

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

ABORDAGENS SOBRE COMUNICAÇÃO E CULTURA



 **OUTRAS
EXPRESSÕES**



FUNDAÇÃO
Perseu Abramo
Partido dos Trabalhadores

O livro de Antonio Méndez Rubio consiste em uma intervenção política em sentido amplo, que inter-relaciona questões relativas à vida em comum, à cultura popular e de massas, tendo o pensamento crítico como fio condutor. Busca entrar, de forma polêmica, na atualidade tentando compreender as dinâmicas mais invisíveis e inconscientes do mundo global, a mudança tecnológica e a concepção da vida cotidiana tal como se manifesta em linguagens, textos e discursos audiovisuais e culturais em sentido amplo.

Vendo aí um “*poder de configuração do mundo*”, o autor propõe a relevância de um olhar teórico-prático atento aos processos comunicativos e culturais, traçando a advertência de que “*quando a comunicação é o significante da incomunicação, a cultura somente pode ser o significante da antipolítica*”.

Em um cenário de colapso da política, identifica uma crise social que se manifesta tanto na ordem do massivo-coletivo como do individual-subjetivo, cuja exacerbação teria levado o mundo ao limite, pela contundência dos interesses econômicos, associada a complacência dos governos e dos cidadãos em âmbito global. Esse diagnóstico crítico conecta-se com a hipótese subjacente de um “*fascismo de baixa intensidade*”, como aspiração de totalização do espaço social, instalado ambientalmente sob chaves mercantil, tecnológica e midiática, atuando na conformação de uma subjetividade compatível com o novo projeto mundial de socialização, tema tratado em seu outro livro, intitulado “*Subam a bordo*”.

Permeando toda a crítica aguda compreendida, a generosidade do autor se expressa nas ressalvas reiteradas

de que a argumentação – que é tecida no livro a partir de vários fios – deixa espaços livres, “*de maneira que a elipse possa se tornar interpelativa*”, em franco convite para que se siga pensando e atuando crítica e criativamente no mundo. Traz a reflexão proposta por Simone Weil, no sentido de que a vida coletiva há de deixar, a seu redor, espaço e silêncio, com a ênfase do autor de que essa defesa da solidão não há de ser interpretada como incentivo à desarticulação, até porque combinada com a defesa da urgência de uma “*vida coletiva*” mais madura.

Também como convocação para a luta – indispensável neste Brasil de 2021, talvez como em poucos momentos da nossa história –, o autor ressalta a necessidade de uma cumplicidade “*microscópica*”, “*cooperativa*”, “*maciça*” e de uma “*resistência ativa*”, para o empreendimento de uma mudança política “*de baixo para cima*”, como historicamente não se omitiram de empreender as classes subordinadas, que seja capaz de produzir um novo modelo de mundo, em contexto de prolapado fim do mundo, que há de ser tido não mais como fim de um mundo.

Como a mais renovadora e vital bafurada de ar fresco, retomando a noção de W. Benjamin, ao tratar da dissolução da fronteira entre interior e exterior, de que a emergência do fundo provoca uma dissolução das formas, instaurando uma crise, o autor defende que seja essa crise vista não como destruição resultante de algo, senão como condição de reinvenção, ou, como mais bela e inspiradoramente propõe no livro, como um momento em que “*tudo se move, ou se remove, ou se comove... ou, dito com outras palavras, está tudo por fazer*”, tanto no campo do possível como do impossível.

ANTONIO MÉNDEZ RUBIO

ABORDAGENS SOBRE COMUNICAÇÃO E CULTURA

Lúcia Rodrigues de Matos
Tradutora



Copyright da 2ª edição @Editora Expressão Popular, @Antonio Méndez Rubio
1ª edição pela Ediciones Universidad de la Frontera, 2019.

Tradução: Lúcia Rodrigues de Matos

Revisão: Edilson Moura, Angélica Ramacciotti, Maria José Blaskovski Vieira e Aline Coelho da Silva

Projeto gráfico: Zap design

Diagramação e capa: Patrícia Jatobá

Imagem da capa: Photo Boards

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M538a

Méndez Rubio, Antonio.

Abordagens sobre comunicação e cultura / Antonio Méndez Rubio.

São Paulo : Expressão popular, 2020.

238 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-5626-009-9

1. Comunicação social. 2. Cultura. 3. Política. 4. Crise. I. Título.

CDU 316.77

(Bibliotecária responsável: Sabrina Leal Araujo – CRB 8/10213)

Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte deste livro pode ser utilizada
ou reproduzida sem a autorização da editora.

EDITORA EXPRESSÃO POPULAR LTDA

Rua Abolição, 201 – Bela Vista

CEP 01319-010 – São Paulo – SP

Tel: (11) 3112-0941 / 3105-9500

livraria@expressaopopular.com.br

www.expressaopopular.com.br

 ed.expressaopopular

 editoraexpressaopopular

FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO



EXPRESSÃO POPULAR



Sumário

NOTAS DA TRADUTORA	13
UMA LEITURA DESDE O SUL	7
<i>Jesús Martín-Barbero</i>	
À ABORDAGEM!.....	15

I

CRISE, CULTURA, PODER	23
-----------------------------	----

II

CRISE E CRÍTICA (E VICE-VERSA)	37
Da crise (do fascismo clássico) à crítica (do novo fascismo).....	37
A produção de (des)conhecimento.....	42
Crise social e crítica cultural	48
COMUNICAÇÃO E CRÍTICA DA CULTURA.....	53
A cultura como ideia.....	53
Cultura à intempérie.....	66
Distinção crítica, questão prática	77
IDEOLOGIA, CONTROLE, CONFLITO.....	97
A ideologia na prática	97
A cultura massiva como trama mono(ideo)lógica	104
(Para um diagnóstico (in)conclusivo).....	117
A cultura popular como limite da hegemonia.....	118

III

APRENDENDO A OLHAR.....	127
Cultura global e pedagogia crítica	127
A crítica espacial da crise social.....	131
Imaginação, imagem, imaginário	135
A tela como ortopedia.....	139
Olhando olhares	145

POLÍTICA DO RUÍDO	155
Sons sem corpo?	156
Mas... o que é ruído?	161
Ruído como música sem fundo	167
Ruído e fascismo	176
COMUNICAÇÃO E SOLIDÃO	181
Um segredo moderno.....	181
Eu como tecnologia	188
A crise em comum	193
Solidão vs. Comunicação	194
Solidão <> Comunicação	199
VARIAÇÕES SOBRE O FIM DO MUNDO.....	203
Limites da expressão	207
Para outro inferno	212
Um novo amor.....	218
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	223
SOBRE O AUTOR.....	237

Notas da tradutora

1. A fim de manter a cadência das ideias defendidas, optou-se por traduzir as citações literais da Língua Espanhola, mesmo dos livros ainda não traduzidos à Língua Portuguesa, mantendo-se a referência às folhas da obra original, o que se adotou, por uniformização, também em relação a livros já traduzidos ao português. Também a fim de melhor ilustrar as reflexões, foram apontados os títulos em português e anos de lançamento no Brasil dos filmes citados no texto.
2. A palavra “*pantallización*” não foi traduzida, pela força que evoca, não se localizando na nossa língua palavra única que descreva com a mesma precisão o fenômeno da proliferação de telas por todas as partes.
3. Desejo que a leitura deste livro provoque o mesmo entusiasmo que provocou a sua tradução, talvez como “ocasião crítica para atravessar com vida um mundo em crise e, inclusive, para contribuir para transformá-lo, por fim, em um mundo vivível”. E que essa contribuição possa ser a *co-labor-ação* de muitas mãos e muitos afetos, como foi esta tradução, mãos e afetos aos quais serei sempre grata, gratidão também e antes devotada ao autor, pela confiança.

Uma leitura desde o sul

Todos somos, ao final, exilados, só que nas fúrias da linguagem uns terminam na outra margem, buscando recuperar a voz. Gelman, tanto como sua poesia, revelou as estações do luto que o exílio preserva como um pensamento do escândalo. A perda, ao final, não é a de uma batalha, senão a dos países, que se assumindo como outros elegem a *cura do sonho* do perdão e o mercado.

Julio Ortega

A crise torna-se subjetiva ou *interior* ao mesmo tempo que se bloqueiam e fracassam os paradigmas políticos tradicionais de ação coletiva ou *exterior*. E, frente ao *élan* falsamente pacificador, desde seu próprio interior menos reconhecível, os materiais e as forças culturais seguem ainda abrindo novas possibilidades de (re)significar processos de mudança, críticos e criativos. Desde as lutas dos novos movimentos sociais até as subculturas urbanas, desde as formas de guerrilha antipublicitária (*adbusters*) até as formas anônimas de criatividade que subjazem na vida cotidiana, a cultura segue ativa como recurso de transformação e emancipação.

Antonio Méndez Rubio

Ler Antonio Méndez Rubio desde o sul latino-americano é receber uma bofetada de raiva e de ar fresco. Pois também os do sul atravessamos tempos sombrios e opacos, frente aos quais fomos indo nos desinflando, transigindo, acomodando ao “mundo que temos” ou nos amparando em um artificioso “escudo marxista” incapaz de renunciar a suas mais dulcíssimas inércias. A apelação às *contradições* cheira hoje com excessiva frequência a naftalina, ou a algo-em-conserva, em simplificação doutrinária que impede investigar sequer as complexidades que carregam as *novas contradições*, muito mais novas que as hoje famosas *tecnologias*.

O que a bofetada tem de raiva sabe a honestidade intelectual, a do crítico que ainda guarda capacidade de assombro frente às

reinvenções de que é capaz o capitalismo. Pois apenas a partir do assombro e do desconcerto que produz o presente pode-se ter a coragem de avistar o futuro, desconstruir as fórmulas e os jargões para, *benjaminianamente*, destravar a linguagem e reinventá-la como arma. A raiva que percebo nestes textos faz parte do estranhamento que habita o crítico quando percebe não apenas a armadilha que lhe prepara sua sociedade, mas também a envergadura de sua duplicidade e a espessura de seus enganos. A raiva é justamente garantia contra o simplismo em todas as suas formas, incluindo a simplificação sistemática do que não se entende, ou a retórica desgastada de uma instrumentalidade que capturaria os processos e meios culturais reduzindo-lhes a meros “aparatos de Estado”.

O ar fresco sente-se quando estes textos se negam a identificar os novos arcos que mantêm o capitalismo com a malcheirosa *decadência cultural* e um derrotismo intelectual que se traveste de político. Negação ao derrotismo, que se traduz em uma muito fina maneira de não terminar, inclusive as mais duras páginas de crítica, sem apontar algumas pistas e linhas de saída. A isso também se dedicou W. Benjamin nos propondo chaves que deslocam as armadilhas preparadas pela técnica, como quando revela que ainda na reprodução “o cinema, com a dinamite de seus décimos de segundo, fez saltar o mundo carcerário de nossas casas, das fábricas e dos escritórios”; ou como quando se nos descobre judeu na *esperança*: essa profunda experiência humana que “somente se nos dá através dos desesperados”. Méndez Rubio diz com suas próprias palavras: o primeiro movimento do crítico é hoje “distinguir (para em consequência poder também entender melhor seus cruzamentos) entre *modos de produção* (Marx) e *maneiras de fazer* (De Certeau) que unem desde logo tanto as práticas culturais como as relações sociais, de modo que determinados usos, espaços e lógicas da ação pudessem ser considerados à luz de uma abordagem complexa”. E é somente trabalhando essa complexidade, que se pode integrar ao jogo de fundo as ambiguidades e

os avatares da cultura enquanto “práticas sociais” que subvertem tanto o sentido como as lógicas da economia. Já que ela mesma faz parte das práticas culturais, *a crítica* pode chegar a “ser entendida como colapso, sabotagem ou greve, instalando-se no interior das canalizações para rebentá-las”.

Se eu me reconheço na raiva que me trazem estes textos é, em grande medida, por compartilhar com seu autor o anarquismo libertário *como matriz política, sociocultural e vital*. Uma matriz que ajuda a ler estes textos muito mais por seus tons e suas pistas que por seus temas. Começando por essa pista crucial que se avista desde o *entrelaçamento do tempo do impossível com o tempo em que tudo é possível*. Já ao final do século XIX, segundo Pitt Rivers, os libertários andaluzes e do sul de Estremadura sabiam que o tempo propício para dar seus mais contundentes golpes nos donos dos olivares não era o tempo das más colheitas, senão o contrário: propício era o tempo das grandes colheitas que, ao aumentar a demanda de trabalhadores, fazia possível sabotá-las, desconcertando assim os ricos e permitindo um *tempo aberto* para reapropriar boa parte da colheita e redistribuí-la entre os mais pobres! De alguma maneira, nosso tempo também está prenhe desses paradoxos, como o que aponta Méndez Rubio ao afirmar que “quando a *comunicação* é o significante da *incomunicação*, a *cultura* somente pode ser o da *antipolítica*”.

E foi essa conexão entre cultura e antipolítica o que alcancei ao perceber pela primeira vez nesse *tempo outro* que foi ao final dos anos 1960 e início dos 1970. Transcrevo aqui pela primeira vez uma experiência pessoal não escrita, na qual a cultura atuou como significante da antipolítica. Foi no início de 1972, e estava terminando de escrever minha tese de doutorado em Paris quando chegou à residência em que eu vivia um universitário da Costa do Marfim, muito alto e muito calado, do qual me fui tornando amigo. Um dia, pediu-me que o acompanhasse em sua primeira visita ao Louvre e eu o acompanhei. Começamos pela pintura e a visita transcorria tranquila, com alguns poucos comentários em

voz baixa acerca do que lhe maravilhava, do que lhe desconcertava e do que lhe aborrecia. E, de repente, meu amigo deu um grito, ou melhor, uma mescla de grito com alarido. Interpelado pelos guardas do museu, que o acusavam por romper o silêncio, muito calmamente, meu amigo respondeu-lhes apontando os avisos que em grandes letras proclamavam a entrada ao espaço da escultura: “*Ne touchez pas, Ne touchez pas! – No tocar, No tocar –. Os europeus confundem a escultura com a pintura!. E a pintura se aprecia visualmente porque está feita para os olhos. Mas a escultura é feita de madeira ou de pedra, de ferro ou de barro, e não fala tanto aos olhos como às mãos, apenas a tomando nas mãos, tocando-a!, podemos perceber se é rugosa e áspera ou suave e tenra, se agradece nossa carícia ou a recusa porque ao tocá-la a maltratamos. Como se pode desfrutar uma escultura se não se a pode apalpar, percorrê-la, senti-la realmente! O que se vê é uma peça de mármore esculpido enquanto que a escultura existe no tato das mãos!*”.

Além do clima de exotismo que ficou no ambiente, o que o saber estético do africano revelou a mim foi a persistente *atrofia do sentir* que sofreram massivamente as pessoas do Ocidente e suas províncias, a atrofia que o fascismo ordinário foi produzindo sobre nossos sentidos, e não apenas sobre os do tato e do olfato, senão também sobre *o sentido de justiça* que está na base do con-viver, do com-partir e do con-gregar. Foi uma espécie de “iluminação profana” o que eu senti ao presenciar a incomunicação que, paradoxalmente, produziu a fracassada comunicação que buscava meu amigo africano, ao apelar não ao que o Ocidente tem por “arte-em-si”, senão ao que se refere à sensibilidade, ou melhor, ao *sensorium das pessoas*, à arte-experiência que se produz nas *práticas estéticas*, e que é justamente onde o choque entre cultura e política acende a fâsca da *antipolítica*. Isto é o que lucidamente adverte Bernard Stiegler ao alertar acerca de que a questão do *sentido* não se refere unicamente ao *significado* da vida em comum, senão ao *tecido sensível* do que está feita a própria vida social, e o que converte hoje o *mundo do sensível* em teatro estratégico da guerra econômica: “o abandono

da questão estética [ou da *sensibilidade*] por parte da esfera política deixando-a às indústrias culturais, ou à esfera do mercado em geral, é já em si mesmo catastrófico [...] A questão *cultural* se encontra agora muito mais no coração da economia que da política”. Aqui há uma contradição carregada de uma forte opacidade agora, já que o economicismo que trava ainda boa parte do pensamento “das esquerdas” impede-lhe de entender o que há de novo na catástrofe, que se trata na verdade de uma *catástrofe política*, isto é, a que os políticos são *insensíveis* por completo.

A outra pista ou chave que nos abre este livro é a crítica das “condições ambientais (os métodos de investigação, assim como as formas de os avaliar) da produção do conhecimento”. Há “uma espiral que desmantela o pensamento crítico” nesse campo estratégico, um dos politicamente mais decisivos hoje em dia, espiral que remete à “medição quantitativa da produtividade no mundo acadêmico, tal como se manifesta especificamente em determinados índices de citação e a um sistema de avaliação que aparenta ser objetivo e neutro”. Até nas melhores universidades públicas de nossos países a que manda hoje é uma concepção tecnocrática do saber, que une uma máquina de cunho mercantil a um dispositivo de adestramento neoliberal. E tudo isso curtido – ao menos em nosso sul – com uma chantagem específica: o que implica que, nesses países, as únicas empresas que seguem tendo *empregados de tempo completo para toda a vida* sejam as universidades públicas. E a pergunta que social e culturalmente não podemos deixar de nos fazer é: o que está produzindo essa *segurança laboral* dos professores universitários “públicos” em meio do crescimento imparável da instabilidade laboral da maioria dos cidadãos? Trata-se de uma pergunta que se entrecruza com a desmotivação política produzida pelas artimanhas da medição quantitativa de resultados da investigação, especialmente em ciências sociais e humanas. Mas se trata também de uma pergunta que traz à tona a cada dia mais estendida cumplicidade de uma boa parte dos professores e investigadores com um tipo de *paper* acadêmico, internacional,

que não admite senão *um conhecimento pretensamente neutro*, como se, ao menos nestes países, a neutralidade não fosse a outra cara do entreguismo ou do descaso. Que é o que aponta Méndez Rubio quando adverte que *os convites à claudicação* parecem por momentos vir de todas as partes, mas sustenta que isso não impede seguir vendo como urgente a necessidade de construir pontes e de colaborar “na criação de correntes de tensão que ponham em relação de contraste o que ocorre dentro e fora do espaço acadêmico, dado que tanto seu interior como seu exterior pertencem em igual medida ao território ilimitado da vida cotidiana”.

Ao autor de *Abordagens* agradeço haver-me dado a oportunidade de fazer-lhe um prólogo no qual renunciar a falar dos textos que o conformam quer ser um ato de reconhecimento à coragem e à lucidez com que nos conta e questiona os meandros do *contexto*.

Jesús Martín-Barbero

À ABORDAGEM!

Sob o título *Abordagens (Sobre comunicação e cultura)*, este livro supõe uma nova tentativa de articular posições teóricas orientadas para (e a partir de) uma crítica do presente. O título dialoga em primeiro lugar com o título do anterior *Suban a bordo! (Introdução al fascismo de baja intensidad)* (2017): este último reunia material heterogêneo procedente de artigos para a imprensa, entrevistas e intervenções públicas em torno da hipótese de um fascismo renovado em termos já não fundamentalmente identitários (nacionais), políticos ou militares, senão, melhor, uma chave *aporofóbica* (global), mercantil e tecnológica. Tratava-se de um antilivro, na medida em que o texto se compunha, sobretudo, de uma coleção dispersa, centrífuga, de passagens, fragmentos e citações tomadas das mais diferentes fontes filosóficas, sociológicas, históricas e culturais, sempre em torno da ideia polêmica de uma sobrevivência atual ambiental da pulsão fascista pela barbárie. A expressão *Suban a bordo!*, nesse sentido, buscava deixar ressoar os constantes convites publicitários ao consumo sem limite, ou os apelos propagandísticos que (sob o guarda-chuva da *opinião pública*) nos convocam a uma inércia massiva da realidade existente, de um modo tão redundante e compulsivo que cada vez é mais difícil reconhecer que o que se faz subindo a bordo é obedecer a uma ordem. A passagem da obrigação de *subir a bordo* para uma palavra como *abordagem* ajuda agora a entender a questão em uma chave não tão passiva como ativa, um tanto à maneira como os piratas da infância reuniam coragem para atacar o navio: “à abordagem!”.

Além disso, o plural em *abordagens* permitiu vincular com o título do meu primeiro (para não dizer *primitivo*) ensaio sobre crítica cultural, *Encrucijadas* (1997), no qual o esforço se havia concentrado em construir um mapa de orientação em uma fase crítica de transição estrutural e mundial do século XX ao século

XXI. A perspectiva da análise segue sendo aqui, como naquela época, um olhar teórico-prático atento aos processos comunicativos e culturais, dado que nesses processos é onde parece estar concentrado um poder de configuração do mundo que não havia tido a mesma relevância estratégica em outros contextos ou épocas anteriores. Do significado de *encrucijadas* para o de *abordagens* quero pensar que há também um certo avanço, embora mínimo e certamente precário, no sentido de um entendimento proativo, sem programas nem garantias, mas orientado a um questionamento pragmático da realidade e ao esboço de rotas de assalto aos pilares da ordem social moderna e contemporânea.

Em outras palavras, o enfoque que põe ênfase na conexão complexa entre poder, comunicação e cultura é necessariamente devedor da relação entre comunicação, cultura e crise social. *Comunicación, cultura y crisis social* era, de fato, o título do livro publicado em 2015 pela Universidad de la Frontera (Temuco-Chile), no qual se reuniam ensaios sobre crítica cultural relativos ao período transcorrido entre 1995 e 2015, e que tratavam de algumas das mais importantes mudanças ocorridas na comunicação social, tomadas em sua dimensão cultural, tecnológica e política em sentido amplo. De uma perspectiva que perseguia um pacto entre razoabilidade e radicalidade, aquele livro fornecia material teórico que em parte foi recuperado e reeditado, junto com ensaios novos e inéditos, neste *Abordagens (Sobre comunicação e cultura)* que aqui se apresenta.

É lógico que, como efeito de uma certa crítica estrutural ou ambiental, podem ser produzidos efeitos na leitura de certa desorientação, ou inclusive desespero, por não ver a forma de sair do problema detectado. Em todo caso, o temor a essa desorientação não deveria ser um freio para crítica. Além disso, não se ver uma saída nem sempre significa que a saída não exista (ou talvez signifique que não exista ainda, mas a crítica é também uma maneira de apontar a necessidade de buscar a superação de um obstáculo não detectado antes). A amplitude de visão e o esforço por refletir

para além dos padrões do presente (e, evidentemente, do passado) convertem-se em exigências cruciais. Por isso, a insistência na crítica libertária não é aqui anedótica nem ornamental. Em *Elogio del anarquismo* (2013), J. Scott faz uma reivindicação da *infrapolítica* com a qual compartilha tanto no terreno da vida cotidiana como nos aspectos metodológicos e epistemológicos da investigação em comunicação social. Escreve Scott:

Por infrapolítica entendo ações diversas: protelação ou inação, esperteza, gatunagem, dissimulação, sabotagem, deserção, absentismo, distração e fuga. Por que se arriscar a receber um tiro por causa de um motim fracassado se a deserção funciona tão bem quanto? [...] A maior parte das classes subordinadas, historicamente, careceram do luxo da organização política manifesta, o que não as impediu de trabalhar em cumplicidade e de forma microscópica, cooperativa e maciça na mudança política de baixo para cima. (2013, p. 20)

Uma perspectiva *infrapolítica* supõe, de início, uma responsabilidade e ao mesmo tempo uma forma viável de responder às pressões do mercado sobre as instituições académicas. Como ínfimo testemunho pessoal, posso dizer que não há algo que repele mais os professores universitários que a organização política, como confirmei durante o tempo em que trabalhei na coordenação do sindicato anarcossindicalista CGT (Confederación General del Trabajo), com o qual ainda colaboro. Ao mesmo tempo, essa resistência à “organização política manifesta” não impede nas universidades, como em nenhum outro lugar, de reinventar novas formas de cumplicidade microscópica e resistência ativa.

A organização de material em *Abordagens (Sobre comunicação e cultura)* procura, enfim, canalizar esse desejo mediante um Índice sequenciado em três partes. A primeira delas, a título de breve introdução, apresenta uma espécie de pórtico de acesso a questões elementares sobre a relação entre cultura, poder e crise social. A segunda parte, dividida por sua vez em três seções, retoma as preocupações da introdução geral para situá-las em um

marco mais concreto de debate (“Crise e crítica”). A partir daí, busca-se estabelecer uma base mais ampla e matizada possível para a análise comunicativa e política (“Comunicação e crítica da cultura”). Essa base complementa-se logo com uma reflexão mais pausada sobre o cenário conceitual e pragmático desses debates críticos (“Ideologia, controle, conflito”). Em terceiro lugar, finalmente, expõem-se algumas zonas às quais aplicar os ditos fundamentos teórico-críticos de um modo interdisciplinar e transversal. Concretamente, trata-se de incursões na dialética entre olhar, imagem fílmica e espaço social (“Aprendendo a olhar”), nos limites da comunicação sonora e musical (“Política do ruído”) e nas implicações vitais e cotidianas da comunicação, a solidão e a sociedade de massa (“Comunicação e solidão”). Para terminar, o capítulo “Variações sobre o fim do mundo” argumenta de uma forma experimental sobre as condições da expressividade e da liberdade em um mundo que foi levado ao limite pela força dos interesses econômicos, pela complacência dos governos e de uma parte inquietantemente considerável da cidadania global.

Em um livro assim, em suma, eu gostaria de tornar produtivos os fragmentos e as passagens menos seguras entre temáticas sociais e dimensões culturais que estão necessariamente conectadas entre si. Essa montagem da argumentação deixa conscientemente espaços livres, vazios, de maneira que a elipse possa se tornar interpelativa e oferecer lugares na leitura, na escuta, desde os quais seguir pensando e atuando crítica e criativamente. Como resultado dessa organização não sistemática, podem ocorrer pontualmente algumas reiteraões que atuam como forma (informal) de produzir ênfase e ritmo. Está claro, ao mesmo tempo, que esse modo de estruturar os conteúdos implica uma certa anomalia ou monstruosidade com respeito aos padrões convencionais da investigação científica usual. Mas também é certo que o comportamento de indivíduos e multidões já há algum tempo vem aprendendo a articular heterogeneidades de forma improvável, imprevista, tornando cada vez mais real o *desiderátum* emancipador segundo

o qual “Frankenstein é agora um membro da família” (HARDT; NEGRI, 2004, p. 231). Nesse espaço instável, quebradiço e, ao mesmo tempo, realista, movem-se as páginas que seguem.

Essas páginas são provenientes de outras páginas em versões prévias agora revisadas e corrigidas, publicadas anteriormente em diversas fontes que gostaria de mencionar aqui em sinal de dívida e agradecimento. “Cultura, crise, poder” apareceu em uma primeira versão formando parte do livro recente *Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* (Madrid, Grupo 5, 2017). Inicialmente, foi publicado como artigo (“Cultura y poder”) na revista *Viento Sur* “Repensar la revolución”, nº 150, fevereiro de 2017. Os ensaios que se incluem no bloco II haviam aparecido reunidos em *Comunicación, cultura y crisis social* (Temuco, Universidad de la Frontera, 2015). Nesse livro, deixou-se registro detalhado da procedência editorial de cada texto. De sua parte, “Aprendendo a olhar”, graças ao amável oferecimento da professora e investigadora Angélica Oliva, foi publicado como artigo na revista *Altre Modernità*, número especial sobre “Otros movimientos sociales. Política y derecho a la educación”, 2016 (Università degli Studi di Milano, Itália). “Política do ruído” em *Methaodos (Revista de Ciencias Sociales)*, nº 4, 2016. “Comunicação e solidão” é o texto manuscrito da conferência “Subjetividad, comunicación y crisis social” proferida na Université de Pau & des Pays de l’Adour (França) dentro do Colloque International *Le sujet en question* (20/10/2016). “Variações sobre o fim do mundo” incorpora partes do ensaio “La voz sin interior”, em *Abierto por obras (Ensayos sobre poética y crisis)* (Madrid, libros de la resistencia, 2015), assim como dos artigos “Un nuevo amor” (*Noticia Confederal / Rojo y Negro*, julho de 2017) e “El fin de qué (Lo que queda del fascismo)” (*Libre pensamiento*, nº 91, verão de 2017). Gostaria de deixar especial registro da minha gratidão a Carlos del Valle por sua proximidade, sua atenção e sua generosidade ao presentear-me com nova ocasião de compartilhar travessias e perguntas.

I

CRISE, CULTURA, PODER

1.

Apesar da complexidade e das dificuldades crescentes, a ideia de *cultura* segue sendo um terreno crucial para pensar as mudanças e os conflitos sociais. Em primeira instância, a análise cultural ajuda a tomar distância em relação ao economicismo imperante, e isso não para descuidar ingenuamente das decisivas transformações econômicas em curso, mas sim para conseguir vê-las de uma ótica ampla, profunda e processual. Nesse sentido, a perspectiva da crítica cultural cruza-se com a perspectiva da crítica política (e econômica) na hora de realizar uma impugnação radical do presente. Para isso, no entanto, a cultura não pode ser tomada em termos culturalistas, quer dizer, não pode ser tomada por um ente autônomo, ou no melhor dos casos, por uma espécie de substituto nobre da política, senão como um lugar de intervenção específica no político.

Em tempos de desespero como os que atravessamos, essa função da cultura, em sua relação com a crise social e a questão do poder, vem à tona frequentemente em forma de disputa compulsiva. Por exemplo, as chamadas à ação (*sic*) tornam-se tão acesas e urgentes que se chega a desconfiar de tudo o que tenha a ver com o trabalho intelectual, ou a linguagem, ou os livros... mas assim acaba esquecido que foi o fascismo clássico de 1930 o principal precursor do desprezo à inteligência, do maltrato à linguagem e da queima de livros.

Por isso mesmo, a questão da luta pelas premissas torna-se decisiva. Nem se trata de reduzir o cultural ao político ou ao econômico, nem de representar simplesmente o político-econômico pelo cultural. Em vez disso, nos encontramos com a cultura em

um circuito dialético que interage necessariamente com o político e o econômico. Por outra parte, essa espécie tão frequente de culturalização ou estetização do político dá lugar a uma “ilusória supervalorização da cultura” (LEPENIES, 2008, p. 59) que é uma marca ideológica não somente da visão fascista do mundo, mas também do pensamento burguês ocidental e moderno – incluindo aí a americanização da filosofia alemã, na versão Disney (LEPENIES, 2008, p. 93), que se deu com força em meados do século XX. Mas esse tratamento idealista (para não dizer *escapista*) da cultura deveria ser *assentado* em uma noção do cultural que o abra para fazê-lo habitável como *cultura comum*. De fato, a luta por uma cultura comum necessita não somente da experiência e da ação cotidiana, mas também, poderíamos dizer, de um ativismo teórico que contribua para repensar criticamente o cultural de maneira que se possa deixar para trás a situação atual de *impasse* nesse terreno (ROWAN, 2016, p. 11). Entretanto, a noção de *cultura* pode ativar suas premissas críticas para entender o presente, como propôs Campaña (2017, p. 22) para explicar como, em relação à dominação social: “as relações de produção fundam-na; as de reprodução, se são exitosas, naturalizam-na, legitimam-na e assim perpetuam-na. A função geral da cultura é naturalizar uma certa ordem”. Essa ordem seria hoje a de uma “cultura senhorial” na qual obediência, meritocracia e desigualdade de classe teriam sido naturalizadas e normalizadas sob uma aparência falsamente democrática (CAMPAÑA, 2017).

Nesse efeito democratizante, mas ao mesmo tempo classista, confluiriam pragmaticamente a política neofascista e a cultura massiva, que é um dos debates (para não dizer o principal) que é cada vez mais urgente suscitar. Apesar de tudo, em relação a esses debates (im)possíveis, é sintomático dos tempos que correm que ainda seja frequente encontrar reações defensivas que, do lado acadêmico, desprezam esse esforço crítico rotulando-o de *radical*, enquanto, do lado social, seja visto como *obscuro*. Os convites à claudicação parecem por momentos vir de todas as partes, mas

isso não impede de seguir vendo como urgente a necessidade de construir pontes e de colaborar na criação de *correntes de tensão (des/re)construtiva* (BAJO CERO, 1997, p. 16) que ponham em contraste o que ocorre dentro e fora do espaço institucional, dado que tanto seu interior como seu exterior pertencem em igual medida ao território ilimitado da vida cotidiana.

Essas vias de interação e conflito, enfim, orientam-se basicamente em duas direções: uma, a da articulação transversal ou vertical, que permite ver as diferenças culturais dentro de um esquema hierárquico (formado historicamente sobre desigualdades de classe) que distingue e relaciona alta cultura, cultura massiva e cultura popular-subalterna; e dois, a do cruzamento horizontal ou intercultural, que abre os espaçamentos infinitos da hibridização e miscigenação, de modo que se faça possível observar a diversidade cultural sem hierarquias ou homogeneidades, apenas como uma trama heterológica, metamórfica, de relações múltiplas com alteridades também múltiplas e abertas. Ao mesmo tempo, de maneira dialética, e sobretudo dialógica, para que a crítica cultural avance de modo efetivo, as diferenças transversais e/ou interculturais devem entrar em interação com padrões analíticos que rastreiem a lógica unitária e totalitária própria do *sistema-mundo*.

2.

A crise não se reduz a um efeito paralisante. Longe disso. É a brutalidade da crise que faz necessário enfatizar a urgência de produzir, ainda que seja precariamente e sem garantias, um *imaginário radical* que abarque tanto práticas como discursos que entendam a crítica a partir de uma concepção multidimensional, fractal, desviada. Esse imaginário radical deve fornecer um “conjunto de materiais a partir dos quais se possa derrubar as barreiras e bloqueios interiores, que nos impedem de nos articularmos com os outros seres humanos, estabelecer vínculos com a natureza e colocar em prática processos contínuos de ressignificação do

mundo” (HERRERA FLORES, 2005, p. 27). Nesse sentido, e retomando as palavras de um pioneiro da crítica cultural em relação aos direitos humanos como J. Herrera Flores, segue sendo valioso (por excepcional que seja) um enfoque como o seguinte:

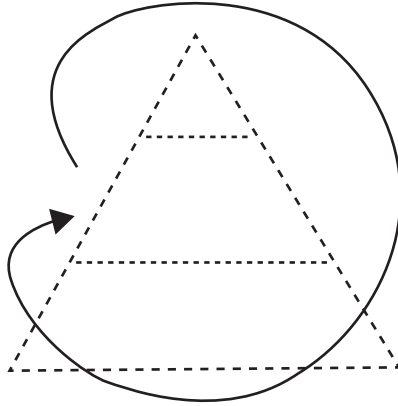
Desse modo, a arte, o romance, a poesia, o cinema, a música, os quadrinhos, os grafites, o teatro, as marionetes, as manifestações pela paz, a construção de uma economia solidária e a demanda de uma democracia participativa que nos permita decidir, quer dizer, todos os produtos culturais poderão deixar de ser concebidos como um luxo cultural para os neutros e converter-se em armas carregadas de um futuro em que não apenas caibam uns poucos, mas onde todas e todos tenham um lugar e um reconhecimento. Apenas desse modo, poderemos olhar-nos no espelho cada manhã e aceitar-nos como o que somos. (2005, p. 27)

O vínculo de intimidade entre a cultura e “o que somos” está ativo na filosofia moderna ao menos desde o século XVIII, com a obra de I. Kant, e foi elaborado até ser subvertido pela crítica contemporânea, tal como foi esgrimida por M. Foucault ao apontar que “talvez o objetivo hoje não seja descobrir o que somos, senão rejeitar o que somos. [...] O problema ético, político, social, filosófico de nossos dias não é tentar liberar o indivíduo do Estado e das instituições estatais, e sim liberar-nos ao mesmo tempo do Estado e do tipo de individualização que está vinculado ao Estado”. Essas palavras de Foucault (2015, p. 328-329) não apenas poderiam (e deveriam) estender-se ao poder atual do Mercado e suas formas de hegemonizar a experiência social, mas também, mais decisivamente, poderiam (e deveriam) colaborar com uma radicalização da crítica do poder como dispositivo de subjetivação. Para Foucault, o poder nas sociedades modernas não se instaura única nem fundamentalmente sobre mecanismos sistêmicos, institucionais ou sociológicos (de tipo, sobretudo, coercitivo), mas se desdobra de uma série de dispositivos biopolíticos, capilares ou ideo-psicológicos (de tipo, sobretudo, produtivo).

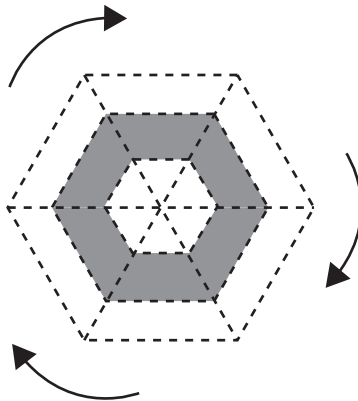
De uma forma ainda introdutória e esquemática, poderia indicar-se aqui como a distinção, a negociação e o conflito entre diversos modos de produção cultural têm lugar ao mesmo tempo que processos de distinção, negociação e conflito em um plano ideológico e psicanalítico. Como não poderia ser de outro modo, os fenômenos socioculturais (convencionalmente chamados *exteriores*) cruzam-se e se articulam com processos (inter)subjetivos (tradicionalmente tidos por *interiores*). A metodologia interpretativa e dialética da análise comunicativa e cultural permitiria neste ponto clarificar processos muito difíceis de registrar a partir da ótica da teoria econômica, da sociologia empírica ou das ciências políticas.

De início, admitindo-se que existam diversas formas de produzir cultura e que essas formas ou modos relacionam-se entre si formando um esquema de *status* ou valor social, seria obtida então uma espécie de pirâmide homóloga à distribuição do poder econômico-político segundo diferenças entre grupos e classes sociais. Essa pirâmide localizaria em seu ponto mais alto uma cultura minoritária, ainda assim dotada de um valor máximo, enquanto em sua base coletaria as dinâmicas majoritárias e informais das culturas populares ou subalternas. Essa subalternidade (próxima semanticamente à expressão inglesa *underground*) sustenta e oferece matéria-prima à cultura midiática ou massiva (*mainstream*), cujo poder industrial e corporativo orienta-se até (e apoia-se em) uma recodificação tanto dessas práticas culturais como da cultura artística ou minoritária. Certamente, as relações entre essas três faixas seriam porosas, fluidas, o que não impediria momentos de colapso ou curto-circuito que, em última análise, estão sujeitos à resolução pragmática apresentada pela cultura massiva, que cumpre aqui uma função hegemônica já que não se limita à mediação entre modos distintos de produção cultural, mas que, para além disso, totaliza o espaço do simbólico até naturalizar-se e normalizar-se como cultura cotidiana, diária, propriamente moderna. Essa pirâmide entra, de fato, em uma dinâmica regida pelos interesses comerciais, de mercado global, e assim massifica uma rotação de

todo o esquema em torno da dimensão central que representa a cultura específica dos chamados *mass media*.



Arte cultura / Supereu (Superego). Cultura Massiva / Eu (Ego).
Cultura popular - subalterna / Isso (Id)



A partir de um enfoque psicanalítico elementar, por sua vez, imaginemos com S. Freud que a estrutura da subjetividade pode ser reconhecida ao trabalhar “com a suposição de que o nosso mecanismo psíquico foi gerado por estratificação sucessiva” (FREUD, 2001, p. 274). A partir da sugestão de Freud em sua

conhecida carta a W. Fliess (6/12/1896; 2001, p. 274-280), essa estratificação daria lugar a uma representação espacial ou *tópica* do aparelho psíquico (FREUD, 2017, p. 17) cuja dinâmica opressiva e repressiva marcaria uma fronteira de superfície abaixo da qual ficaria soterrada a ilimitada dimensão do inconsciente (subjetivo e intersubjetivo, transindividual), jogada à escuridão do irreconhecível pela consciência do Eu (Ego). Nessa espécie de subsolo, seria enraizado o núcleo da energia ou libido do sujeito (*sub-iectum*). A consciência do Eu (Ego) atuaria como “superfície perceptiva” (FREUD, 2017, p. 17) que, ao mesmo tempo, submete o subconsciente ou Isso (Id) e sustenta o Supereu (Superego) ou “ideal do Eu (Ego)” (2017, p. 35) entendido como a faceta da subjetividade que entra em uma relação mais direta com o espaço público e com as normas sociais. Teríamos, enfim, desde o Supereu (Superego) até o Isso (Id), passando pelo Eu (Ego), uma graduação de mais para menos visibilidade ou reconhecimento, uma tensão (inter) subjetiva da qual o Eu (Ego) deve responsabilizar-se como instância mediadora e reguladora geral. A subjetividade necessitaria encontrar continuamente mecanismos de pacto ou equilíbrio entre a pulsão libidinal do inconsciente e o espaço normativo (com todos os seus padrões de conduta, valores, censuras...) que representa a cultura e a vida social. Um esquema do tipo *pirâmide rotatória*, em suma, requer apontar precauções importantes, como o fato de não poder realmente circunscrever a um espaço mínimo o Supereu (Superego), dado que na prática é o terreno oceânico no qual o sujeito navega ou naufraga, ou como o fato de isolar uma estrutura de subjetividade (um Eu) que se dá em todo momento conectada a outras subjetividades ou, poderíamos dizer, a outras pirâmides que se entrecruzam reciprocamente sem descanso. Esses cruzamentos, ainda assim, deveriam adaptar-se a essa dinâmica de estratificação e hierarquização. E, sobretudo, dita dinâmica poderia, por sua vez, entender-se como um lugar de cruzamento entre (re)produção subjetiva e (re)produção cultural.

Em outras palavras: através da ordem simbólica, onde a cultura (como dimensão simbólica da prática social) joga um papel protagonista, o poder reproduz-se como um dispositivo permanente de subjetivação. A compreensão da relação entre o cultural e o político, em sentido mais amplo e radical desses termos, atende ao poder do Estado nacional e do mercado capitalista não apenas de uma perspectiva histórico-econômica, mas incluindo aí um olhar teórico-crítico que detecte as formas lógicas e pragmáticas nas quais se exerce o poder no modelo social atual. Trata-se então de

uma forma de poder que transforma os indivíduos em sujeitos. Há dois significados da palavra *sujeito*: sujeitado a algum outro pelo controle e dependência, e amarrado à sua própria identidade pela consciência e o autoconhecimento. Ambos significados sugerem uma forma de poder que submete e faz sujeito. [...] No século XIX, a luta contra a exploração ocupou o primeiro plano. E, hoje em dia, a luta contra as formas de sujeição tornou-se cada vez mais importante, ainda que as lutas contra a dominação e a exploração não tenham desaparecido. Muito ao contrário. [...] É certo que os mecanismos de sujeição não podem ser estudados à margem de sua relação com os mecanismos de exploração e dominação. Mas não constituem simplesmente o “terminal” de mecanismos mais fundamentais. Mantêm relações complexas e circulares com outras formas. (FOUCAULT, 2015. p. 323-325)

A consideração foucaultiana do controle como “poder pastoral” põe o foco na subjetividade sem negar em nenhum momento o valor da intersubjetividade, quer dizer, de como (para dizer com Marx e Engels) “os indivíduos se fazem uns aos outros, tanto física como espiritualmente” (1994, p. 50). A consideração dos fatores biopolíticos do poder prepararia assim uma indagação atualizada no totalitarismo de uma nova *psicopolítica globalizada*. Nesse sentido, “a biopolítica impede um acesso sutil à psique. A psicopolítica digital, ao contrário, é capaz de chegar a processos psíquicos de maneira prospectiva. E talvez muito mais rapidamente que a vontade livre. Pode antecipá-la.” (HAN, 2014, p. 95). A distinção/articulação recuperada por Marx e Engels do “físico” e

do “espiritual” pode conectar-se aqui com a combinação efetiva de bio e psicopolítica no contexto presente. Do mesmo modo, a atenção crítica aos processos socioculturais, propriamente comunicativos ou intersubjetivos, articula-se assim *na prática* com a reflexão subjetiva e psicanalítica. Como dizia Herrera Flores, a crítica da cultura assume assim a tarefa de “derrubar as barreiras e bloqueios interiores que nos impedem de nos articularmos com os outros”. Para pensar isso de uma forma insurgente, como indicara R. Vaneigem (2008, p. 10), “há que libertar a subjetividade do descrédito”.

Compreender as dinâmicas do controle social em uma época de “novo fascismo” (PASOLINI, 2010) requer (para dizer uma vez mais com Foucault) reconhecer o regime de complementariedade entre *disciplinas* (opressão institucional *exterior*) e *tecnologias de si* (produção *interior* de subjetividade). Assim, pois,

o poder pastoral não é simplesmente uma forma de poder que impõe; também tem que estar preparado para sacrificar-se pela vida e salvação do rebanho. [...] Essa forma de poder não pode ser exercida se não conhecer o interior da mente das pessoas, sem explorar suas almas, sem fazer que revelem seus mais íntimos segredos. (FOUCAULT, 2015, p. 326)

Essa forma de poder convoca, assim, uma tendência geral à exposição da própria intimidade como modo de produzir socialmente a verdade de cada sujeito. Essa *exposição em rede* é a que dispara uma psicopolítica não reduzida à ação dos tradicionais meios de comunicação audiovisual (*mass media*) senão extensível, cada vez com mais força, à captura dos desejos de identificação e reconhecimento através das chamadas redes sociais. O que Han chamou “panóptico digital” encarrega-se, assim, de erguer um mundo onde “cada sujeito é seu próprio objeto de publicidade. Tudo se mede em seu valor de exposição. [...] O excesso de exposição faz de tudo uma mercadoria. A economia capitalista submete tudo à coação da exposição” (HAN, 2016, p. 29). As apelações à transparência fazem o jogo para esse poder de tipo expositivo ou

exibitivo. A compulsão à conexão em rede, a fixação no *smartphone*, o *multitasking* ou a “*pantallización*” da vida cotidiana... podem então entender-se como aparatos de subjetivação, cujo poder de controle seria resumido em como hoje “o *like* é o amém digital” (HAN, 2014, p. 26).

A potência crítica e criativa da intersubjetividade e da comunicação (*communicare*) corre assim, diariamente, o risco de tornar-se uma inércia cega do tipo narcisista: tratar-se-ia de uma espécie de sublimação que acourça a solidão envolvendo-a em um espelhismo de autossuficiência, de conforto. A couraça defensiva/agressiva está ao alcance de qualquer um. Como já argumentara W. Reich, o recurso à couraça resulta de fato tão irresistível como iminente: é que qualquer um “deve prevenir-se de como chega a converter-se em um fascista” (REICH, 2015, p. 28). A questão da subjetividade não pode prescindir da precariedade do comum, da mesma forma que a cultura comum não pode permitir-se o luxo de seguir prescindindo da crítica psicanalítica como dimensão constitutiva do político (*politeia*).

A autoanálise, sempre sob suspeita de certo moralismo esquerdistas vociferante, resulta, entretanto, condição necessária para a autocrítica. Ao mesmo tempo que a autocrítica é a única base confiável de uma crítica efetiva no privado e no público. Essa passagem crítica parece por momentos tornar-se decisiva para quem, vivendo em condições de nova pobreza ou miséria extrema, o escudo protetor que separava o privado do público foi derrubado definitivamente. Durante o outono de 2016, no México, o V Congresso Nacional Indígena insistiu na necessidade tática de articular a ação social com as formas de vida. Um participante declarava, ante a pergunta pela relação com os poderes institucionais estabelecidos: “*os compas* nos dizem que está bem olhar para eles e, melhor ainda, olhar-nos entre nós e, especialmente, para nós mesmos, para pensar, debater e eleger que caminho é o nosso e construí-lo. É uma chamada a que cada qual tome as rédeas de seu destino” (SÁNCHEZ GIL, 2016, p. 24).

A crise subjetiva, enquanto parte constituinte da crise social, forma parte passiva e ativa da opressão sistêmica. E isso na medida em que sofre a pressão do sistema econômico e político ao mesmo tempo em que tende a reconduzir especularmente essa pressão mediante uma projeção de autoimagens, de *selfies*, que facilitam a instrumentalização da subjetividade. A subjetividade busca saída à asfixia vital através de um circuito acelerado de superexposição que a devolve, sem cessar, à angústia de um isolamento impotente. Em suma, quando a *comunicação* é o significante da *incomunicação*, a *cultura* somente pode ser o significante da *antipolítica*. Por antipolítica cabe assim entender uma dinâmica de colapso da política e de crise social, que se manifesta tanto na ordem do massivo-coletivo como do individual-subjetivo. De fato, uma e outra são faces de uma mesma moeda. E por essa razão, em última instância, o trabalho teórico (e metateórico) com a cultura respalda e anima a prática crítica, ao mesmo tempo em que se vê respaldado e animado por essa. Essa é a sorte, talvez a única sorte, que põe sobre a mesa um contexto de crise aguda: que a emergência do fundo provoca uma dissolução das formas, uma necessidade de reinvenção vital tanto do possível como do impossível. Tal como argumenta P. Pál Pelbart, “quando o fundo irrompe, há uma espécie de dissolução da forma, e aí há um momento de crise. E nessa crise parece que nada é possível. O paradoxo está em que precisamente nesse momento tudo é possível. Coincidem o ‘nada é possível’ com o momento em que ‘tudo se move’. Quer dizer, a crise não é resultado de algo senão a condição para que algo suceda” (2009, p. 16-17). Tudo se move, ou se remove, ou se comove... ou, dito com outras palavras, está “tudo por fazer” – por recorrer assim ao nome de um fanzine gratuito (*Todo por hacer: Publicación Anarquista Mensual*). Nunca, como em tempos de crise, é tão possível, e tão inevitável, a reconsideração, a reformulação e a revitalização da crítica.

3.

Enquanto a (inter)subjetividade entrega-se a uma espécie de *fracking* sistemático, constante, sem limite, a recusa do que somos seria oferecida como um espaço ou espaçamento de ruptura. Na era das finanças, torna-se cada vez mais invisível, e, portanto, mais eficaz, o vórtice profundo em que se gestam os processos neoliberais de destruição e *shock* global. Pois bem, talvez não seja equivocado elaborar formas de resistência crítica igualmente invisíveis, imprevistas, precárias. Seu raio de ação seria tão abismal como estão sendo as fraturas extrativas que são funcionais à sustentação de um sistema insustentável. Porquanto nos faz vulneráveis, somente uma radicalização da ruptura parece capaz de fazer com que as fraturas por sua vez liberem uma energia que, em vez de ser psicologizada, seja vivida como uma potência de comoção e novas formas de politização do – a partir e em direção ao – frágil. O frágil, por certo, nem é, como se costuma dizer, um assunto simplesmente *pessoal* ou *individual* nem muito menos *psicológico* ou *mental*: tem mais a ver com a relação que nossos corpos têm consigo mesmos, com outros corpos, com o mundo. Fragilidade é condição de ruptura e, também, o contrário. A *ruptura* compartilha com o *fracking* um mesmo tempo e espaço, um mesmo mundo, uma mesma conjuntura de dor compartilhada, mas aquela põe em comum aquilo do que este se apropria. O duplo fio da ruptura faz dela, ao mesmo tempo, um momento de quebra, de fracionamento, e um trabalho de remover a terra para preparar a sementeira. No fim das contas, a esse trabalho da terra como cultivo referiam-se os primeiros usos latinos do vocábulo *cultura*.

II

CRISE E CRÍTICA (E VICE-VERSA)

Pode um livro aspirar a ser roubado? Se assim for, essa poderia ser uma boa forma de começar. A história de um livro que alguém queira roubar enlaçaria então com a história narrada cinematograficamente em *A menina que roubava livros* (B. PERCIVAL, 2013), a qual, por sua vez, adapta o romance homônimo de M. Zusak (*The book thief*, 2005). O relato é protagonizado por uma adolescente órfã que sobrevive ao extermínio racial e à repressão política em tempos do nazismo graças ao acolhimento por uma família alemã que lhe ajuda a levar uma vida semiclandestina. A paixão da mocinha pelas palavras e pela leitura permite-lhe sobreviver, frequentemente na escuridão de um sótão irrespirável, e cumprir essa espécie de mandato em forma de voz invisível que a interpela: “Escreva...”. O filme (como o romance original) atualiza assim a persistência espectral do trauma coletivo que representa para a sociedade contemporânea a emergência do fascismo no século XX, e canaliza, dessa forma, uma vez mais, a necessidade de recomeçar uma vida livre em uma época catastrófica. Nesse sentido, conecta-se o filme dirigido por B. Percival com a última realização de H. Miyazaki intitulada *El viento se levanta* (*Vidas ao vento*, 2013), na qual um amor adolescente tem início em meio à crise bélica, à catástrofe coletiva e à memória lírica de Paul Valéry: “O vento se levanta. Há que começar a viver”. Mais do que se tratar aqui de uma declaração voluntarista, ou meramente lírica, aponta-se assim um convite e um desafio para a vida diária, para a vida em comum. Nunca, como em um mundo em crise, faz-se tão premente, de fato, a vontade de querer viver.

Da crise (do fascismo clássico) à crítica (do novo fascismo)

Em *A menina que roubava livros*, ademais, reconhece-se uma dimensão sentimentalista que vai crescendo até um final que

visualiza a feliz apoteose do que A. Gramsci chamaria *o americanismo*. Assim, como em tantos outros relatos de êxito massivo, a rememoração do inferno fascista coaduna-se sutilmente com a celebração do modelo social atual, de maneira que o gesto inicialmente crítico obtura a reflexão sobre os mecanismos autoritários e repressivos vigentes na cultura, na economia e na política de hoje. Seguindo as análises de Bauman (1997), Adorno/Horkheimer (2003) ou Sousa Santos (2005), pode-se rastrear uma filiação entre fascismo e modernidade e, mais concretamente, entre holocausto, industrialização e estatismo. O crime coletivo pode-se ver, então, não como um mero acidente do progresso humano, senão, mais especificamente, como uma das consequências factíveis do totalitarismo latente na modernização e na sociedade de massas. Por esse enfoque, a atenção da opinião pública à ascensão da extrema-direita parlamentar não está ajudando a ver que é um fenômeno tão ameaçador como superficial. Enquanto isso, a Holocaustomania que se estende pela cultura massiva contemporânea, com sua demonização prototípica do nazismo alemão, consegue ao menos três efeitos de interesse: um, reduzir o fenômeno multifacético e complexo do fascismo moderno ao caso único do nazismo alemão; dois, localizar o fascismo como um problema alheio, como coisa de outros, dissipando a possibilidade de reconhecer uma modalidade de fascismo mais própria do capitalismo; e, três, um volumoso negócio em grande escala. Essa dupla operação ideológica e comercial vem-se repetindo com êxito internacional em filmes tão conhecidos como *Fuga para a vitória* (J. HUSTON, 1981), *A outra história americana* (T. KAYE, 1999) ou *O menino do pijama listrado* (M. HERMAN, 2008), entre outros muitos. Já o curta-metragem animado protagonizado pelo Pato Donald, *A face do Führer* (Disney, 1943), ainda dentro dos imperativos mais imediatos da propaganda bélica, recebeu um Oscar em 1943 e, no ano seguinte, em 1944, foi votado por especialistas em cinema entre os cinquenta melhores curtas animados de todos os tempos. Justamente meio século depois, *A lista de Schindler* (S. Spielberg,

1993) recebeu nada menos do que sete Oscars e converteu-se em um fetiche antinazista, mas não anticapitalista, na medida em que “o filme de Spielberg oferece a visão de um capitalismo ‘com rosto humano’, o homem de negócios como herói: o capitalismo pode proporcionar um sistema de saúde universal e pode também dar um Schindler” (LOZANO, 2010, p. 101). Mas para além dos exemplos concretos, no inconsciente coletivo, o tópico do nazista diabólico funciona bem como dispositivo catártico de massas: afasta a opção de tentar entender a vinculação entre o nazismo alemão e a modernidade oficial, com a qual compartilha ao menos o industrialismo voraz e o nacional-estatismo. Em outras palavras, as mensagens mais efetivas da cultura de massas tendem de novo a apagar a consciência dos fatores que socialmente condicionam o funcionamento dessa cultura (monologia, clichês, autoritarismo, espetacularização do real...).

Em uma perspectiva geral e experimental, subjaz aqui uma hipótese tão central como polêmica (MÉNDEZ RUBIO, 2017): a que apontaria para a existência de um vínculo pragmático e inercial entre o ambiente social atual e um *fascismo de baixa intensidade*. Em certa medida, a sociedade de hoje, sob o suposto amparo de um suposto protocolo democrático, entrega-se a seus carrascos sem (poder ou querer) ver que esses preparam e executam cotidianamente um gás letal e legal. A expressão *baixa intensidade*, tomada à primeira vista, poderia dar a impressão de uma força em decréscimo ou de pressão mínima. O certo é que essa pressão mínima, se assim fosse, o seria unicamente como contrapeso de uma opressão que se orienta a exercer-se com um máximo histórico de constância, extensão e profundidade. Pode que a melhor prova desse summum seja a naturalidade com que a imprensa traz, inclusive no mesmo dia, duas manchetes como estas: “Nos disparavam como contra frangos” (declaração de um sobrevivente à morte de quatorze imigrantes na praia de Ceuta, ao sul da Europa, depois da violenta repressão da Guarda Civil, com balas de borracha, enquanto se encontravam na água; a mesma

testemunha declarava que “uma pessoa, com um pau comprido, ia empurrando os feridos e cadáveres do lado marroquino”) ou “*Monísimas en el Holocausto nazi*” (artigo no qual se documenta até que ponto “o fenômeno *fashion blogger-monguer* alcançou o paroxismo com uma feliz subtendência: a das blogueiras – modelos – que posam em lugares relacionados com o Holocausto”) (*El País*, 15.02.2014, p. 9 e p. 45, respectivamente). De fato, em seus últimos escritos, P. P. Pasolini insistiu mais de uma vez em como ao longo da década de 1970 se estava produzindo uma espécie de “mutação antropológica” promovida pelo industrialismo selvagem e a chamada *sociedade de consumo*:

Deve-se adicionar que o consumismo pode criar “relações sociais” imodificáveis criando, no pior dos casos, em vez do velho clerical-fascismo, um novo tecno-fascismo (que em qualquer caso apenas poderia realizar-se à custa de chamar-se antifascismo)... (PASOLINI, 2010, p. 175)

Em plena crise sócio-histórica, dentro de uma ordem de realidade identificada com o capitalismo, totalizado e otimizado por esse, a questão sobre a relação entre capitalismo e fascismo constitui um desafio pendente para o pensamento crítico. Mas nesse ponto ainda pode ter sentido uma afirmação como a seguinte: “A lei suprema reza sempre assim: para que os teus ouvintes não proponham um pensamento crítico, trate tudo de maneira simplista!”. A citação procede de V. Klemperer em *LTI: La lengua del Tercer Reich* (2007, p. 254), onde se encontra ainda uma análise detalhada da cultura fascista através de seus usos linguísticos e ideológicos mais estendidos. Klemperer explica de forma pormenorizada ao menos dois aspectos: um, a proliferação nos discursos de propaganda e no jargão nazista de recursos como o sentimentalismo, o funcionalismo ou o fanatismo; e, dois, como esses recursos impulsionavam (e eram impulsionados por) o poder em ascensão de “mercador sem escrúpulos” (2007, p. 64). Militarismo fascista e industrialismo fordista haveriam entrado em uma convergência

discursiva regida ao fundo (sem fundo) por uma singular “ausência de limites”, cuja melhor expressão terminológica haveria sido a moda do adjetivo euforizante: “total!”. Se para Klemperer *total* é nada menos que “a palavra chave do nazismo” (2007, p. 316), custa muito não ver que esse adjetivo com esse uso segue tão vivo como o uso de abreviaturas ou o enaltecimento da educação física (o império imparável do *look* e do *gym*...). Claro que, ao chegar até aqui, para entender totalmente a passagem do fascismo clássico ao fascismo de baixa intensidade há que se pensar melhor a passagem (que estava *a um passo* dentro da ausência de limites própria do fascismo) do poder militar-estatalista ao poder midiático-mercantilista que, seguindo P. P. Pasolini, se estava preparando em torno de 1970 sob a forma de um “novo fascismo” (PASOLINI, 2009, p. 34). Como diria C. Amery (2002, p. 13), “o espectro enterrado sob os escombros está apenas aparentemente morto”. É como se um fascismo se exibisse em primeiríssimo plano, enquanto outro (e ajudando a que outro) se mantivesse e se renovasse ao fundo do campo perceptivo.

O estudo do fascismo linguístico ajuda a compreender as linhas dissipadas de continuidade entre um fascismo (clássico) imediatamente político e um (novo) fascismo imediatamente econômico. Seguramente, é muito difícil encontrar uma expressão mais sintomática da nova totalização do real que a expressão que hoje se usa para dizer não somente que alguém não tem trabalho senão que vive na solidão, sem relação conjugal nem companhia: “estar no mercado” – para não falar da moral que se naturaliza, circulando em voz alta ou baixa cada vez mais por todo lugar: “Há que saber vender-se!”... De modo que, como se intuía na prática aliada de não bombardear as plantas industriais americanas em solo alemão (que seguiam trabalhando, no entanto, para Hitler), adivinha-se agora que não há nenhuma oposição necessária entre americanismo e fascismo. A falsa ideia, alimentada pela propaganda aliada durante a II Guerra Mundial, de um suposto antifascismo por parte das grandes potências, já foi

em seu momento desmontada pela observação sobre o terreno da pós-guerra imediata registrada por Stig Dagerman em *Outono alemão*. Nesses relatos, publicados por Dagerman originalmente em 1947, já se registrava que “os vencedores, os países capitalistas do Ocidente, não desejavam uma revolução antinazista. [...] Os grupos de resistência das cidades, que iniciaram uma difícil desnazificação já antes do fim da guerra, foram desarmados pelos aliados e substituídos pelos *Spruchkammern* que permitiam fiscais nazistas comprar fazendas enquanto deixavam morrer de fome os operários antinazistas” (DAGERMAN, 2001, p. 103-104). A ironia desolada de Dagerman está contida em seu artigo “A justiça segue seu curso”, que começa assim: “A alegria torna-se escassa na Alemanha do pós-guerra, mas não as diversões. Mas divertir-se é caro” (2001, p. 79). É tão distinta essa condição ambiental da que impera hoje em dia?

A produção de (des)conhecimento

O fato é que a indagação e a reflexão sobre essas *condições ambientais* ainda são mediadas pela educação superior e a instituição universitária, e essas não parecem poder resistir à hegemonia da mercantilização, mas se poderia dizer que estão entrando em um novo regime de sinergia de interesses com respeito à mundialização dos mercados. Do final da década de 1970 procede um ensaio de análise dessa situação do saber e da produção de conhecimento, que alcançou merecida celebridade, cujo autor foi J. F. Lyotard e cujo título inicial foi *A condição pós-moderna*. Já então se via com clareza que “a pergunta, explícita ou não, proposta pelo estudante profissionalista, pelo Estado ou pela instituição de ensino superior, já não é: *Isso é verdade?*, senão, *para que serve?* No contexto da mercantilização do saber, essa última pergunta, na maioria das vezes, significa: *pode vender-se?* E, no contexto da argumentação do poder: *é eficaz?*” (LYOTARD, 1986, p. 94-95). Como se vê através de uma passagem tão breve como essa, a produção de co-

nhcimento vem entrando em uma (lenta mas segura) dinâmica de interioridade com respeito ao totalitarismo de mercado.

Assim as coisas, os métodos de investigação, assim como as formas de avaliá-los, entraram em uma espiral que desmantela o pensamento crítico. A medição quantitativa de produtividade no mundo acadêmico, tal como se manifesta especificamente em determinados índices de citação, confunde qualidade e quantidade, recorrendo a um sistema de avaliação que aparenta ser objetivo e neutro. O que hoje se considera *impacto científico* depende de uma concepção tecnocrática do saber, quer dizer, de uma série de instrumentos de medição que não são tanto, como diz Scott (2013, p. 153), uma “máquina antipolítica” como, melhor que isso, um dispositivo de politização regressiva e neoliberal do espaço acadêmico e das prioridades da investigação social. Na realidade, as prioridades e as decisões na produção de conhecimento restam agora funcionalmente sujeitas ao poder político do Estado, que, por sua vez, se entregou de maneira obscena ao poder econômico transnacional. Mais que de uma despolitização, trata-se de uma dessocialização do conhecimento em virtude de sua submissão aos imperativos institucionais, fundamentalmente de cunho mercantil. Por isso, ao final, “o autêntico dano que causa confiar, sobretudo, no mérito medido quantitativamente e em sistemas auditores numéricos *objetivos* para avaliar a qualidade é consequência do descarte de questões vitais que deveriam fazer parte de um enérgico debate democrático e pô-las em mãos de especialistas os quais se supõem neutros” (SCOTT, 2013, p. 165).

Sem ir mais longe, na teoria crítica da cultura, a reivindicação de uma noção atualizada do popular-subalterno é já, em si mesma, uma forma de intervenção polêmica, dialógica, na linha de uma recuperação para a teoria social das formas de prática próprias dos movimentos sociais de raiz libertária. Ademais, as análises de Raymond Williams e da Escola de Birmingham são reivindicadas aqui como um marco crítico recuperável para além de sua institucionalização nos Estados Unidos entre 1980-1990, e também

para além da inclinação social-democrata do próprio Williams, que necessita ser reconsiderada com uma atitude de radicalidade e atualidade. Nessa atitude, ampliada a outras fontes, incide o trabalho dialógico com passagens, fontes e vozes múltiplas que tentaram suscitar uma crítica do presente. Essa vocação dialógica, apesar das dificuldades que possa trazer em face de um esquema orientativo, implica uma resistência a reproduzir a lógica que se quer combater: a lógica na qual insistiu recentemente W. Rowe ao apontar que o que define um regime fascista é “a tentativa por monologizar a linguagem” (ROWE, 2014, p. 310). Em outras palavras: a dialogia na forma de defender os argumentos procura levar em conta a interação que se dá na comunicação social, assim como essa talvez poderia encontrar apoios reflexivos naquela.

Nessa tendência monológica confluiriam pragmaticamente a política fascista e a cultura massiva, que é um dos debates (para não dizer o principal) que é urgente suscitar. Apesar de tudo, em relação a esses debates (im)possíveis, é sintomático dos tempos que correm que ainda seja frequente encontrar reações defensivas que, do lado acadêmico, desprezam esse esforço crítico, rotulando-o de “radical”, enquanto, do lado social, seja visto como “obscuro”. Os convites à claudicação parecem por momentos vir de todas as partes, mas isso não impede de seguir vendo como urgente a necessidade de construir pontes e de colaborar na criação de correntes de tensão que ponham em relação de contraste o que ocorre dentro e fora do espaço acadêmico, dado que tanto seu interior como seu exterior pertencem em igual medida ao território ilimitado, irrenunciável, da vida cotidiana.

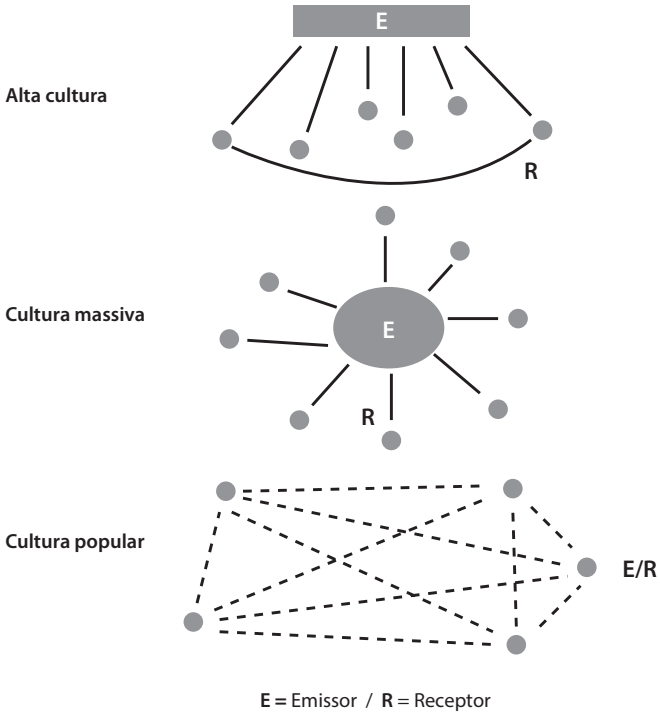
Ante a hipótese de que o popular, por convicção e ao mesmo tempo por sua necessidade de responder criativamente ao uso da força, mova-se dessa forma fugidia, é então especialmente problemático o trabalho de identificar os recursos dessa matriz cultural e social. Essas dificuldades de identificação conduzem ao final, ou desde o princípio, a um extremo em que, ou bem se abandona definitivamente a tarefa teórica, ou bem essa tarefa se encaminha

em um sentido que ponha em suspenso a validade do princípio de identidade em sentido forte. As ciências sociais, normalmente apoiadas de uma forma sistemática (e frequentemente arrogante) em epistemologias do tipo positivista e rigidamente empírico, deparam-se aqui com um desafio que, de fato, lhe antecede, consciente ou inconscientemente, a ameaça de um buraco negro. E talvez isso explique melhor que nada por que essa forma de abordar o popular e a crítica social não aparece, ou é feita apenas de forma tangencial e muito isolada, nos discursos explicativos mais difundidos. E talvez isso mesmo mostre até que ponto, mais que os ensaios acadêmicos em voga, as canções populares, os discursos subculturais e anticanônicos ou, inclusive, a imaginação utópica e poética podem ser aqui mais úteis.

Mais de uma década depois, ainda pode ser indicativa uma passagem como esta extraída do prefácio à *La apuesta invisible* (2003, p. 16): “A propósito do espaço acadêmico de produção de conhecimento, como se sabe, a crise deixou de ser um momento esporádico de comoção para instalar-se com renovada força em seus pilares. A universidade, e especialmente o pensamento crítico dentro dela, vivem hoje em escala internacional um episódio de barbárie, surda e calada pelo geral, mas insidiosa, e barbárie ao fim e ao cabo. Como ocorria a J. Derrida já há três décadas, a situação obriga a dizer que a questão de saber ante o que e ante quem se é responsável tem maior legitimidade e vigência do que nunca, e talvez não tenhamos pensado o suficiente que “a autonomia das universidades como daqueles que nelas habitam, estudantes e professores, é um truque do Estado” (DERRIDA, 1984, p. 86-87) – hoje melhor dizer “do Mercado”, se não fosse porque essa autonomia está deixando de existir. O mercado neoliberal, em tempos como estes de recrudescimento obscuro e sem escusas, descobriu o truque e não está disposto que as coisas sigam como estavam. Mas essa mutação institucional em curso reagemoniza uma estrutura universitária que deve seguir servindo aos interesses do sistema, agora imediatamente econômico e imediatamente

político, com a nova condição de que as decisões-chave fiquem definitivamente não mais longe, senão fora, do âmbito do público e da vida em comum.

O recurso aos estudos culturais, por conseguinte, torna-se útil na medida em que entra em uma crescente e cada vez mais intensa politização de suas premissas e de seus argumentos – o que implica um certo deslocamento desde a moda norte-americana dos *cultural studies* até a revitalização de suas fontes europeias e sua reelaboração no âmbito latino-americano a partir de óticas não neocoloniais. Assim se tentava plasmar, de fato, no transcurso desde *Encrucijadas* (1997) até *La desaparición del exterior* (2012), passando por *La apuesta invisible* (2003), esboçando uma linha de trabalho crítico que foi acertadamente tomada em seu momento como uma “rerradicalização” dos estudos culturais e da comunicação (LÓPEZ, 2005). As dificuldades para avançar nesse caminho crítico não deveriam, em nenhum caso, ser desculpa para incorrer em um vitimismo que se pôs ao alcance de qualquer um, ainda que seja somente porque o vitimismo apenas reforça em última instância o estado das coisas. Nesse sentido, um primeiro movimento teórico consistia em distinguir (para em consequência poder também entender melhor seus cruzamentos) entre *modos de produção* (Marx) ou *maneiras de fazer* (De Certeau) que uniram de início tanto as práticas culturais como as relações sociais, de modo que determinados usos, espaços e lógicas da ação pudessem ser considerados à luz de uma abordagem complexa. Essas distinções básicas dão lugar a um jogo de intercâmbios entre esquemas tendenciais que orientem as hipóteses, a análise e os argumentos propostos para a discussão e a investigação ulterior.



(Por sua vez, essa diferenciação aparece e reaparece ao longo das páginas seguintes, em diferentes capítulos, como refrão que pautе ritmicamente o plano de fundo argumentativo geral.) Por essa via de distinções entre esquemas ou modos de produção cultural, a distinção tendencial e também prioritária entre massivo e popular (MARTÍN-BARBERO, 1987 reed. 2010) admite ser explicada e aplicada a âmbitos culturais de relevância indubitável como a ação social, a produção simbólica ou a comunicação musical, entre outros.

Em qualquer caso, a ênfase situa-se em uma concepção emancipadora da cultura entendida como prática social. Por sua parte, a prática teórica entronca assim com a memória das lutas libertárias e anarquistas, mas não por efeito de uma espécie de imperativo ideológico sobreposto ao discurso, senão, em vista da

sobrevivência espectral de uma matriz política, multidimensional, compartilhada, nesse caso, entre questões do tipo epistemológico, metodológico, discursivo, sociocultural e vital. Pode-se então aplicar a essa forma de entender o pensamento crítico o mesmo título escolhido por J. Navarro (2004) para seu estudo da sociabilidade libertária: *a revolução pela cultura...* do mesmo modo que, em alguns textos anarquistas e antifascistas, falava-se, em torno de 1930, da iminência de uma *revolução interior*. Claro está que o sintagma *revolução interior*, na era do poder mercantil globalizado e de um novo fascismo de baixa intensidade, deve adaptar-se tanto em seu momento substantivo (levar o componente revolucionário a reiniciar-se agora desde o espaçamento precário das microfissuras (Deleuze) e do infrapolítico (Scott)) como adjetivo (ressituar o interior em um momento de crise estrutural e de dissolução da barreira que o separava do exterior). Talvez assim a crítica, entendida como colapso, sabotagem ou greve, possa por fim assumir e comprovar que “se instala no interior da canalização para rebentá-la” (Institut de Démobilisation, 2014, p. 36). Para isso, como diria elípticamente a poetisa A. Sexton, em alguns versos arrepiantes sobre a persistência ordinária do fascismo (“Amar o assassino”, Poemas de Amor, 1969): “Até agora os continentes permanecem no mapa / mas há sempre um novo método”.

Crise social e crítica cultural

A ideia de *cultura* segue sendo um terreno válido e crucial para pensar as mudanças e os conflitos sociais. Em primeira instância, a análise cultural ajuda a tomar distância em relação ao economicismo imperante, e isso não para descuidar ingenuamente das decisivas transformações econômicas em curso, mas sim para conseguir vê-las a partir de uma ótica ampla e processual. Nesse sentido, a perspectiva da crítica cultural cruza-se com a perspectiva da crítica política na hora de realizar uma crítica radical do presente. Para isso, não obstante, a cultura não pode ser tomada

em termos culturalistas, quer dizer, não pode ser tomada por uma espécie de nobre substituto da política. Essa espécie tão frequente de culturalização ou estetização do político dá lugar a uma “ilusória supervalorização da cultura” (LEPENIES, 2008, p. 59) que é uma marca ideológica não somente da visão fascista do mundo, mas do pensamento burguês ocidental e moderno – incluindo aí a americanização da filosofia alemã, em versão Disney (LEPENIES, 2008, p. 93), que se deu com força em meados do século XX.

A era neoliberal trouxe consigo um ambiente supostamente confortável, no qual a autoproclamada *pax culturalis*, como restou evidente na última onda de crise econômica em torno de 2010, não pode impedir que a nova realidade seja vivida em escala mundial como uma verdadeira guerra de nervos. A crise torna-se assim subjetiva ou *interior* ao mesmo tempo que se bloqueiam e fracassam os paradigmas políticos tradicionais de ação coletiva ou *exterior*, tal como vinham preparando em muitos países europeus, americanos e africanos (e ainda vem ocorrendo no mundo árabe) as chamadas “transições à democracia”. Essas celebradas “transições democráticas”, tal como tiveram lugar em contextos geograficamente tão afastados como, por exemplo, Espanha ou Chile, institucionalizaram o esquecimento e neutralizaram as tradições de resistência antifascista para dar lugar a um modelo anestésico na política e na cultura. O consenso converteu-se assim em um recurso paralisante “na medida em que a homogeneização das diversas posições (e das lógicas sociais de representação), ao anular o princípio da incomensurabilidade entre os diversos paradigmas políticos, apaga aquilo que, na origem, está na raiz de suas diferenças” (PERIS BLANES, 2005, p. 191-192).

Frente a esse *élan* falsamente pacificador, e desde seu próprio interior menos reconhecível, os materiais e as forças culturais seguem ainda abrindo novas possibilidades de (re)significar processos de mudança, críticos e criativos (HERRERA FLORES, 2005). Desde as lutas dos novos movimentos sociais até as subculturas urbanas, desde as formas de guerrilha antipublicitária (*adbusters*) até as formas

anônimas de criatividade subjacente à vida cotidiana, a cultura segue ativa como recurso de transformação e emancipação. Mas essa energia crítica da cultura somente pode ser o da antipolítica se for considerada em sua acepção mais aberta e profunda, isto é, como dimensão simbólica da prática social. Em uma época de globalização, a crítica cultural necessita acolher as mais diversas formas de estratificação, negociação e conflito. Assim é como se poderia chegar a afirmar e concretizar que “a diversidade cultural é a rede de relações, sem hierarquia, homogeneidades, nem caminho preestabelecido, senão como linhas múltiplas de culturas que se relacionam abertamente com as alteridades” (SILVA; BROWNE, 2007, p. 34). Ao mesmo tempo, de maneira dialética e, sobretudo, dialógica, para que a crítica cultural avance de modo efetivo, as diferenças interculturais devem entrar em interação com diretrizes analíticas que acompanhem a ação da lógica unitária própria do que Wallerstein chamara de *o sistema-mundo* – e ao que Mattelart (2010) responderia com a reivindicação crítica de uma visão de mundo atentamente inconformista. E aqui é justamente onde as novas formas de totalitarismo e fascismo devem ser desveladas e denunciadas.

Entender os processos culturais passa por observar os fenômenos comunicativos (ou anticomunicativos) que esses implicam e que ao mesmo tempo os impulsionam. Como se vê nas formas mais conhecidas de desenvolvimento tecnológico e de hiperestimulação audiovisual, as eufóricas chamadas à comunicação podem estar convertendo-se em um mecanismo autoritário de ensimesmamento, inclusive de autismo inercial, que já foi, com razão, rotulado de “despotismo comunicativo” (PERNIOLA, 2006, p. 37). Além de recursos inéditos para a coordenação e para a mobilização social, as sintomaticamente denominadas *redes sociais* facilitam tanto formas de articulação como de encapsulamento social, ou, por assim dizer, tanto de interconexão como de desconexão vital. Sobre a base de uma expansão sem precedentes de multiconexões telefônicas, a era da internet é caracterizada pelo advento de um acesso revolucionário à informação e ao conhecimento e, ao mesmo tempo, de

uma crescente resistência à reflexão já intuída por W. Benjamin em um dos fragmentos que compunham sua *Infancia en Berlín hacia el mil novecientos*: “anulando minha capacidade de reflexão entregava-me, sem resistência alguma, à primeira proposição que me chegava através do telefone” (2010a, p. 186). Desde logo, esses paradoxos e os efeitos de destruição cultural que provocam não são mais separáveis simplesmente do desenho operativo das novas tecnologias (TIC), senão de como essas tecnologias e seus usos dominantes vêm (talvez não determinados, mas sim) condicionados pelos interesses postos em jogo por aqueles que detêm seu regime de propriedade e administração. Nesse sentido, a propriedade dos meios de produção e sua orientação mercantil seguem sendo o marco analítico e de política econômica desde o qual entender a sociedade atual e o que também Benjamin nominara como “a escravidão pelo dinheiro” (em *Del burgués cosmopolita al gran burgués*, 2010b, p. 274).

Em outras palavras, quando a *comunicação* é o significante da *incomunicação*, a *cultura* somente pode ser o da *antipolítica*. Por antipolítica cabe assim entender uma dinâmica de colapso da política e de crise social, que se manifesta tanto na ordem do massivo-coletivo como do individual-subjetivo. De fato, uma e outra são faces de uma mesma moeda. E por essa razão, em última instância, o trabalho teórico (e metateórico) com a cultura respalda e anima a prática crítica ao mesmo tempo que se vê respaldado e animado por essa. Essa é a sorte, talvez a única sorte, que põe sobre a mesa um contexto de crise aguda: que a emergência do fundo provoca uma dissolução das formas, uma necessidade de reinvenção vital tanto do possível como do impossível. Tal como argumenta P. Pál Pelbart, desde uma ancoragem de nômade na atual conjuntura brasileira, “quando o fundo irrompe há uma espécie de dissolução da forma, e aí há um momento de crise. E nessa crise parece que nada é possível. O paradoxo está em que precisamente nesse momento tudo é possível. Coincide o ‘nada é possível’ com o momento em que ‘tudo se move’. Quer dizer, a crise

não é resultado de algo, senão a condição para que algo suceda” (2009, p. 16-17). Nunca, como em tempos de crise, é tão possível, e tão inevitável, a reconsideração e a revitalização da crítica.

COMUNICAÇÃO E CRÍTICA DA CULTURA

A cultura ou é comunicação ou não é nada.

Eduardo Galeano

No que se refere aos debates sobre comunicação e cultura, assistimos, com demasiada frequência, a uma assimilação inercial dos dois termos, como se fosse inevitável vinculá-los lógica e ideologicamente. Não obstante, a reflexão sobre a cultura entendida como prática social pode ajudar a entender que há formas mais ou menos comunicativas de cultura, e que essas distinções, longe de ser apenas de matiz ou estar condicionadas à discussão sobre as *políticas identitárias*, afetam o núcleo das relações entre cultura e poder na sociedade contemporânea. Assim se pode perceber, de início, na distinção entre alta cultura, cultura massiva ou midiática e cultura popular. E assim se pode observar, também, no legado multipolar e polêmico que nos deixou a modernidade na hora de definir o próprio termo *cultura*. Daí que seja necessário o esforço inicial por clarificar os pontos de partida assim como o conflito de interpretações que, na época moderna, vieram articulando os debates sobre a cultura. Hoje sabemos que o termo *cultura* recebeu em torno de cento e cinquenta definições, o que é sintoma de, ao menos, duas coisas: uma, que a polissemia e a ambivalência o constituem como conceito de uma forma singularmente intensa; e, dois, que em sua definição, na delimitação de seu alcance teórico e prático, dirimiram-se e talvez seguem-se dirimindo tensões não resolvidas.

A cultura como ideia

Se a cultura pudesse resumir-se em uma imagem seria talvez um poliedro dinâmico, nem sempre delimitável com facilidade,

multifacético e inestável. Contudo, vista com certa perspectiva, essa imagem apresentaria uma série de traços, de linhas de força que a atravessariam e desbordariam, cuja relevância é crucial na hora de começar a orientar uma possível explicação e compreensão crítica de suas premissas e de seus efeitos. Quando se revisa o significado da cultura ao longo da modernidade, o primeiro que chama a atenção é a oscilação, ainda hoje ativa, entre duas acepções hegemônicas. Seguindo os argumentos de Z. Bauman (2002), a primeira no tempo referia-se à Cultura como ideal de progresso e perfeição humanos. Tratava-se de uma referência essencialista e unitária que, na prática institucional, cumpria uma função de tipo seletivo, elitista, como já se havia começado a fazer na Roma antiga e continuará sendo feito na reprodução do *establishment* cultural contemporâneo. Essa concepção idealista da Cultura consolidou-se, por sua vez, na dialética entre duas “subvertentes”, que terminaram por não ser excludentes, embora seja certo que surgiram em contextos históricos diversos. A primeira, de tradição francesa, dava mais ênfase ao universalismo da civilização moderna. A segunda, que costuma vincular-se aos principais intelectuais alemães da época (KUPER, 2001, p. 24), insistia mais na dimensão subjetiva ou individual do fenômeno, assim como em seu valor para a construção de uma identidade nacional em sentido forte. Sabemos, ademais, que, na Inglaterra, em torno do último terço do século XIX, e em concreto em torno da obra de Matthew Arnold, estava já madura essa ideia de cultura como aquilo que distingue os eleitos dos bárbaros, como a última esperança contra a pujança da industrialização. Assim, como escreveu Kuper:

Por todas as partes a cultura materializava a esfera dos valores últimos, sobre os quais se acreditava que repousava a ordem social. Dado que a cultura era transmitida através do sistema educativo e expressava-se em sua forma mais poderosa na arte, esses eram os campos cruciais que um intelectual comprometido deveria tentar melhorar. E, já que a fortuna de uma nação dependia da condição de sua cultura, essa se constituía em uma arena decisiva para a ação política. (2001, p. 27-28)

Ainda que não o tenha feito, a modernidade oficial teve ao alcance da mão uma definição socializada e material da cultura, como logo defenderiam Williams ou Said, indicando que *cultura* “refere-se a todas aquelas práticas como as artes da descrição, da comunicação e da representação, que possuem relativa autonomia dentro das esferas do econômico, do social e do político, que muitas vezes existem em forma estética” (SAID, 1995, p. 12). O que encontramos, no entanto, é que a cultura se vê submetida a uma *dupla redução*: cultura como cultura de elite, cultura como cultura nacional. Também Said soube ver que “o problema dessa ideia de cultura é que supõe não apenas a veneração do próprio mas também que o próprio seja visto, em sua qualidade transcendente, como separado do cotidiano” (1995, p. 14). Said argumenta como os Estados modernos e a extensão planetária do comércio e da comunicação estiveram na raiz tanto dessa maneira etnocêntrica e autoritária de entender a cultura como dos processos gerais que hoje chamamos *globalização*. Por isso “a relação entre a política imperialista e a cultura é assombrosamente direta” (SAID, 1995, p. 42).

Apenas mais adiante, como consequência do contraste da visão europeia com outras populações, com outros códigos e padrões culturais, esse “descobrimto de novos mundos” permitirá, com a institucionalização da Antropologia, abrir o conceito de cultura para uma consideração mundanizada da(s) cultura(s). Mas essa nova definição, exportada rapidamente para a teoria social, move-se ainda dentro de categorias idealistas europeias como a noção de *sistema* ou a redução da diferença a uma questão de identidades étnicas (territoriais ou nacionais). Assim que a segunda das grandes definições modernas, tal qual seria gestada na Antropologia norte-americana do final do século XIX, tem um caráter marcadamente empírico e relativista, muito distante de estar disponível para a reflexão e para a crítica política radical.

Ao seu predecessor absoluto e hierárquico esse novo conceito confere um pluralismo contextual e etnográfico, mais disposto a falar *das culturas* que *da Cultura*. Seguindo Tylor e Boas, a Antro-

pologia volta-se para a possibilidade de construir uma ciência das ideias atenta aos costumes dos povos, desde uma ótica diferencial e descritiva. Nesse sentido, e frente ao idealismo que via o social apenas como um meio para a consecução de um projeto universal, a dimensão social da cultura é um componente fundante, decisivo, mas que se vai abordar desde uma perspectiva fundamentalmente positivista, que entende a cultura como algo já feito, já dado, que é necessário compreender e transmitir, ao tempo que, por princípio, o cientista não pode nem deve questioná-lo. De outra parte, a insistência antropológica nos processos de atribuição de significado (valores, ideias, normas...) separava a teoria da cultura de seus vínculos concretos com o fazer, com a prática social e institucional, quer dizer, de suas relações constitutivas com o poder.

Onde a corrente humanista apostava na dimensão cognitiva da cultura como instrumento que o ser humano necessita para autorrealizar-se, a corrente cientificista apelava aos condicionantes do entorno. Os seguidores de um marxismo ortodoxo extremarão essa última versão ao falar da cultura como aquilo que o social e o econômico determinam, reduzindo o cultural a fenômeno secundário, a um mero reflexo da vida coletiva. Na prática, enquanto isso, a Cultura ia-se impondo eficazmente como forma de vida desejável, isto é, como meio supostamente neutro de harmonização social por parte desse espaço ideológico de mediação entre o particular e o universal que é o Estado-nação. Silenciosamente, e em paralelo, a modernidade estava conjugando as necessidades tanto da cultura de elite como da nova cultura massiva ou industrial, tanto do Estado como do mercado, instituição essa que irá ganhando força até se impor estruturalmente como enclave de prioridade estratégica no último terço do século XX. Não obstante, é preciso destacar que na primeira modernidade está claro que “o Estado encarna a cultura que, por sua vez, é a consagração de nossa condição humana comum” (EAGLETON, 2001, p.19).

Seja como *humanidade*, como *nação* ou como *etnia*, o significado da cultura apoiava-se em uma premissa de totalidade e

identidade que podia tender a unificar ou a segmentar a realidade social, mas sempre respeitando e reforçando esse tipo de unidades apriorísticas. Desde o ponto de vista supostamente neutro do sistema, entendido esse como articulação de Estado nacional (unitário) e mercado liberal (padronizado), as noções hegemônicas de cultura identificam-na como forma historicamente avançada de conceber as relações sociais, mas à custa de reduzir *relação* à *homogeneidade*. Essa redução abstrata é, evidentemente, funcional para a perspectiva desse sistema de poder, que requer essa premissa de coerência ideal para se autolegitimar como sistema. Mas esse gesto denuncia a quem, por que ou para que são úteis, sobretudo, essas noções e esses significados. No fim das contas, como reconheceu o economista e filósofo A. Sen, “a cultura não existe independentemente das preocupações materiais, nem espera pacientemente a sua vez atrás delas” (SEN, 1998, p. 317).

Assumindo as relações sociais em termos de coerência, essa forma moderna de definir a cultura persistirá com força até as investigações de Talcott Parsons em meados já do século XX e, o que é aqui fundamental, denunciará suas dívidas com a noção de *sistema* e tudo aquilo que essa implica de cara a reduzir à sua mínima expressão as potencialidades da cultura como espaço de conflito e até de “revolta intratável” (BAUMAN, 2002, p. 343). Ao contrário, nessa ordem estrutural de coisas, e seguindo com a abordagem avançada por Parsons (1951),

a cultura é a estação de serviços do sistema social: ao penetrar nos “sistemas de personalidade” durante os esforços para manter o modelo (por exemplo, ao ser “internalizada” no processo de “socialização”), assegura a “identidade consigo mesmo” do sistema no tempo, quer dizer, “mantém a sociedade em funcionamento”, em sua forma mais distintiva e reconhecível. (BAUMAN, 2002, p. 29-30)

Como pode ser visto nessa enunciação distanciada de Bauman, o argumento de Parsons desemboca em um círculo fechado, autossuficiente: a cultura é pensada como meio através do qual um determinado sistema estabelece sua própria identidade e a mantém

ordenando em torno de si as dinâmicas sociais que o rodeiam e atravessam. Ao conceber a cultura como instrumento de integração sistêmica, a dívida de Parsons com uma epistemologia funcionalista não lhe permite ter em conta o espaço da diferença (em relação) entre sistema institucional e sociedade. O institucional e o social, mesmo sendo inseparáveis, não são identificáveis a princípio, a não ser que compartilhem a poderosa premissa moderna que é o princípio da representatividade: quem leva as rédeas do sistema o faz em virtude de sua capacidade para representar os interesses (políticos, econômicos, culturais) das pessoas. Mas essa distância entre institucional e social, ou entre sistema e vida cotidiana, que os grandes líderes esquecem tão frequentemente quanto as pessoas a reconhecem caladamente, incorpora uma diferença tendencialmente conflituosa, assim como, está claro, um processo em curso de normalização das desigualdades estruturais que estão na base da sociedade contemporânea.

Para revisar criticamente essas inércias semânticas e pragmáticas, há de se esperar até os trabalhos de Raymond Williams (1983, original de 1958) quanto à genealogia do uso da palavra *cultura*. Williams destacou como o avanço da modernidade supôs um reajuste de termos interconectados, como cultura, arte ou indústria, no sentido de que todos eles passaram do significado de uma atividade (geral, humana) para referir-se a uma coisa em si, um conjunto de artefatos ou produtos, inclusive uma instituição (particular, determinada), até ser assim “uma palavra que frequentemente provocava hostilidade e perplexidade” (WILLIAMS, 1983, p. XVI). Como resultado, assim como a arte seria entendida como a máxima realização de uma cultura dada, arte e cultura seriam entendidas por uma oposição ideal à carga material e mundana do conceito de indústria. Paradoxalmente, entretanto, a progressiva reificação do cultural estava preparando-o para adaptar-se às novas condições de negócio e de fetichismo da mercadoria propugnadas pela revolução industrial capitalista. Quanto à distância entre um sentido geral e outro específico da cultura, Williams (1982) reconsiderará as

deficiências desse salto semântico propondo distinguir entre um sentido antropológico, latente, da cultura, e um sentido institucional, manifesto. Apesar de relacionados entre si, já que nenhum poderia ser acessado sem a coexistência do outro, a distinção ajuda a repensar criticamente a definição retórica que o termo *Cultura* teria oficializado com a modernidade: apresentando-se como dimensão geral, universal e humana (sentido 1), na prática funciona como uma forma institucional possível (sentido 2) de entender essa dimensão antropológica.

Na tentativa de Williams de reconsiderar a cultura como um elemento constitutivo concreto do social, é então possível reformular as deficiências herdadas das tradições explicativas idealista-romântica e materialista-marxista. Assim, ambas dialogariam em um sentido crítico da cultura como *dimensão simbólica da prática social*, que salvasse, dessa forma, tanto a crucialidade do cultural, destacada pela primeira tradição, como o caráter material que lhe soube conceder a segunda delas. Williams reconhece que cultura pode ser um termo enganoso, mas, ao mesmo tempo, demasiadamente importante para abandonar o desafio de pensá-lo de maneira reconstrutiva. Seu enraizamento na vida em comum, na dinâmica histórica (com minúsculas), ajuda a compreender, sem ir mais longe, que as diferenças culturais entre pessoas e grupos nem são absolutas nem são eternas. Por aqui, finalmente, chega-se a uma ideia de cultura defensável, agora não seguindo um esquema metafísico ou hierárquico (corpo/alma, natureza/espírito, base/superestrutura...), senão situando-a em um circuito horizontal e imparável: aquele que interconectaria cultura, economia e política, ajudando com isso a compreender dinâmicas sociais complexas assim como, ao mesmo tempo, problematizando a suposta autonomia dessas diversas esferas.

Poderia então entender-se a cultura (em sentido social) na modernidade – precisamente a época histórica em que o termo começaria a ser usado com seu significado atual – como uma mola de mobilização simbólica, geral, como elemento inclusivo,

de sutura entre subsistemas diferentes que possibilita, de fato, a articulação do todo social como sistema: um *entre*, como se dissessemos que, entretanto, se apresenta e se legitima oficialmente como um *apartado* e um *acima*. Ao invés disso, a Cultura (em sentido institucional), à maneira da dialética hegeliana do Espírito, e de sua encarnação na instituição moderna do Estado, adotará as maiúsculas, um nome e um espaço próprios, ao mesmo tempo que aprenderá a autoproduzir-se como discurso voltado para o passado – como, melhor ainda que o termo Renascimento, mostrariam a ideologia da arte Neoclássica ou o auge da Filologia e da História do século XIX.

A Cultura, em suma, visibiliza-se assim como forma de controle e de ordem, de neutralização do conflito entre classes e grupos sociais em confronto. A história do conceito de cultura, como investigaram Lloyd e Thomas (1998) a partir do caso britânico, resulta inseparável da história social pela qual a emergência de determinadas instituições representativas supunha a destruição ativa de outras formações sociais cujo futuro estaria no popular e não necessariamente no estatal. Desse ângulo, o significado moderno de Cultura “não é um mero suplemento do Estado, mas o princípio fundador de sua eficácia. É, em outras palavras, um instrumento primordial de hegemonia” (LLOYD; THOMAS, 1998, p. 118). Quando Arnold equipara o Estado à figura de um professor ideal, ou quando Stuart Mill reivindica o Estado-nação como requisito político para a autonomia individual, como estava já implícito nas obras de Coleridge ou Humboldt, estão sendo colocadas de fato as bases para equiparar Estado e cultura, cultura e Estado, como duas faces de uma mesma moeda: o novo modelo de sociedade nacional moderna. Daí que se pode afirmar que “o estado da cultura determina a forma do Estado”, sempre tendo em conta que

o Estado, em si mesmo uma espécie de abstração universalizante com respeito à sociedade, nesse modelo é cada vez mais antagonista das culturas sociais e políticas próprias dos movimentos sociais radicais, na medida em que essas dependem da articulação de

práticas locais e particulares formando um movimento móvel e descentralizado. (LLOYD; THOMAS, 1998, p. 125)

Em meados do século XIX, especificamente entre 1830 e 1860, reconhece-se então o sentido de transformações culturais sem as quais a nova sociedade não se entenderia, como a equação submissa entre educação e normalização ou a passagem de uma pujante imprensa obreira a uma imprensa para obreiros cada vez mais expansiva e massiva. Ante a necessidade de uma cidadania nacional disciplinada e civilizada, o conceito de classe começou a ficar subsumido à ideia de massa, outro bom exemplo de como um signifiante pode funcionar de forma persuasiva na hora de aglutinar e neutralizar posições e interesses diferentes e em conflito. Ao abrigo dos discursos em favor da “emancipação humana”, a modernidade prepara-se assim para instaurar um regime de nova hegemonia. Essa hegemonia que, como se sabe, permitia uma convergência funcional de Estado-nação e mercado capitalista, foi formulada, culturalmente falando, como uma aliança entre Cultura (ou alta cultura) e cultura massiva ou mercantil – mais adiante voltarei a esse ponto. Trata-se de uma hegemonia que busca funcionar como consenso tácito e geral, ao tempo que, com a outra mão, prepara uma máquina tendencialmente autoritária e seletiva.

A expansão do modelo cultural europeu não pode ser separada da história do colonialismo moderno, que está por sua vez na raiz dos processos de globalização econômica hoje em marcha. Como explicou de forma certa e polêmica Lizcano, “o espaço do Estado-nação erguido pela tribo dos *‘mentes-en-una-cuba’* institui-se primeiro contra outras tribos europeias e logo contra as tribos de todo o planeta, sobre a destruição dos lugares concretos e sobre sua subsequente reconstrução caricaturesca mediante termos (cidadania, leis, direitos) e limites (fronteiras) abstratos” (2001, p. 53). Para Edward Said, “a cultura tem que ser vista não apenas como excludente senão também como exportada” (WILLIAMS; SAID, 1997, p. 238), no sentido de que o modelo cultural ocidental ou

moderno, sua gestação e configuração hegemônica, não se pode imaginar à margem dos processos imperialistas que atravessavam e atravessam nossa época.

Portanto, pode-se afirmar que o idealismo da Cultura, quer dizer, os discursos e as práticas que contribuíram secularmente para a identificação da cultura com a Cultura (das elites europeias), fez-se óbvio, inclusive brutalmente evidente, em numerosos contextos e períodos. Ao subsumir o social na categoria do nacional, a cultura constitui-se em conjunção com o assentamento das revoluções burguesas, com a formação dos Estados modernos e sua expansão colonial. O nacional (fundamentalmente centro-europeu) alia-se assim com o falso universalismo que defende o necessário aperfeiçoamento espiritual dos povos selvagens. De outra parte, essa ambiciosa conversão em categoria identitária permite à cultura adaptar-se à matriz do pensamento hegeliano, quer dizer, ao projeto de reduzir o saber a um todo sistêmico, autossuficiente e transcendente. Em outras palavras, a cultura dispõe-se a ocupar um lugar que será chave nas ciências sociais, sempre e quando essas – e a mescla pode ser importante – não abandonem sua condição de disciplinas sistêmicas, ou seja, de ciências. Veja-se se não é o caso relevante de Wilhelm Dilthey, que, em sua já madura e inacabada *Introdução às ciências do espírito* (1883), distingue em primeiro lugar ciências da natureza e ciências do espírito para, dentro destas, propor uma subsequente divisão entre “ciências da organização *externa* da sociedade” e “ciências dos *sistemas* de cultura”. Os destaques são meus, mas temo que os termos de Dilthey sejam bastante eloquentes por eles mesmos.

O maior perigo dessa perspectiva idealizada e institucionalizada (isto é, naturalizada) sobre a Cultura radica ainda em que sua obviedade não nos deixe reconhecer sua atualidade. Darei apenas um exemplo. Enquanto escrevo estas páginas, a prestigiada editora Taurus está lançando no mercado espanhol a terceira edição (em apenas quatro meses) do livro de D. Schwainitz, intitulado *La cultura (Todo lo que hay que saber)*, cuja versão

original em alemão aparecera em 1999. Na abertura do capítulo significativamente chamado “Um capítulo do que não se deveria prescindir”, pode-se ler que “chamamos cultura à compreensão de nossa civilização. Se essa fosse uma pessoa, seria chamada Cultura” (SCHWANITZ, 2002, p. 395). A marca idealista de expressões como as que definem a cultura, nessa mesma página, como “o Estado de boa forma do espírito”, sua aparência amável, assim como a afirmação bem-intencionada no sentido de que “a cultura deve ser credenciada como uma forma de comunicação” (2002, p. 494), conjugam-se problemáticamente com outros gestos argumentativos que organizam o fio condutor do livro, como o nada insignificante gesto de dedicar o primeiro capítulo à “História da Europa” (não esperaríamos encontrar as raízes da Cultura na América Latina, na África ou no Oriente!) e os seguintes a esboçar um panorama da mais convencional História da Arte. Não em vão, se lido o livro com calma, pode-se inclusive descobrir que a amabilidade das definições iluministas e modernas aparece unida a uma atitude combativa contra todo pensamento crítico radical: marxismo (*sic*) é rotulado por Schwanitz de “teoria out” (2002, p. 347), a linguagem da teoria crítica é “mega-out” (2002, p. 355) e, além de correntes específicas do pensamento crítico, quem acredita na possibilidade de uma transformação social ou de “uma sociedade alternativa” incorrerá no humilhante erro de não compreender a si mesmo (2002, p. 377). O *boom* editorial que esse livro está assumindo pode ser entendido, enfim, como um fenômeno anedótico e pontual, ou como uma manifestação epidérmica de processos ideológicos e sociais mais profundos e duradouros. Nessa segunda opção, *La cultura (Todo lo que hay que saber)* atende todas as condições para ser lido como desenvolvimento de uma longa e poderosa inércia acrítica ou, como se diz coloquialmente, como a simples ponta do *iceberg*.

O universalismo civilizador, ao estilo de alguns escritos de Condorcet revisados por Mattelart (2000), tão grato ao chamado *século das luzes*, permite defender modos de governo que superem o

sistema de propriedade feudal em favor de uma liberdade e de um progresso obscurecido pela repressão sistemática e violenta de toda alternativa. Os limites da cultura serão os limites da democracia. Se alguém carece da virtude que é o conhecimento dos “verdadeiros ideais” e não dispõe, portanto, do direito a manifestá-los ou difundi-los, esse, por sua própria natureza, é o sujeito sem cultura, o indivíduo inculto, isto é, a parte alarmantemente mais vasta do corpo social – verdade essa que pode parecer chocante, mas que historicamente se aplica tanto à Europa do século XVIII como à *aldeia global* do século XXI.

No contexto dessas mudanças históricas, entretanto, a cultura ficava disponível para sabotar sua missão. Quer dizer: ao mesmo tempo em que desempenha essa função estruturalmente estratégica, e para poder realmente articular esse sistema de poder integral, a cultura fica assim localizada, por definição, no vinco invisível da estrutura, como princípio abstrato, mas constitutivo do nacional. Como o cultural funcionará como meio de articulação do novo mapa sistêmico, atravessado assim por um estatuto (des)construtivo, essa mesma condição conferia-lhe uma estratégica capacidade criativa e crítica. Se a cultura pudesse converter-se, como se disséssemos, na chave de controle para a integração de uma nova ordem institucional, poderia fazê-lo apenas ao preço de conviver com sua própria ameaça, a de ser também ferramenta de descontrole, desintegração ou desordem. A condição da cultura é então *crítica* (no sentido de *crucial*), para começar, como lugar de passagem, de montagem de um novo modelo social. Por isso mesmo, como se verificaria com o tempo, os dispositivos culturais poderiam ser um âmbito prioritário para projetos alternativos de resistência e de luta, cuja condição *crítica* (no sentido agora de *subversiva*) teria que passar necessariamente pelo intento de des-montar e re-montar esse modelo hegemônico de sociedade. Espero que essa forma de argumentar seja útil para compreender, por exemplo, por que Bauman escreveu que, para além do caso moderno, o atributo mais importante de toda cultura é sua capa-

cidade crítica (2002, p. 337) – palavras essas que, em uma leitura precipitada, poderiam parecer paradoxais em relação à definição oficial da cultura na modernidade como meio de hierarquização e de controle.

Do ponto de vista da análise interpretativa, talvez se entenda então o porquê das seguintes palavras de Williams:

o conceito de cultura, quando é observado dentro do contexto mais amplo do desenvolvimento histórico, exerce uma forte pressão sobre os termos limitados de todos os demais conceitos. Essa é sempre sua vantagem; igualmente, é sempre a fonte de suas dificuldades, tanto no que se refere a sua definição como a sua compreensão. (1980, p. 23)

Não o limite institucional, mas a própria condição de que todo limite somente possa conceber-se, compartilhar-se e institucionalizar-se, é como se o cultural tivesse ficado localizado em um espaço duplo, ao mesmo tempo espiritual e profano, ideal e material, visível e invisível... Não parece casual, nesse sentido, que no momento em que a confiança (cega?) na visibilidade como fonte de conhecimento empírico, positivo, de valor de verdade e de autoridade do saber, nesse momento, a cultura – com minúsculas agora – somente possa ser o apagado pela cientificidade moderna, a condição negativa de todo social, o espaço de fundo sobre o qual esse se recorta e se reproduz, portanto, como um todo falsamente total, como um território delimitado por fronteiras que o cruzam e o rodeiam. Como explica De Certeau,

tendo em vista que a cientificidade se deu uns lugares próprios e apropriáveis por projetos racionais capazes de estabelecer seus procedimentos, seus objetos formais e suas condições de falsificação, tendo em vista que se fundou como uma pluralidade de campos limitados e distintos [...], constituiu o todo como o seu resto, e esse resto converteu-se no que chamamos *cultura*. (1990, p. 19)

A cultura em sua aceção mais aberta e assentada não se deixa enquadrar nos sistemas da Ciência. Mas tampouco pode ser ignorada completamente pelo sistema nem por nenhum regime

de saber/poder uma vez que o constitui como tal. Em outras palavras, que talvez De Certeau subscreveria, a cultura é assumida por um desenho institucional que a invisibiliza. Daí a tensão que a sua prática e a sua teoria incorporam. A cultura ordinária ou da vida em comum, enquanto condição das novas formas de entender a prática social, as relações sociais e institucionais, está, claro, dentro da sociedade moderna, mas enquanto autoridade ou lugar legitimador (a Cultura) está igualmente fora do cotidiano, ou ao menos, isso sim, por cima. Ou nem dentro nem fora, senão, melhor, a cultura estaria assim deixando emergir aquilo que tornaria viável tanto a ordem ideológica que resulta dessa fronteira como, ao mesmo tempo, a possibilidade de táticas de resistência a essa fronteira e à violência implícita que pressupõe. Assim, a cultura promete um sonho de progresso humano, universal, mas a ela mesma custa conciliá-lo: à noite, assaltam-na seus fantasmas.

Cultura à intempérie

Aportar uma consideração da cultura que ultrapasse o marco tradicional de sua delimitação institucional, observá-la como avança insegura pela vida social, materialmente humilde, pondo suas divergências em diálogo, encarando suas fissuras, seria como pensá-la à intempérie, quer dizer, como insinua o vínculo etimológico, pensá-la de uma forma intempestiva. Isso é o que produz como efeito considerá-la como dimensão simbólica da prática social, uma caracterização que busca fazer-se eco de como R. Williams havia procurado aterrissar e democratizar o conceito de cultura. O que aqui emerge, está claro, não é tanto uma oposição à herança da Cultura como uma oposição à identificação acrítica de *cultura* e *Cultura*. Nesse sentido, obtemos uma definição de cultura ampla e flexível, que de fato vem sendo utilizada com acerto na Antropologia e, mais esporadicamente, na Sociologia e até na Economia atuais.

Essa definição geral não (e inclusive anti-) institucional, ao ampliar a noção oficial de Cultura, pode permitir-nos reconhecer os limites pragmáticos que essa havia incorporado e naturalizado. Da perspectiva geral, a cultura designa uma mediação que permite aos sujeitos sociais conhecer e manejar sua realidade, que lhes oferece a autoconsciência de suas relações mútuas, assim como a forma em que se distinguem e se relacionam o subjetivo e o objetivo, o individual e o social, o interior e o exterior... precisamente enquanto essas polaridades são construções culturais e não naturais. A cultura seria então o lugar de encontro entre o “animal simbólico” (Cassirer) e o “animal político” (Aristóteles): espaço de significação e abstração, sim, mas não meramente um ente ideal senão, desde o princípio, um modo de atuar e de viver. Dito com outros termos, dispomos agora de uma ferramenta conceitual que torna viável, e inevitável, reconectar linguagem e ação social, o abstrato e o concreto, teoria e prática... quer dizer, toda essa série de cisões que caracterizam o pensamento metafísico ou idealista tradicional, a armação epistemológica que nos protegia e, ao mesmo tempo, nos isolava da intempérie real do mundo.

Sem limites fixos ou preestabelecidos, como não podia ser de outra maneira, a cultura não obstante nos remete a *algo que (se) constrói (segundo) a forma de nossas relações*. E disso extraem-se ao menos três ideias básicas. A primeira: que isso que um tanto esquematicamente chamamos “realidade social” está feito de construtividade e criatividade e que é, portanto, menos um fato em si, ou um conjunto de fatos já dados, que uma série de processos que se encontram e desencontram sempre de forma inacabada. Evidentemente, isso questiona não apenas a usual absolutização dos métodos positivistas e empiristas na teoria social, mas também, pela mesma razão, a atual hegemonia de ideologias conservadoras e dogmáticas, com sua crença incansável do “isto é o que há!”. Sem dúvida, em relação com isso está tanto a conhecida desconfiança do nazismo até a capacidade crítica da cultura (ao mesmo tempo em que a entronização da Cultura como entidade

fundamentalmente estética) como o recurso produtivo à cultura como ferramenta de luta política por parte dos movimentos sociais de esquerda e dos ateneus libertários. Por essa via, pois, conhecer como a cultura foi utilizada com fins de controle e disciplina ajuda-nos ao mesmo tempo a compreender a sua potencialidade para o conflito ou, como diz Bauman, para “a revolta intratável” (2002, p.343), isto é, aquela que, primeiramente, não se esgota na realidade objetiva, a ultrapassa, a aproxima até o utópico que essa realidade esconde, ensina-lhe o caminho que vai da necessidade à liberdade. Bauman explica assim:

A cultura humana, longe de ser a arte da adaptação, é o intento mais audaz de romper os grilhões da adaptação enquanto obstáculo para implantar plenamente a criatividade humana. A cultura, que é sinônimo de existência humana específica, é um movimento ousado pela liberdade, por liberar-se da necessidade e por liberar-se para criar. É uma retumbante rejeição à oferta de uma vida animal segura. Para parafrasear Santayana, é uma faca cujo fio pressiona sempre contra o futuro. (2002, p. 335)

A segunda ideia implícita nessa noção aberta de cultura enfatiza o seu componente relacional, politicamente radical. Se, como argumentara detidamente Voloshinov (1992), toda prática significativa ou linguística (em sentido amplo, não apenas verbal) funda-se e desdobra-se como prática social, então o motor da cultura em sua acepção antropológica ou geral há de ser mais a dialogia e a comunicação que a identidade e a informação. Claro que identidade e dialogia, ou informação e comunicação, não se podem separar na prática, mas do ponto de vista epistemológico, a teoria da cultura avança em sentidos inclusive divergentes conforme priorize um ou outro polo desse vínculo necessário. O enfoque dialógico, como em Voloshinov ou em Bakhtin, tende a conceber e a propor redes abertas nas quais o enfoque monológico ou informativo se preocupa sobretudo em delimitar conjuntos fechados e unidirecionais. Essa é a opção célebre da *teoria matemática da comunicação*, de C. E. Shannon e W. Weaver (original de 1949),

ensaio que não foi outra coisa senão uma cristalização madura e tecnicada do paradigma funcionalista que entende por comunicação uma relação unidirecional, e trapaceiramente horizontal, entre os papéis preestabelecidos do emissor e do receptor, segundo um divulgado esquema que logo usaria tanto a Linguística de R. Jakobson como a Semiótica Geral de U. Eco ou a Semiótica da Cultura de I. Lotman (MÉNDEZ RUBIO, 1997, p. 83-92). Como nos recordam as seções habituais da imprensa diária, ainda separamos comunicação de cultura, e equiparamos cultura a alta cultura ou cultura estética. Seguindo Voloshinov (1992), o enfoque funcionalista vem marcado por um objetivismo abstrato que dificilmente questiona o *status quo* e que termina por esquecer que, falando de produção linguística ou cultural, as categorias de sistema, propriedade ou identidade apenas podem abordar muito restritivamente sua dinâmica radicalmente comunicativa.

Em terceiro lugar, uma última obviedade: que falar de cultura como prática social nos conduz a afirmar que não há cultura sem sociedade e que não há vida (nem grupo nem sujeito) social sem cultura(s) que a constituam justamente como social. E, nesse ponto, voltaríamos a uma ideia anterior, que o antropólogo U. Hannerz resume assim:

O conceito de cultura continua sendo a palavra-chave mais útil que temos para resumir essa capacidade peculiar dos seres humanos para criar e manter suas próprias vidas conjuntamente, e para sugerir que é proveitoso indagar com liberdade e amplitude de que maneira as pessoas montam as suas vidas. (1998, p. 74-75)

O termo *incultura*, portanto, tão frequentemente utilizado como arma de arremesso, projetaria no uso comum um espaço socialmente impraticável. É isso, na medida em que esse termo se apoia na premissa de um todo homogêneo e unitário, que pode, em certo modo, ser quantificado (alguém poderia ser mais ou menos *culto*), o que é certo se por cultura se entenda, antes de tudo, um sistema de informações e saberes que se adquire e transmite,

mas que não é tão certo se pensamos em uma prática relacional e socialmente variável. Em outras palavras, tudo parece indicar que não podemos nos conformar com um conceito unitário de cultura como esse geral ou antropológico aqui apresentado. Esse conceito geral é útil para ressituar o debate e orientá-lo em uma direção crítica, mas por si só não deixaria de suscitar obstáculos a uma possível investigação sobre variantes, diferenças ou desigualdades culturais, quer dizer, a uma teoria crítica da cultura atenta à centralidade do poder na hora de explicar o que se analisa.

Definitivamente, a necessidade de articular distinções qualitativas no terreno da cultura é um desafio custoso mas iminente. Atualmente, as distinções entre culturas têm sido apoiadas fundamentalmente em diferenças do tipo nacional ou étnico, o que está dando frutos inegáveis na hora de explicar as atuais dinâmicas de globalização, mas se presta pouquíssima atenção às diferenças transversais ou verticais, seguindo critérios pragmáticos (frente às “horizontais” ou étnicas, seguindo critérios geográficos). Entretanto, parece claro que uma teoria crítica da cultura não pode prescindir dessas diferenças pragmáticas entre modos de conceber a produção cultural dentro de uma mesma sociedade ou unidade (trans)nacional.

Aqui é conveniente recordar a atualidade, nesse sentido, de três tendências ou escolas que, ao longo do século XX, foram fixando as bases de uma crítica da cultura politicamente incisiva. Ainda que se trate de argumentos bem conhecidos e que contam já com um importante repertório bibliográfico, resta apenas mencionar aqui a relevância inequívoca do chamado Círculo de Vitebsk (Voloshinov, Bakhtin, Medvedev...), a Escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse...) e os primeiros *cultural studies* do Grupo de Birmingham (Williams, Hoggart, Hall...). Os primeiros enfrentaram polemicamente o problema da especificidade dos artefatos culturais e artísticos, assim como o desafio de ir esboçando diretrizes teóricas do tipo interdisciplinar seguindo um marxismo heterodoxo, não determinista. Seu enfrentamento

com o marxismo canônico, assim como se fez em Frankfurt e Birmingham, era, apesar de tudo, uma tentativa de reaproximar-se das primeiras propostas do Marx menos divulgado e mais intratável, aquele que, como bem destacou mais tarde Fernández Buey, estava preocupado em conjugar a Filosofia e a Economia com o que hoje chamaríamos uma “crítica da cultura” (FERNÁNDEZ BUEY, 1998, p. 54). Quanto à vontade de combinar registros e enfoques não especializados, convém recordar que

essa forma de proceder é apreciável já nos primeiros escritos de Marx. É parte de sua originalidade como pensador, pois a transposição de conceitos de uns campos do saber a outros rompe a compartimentalização dos saberes, que já era característica da vida acadêmica, dá ao olhar intelectual um novo ângulo e permite a possibilidade de cunhar noções novas que atuam como um revelador de aspectos obscuros da realidade. (FERNÁNDEZ BUEY, 1998, p. 52)

Essa vocação por entender o trabalho interdisciplinar como revelador do não visível, como uma maneira de ampliar as dimensões políticas da teoria, é uma constante desses três grupos e seguiria sendo uma condição *sine qua non* para a *sociologia da cultura*, defendida pelos últimos trabalhos de Williams (como se observa, por exemplo, em Williams, 1982, p. 28 e ss.).

Do legado frankfurtiano restou-nos, entre outras coisas, sua insistência em pensar a cultura como um lugar crítico ou negativo, princípio ativo de esperança: “Identificar a cultura unicamente com a mentira é o que há de mais funesto nesses momentos”, diria Adorno (1998, p. 42). Essa convicção deu-se unida ao esforço por conceber o trabalho intelectual em dialética com o positivismo *à la* Popper (AAVV, 1972), quer dizer, por construir – usando termos próximos a Ricoeur (1994) – uma *crítica utópica* do que existe partindo do que não existe, mas deveria existir. Resumindo talvez em excesso, poderia ser apontado que a crítica utópica traz à teoria da utopia quatro traços imprescindíveis para que essa possa desempenhar um papel revolucionário: que seja valorável apenas em suas relações políticas com o que existe, com o terreno das ideologias; que se tome

o utópico como uma dimensão (im)possível de toda linguagem, através da tensão significativa presença/ausência que constitui todo discurso ou produção simbólica; que a utopia funcione, portanto, mais como uma marca de distância simbólica ou metafórica (como o negativo de uma imagem) do que como um referente mítico ou apenas ideal; que a utopia então tenha repercussões práticas na medida em que nos convida a ver e viver o mundo de outro modo. Como no caso dos primeiros utopistas (Moro, Campanella...) a fabulação era uma tática cultural para realizar uma crítica da propriedade privada a partir de uma concepção comunitária do social, assim a visão utópica é também uma posição que parte do histórico material e que se projeta aí necessariamente.

Em relação aos estudos culturais, enfim, dentro da crise que percorre o contexto acadêmico internacional, está ocorrendo tal confusão (nem sempre desinteressada) que faz necessária uma observação mínima. Em princípio, e de uma forma muito sintética, as propostas principais dos estudos culturais podem ser agrupadas em torno de três características-chave: para começar, uma perspectiva não elitista sobre a cultura, que lhe dotou de uma extraordinária capacidade para investigar questões relativas à cultura popular ou popular-massiva de forma crítica, quer dizer, reivindicando as mediações e formas de recepção produtiva (*agency*) que se desviam da ordem ideológica dominante, desafiando-a de forma frequentemente invisível. Assim, pois, “a tarefa dos primeiros estudos culturais era explorar o potencial para a resistência e a rebelião contra determinadas forças de dominação” (BARKER; BEEZER, 1994, p. 15). Ou, como preferiu expressar Gitlin (em FERGUSON; GOLDING, 1998, p. 82), “a cultura continuava a política radical por outros meios”. Assim como a politização distanciava a sua perspectiva da superescola funcionalista norte-americana, esse impulso de *mundanização* da teoria levou-a não apenas a desenvolver o trabalho crítico da Escola de Frankfurt senão a dialogizá-lo polemicamente, visto que dita escola havia caído em um certo aristocratismo estético na hora de considerar

o popular, e isso com exceção de Benjamin, cujas investigações foram recuperadas e atualizadas a partir dos anos 1970.

Esse projeto crítico é canalizado através de uma deliberada inclusividade epistemológica (HALL, 2000) e de métodos interpretativos que apostam na bricolagem, na abertura e na mobilidade dos enfoques, a partir da consciência de que o conhecimento avança de forma frutífera apenas mediante a diversidade, e que a rota do monopólio do saber é a rota do poder a curto prazo e a autoextinção a longo prazo. Com a atitude do *bricoleur*, que Lévi-Strauss vinculava às genealogias do pensamento selvagem, esses ensaios faziam eco às táticas compositivas não apenas da arte de vanguarda senão da forma indisciplinada como a cultura popular tem de conceber os textos e os gêneros de discurso. Nas palavras de Barker e Beezer, não sem certa ironia:

Os estudos culturais eram a “zona de prostituição” de uma área temática; cortavam os lenços de outros quando lhes convinha, mas usando-os para dar brilho aos sapatos ou para remendar a roupa, manuseando os modos acadêmicos; eram descarados com todos. [...] Ao mesmo tempo, prosseguiam outras classes de relações igualmente importantes com uma diversidade de movimentos políticos radicais: organizações socialistas de vez em quando, o movimento feminista, organizações antirracistas, organizações de artes e de cultura local. (1994, p. 8)

Mas, como se depreende da segunda parte dessa citação, a aproximação dialógica defendida pelos estudos culturais ficaria mutilada se fosse reduzida a um cruzamento inter e inclusive antidisciplinar(io). Como deriva da anterior, a terceira posição definidora dos estudos culturais, e isso fazia evidente a sua dívida com o marxismo mais perdurável, consistia em uma defesa da reconexão entre teoria e prática em um sentido tão amplo como cotidiano. Seguindo Grossberg, H. Giroux resume, concluindo em uma dupla função social desse modo de entender a investigação:

Em primeiro lugar, mantém viva a importância do trabalho político em uma “era de possibilidades minguantes”. Isto é,

radicalizam a noção de esperança politizando-a em lugar de idealizá-la. Em segundo lugar, negam-se a afundar um compromisso de trabalho político no gelado inverno teórico da ortodoxia. [...] A ideia de que os estudos culturais são instáveis, abertos e sempre contestados converte-se na base de sua ação de escrever de novo, assim como na condição da autocrítica ideológica e da construção de agentes sociais dentro, e não fora das lutas históricas. (1996, p. 202-203)

Certamente a conexão da teoria crítica com a prática alcança em Giroux, como em muitos outros, um interesse pela prática pedagógica como espaço de resistência e educação popular – na linha da “teoria da ação dialógica” proposta por Paulo Freire já ao final dos anos 1960 (FREIRE, 1995). Contando com essa dispersão, com o passar do tempo, e em paralelo a sua institucionalização nas principais universidades em nível internacional, especialmente nos Estados Unidos a partir dos anos 1980, as abordagens iniciais foram-se reconvertendo e pacificando, em um processo típico de expansão, solidificação e certa inércia autocomplacente.

Grüner (citado por JAMESON; ZIZEK, 1998, p. 11-64), em convergência com a revisão realizada por Ferguson e Golding (1998), cifrou os limites atuais dessa tendência teórica em sua fetichização dos particularismos, que conduziria a um crescente ecleticismo acrítico, além de a um progressivo reducionismo teorístico que tende a se concentrar em um imperialismo textual autossuficiente e inoperante no político. Grüner vem enfatizando a urgência de revitalizar os *cultural studies* com uma teoria crítica da cultura que os afaste daquilo em que se estão convertendo: uma reprodução calcada na ambígua lógica cultural do capitalismo tardio. Por essa perspectiva,

os estudos culturais – e com melhores títulos a chamada “teoria pós-colonial” – deveriam ter desempenhado um papel importantíssimo nessa reconstrução de uma teoria crítica do presente, para a qual o marxismo tradicional, por si mesmo, é insuficiente (ainda que, de nenhuma maneira, prescindível). Mas não poderão fazê-lo a menos que *superem* sua captura acrítica pelo textualismo, o mi-

crocultural, a celebração da “hibridez” e a tentação de fascinar-se com os aspectos “atrativos” da globalização e da pós-modernidade. (GRÜNER, 2002, p. 39-40)

Os argumentos de Grüner, em que pese a sua excessiva generalização, são cruciais para entender o que se passa quando a perspectiva culturalista aterrissa em um contexto social tão agudamente crítico como é hoje o da América Latina, desde uma visão que não se pode simplesmente comparar com a proveniente do contexto espanhol, mas que, sem dúvida, está mais próxima desse que o *mainstream* das investigações estadunidenses e anglo-saxônicas nesse campo.

Uma vez mais, foi R. Williams quem melhor formulou a gênese, o avanço e as possibilidades de futuro dessa corrente teórico-crítica, hoje em dia na encruzilhada por tantos motivos que têm a ver com seus textos e seus contextos. A radical vocação social dos estudos culturais assim como as resistências (e não apenas as cumplicidades) institucionais que essa atitude provoca no dia a dia estão resumidas no seguinte parágrafo de um dos últimos escritos de Williams:

Se vocês aceitam a minha definição de que é verdadeiramente a isso a que se referiram os Estudos Culturais, para assumir o melhor que pudermos o trabalho intelectual e seguir com ele esse caminho muito aberto para ver-nos frente a pessoas para as quais não é um modo de vida, para as quais não significa nenhuma probabilidade de emprego, mas para as quais é uma questão de interesse intelectual próprio, de sua própria compreensão das pressões que sofrem, pressões de todo tipo, desde as mais pessoais às mais políticas em termos gerais, se estamos preparados para aceitar esse tipo de trabalho e revisar o programa e a matéria o melhor que pudermos, nesse âmbito que permite essa classe de intercâmbio, então os Estudos Culturais têm sem dúvida um futuro muito notável. (1997, p. 199)

A orientação pedagógica de Williams é exemplar, porquanto ilumina modos atualizados de produzir uma consciência crítica não *de cima* mas *ao lado dos* coletivos e movimentos sociais, in-

clusivo, ou antes de tudo, contribuindo para criar as condições institucionais para que esses mesmos movimentos produzam essa mesma consciência. E isso tendo em conta as dificuldades que um entorno ferozmente neoliberal impõe a esse tipo de trabalho intelectual.

Para acabar com essa sucinta apresentação dos estudos culturais com um novo gesto de bricolagem intertextual, e uma vez reconhecida a urgência de sua rearticulação com uma teoria crítica da cultura (MÉNDEZ RUBIO, 2008), poderia reproduzir-se aqui uma citação final. Desde uma enunciação consciente do abraço entre utopia e dor, as seguintes linhas procedem de um capítulo de I. Chambers, intitulado “La herida y la sombra” (1995), e trazem luz sobre como ver nos estudos culturais aquilo que nem sempre se viu, e é lógico dada sua natureza tática, com a clareza suficiente:

De modo que os estudos culturais, como metáfora conjuntural dos encontros críticos, apenas podem implicar uma voz viajante, uma crítica disseminadora. Enquanto disposição intelectual, adquirem forma e pertinência nas encruzilhadas, intersecções e entrelaçamentos das vidas, situações, histórias onde moram e sofrem transformação. Esse pensamento e essa prática não flutuam livremente nem são atemporais, mas reúnem-se nessa instância benjaminiana na qual o passado e o presente se fundem na constelação do agora. [...] Entendidos nesses termos, os *estudos culturais* não são um mero aditamento radical que se deveria instilar nas diferentes misturas de historiografia, sociologia, estudos cinematográficos ou crítica literária. Estão suspensos entre esses âmbitos. Mesclam-nos, questionam a natureza e a pertinência de suas linguagens: existem, caso se prefira, como uma ferida no corpo do conhecimento, exposta às infecções do mundo. (CHAMBERS, 1995, p. 169)

Cultura, em suma, como encruzilhada decisiva. Ferida do mundo, exposta ao mundo, a sua intempérie: cultura ao descoberto. Crítica atenta, vigilante, vivendo em seu desejo (ou na fragilidade) de não deixar de ser intempestiva.

Distinção crítica, questão prática

Não é fácil abordar uma forma razoável de salvar os limites dos tratamentos dominantes da cultura, sejam esses preferencialmente antropológicos, filosóficos ou sociológicos. Como tentei explicar, esses limites têm a ver basicamente com o idealismo do enfoque e a suposta homogeneidade do objeto de estudo. A investigação está avançada, ao menos ao que se refere a volume bibliográfico no terreno da dimensão geral ou antropológica da cultura, inclusive no que se refere às diferenças culturais segundo princípios étnicos ou identitários. Mas são todas as diferenças institucionais uma derivação do mecanismo de identidade ou é a identidade (a identidade nacional, por exemplo) uma exigência de certos tipos históricos de instituição?

Segue fazendo falta um enfoque atento às dimensões socioinstitucionais da cultura, pragmático, no qual a cultura se situe não tanto ou não na “vida humana” senão em espaços práticos e formações sociais concretas. Sem dúvida, um trabalho fundamental nesse sentido constitui o célebre estudo de Pierre Bourdieu intitulado *La distinción (Criterio y bases sociales del gusto)*, original de 1979. Afrontando o idealismo clássico dos ensaios sobre arte e cultura nas principais correntes do pensamento moderno, Bourdieu começava enfatizando a necessidade de recuperar a dimensão social da questão, reconhecendo igualmente que “a Sociologia encontra-se aqui no terreno por excelência da negação do social” (1998, p. 9). A resposta crítica que Bourdieu dá a essa tradição idealista passa pela pergunta-chave sobre se esse tipo de enfoque é realmente desinteressado (1998, p. 247), pergunta que se sabe retórica, mas que era e é urgente para uma teoria crítica da cultura. Quanto à premissa da homogeneidade do objeto, Bourdieu procura dar ao tema um giro prático ao observar que “a aparente constância dos produtos oculta a diversidade dos usos sociais” (1998, p. 18). Dessa forma, como depois foi demonstrado em mais de um momento de sua obra posterior, Bourdieu consegue

assentar bases para uma “crítica do gosto”, entendida como crítica social, assim como para desvelar até que ponto o *gosto* havia sido utilizado, por parte da classe burguesa, como meio para apagar a dita crítica do debate público.

Para além de afirmar que “os gostos são a afirmação prática de uma diferença inevitável” (BOURDIEU, 1998, p. 53), entretanto, Bourdieu fica preso em um ponto que Williams estava também defendendo de uma forma mais aberta por essa época. Quando Bourdieu entende por *cultura* uma espécie de substituto sublime das apropriações materiais, aproxima-se muito a, ou melhor, reproduz plenamente, uma ideia de cultura como epifenômeno que estava já no marxismo mais economicista e determinista. Pensar a cultura *apenas* como mecanismo de apagamento dos interesses práticos da classe dominante, como era de se esperar, tem como resultado mais imediato (como premissa, de fato) compartilhar a visão cultural da classe dominante em momentos nevrálgicos da argumentação. Um desses momentos, o mais importante para o que aqui estamos discutindo, é a bifurcação constante que Bourdieu realiza entre “cultura legítima” ou alta cultura e “cultura vulgar” ou massiva, tudo isso a partir de uma concepção da cultura como conjunto de artefatos simbólicos de diferente natureza estética. Assim que o lugar residual que então ocupa o popular está cantado, pois apenas lhe resta lugar entre o “*costumbrismo*” folclórico e uma contracultura urbana redutível a “dispersos fragmentos” (1998, p. 402) disponíveis, isso sim, para sua reinterpretação ativa em virtude do *habitus* da classe operária.

Em última instância, Bourdieu negligencia as potencialidades críticas do popular porque negligenciou, previamente, essa dimensão que faz da cultura, de toda cultura, uma prática social de raiz dialógica. E a mescla é mais importante do que poderia parecer: entre outras coisas, vista assim (como sistematicamente foi separada da vista), a cultura não se pode encapsular em territórios categoriais, sejam esses referentes à nação, à etnia ou, nesse caso, à classe. Ao subsumir sua abordagem geral, sua vontade de

distinção crítica, nas diferenças entre classes sociais, Bourdieu perde de vista aquelas práticas nas quais a cultura – nos casos de novos movimentos sociais ou formas culturais populares, como o *punk* ou o *hip hop* – frequentemente desafia essas categorias do pensamento moderno. Em outras palavras, se as diferenças culturais retroagem a diferenças prévias entre classes é então difícil explicar o que passa quando, como na atualidade, a cultura está sendo utilizada (desde todos os ângulos da luta social) para dissolver e reformular as diferenças de classes tradicionais.

Outra coisa seria articular a análise de classe com a análise social ou pragmática da cultura e aplicá-la não apenas à cultura protegida pelo Estado ou pelo mercado mas também à cultura que as pessoas produzem – efetivamente – a partir de fragmentos, mas de maneira crítica e criativa... mas não parece que isso seja o que Bourdieu faz. Sua abordagem, que é de uma utilidade admirável, apresenta também dificuldades que têm a ver com uma definição problemática do cultural e uma aplicação insuficiente de seus postulados. De outra parte, a forma com que Bourdieu despreza as potencialidades das contraculturas urbanas ou da cultura operária, além de ser explicada por sua excessiva confiança em demarcar um terreno (a classe) que estava mudando as suas estratégias de articulação e resistência, lembra com facilidade uma atitude comum entre outros pensadores marxistas de prestígio, como Althusser ou, de certo modo, a Escola de Frankfurt. Em seu capítulo “The Working Class and the Popular” (1997, p. 11-27), Walkerdine fala dessa atitude em termos de um paternalismo de esquerdas, que, inclusive em grande parte dos chamados estudos culturais, termina “exotizando” a classe trabalhadora e considerando-a infantilizada, carente de consciência política, esquecida de suas obrigações politicamente transformadoras quando, como sabe qualquer trabalhador (não apenas intelectual), os comportamentos dessa classe, desse novo proletariado mundial, não se entendem em termos de revolução, e sim de sobrevivência. E o esforço pela sobrevivência é cada vez mais enorme, tanto que com frequência

exige inclusive ações e atitudes contrarrevolucionárias. Dizer isso, enfim, não é automaticamente desqualificar a subjetividade da multidão proletária, ou subproletária, mas, primeiro, indicar que, na hora de compreender as dinâmicas dessa multidão, “o não dito tem a ver com a sobrevivência” (WALKERDINE, 1997, p. 33), e segundo, que essa multidão está se preparando para mover-se de formas mais livres e eficazes que as que supunham as categorias de identidade ou de classe.

Diante de déficits teóricos e práticos como os que enfrenta uma *crítica da cultura como crítica social* em um cenário mundializado, é importante, mais do que nunca, assumir como princípio operativo básico que “é importante conhecer como se faz cultura e como se organiza o acesso a ela, não porque explique a política, senão porque faz parte do processo político” (STREET, 2000, p. 181). Essa é a ideia que se pode defender (MÉNDEZ RUBIO, 2008) em termos de uma renovação prático-social da teoria crítica e dos estudos culturais, mediante uma reformulação da distinção cultural que esteja atenta às dinâmicas não vistas do popular. Claro que essa é uma tarefa ingente, para a qual só é possível oferecer aqui alguns elementos para a sua discussão. Como hipótese, considerando um contexto macro tão amplo e ao mesmo tempo tão poderoso como é a sociedade moderna que se está globalizando, a pergunta sobre *como se faz cultura* admite ao menos uma resposta a partir de três modos tendenciais que podem ser reconhecidos na prática enquanto recordamos algumas precauções prévias.

Em primeiro lugar, Sociologia e Antropologia vêm privilegiando a relação entre cultura e meio físico, mas a globalização está supondo precisamente uma mutação da experiência coletiva do *lugar* e seus paradigmas espaço-temporais até novas identidades translocais ou territorialidades sem raízes. Com efeito, esse desencaixe das relações sociais é intrínseco à natureza da modernidade, o que não significa que o projeto moderno haja avançado unicamente na direção da liberdade social, e sim que, de fato, aprendeu a complementar o vínculo territorial do poder com novos vínculos que

poderiam ser chamados ideológicos ou corporais – por recordar a ideia de *pastorado* proposta por M. Foucault (2000). A partir de uma concepção de cultura como prática relacional, a aspiração científica a registrar empiricamente fenômenos objetivos vê-se limitada pela ativação de processos radicalmente intersubjetivos e que têm, ademais, a ver com essa espécie de pré-consciente coletivo, invisível, que é o institucional. Nesse sentido, se falamos aqui de *modos práticos*, falamos de *tendências*, de operações nunca de todo fechadas na medida em que justamente são operações culturais, que trabalham com matéria dialógica, plurilógica e até heterológica por definição. Compensando não obstante essa (in)definição categorial (esse sincategorema) está o fato de que se trate em todo momento de tendências concretas e reais – exigência inequívoco para o tipo de pensamento crítico que aqui se defende.

Em segundo lugar, não falaremos de tipos de cultura como se fala de conjuntos de objetos (produtos, textos...) ou de “bens inventariáveis” (Benjamin), o que seria já tomar partido a favor de uma visão devedora do que o marxismo canônico chamaria fetichismo da mercadoria. Em lugar de contemplar artefatos autossuficientes, ou vinculados a seu uso social, deveríamos considerar práticas, isto é, formas da ação que, como tais, produziram artefatos culturais, desde logo, mas que necessariamente, e apurando o raciocínio, se dão antes e são mais amplas como formas que as formas dos objetos produzidos. Mais que produtos, ou ademais de *produtos*, é necessário aqui falar em termos de *modos de produção* – e isso, seguindo Gramsci, abrindo as margens economicistas que essas palavras comportam.

Em terceiro lugar, a última precaução que seria um alerta inevitável para uma nuance já implícita no que foi dito até aqui: que apenas em um nível expositivo poderá falar-se de formas isoladas, o que suporia uma concepção estática da cultura, incoerente com a ideia de cultura como circuito relacional (como *entre* articulatório) defendida anteriormente. Tratando-se de modos em contato, trata-se, não obstante, de modos diferentes, específicos, e essa é a

única dificuldade que a hipótese, como hipótese, talvez apresente na hora de imaginá-la. Os estudos mais avançados nesse sentido evoluem já nesta consideração de cruzamento ou de circuito na hora de explicar fenômenos culturais tão complexos socialmente como o foi o teatro isabelino e a obra de Shakespeare, para citar um exemplo tomado do ensaio de S. C. Shershow “New life: cultural studies and the problem of the *popular*” (1998). Assim, pois, assumindo desde o princípio que “as práticas culturais existem apenas como sujeitos e objetos simultâneos de apropriação mútua” (SHERSHOW, 1998, p. 40) é possível compreender melhor, espero, por que “a estranha spectralidade (*ghostliness*) da cultura parece residir nos interstícios do próprio conflito social” e por que “os estudos culturais devem encontrar uma maneira de pensar o campo da cultura em seus aspectos contraditórios: reconhecendo, ao mesmo tempo, relações desiguais de poder e a simetria com que esses modos opostos se constroem e refletem entre si” (1998, p. 42). A crítica da cultura requer aqui um pensamento complexo e em conflito, aberto à detecção de convergências e divergências, sempre com cautela contra toda visão estável da cultura como lugar fixo, origem ou instância de uma determinada identidade *a priori*. Shershow escreve:

Inclusive com o risco da obviedade, permitam-me afirmar uma vez mais que existem, é claro, diferenças materiais entre audiências, práticas e enclaves culturais, tanto como existem desigualdades econômicas, modos de dominação ou, em uma palavra, classes sociais no mundo. Talvez seja quase tão óbvio como o é hoje que a *cultura* existe sempre e unicamente dentro de um processo dinâmico de apropriação mútua em que textos e práticas, imagens e tropos convencionais – todas as diversas minúcias da vida social – circulam sem parar entre grupos distintos, (de modo que), finalmente, *não existe nada parecido a uma cultura popular ou de elite autônomas ou autossuficientes*. (1998, p. 42-43)

Estamos condenados à miscigenação, e não apenas no sentido antropológico nem territorial. Mas *interculturalidade* é uma palavra que aqui não há por que usar meramente ao modo interétnico,

tão em voga que inclusive está atravessando um momento histórico de inflação semântica e ideológica. A noção de *hibridização* com a qual García Canclini (2001, p. 14) trabalha, por exemplo, contribuiu, com efeito, para superar os riscos dos discursos essencialistas sobre a identidade, a autenticidade e a pureza cultural em um contexto globalizado, assim como está ajudando a repensar a modernidade como totalidade não resolvida, resistente tanto à mutilação disciplinária da teoria como à harmonização liberal do político. Sucede, entretanto, que se a distinção antropológica não leva em consideração as diferenças práticas e de poder que atravessam e antecedem as culturas étnicas (e que as denominam e classificam como tais), ela corre o risco de convergir com seu inimigo neoliberal, se não em suas intenções, mas em seus efeitos, quer dizer, na celebração acrítica de uma pós-modernidade plural e cada vez mais aberta.

Assim, pois, os *modos tendenciais ou formas práticas de cultura* que aqui cabe distinguir baseiam-se em uma tripla possibilidade:

I. O diferencial do primeiro modo é sua combinação de uma relação tendencialmente unidirecional entre emissor e receptor, que de fato segmenta suas posições como papéis diferentes no espaço cultural, com um contexto micro, que atua na implantação de filtros (econômicos, políticos, simbólicos) para delimitar uma separação estável entre dentro e fora, interior e exterior, ou, digamos, quem pode e quem não pode ter acesso a esse espaço legitimado. É razoável interpretar que essa tendência à clausura, inclusive apenas como tendência, poderia vir condicionada por, e estar ao mesmo tempo condicionando, uma alta especialização dos códigos, um regime de competição (no sentido de capacidade operativa) avançada de parte dos participantes. Igualmente parece ser razoável pensar que um modelo de cultura seletivo e especializado como esse pode desempenhar função de utilidade social em um contexto de sociedades complexas como o atual. De fato, estou convencido de que os três modelos que aqui se apresentam são socialmente complementares, e inclusive necessários. Contu-

do, também gostaria de defender que o que, em última instância, resulta mais institucional que socialmente necessário é a primazia dos dois primeiros sobre o terceiro, quer dizer, sobre aquele modo de reprodução sociocultural que incorpora, tendencialmente, padrões de relação mais participativos, igualitários e democráticos.

Na ópera ou na apresentação em congresso científico, os participantes apresentam-se aqui como auditório exclusivo, incorporando assim o risco contínuo de converter-se em um espaço e/ou um coletivo socialmente excludente. Entenda-se que eu disse *risco*, não uma *característica*. Evidentemente, é problemático justificar que as mais diversas e interessantes manifestações artísticas estejam condenadas a uma recepção minoritária e muito menos exclusiva. O que é certo é que, no contexto de uma sociedade elitista, a cultura de elite tende a funcionar como tal. Mas esse tipo de manifestações culturais, para ser cultura, deve ser *alta* cultura ou cultura de *elite* necessariamente? Pode ser que a única maneira firme de responder a isso seja a partir da convicção, ao menos discutível, de que a humanidade deve viver necessariamente em um mundo institucionalmente hierárquico.

Também é verdade que essa marca de relativa exclusividade da alta cultura lhe confere uma margem de liberdade (criativa, interpretativa, de sentido...) que a posição social dos outros modos torna quase impossível de alcançar. A sala de aula, o teatro clássico e, apenas fracamente, a sala de cinema compartilham essas condições que de fato os definem como âmbitos culturalmente autorizados. (O museu é um caso singular na medida em que o emissor não é tanto um indivíduo *in praesentia* senão sua obra, mas é sintomático o número de exposições e até museus que se apresentam publicamente invocando o nome próprio do artista, do Autor (ou autores).) São espaços de Cultura por excelência, que justamente fazem radicar nessa excelência seu poder para ativar mecanismos de relação e distribuição de papéis, e que devem a esse *status* (e a esses mecanismos?) o fato de serem espaços de opção preferencial para as políticas de Estado, governos e Ministérios

de Cultura – como o sistema político ocidental moderno entende essas instituições. Não em vão, até a atualidade, ou ao menos até o possível deslocamento estratégico que foi o fenômeno massivo de vendas que *Tutto Pavarotti* representou no início dos anos noventa, e o *boom* geral (inclusive educativo) que vem representando as novas tecnologias, esse primeiro modelo ocupa uma posição claramente hegemônica.

Ainda que a tradição de profecias apocalípticas sobre o fim da alta cultura por causa da difusão de formas baixas ou *vulgares* remontem à Grécia antiga, o debate entre alto e baixo é um debate que se intensifica singularmente a partir do século XVIII, quando *cultura* começou a ser identificada sólida e sistematicamente com *Cultura*. A reação aristocrática e depois burguesa à pujança do popular e do massivo, dentro de uma sociedade industrial e de classes, formou parte decisiva na configuração da nova estrutura social moderna, na qual as hierarquias (alto/baixo, clássico/vulgar...) persistiram em um regime de convivência mais complexo do que o tradicional. Como se apontou com amplitude (STALLYBRASS; WHITE, 1986; SIEBURTH, 1994), as classes mais privilegiadas manifestaram um medo endêmico aos cruzamentos e à contaminação que as define não apenas desde o ponto estritamente cultural. Mas para além das diferenças entre classes, é importante destacar, esse modelo termina por definir a civilização do Ocidente. Assim Sieburth, ressaltando as implicações etnocêntricas, classistas e sexistas dessa institucionalização, expressou com lucidez: “A oposição alto/baixo respalda nossa autodefinição como ocidentalizadores; até que não compreendamos as formas pelas quais nossa identidade dependeu dela, não vamos sair com êxito do intento por sair daí” (SIEBURTH, 1994, p. 25).

II. Diferentemente do modo anterior, cuja presença é rastreável já na Roma Antiga, este segundo caso já é o caso de um desenho propriamente moderno, no sentido de que historicamente não se deu em nenhuma outra época nem em nenhum outro espaço social. A sua aparição, no nível macroestrutural, não seria

entendida sem as necessidades de homogeneização e padronização cultural necessárias para as novas formas políticas (Estado-nação) e econômicas (mercado capitalista). Aquilo que define esse modo massivo é a sua maneira de ocupar um espaço pragmático intermediário entre os outros dois. Desde o ângulo quantitativo, é um modelo ao qual podem ter acesso como receptoras imensas maiorias sociais, ainda que siga restringindo o lugar do emissor à capacidade de investimento, gestão e decisão de uma série de minorias ou elites governamentais, financeiras e publicitárias. Estabelece assim um esquema difusor aberto, tendencialmente macro, que potencialmente pode alcançar qualquer lugar em qualquer momento. Mas isso, desde o ponto de vista da recepção, é um esquema mais participativo e até, poderia ser dito, mais democrático, o que, obviamente, consegue-se graças à mediação de tecnologias de reprodução industrial e eletronicamente avançadas.

De um ponto de vista qualitativo, essa democratização cultural massiva segue limitada por um modo relacional que ainda mantém, como sintoma de parentesco com a alta cultura, o fato de instaurar vínculos que (uma vez mais, tendencialmente) são mais monológicos que comunicativos em um sentido pleno – o caso da internet é diferente, mas não se subtrai completamente a inércia dos usos que, apesar de complexos ou hipertextuais, ainda recorrem com força a práticas unidirecionais ou de *navegação*. As rotinas produtivas da cultura, em uma sociedade de mercado capitalista, marcada por sua necessidade de estabelecer padrões de gosto e de consumo com um fim de benefício rápido e expansivo, determinam aqui uma certa homogeneização dos códigos, que implicam uma redundância cada vez maior, esquematismo e espetacularidade se pretendem atingir os seus objetivos.

Em teoria da comunicação é um tema escorregadio dirimir até que ponto os receptores são ou não sujeitos ou papéis passivos (MÉNDEZ RUBIO, 2008). A ideia, empiricamente contrastada, de que existem *audiências ativas* vem tendo uma compreensível aceitação nos estudos culturais e na Sociologia da Comunicação.

Como forma de interação tendencialmente unidirecional, quer dizer mutilada, a cultura massiva é em qualquer caso uma forma cultural, quer dizer, o espaço potencial para o intercâmbio dialógico. O espectador massivo dispõe, evidentemente, de capacidade de resposta e reinterpretação das mensagens, mas a estrutura do sistema audiovisual não canaliza e nem desenvolve essa capacidade, senão que a limita a intervenções periféricas, esporádicas e filtradas. Não em vão, os que vêm defendendo um tratamento euforizante e eufemístico dos *mass media*, como é o caso de J. B. Thompson (1998), quando chegam ao ponto de avaliar a posição e a disposição dos receptores veem-se obrigados a fazer rendas de bilros, como ocorre com o seguinte argumento:

Os receptores podem controlar a natureza e extensão de sua participação e podem utilizar a “quase-interação” para satisfazer suas próprias necessidades e propósitos; entretanto, possuem relativamente pouco poder para intervir na “quase-interação” e determinar sua evolução e conteúdos. (THOMPSON, 1998, p. 134)

O leitor dessas frases pode entender que, se o receptor controla a satisfação de suas necessidades e propósitos, mas não pode intervir no processo, então intervir no processo cultural não estaria entre suas principais necessidades e propósitos.

Pacto instável entre a cultura popular e a alta cultura, o modelo massivo ganha uma força historicamente inédita ao longo do século XIX para assentar-se como marco de poder cultural hegemônico ao final do século XX, quando o sistema político e econômico, a partir das experiências norte-americanas após a I Guerra Mundial, tornam-se conscientes de que essa cultura permite transformar os aparatos de controle social em uma espécie de *nova diplomacia* em nível intra e internacional, quer dizer, global. A isso se refere A. Mattelart (1998) com o termo “a fábrica cultural”, quando aponta que o século XIX havia consagrado a ideia de comunicação como agente civilizador, e que essa comunicação, na prática, funciona de uma forma mais informativa ou propa-

gandística que realmente comunicativa, porquanto estabelece um modelo estrutural de influência de difusão do centro à periferia em um sentido único. Na atualidade, sem ir mais longe, a América Latina, com quase 10% da população mundial, soma menos de 1% das exportações culturais do mundo, enquanto a União Europeia, com 7% da população mundial, exporta em torno de 40% de todo o comércio cultural. No caso dos Estados Unidos, as porcentagens disparam, e, em alguns ramos, como o cinema ou a informação, seu nível de exportações dispara até 90% do total global. Seguindo essa evolução estrutural seria observado, enfim, que “a Primeira Guerra Mundial conferiu suas cartas de nobreza à propaganda. A paz, por sua vez, consagrou-a como um método de governo” (MATTELART, 1998, p. 40). Abre-se com isso a época da “gestão invisível da Grande Sociedade”.

A progressiva centralidade sociopolítica do setor empresarial desembocará na tirania do massivo que supõe a *Global Information Infrastructure*, quer dizer, aquela rede informativo-propagandística encarregada de administrar o ócio, a visão dominante do mundo e um efeito de paz social que facilite, de fato, a instauração de uma guerra global permanente, invisível, contra os coletivos e países alheios ao sistema de livre mercado, assim como contra todo tipo de movimento de resistência antissistêmica. Essa guerra surda, disfarçada de luta contra o terrorismo, acompanha assim um monetarismo virtual em expansão que se ampara no anonimato do indiscutível – entendido não apenas como uma série esquemática de pontos de vista dominantes sobre o estado das coisas, mas, ao mesmo tempo, como um modo pragmático de entender as relações comunicativas e culturais em sentido amplo. É o tipo de estrutura sociocultural e ideológica que Debord chamará “o espetacular integrado”, essa nova “guerra civil preventiva” (DEBORD, 1999b, p. 86) protagonizada por conglomerados corporativos do setor audiovisual que são o rosto amável de um novo poder concentrado e ao mesmo tempo difuso.

É certo que a absolutização que faz Debord da condição espetacular na sociedade massiva leva-o a uma perspectiva determinista, asfixiante, que produz a sensação de fechar-se sobre si mesma. Não obstante, há que reconhecer que a sua forma de incidir na *forma prática do espetáculo como projeto sistêmico* converteu-se, com razão, em uma referência inevitável para a teoria crítica radical posterior a 1968. E creio que as suas contribuições são especialmente imprescindíveis quando são redesenhadas em uma análise da(s) cultura(s) como tendência(s) prática(s). Para Debord, o espetáculo é o princípio de hegemonia e consenso que explica a persistência de um sistema opressivo, “o espetáculo é a representação diplomática da sociedade hierárquica ante si mesma” (DEBORD, 1999a, p. 45). Essa persistência cumpre a sua função estratégica graças ao modo como gerencia o isolamento tanto entre emissor e receptor como dos receptores entre si. Daí que, em um nível geral, pode-se dizer que “o espetáculo reúne o separado, mas o reúne *enquanto separado*” (DEBORD, 1999a, p. 49), aglutina sem vínculo, junta sem relação. O massivo, como reverso cultural do capital multinacional, com sua projeção saturada de imagens e discursos, estaria deixando à vista que “o espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que não expressa em última instância mais que o seu desejo de dormir” (1999a, p. 44). É fascinante comprovar como, mais de uma década antes do *boom* globalizador, Debord já estava pressentindo uma mundialização mediatamente econômica e imediatamente cultural, ou no mínimo tão econômica como cultural: “A sociedade portadora do espetáculo não domina as regiões subdesenvolvidas apenas graças à sua hegemonia econômica: domina-as *como sociedade do espetáculo*” (1999a, p. 63).

O mito interessado da Sociedade da Informação tem isso realmente: a informação é a ponta de lança, o elemento de gestão estratégica de um novo sistema mundializado de ordenamento invisível. Mas a diferença entre informação e comunicação, como explicarei mais lentamente no capítulo seguinte, é chave para

entender até que ponto o novo (ou melhor, inovador) sistema institucional joga com cartas marcadas: promete, como com a internet, uma corrente de conhecimento sem restrições e inclusive uma alternativa comunitária para vidas monótonas e solitárias, enquanto faz proliferar os controles e a vigilância de tudo aquilo que desafie o estatuto monológico e autoritário do sistema econômico e político. Nesse universo, que se alimenta de sua própria apologia tecnicista e aprazível, a censura não é uma imposição férrea, mas sim uma tendência firme – recordava Naomi Klein (2001, p. 230), falando do poder das marcas publicitárias globais ao final do século XX. Por isso G. Graham (2001), ao suscitar essa questão criticamente a propósito da internet ou de outras tecnologias *revolucionárias* como a televisão digital e por satélite, recorda a ideia de Thoreau no sentido de que estamos assistindo à reprodução sem limites de meios melhorados para fins e valores sociais que ainda pendem de reflexão, discussão e melhoria.

III. É fácil constatar que o terceiro dos esquemas apresentados é o mais difícil de representar ou reduzir a conceito unívoco. Pode-se chamar aqui cultura popular a esse último modo de produção cultural, que já *de visu* oferece uma aparência do tipo contracultural se comparada com os outros dois esquemas.

Em contraste com a alta cultura e a cultura massiva, o popular busca explorar ao máximo as possibilidades interativas das relações que constrói de maneira prática. Na realidade, o que o singulariza é um traço simples: a ativação da possibilidade de que os receptores possam também ser emissores (E/R), dado que esse espaço comunicativo prescinde de um centro ou uma disposição hierárquica que organize a prática antecipadamente ou desde cima. Tendencialmente, trata-se de um esquema não fechado, que é particularizado, portanto, não pelo volume de sujeitos que envolve, mas pelo fato de criar um vínculo inclusivo entre uns e outros, assim como entre esses sujeitos e seu entorno de ação. Evidentemente que tampouco esse terceiro modo tem por que se dar em estado puro, sua forma é sempre dependente da atitude e

das decisões dos participantes. De fato, se um desses modos é, por natureza, impuro, no sentido de contar em sua raiz com uma abertura máxima (uma vez mais, comparativamente) em seus códigos e seus vínculos com respeito a outros espaços e modos, esse modo é a característica da cultura popular. Mas é urgente destacar que *popular* está aqui designando não o que é simplesmente acessível a grandes majorias, não um acrítico critério de gosto, nem aquilo que produz uma suposta população homogênea e ideal: trata-se de uma prática, de uma forma da prática cultural que, nesse sentido, em sua definição, deslocou para um segundo plano a natureza de seus possíveis sujeitos produtores ou objetos produzidos, para assim poder assumir o controle, radicalizando-a, de uma noção de cultura prático-social disponível para uma política radical.

Apesar de apostar na participação como pré-condição básica, o que deveria ajudar a sua difusão social em um mundo democrático, não é fácil encontrar exemplos que visibilizem esse esquema, dado que o esquema dominante (de elite-massivo) não é apenas diferente, mas em boa medida contrário a seus pressupostos. Isso faz com que o popular tenda a mover-se em espaços de subalteridade, subterrâneos ou invisíveis (aos olhos da Cultura ou do sistema institucional): a assembleia, a *jam session* ou o teatro de rua, os grupos de afinidade ou o que alguns grupos de ativistas chamam *culture jamming* (para designar pautas interativas de relação orientadas ao desvio das mensagens publicitárias e políticas), bailes tradicionais, jogos infantis... Inclusive pela Antropologia (como documentou, entre outros, Zerzan, 2001) são bem conhecidas comunidades e grupos sociais cuja organização social inteira responde a esses princípios de não liderança, não hierarquia e cooperação ativa, desde os povos Zo' é na selva amazônica até os bosquímanos Mbuti e ꞤKung na África central e ocidental – claro que não se pode dizer que a estrutura da *aldeia global* considere exemplares esses casos em nenhum sentido.

Quase nos dois extremos do progresso civilizatório contemporâneo estão, em relação a isso, a internet e as culturas populares

tradicionais ou folclóricas. Em princípio, essas culturas populares manifestam um enraizamento territorial ou local que o popular subalterno não necessita. São incompatíveis as noções de popular-tradicional e de popular-subalterno? Não necessariamente. De fato, há mostras mais que frequentes em folclores diversos (veem-se em danças mediterrâneas, como o *syrtos* grego ou a *sardana* catalã) que incorporam essa descentralização participativa como forma pragmática chave. Entretanto, considero que a única forma de recuperar essas práticas tradicionais dentro de uma noção não tradicionalista, mas politicamente crítica do popular, é deslocando o terreno do debate da perspectiva (que olha para o passado) do *nosso* na direção (que olha para o futuro) do *aberto*, sabendo que não se trata de duas perspectivas necessariamente opostas, e que, inclusive, podem convergir, mas que implicam atitudes e formas de ação diferentes conforme se coloque uma ou outra na base do ponto de vista.

Há alguma relação prática da forma como (essa concepção de) a cultura popular como cultura subalterna propõe mundos sem centro (opostos, entretanto, ao isolamento) com o fato de que se trate de uma cultura *desaparecida* (tanto para o sistema institucional como para o *corpus* intelectual que sustenta esse sistema acadêmica e ideologicamente)? A pergunta não é fácil, menos ainda a resposta. Tampouco é impossível respondê-la, por outro lado. Para além das intenções individuais e das ações deliberadas, a lógica inercial do marco cultural dominante, quer dizer, do *establishment* institucional, diz muito a respeito disso. Da perspectiva da dinâmica popular, parece suficientemente visível que em sua abertura prática está tanto a sua força crítica, subversiva, como a causa mais esmagadora de sua fragilidade. A precariedade conjuntural e estrutural do popular condena-o à instabilidade e à incerteza, enquanto seu Outro, especialmente o massivo, em sua premência por instaurar um marco dominante e onívoro, é condenado ao conflito pela esperança desafiadora que o popular assume.

A resistência popular não tem lugar, mas é como se isso mesmo a fizesse deslocar-se, incansável, pelas ranhuras de ar que

às vezes aparecem nas zonas entrevistas da vida em comum. Em seu conflito com a cultura massiva, o popular abre fissuras, traça linhas imprevisas, muitas vezes invisíveis, consciente de que haverá de desaparecer, mas essas fissuras insinuam, utopicamente, momentos de fratura, trajetos impossíveis. É um tipo de conflito que lembra a *effraction* com que Julia Kristeva (1974) designava a ação da linguagem poética sobre a linguagem padrão, do semiótico sobre/sob o simbólico. Essa relação inerente à relação linguística entre a consciência e a pulsão do desejo se reencontraria, no plano cultural, nos diferentes níveis da arquitetura significativa de uma sociedade (KRISTEVA, 1974, p. 69): como o semiótico (desejo) ao simbólico (consciência), o popular é inerente ao massivo, o massivo incorpora-o (como quisera incorporar o melhor da alta cultura) e aspira a neutralizá-lo, faria desse pulso instrumental sua razão de ser, enquanto o popular, por sua parte, excede-o. Como se observa, por exemplo, na história de músicas populares contemporâneas como o *jazz*, o *rock* ou o *hip hop* (MÉNDEZ RUBIO, 2003, p. 251-296), o popular alimenta o massivo, converte-se em condição de sua sobrevivência, dinamiza suas tendências, vitaliza sua ordem, mas não pode deixar de deixar pegadas para sua decomposição. Seguindo com a similaridade entre cultura popular e linguagem poética, poderiam traduzir-se nesse ponto estas palavras de Kristeva:

A linguagem poética e a *mimesis* podem aparecer como uma demonstração cúmplice do dogma, e sabe-se a utilização que disso faz a religião; mas podem também fazer funcionar o rejeitado e, com ele, saídas pulsionais que estavam no interior do recinto sagrado podem converter-se em contestadoras desse poder. Dessa maneira, o processo do significar (*signifiance*), que suas práticas desenvolvem em sua complexidade, aproxima a revolução social. (KRISTEVA, 1974, p. 61)

Não é estranho que, em um ensaio escrito vinte anos depois que *La révolution du langage poétique* de Kristeva, Homi Bhabha pensasse a cultura em chave de conflito a partir de híbridos não

hierárquicos, descontinuidades poéticas que tornam visível o invisível, o momento estranhamente desprotegido (*unhomely*) da vida social, da maneira como o feminismo crítico vinha questionando a invisível separação do poder entre público e privado (BHABHA, 2002, p. 27). Para Bhabha, a crítica do princípio de identidade e o compromisso com uma descentralização solidária (2002, p. 86) articulam-se com a abertura de espaços comunitários, intersticiais (*in-between*), noturnos, onde uma comunicação não transcendente nem unívoca vive como uma resistência à suposta coesão da esfera pública. Bhabha cita, entre outros, o exemplo do *rap* (2002, p. 218-219) como caso conflitivo de dialogia polêmica e aposta em uma crítica rebelde da cultura em um tempo de disseminação e de diáspora catastrófica como o nosso. Parece difícil salvar a ambivalência de alguns desses termos, mas reconheço que sem eles o trabalho de pensar este mundo seria ainda mais árduo.

A performatividade popular, sua vocação por permanecer sem a proteção das instituições, à intempérie, é, ao mesmo tempo, uma opção assumida, desafiante e um estigma. Talvez por isso. Como argumentava E. Goffman (1998), em *Psicologia Social*, o lugar do estigma é o lugar do segredo, do desvio da identidade normativa, o jogo com a mudança de nome e o trabalho criativo com o trauma da exclusão, ou ao menos da não aceitação social. Ainda que fosse apenas por proximidade, o que Goffman chamara de “incerteza do estigmatizado” (1998, p. 25) deveria influenciar igualmente uma teoria crítica da cultura que estivesse disposta a vê-lo (des)aparecer. No fim das contas, pode-se constatar que os que sofrem o estigma vingam-se, nem sequer conscientemente muitas vezes, de “fornecer modelos de existência aos rebeldes normais” (GOFFMAN, 1998, p. 167). Prática e teoria críticas, em sua trama sombreada e movediça, encontram-se convocadas a partir de uma mesma *experiência da desgraça* – para dizê-lo com a linguagem poético-política de Bollème (1990). Mais do que nunca, a crítica social e a teoria da cultura são agora interpeladas, chamadas a transformarem-se, uma vez que “qualquer prática

crítica, e mais ainda a que se exerce sobre a cultura popular, antes de impor seus modos ao objeto de que trata, deveria fazer-se dos modos – da experiência – desse objeto para encontrar assim uma forma própria” (ZUBIETA, 2000, p. 61). Aqui tampouco, como ocorria com uma noção socializada e aberta de cultura, a propriedade é um critério de pertinência, porquanto a raiz comunicativa da cultura onde (se não nos espaços impossíveis da cultura popular?) encontrará um impulso mais decisivo.

IDEOLOGIA, CONTROLE, CONFLITO

Nisto precisamente consiste a vantagem da nova tendência:
Nós não antecipamos dogmaticamente o mundo, mas
queremos encontrar o mundo novo a partir da crítica ao velho.

Karl Marx

A propósito do termo *ideologia*, o marxismo herdou imprecisões e ambiguidades que já estavam presentes em uma obra tão multifacetada como a de Karl Marx. Em seu texto-chave escrito em colaboração com F. Engels sob o título de *A ideologia alemã* (1846), a crítica apoiava-se na ideia de que a humanidade é o que é a sua forma de produção material, mas não ficavam totalmente claros os limites dessa materialidade: basicamente, se antes de tudo tratava-se de uma questão econômica ou se a produção contava já desde o princípio com mecanismos políticos, culturais ou, definitivamente, ideológicos na hora de pôr-se em marcha de uma forma ou de outra. Apesar do que certa ortodoxia defendeu durante décadas, há razões para pensar que essa segunda opção é razoável e, desde logo, frutífera para um pensamento e uma prática crítica atualizados.

A ideologia na prática

Vistos com uma mínima distância, talvez tenha sido um obstáculo para os argumentos de Marx e Engels a dívida que mantinham com respeito aos dualismos hegelianos e metafísicos da filosofia idealista. Marx e Engels, ao menos em *A ideologia alemã* (1846), concebem a crítica como inversão materialista, como uma anteposição do real sobre o ideal, sem que isso implique uma desconstrução justamente do binômio ideal/real, como se percebe nesta breve passagem:

Não é a consciência que determina a vida, senão a vida que determina a consciência. [...] Totalmente ao contrário do que ocorre na filosofia alemã, que desce do céu sobre a Terra, aqui se sobe da Terra ao céu. (MARX; ENGELS, 1994, p. 40)

Como se vê, a contraposição de real e ideal, de vida e consciência, de Terra e céu, ajuda a compreender a necessidade de uma crítica radical do pensamento tradicional, ao mesmo tempo em que freia a implantação de um materialismo desconstrutivo, que, entretanto, se fez possível graças a outras ideias e escritos de Marx e de outros autores posteriores – como explicara com detalhes Michael Ryan (1982).

Por outro lado, esse limite compensava-se na argumentação de *A ideologia alemã* graças à insistência desse texto na função crucial da dialogia e da comunicação social voltada a constituir uma alternativa política incisiva, um projeto revolucionário que contribuísse para a “derrocada prática das relações sociais reais” (1994, p. 50). Nesse ponto, a própria teoria reconhecia-se insuficiente, expunha-se ao conflito prático de uma maneira desafiante, que, entretanto, não convidava a abandonar o trabalho teórico, mas sim a prática de outro modo. Esse outro modo passaria pela vocação comunitária do discurso marxista, segundo o qual “os indivíduos se fazem *uns aos outros*, tanto física como espiritualmente, mas não se fazem a si mesmos” (1994, p. 50). Em outras palavras, estava-se tentando propor um relevo para o individualismo burguês, robinsoniano, constitutivo da modernidade, e isso não para lhe opor uma noção de coletividade homogênea e autoritária *à la* Stalin, e sim para reformular a noção/instituição de indivíduo na rede de relações plurilógicas às quais se deve e que lhe dão sentido na história, na vida socialmente compartilhada (FERNÁNDEZ BUEY, 1998, p. 130).

Em síntese, Marx oscilou entre uma noção de ideologia como *falsa consciência*, como construção imaginária e irracional que acaba traindo os interesses do proletariado, e uma noção de ideologia como *sistema total de ideias* que legitimam um regime

de dominação de classe. Se a primeira acepção se prolongou mais tarde em Mannheim, Popper ou Althusser, a segunda deixou a sua pegada em autores tão díspares como os primeiros teóricos da Escola de Frankfurt ou Bourdieu. Em ambos os casos perdurou uma definição pejorativa de ideologia, que, entretanto, não foi a única opção explicativa de Marx, nem é a única maneira de ler seus argumentos. Sem ir mais longe, Raymond Williams, revisando a *Contribuição à Crítica da Economia Política* (1859) de Marx, afirmou que o que também se pode ver aqui é que

as formas ideológicas são expressões das (e mudanças nas) condições econômicas de produção. Mas essas formas são vistas aqui como as formas como os homens se tornam conscientes do conflito que deriva das condições e mudanças na produção econômica. É é muito difícil reconciliar esse sentido com o sentido de ideologia como mera ilusão. (WILLIAMS, 1983, p. 156)

Dessa maneira, faz-se necessário um trabalho dedicado de releitura e discussão dos textos marxistas para poder sair de uma ideia simplista do ideológico, assim como do *impasse* semântico que frequentemente ameaça esses textos desde seu próprio interior.

Esse trabalho de revisão e atualização da questão da ideologia passou por quatro episódios cruciais – que merecem uma extensa atenção nos dias de hoje e apenas apontarei brevemente. O primeiro tem a ver, já nos anos 1930 do século XX, com A. Gramsci (1975) e sua forma de entender a noção de *hegemonia* como canalização ideológica do poder, como dispositivo de ordenação que faz do social um espaço de consenso sempre precário e aberto a possíveis transformações e conflitos. Com Gramsci, o debate sobre ideologia tende a tornar-se mais dinâmico e polêmico graças a essa concepção construtivista do poder (HOLUB, 1992). A segunda mediação começa com a democratização do conceito de *cultura* levada a cabo por Raymond Williams por volta dos anos 1960-1970. A cultura, como ideia-marco para uma teoria marxista e heterodoxa, devia então reabrir os conceitos tradicionais da teoria social para rearticulá-los criticamente.

Entre esses conceitos, obviamente, o termo *ideologia* ocuparia um lugar destacado. Para Williams (1982, p. 24-28), dito termo necessitaria uma dupla extensão para evitar que seu significado fosse coisificado como havia ocorrido com o termo *cultura*: de uma parte, o ideológico deve abrir-se para a área dos sentimentos, atitudes e pressuposições; de outra parte, deve ampliar-se até poder conectar-se com as produções culturais manifestas menos conscientes e formais (drama, ficção, poesia, imagens...). Assim, pois, cultura e ideologia fariam-se necessárias mutuamente na hora de procurar um entendimento crítico de “todo o modo de vida” (WILLIAMS, 1982, p. 27) característico de uma formação social específica. Daí que nos fariam falta usos específicos, não simplesmente abstratos, do ideológico, para evitar seu uso idealista, conformista, alheio a suas implicações econômicas e políticas em um sentido amplo.

Em terceiro lugar, e já na década de 1970, tornou-se conhecida a reflexão, nesse campo, do semiólogo marxista italiano Ferruccio Rossi-Landi. A partir de seu ensaio *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (1973), Rossi-Landi foi pondo as bases para postular, já em seu tratado de sintomático título *Ideologia* (1980), a necessidade da ideologia como projeção social, isto é, como instrumento teórico e prático que pode, com efeito, articular-se com os argumentos de Williams em torno da ideia de cultura. Rossi-Landi (como Gramsci) parte do reconhecimento de um estado de dominação ideológica, sistêmico e ao mesmo tempo precário, conflitivo, que exige (como Williams) distinções entre modalidades ou usos do ideológico, capazes de projetar na prática concepções alternativas do social, tendam essas ao polo conservador ou ao polo revolucionário.

Os argumentos de Rossi-Landi giram em torno de um denominador comum: a tentativa de entrelaçar os achados da linguística e da semiótica com as teses de Marx sobre economia política, partindo da ideia central de que no espaço de intercâmbio entre as duas peças do dispositivo teórico marxista, base/modos de produção e superestrutura/ideologias, cabia a inserção de um elemento fundamental

para a engrenagem de tal modelo de sociedade: os sistemas de signos, as linguagens. As “peças do jogo” não seriam já duas, senão três, e isso tendo em conta que a terceira exige uma reconsideração do lugar e dos vínculos mútuos das duas anteriores. Rossi-Landi põe em marcha assim o método homológico como saber reconstrutivo, antisseparatista, que encontra relações imprevistas entre elementos da realidade social aparentemente independentes. E tudo isso partindo da base de que nenhuma pessoa ou grupo pode trabalhar ou (inter) atuar sem utilizar, consciente ou inconscientemente, determinados sistemas significantes, quer dizer, determinados modos de (re)produzir cultura(s). Em um contexto neoliberal, a institucionalização dos processos de produção e circulação de mensagens como externos à ação dos sujeitos que comunicam, junto à marginalização de toda oposição que se pretenda conflituosa, tende à extensão de um sentido da produção – linguística e não linguística – como um simples uso naturalizado de produtos já disponíveis para os indivíduos que restam, dessa forma, reduzidos à mera função de engrenagens, porta-vozes e vítimas de todo um processo social de caráter repressivo. Para combater essa situação estrutural, Rossi-Landi argumenta que

se trata não apenas de uma primeira tomada de consciência, intuitiva mas coletiva, da alienação linguística; trata-se também da formação de uma conflitualidade endereçada à desalienação da linguagem e da comunicação. A desalienação linguística, com efeito, pertence ao futuro; essa não pode não requerer uma práxis revolucionária. (1973, p. 252)

Com efeito, a preocupação por uma redefinição teórica e prática da tarefa revolucionária é uma constante na obra de Rossi-Landi. Sua inquietude ativa por um “mudar as coisas” – que busca reconectar as divisões entre o que se pensa, o que se sente e o que se faz – aparece aqui e ali em sua obra não apenas como uma temática legível nas entrelinhas, mas, sobretudo, como uma atitude ideológica e política que articula o porvir de suas investigações mais importantes. Por outro lado, a busca de dita reconexão não se detém: detê-la seria como tentar parar o motor da história.

Concebendo a teoria como projeto prático, por *revolução* Rossi-Landi entende menos uma explosão repentina e violenta do que um processo prolongado e contínuo, marcado, talvez, por explosões mínimas e invisíveis, na qual a sucessão de destruição e construção exigirá grandes doses de paciência e de capacidade de trabalho. Frente à mudança histórica, então,

a construção de consciências novas e de uma nova mentalidade, que se manifeste em todos os níveis da práxis e em todos os recantos da vida cotidiana, equivale à instituição de práticas sociais radicalmente novas. Trata-se de corrigir toda a reprodução social, entre outras coisas substituindo nela todos os sistemas de signos principais por outros mais adequados, que governem a produção de *homens novos*, quer dizer, homens que atuem em *relações sociais novas*. Em período tão longo, essa missão não pode menos que dar espaço a alguma outra missão, e nisso radica o núcleo mais íntimo da *primazia da política*. Em se pôr a seu serviço reside o dever mais profundo e constante de cada revolucionário, qualquer que seja o lugar do círculo práxis-teoria-práxis no qual se insira o seu trabalho pessoal. (ROSSI-LANDI, 1980, p. 341)

E poderá ver-se que aqui, como em Voloshinov (1992), o humano equivale às relações humanas, e essas estão sempre prenhes de linguagens, de signos, de culturas.

A vontade de transformar o estabelecido não se reduz a contrariar o trabalho bem-sucedido das ideologias e instituições conservadoras, mas além disso, necessita um trabalho adicional criativo, inventivo, imaginativo, capaz de construir programações sociais alternativas nas quais a liberdade não esteja em contradição com a igualdade – como está nos regimes descendentes do liberalismo moderno. A partir dessa perspectiva (MÉNDEZ RUBIO, 1998), renunciar à crítica (na teoria e na prática) equivale a deixar vaga nossa posição nos espaços, cotidianos e concretos, onde as programações hegemônicas são reforçadas. A noção de ideologia, incorporada assim a toda atividade humana, resta marcada com Gramsci, Williams y Rossi-Landi, por uma

chave de inclusividade que lhe permite funcionar em marcos amplos de compreensão e ser, de fato, utilizada para abordar reflexivamente as relações históricas entre linguagens, formas de comunicação e sistemas de poder. Essa articulação crítica não pode então ficar à margem dos debates sobre economia, cultura e política a propósito da comunicação social, em sentido amplo, em uma sociedade supostamente democrática como a nossa. Como indica Rossi-Landi:

na falsa consciência e na ideologia estamos todos afundados até o pescoço, e inclusive é difícil manter a cabeça fora o suficiente para dar uma olhada não efêmera para a superfície tempestuosa das águas. (1980, p. 230)

Isso implica ao menos duas coisas: uma, que a *alienação* não é necessariamente um castigo divino, mas a dimensão simbólica, imaginária e inclusive fictícia de uma sociedade, a ideologia, em suma, é, antes, uma condição de possibilidade para toda intervenção política sobre e desde o mundo; e dois, que esse mundo, e talvez hoje mais que nunca, somente é entendido em termos de conflito e tempestade.

Mas o papel (des)construtivo do ideológico seria pouco sem a ação subversiva que potencialmente incorpora o elemento utópico à vida social. Por isso, em quarto e último lugar, gostaria de mencionar a relevância que nesse debate tem a reflexão de P. Ricoeur (1994) a partir de uma tese principal: (in)completar o princípio de *realidade* com o princípio de *desejo*, de modo que as “variações imaginativas” sejam para a vida social a base de um conflito hermenêutico e político de longo alcance. A ilusão utópica, que o marxismo mais ortodoxo e autoritário desqualificaria desde logo, e que a publicidade massiva instrumentaliza sem descanso para fins estritamente mercantis, recebe, entretanto, em Ricoeur, uma importância que conecta sua posição tanto com a dos socialistas utópicos e libertários, desde W. Morris até P. Kropotkin, como com a das perspectivas que mais recente-

mente defenderam uma crítica da cultura não mecanicista nem economicista. Dessas extrai-se ainda que

seguimos infringindo e deslocando nossa herança, seguimos portanto lutando, imaginando, sonhando. Isso poderia considerar-se utópico, mas a *utopia*, aqui, não representa uma clausura mental, um projeto terminado, uma sanção do futuro que resolve e dá forma a nossas ações e nossos pensamentos. É acima de tudo a dor. (CHAMBERS, 1995, p. 187)

A utopia é para a ideologia a ferida aberta, a promessa sem fim do impossível, o impulso que faz com que o pensamento, a imaginação e a ação, sua encruzilhada mútua, sigam sendo capazes de produzir sentido.

Os escritos de Marx, formulados em um contexto de profundas transformações, contribuíram em parte para confusões epistemológicas, e seus inimigos aproveitaram a inércia histórica para converter o ideológico em uma espécie de *totum revolutum*, tão escorregadio e problemático que o melhor acaba sendo esquecê-lo como critério de confrontação e de debate. Quer dizer que o efeito final consegue a invisibilização do ideológico que toda ideologia conservadora persegue como horizonte e, ao mesmo tempo, como mecanismo retórico. Entretanto, o ideológico entendido como dimensão que articula teoria e prática, conhecimento e interesse, pensamento e ação... é uma ferramenta inequívoca para a compreensão e a resolução dos conflitos sociais; uma ferramenta, pois, radicalmente necessária para todo trabalho crítico tanto na teoria como na prática.

A cultura massiva como trama mono(ideo)lógica

O que se chama eufemisticamente *comunicação audiovisual* configura, como se sabe, não apenas uma estrutura poderosa de interesses econômicos e políticos, mas também um repertório de dispositivos ideológicos que seguem merecendo uma análise urgente. A cultura massiva, do ponto de vista de seu sistema pro-

duto, está em dívida com interesses institucionais, econômicos e políticos, que tendem a usá-la em seu próprio proveito. As mensagens massivas mais estendidas e recorrentes tendem assim a projetar visões de mundo conservadoras, funcionais à reprodução das condições de vida existentes. Desde o “mundo ideal” da Disney Company (como se canta em *Aladdin*) até o “assim são as coisas e assim as temos contado” da informação audiovisual, o massivo promove uma ideologia (entendida em sentido amplo e descritivo como visão de mundo ou ponto de vista) que começa por um movimento de apagamento: uma negação de si mesma como visão socialmente condicionada (e condicionante). Com efeito, sabemos pelo semiólogo F. Rossi-Landi (1980) que as ideologias conservadoras o são na medida em que não se reconhecem como tais, de modo que buscam bloquear toda confrontação ou reflexão sobre alternativas a essa mesma ideologia. Seguindo Rossi-Landi:

Toda ideologia conservadora necessita apresentar seu próprio discurso como não ideológico, precisamente pelo fato de que esse pretende contemplar algo que é extra-histórico. Esse é o *primeiro ponto essencial* para isolar e compreender em seu mecanismo interno toda ideologia conservadora. Se existem de fato objetos somente naturais ou inclusive super-históricos, o discurso que os descreve talvez possa ser reconhecido também como ideológico por seus defeitos técnicos e pelas modalidades contingentes de sua realização, mas nunca poderá ser sobre a essência da relação semântica que com esses objetos institui. (1980, p. 309)

Ainda que o núcleo das acusações de Rossi-Landi seja certo discurso filosófico que se apresenta como um desinteressado revelador da Verdade, fica claro em sua argumentação que sua atenção está focada, de modo mais geral, em uma consideração da ideologia (e da cultura) como prática social. Sem ir mais longe, a forma de construir consenso que caracteriza a opinião pública poderia ser entendida a partir a ideia de que “a proclamação de não ideologia é um convite a não se ocupar com a ideologia” (ROSSI-LANDI, 1980, p. 311).

A proliferação massiva de mitos, desde James Dean até Kurt Cobain, passando por Marilyn Monroe, incluindo a otimização mercantil da figura de Che Guevara pela publicidade transnacional (VIDELIER, 2001), é entendida melhor agora: como aponta Rossi-Landi (1980, p. 325-327), o imaginário mítico torna inviável a distinção entre valor e fato graças ao apagamento da construção discursiva e ideológica e o esvaziamento do político que esse apagamento supõe. Já dizia Barthes que o mito converge com a sociedade burguesa enquanto que aquele “é estatisticamente de direita” (BARTHES, 1957, p. 257). E essa tese poderia aqui se estender aos mecanismos de legitimação ideológica de instituições inteiras como a Cultura, a Arte ou o *star-system* da indústria cultural.

Do ponto de vista da análise de conteúdos, tão interessante é rastrear as armadilhas da suposta objetividade asséptica dos gêneros informativos, segundo documentou em seus trabalhos Noam Chomsky (1992), como indagar nas estruturas da ficção e da narração audiovisual. Um bom exemplo, ao qual foi dedicada uma bibliografia crítica crescente (recolhida em WASKO, 2001 e VIDAL GONZÁLEZ, 2006), é o caso do universo Disney, começando pelo fato de que Disney não apenas construiu todo um mundo em torno de produtos cada vez mais diversificados senão que conseguiu se converter em uma marca global, em um baluarte indiscutível da cultura massiva mundializada. Roy Disney, vice-presidente da maior fábrica de sonhos do mundo, além de produtor e roteirista, diante da pergunta da jornalista: “– Mas há um certo temor, porque a Disney é muito americana. Até o presidente Bush recomendou continuar indo aos seus parques...”, declarava em uma entrevista recente: “– Sim, que Deus lhe bendiga. Mas nosso negócio não é apenas americano, é universal” (*El País Semanal* 1.312, 18/XI/2001). Efetivamente, é assim.

A Disney começou como uma pequena empresa no final dos anos 1920, dirigida pelos irmãos Walt e Roy, dedicada a princípio a produzir *cartoons* do ratinho Mickey Mouse. Já nos anos 1930, seus filmes animados em cores produziram um *boom* de

audiências e menções honrosas surpreendentes apenas se fatores cruciais não forem percebidos (WASKO, 2001, p. 6-27): a sintonia ideológica entre personagens, tramas narrativas e ideologia oficial; uma estratégia empresarial certa que rapidamente se orientou para a distribuição paralela com as *majors* da indústria do cinema (Columbia, United Artists, RKO...) assim como para a diversificação dos produtos e a promoção de contratos de *merchandising*; o recrudescimento das políticas laborais da empresa, que levaram Walt Disney a ser uma figura pública à época (inclusive merecendo cargos institucionais) cuja missão foi combater o comunismo interno nos anos 1940-1950; o apoio financeiro tanto do *Bank of America* como do governo, o que a partir dos anos 1940 explica a crescente preocupação dos estúdios Disney pela propaganda, como se manifestaria no protagonismo do Pato Donald como herói em divertidas missões bélicas e comerciais. Os anos 1960 foram para Disney a década da evolução definitiva na interação entre suportes e estratégias de difusão (televisão, quadrinhos, cinema, parques, lojas, licenças, patrocínio...), o controle rigoroso da distribuição, a diversificação corporativa e a transnacionalização da produção. Em outras palavras, foi o momento em que foram postas as bases do império Disney tal qual restou evidente nas últimas três décadas. Não é por acaso que, em 1990, foi relançado *Fantasia*, um prodígio de montagem rítmica e divulgação da música clássica, em razão de seu quinquagésimo aniversário.

Henry A. Giroux intitulou significativamente seu estudo sobre Disney como *O ratinho feroz (Disney ou o fim da inocência)* (2001) e soube enquadrar a análise institucional e empresarial da casa Disney em um marco crítico atento a suas implicações educativas, de consumo (não apenas infantil), e à maneira como a Disney contribuiu para transformar em espetáculo os discursos considerados de interesse público. A suposta falta de ideologia de Disney é questionada quando se analisam textos e produtos concretos, de maneira que, segundo Giroux, “a utopia de Disney projeta-se para além das fronteiras do estabelecido enquanto se

mantém firmemente em seu interior” (2001, p. 18) – a diferença da dialética interior/exterior que, como se indicava no capítulo anterior, ativam as utopias críticas. As tramas básicas nos Clássicos Disney, como a reescritura da história colonial em *Pocahontas*, a falsa autonomia da mulher em *A pequena sereia* ou a estrutura antidemocrática da sociedade em *O rei Leão*, demonstram que a ideologia nesses filmes é uma questão de relevância pedagógica e política. Todo um símbolo para a classe média norte-americana e internacional, Walt Disney converteu-se em um símbolo cultural que não pode ser entendido à margem de sua aposta no consumismo infantil, no entretenimento como recurso ideológico e educativo e na propagação de valores funcionais à natureza do *statu quo*. Sua *pedagogia da inocência* é, na realidade, uma forma de neutralizar os conflitos sociais latentes e patententes entre classes, gêneros e etnias, dentro de um universo que torna lucrativa a fantasia para fins instrumentais de longo alcance, e que reproduz sem descanso os pilares do *sonho americano*: individualismo, patriotismo populista, tratamento arquetípico do Bem e do Mal, convencionalismo dos papéis familiares e sociais, consumismo, ética do trabalho...

Uma amostra, entre outras, é a última versão cinematográfica de *Tarzan* (1999), dirigida por Kevin Lima e Chris Buck e produzida pela Disney Company em desenhos animados. Sua lógica da ação move-se entre o reforço de estruturas familiares em torno de um pai-líder – ao modo das famílias de gorilas – e um *remake* da história da colonização, encenada agora em um paraíso natural e mítico. Tarzan-criança quer ser um chefe como seu pai e acabará conseguindo ao mesmo tempo em que consegue, depois de uma sequência brilhante ao melhor estilo menino-salva-menina, a bela Jane – que conheceu graças a uma expedição de exploradores ingleses que adentra na selva. A autossuficiência de Tarzan está na esteira de outro sujeito mítico, Robinson Crusoe, cuja história interessou à Disney desde seus primeiros trabalhos (*The Castaway*, 1931; *Mickey's Man Friday*, 1935). O arquetipo do

náufrago isolado, mas sobrevivente, junto com o patriarcalismo autoritário de um ambiente aceito como natural e a idealização da África vão dando corpo a um universo que o jornal de informação geral mais lido no estado espanhol chegou a considerar um exemplo de “modernidade moral” (*El Espectador/El País*, n° 66, dezembro de 1999).

Do cruzamento de chaves de leitura procedentes dos mais diversos gêneros (cinema de ação, melodrama, musical...) até o trabalho com um efeito de câmera que imita os movimentos vertiginosos das montanhas russas, tudo está meticulosamente projetado para que a análise crítica da realidade fique para melhores (em realidade, piores) momentos. Talvez fosse possível falar da *desaparição* do Terceiro Mundo para apontar como o *Tarzan* da Disney conseguiu tornar evidente que uma história tenha lugar na África, enquanto a presença dos africanos não era explícita nem ocorria em nenhum sentido. Consegue-se aqui o velho sonho imperialista – para utilizar um qualificador rigorosamente histórico – de um mundo tão exótico e rico, como o do chamado Terceiro Mundo, mas sem a presença, no fim das contas incômoda, de seus habitantes. Esse elemento é uma novidade na tradição do personagem Tarzan, apesar de suas versões cinematográficas clássicas serem exemplo de racismo canônico. O romance original de Edgar Rice Burroughs, *Tarzan dos macacos* (1912), era uma apologia militarista da “civilização”, da “raça” e da herança de sangue como portadora de nobreza e distinção (nos personagens de Lord Greystoke, Lady Alicia e seu famoso bebê). No capítulo IX de *Tarzan dos macacos* podia-se ler o narrador descrevendo assim o negro Kulonge: “aquela coisa repugnante e lisa, de cor de ébano, que pulsava de vida!”. O transcurso de praticamente todo um século ensinou boas maneiras ao personagem, que aprendeu, sem ir mais longe, que a melhor maneira de resolver os conflitos é ignorando a outra parte.

Ao mesmo tempo em que o filme da Disney estreava na Espanha, o jornal *El País* publicava um suplemento natalino

como resumo do ano de 1999 em nível internacional. A sessão de economia continha um extenso artigo de Joaquín Estefanía que, sob o título de “As cinco velocidades (Uma revisão da situação do mundo após a recessão)” (*El País Semanal*, nº 1213), dedicava-se a analisar a conjuntura econômica nos Estados Unidos, Europa, Japão, Oriente e América Latina. A pergunta é agora óbvia: o que acontece na África? A sua situação não é suficientemente representativa de como funciona a economia mundial? Por quê? Que tipo de fios são capazes de mover essas estratégias, deliberadas ou não, de desaparecimento? Que relevância podem ter quando se trata de produtos destinados a um público infantil? As perguntas, desde logo, não têm a ver apenas com a Disney. Hoje sabemos que o que define o racismo contemporâneo em contraste com o racismo tradicional do século XIX (sobretudo o anterior a Spencer e aos estudos sociais do tipo evolucionista) é, precisamente, seu caráter agora mais cultural que biológico, que aprendeu a passar do discurso da raça ao da etnia, a desfocar enquanto se instala e se espalha. Provas dessa extensão naturalizada do racismo são, está claro, produtos culturais para todos os públicos, tão conhecidos como o cinema de aventuras, o *western* hollywoodiano ou histórias em quadrinhos ao estilo de *Tintín en el Congo* (1946), na qual seu autor, um instrutor militar belga que assinava como Hergé, ostentava cumplicidade com as piores manifestações do paternalismo missionário.

Em exemplos como esses últimos, parece constatar-se que a cultura massiva não fez senão herdar ou assumir os mecanismos ideológicos próprios de certa alta cultura moderna. Estou pensando no caso do romance europeu, que, como argumentou Said (1995, p. 126), não existiria tal como o conhecemos sem os impérios coloniais e a sociedade burguesa de classes:

Todos os romancistas, críticos ou teóricos do romance europeu alertaram sobre o seu caráter institucional. Fundamentalmente ligado à sociedade burguesa, o romance, segundo a frase de Charles Morazé, acompanha e de fato faz parte da conquista da sociedade

ocidental por parte dos que ele denomina *les bourgeois conquérants*. Não menos significativo é que, na Inglaterra, o romance seja inaugurado por *Robinson Crusoe*, cujo protagonista é o fundador de um novo mundo que domina e que reclama para a Inglaterra e para a cristandade. Crusoe está, de modo explícito, inscrito na ideologia da expansão ultramar, o qual se conecta diretamente, em estilo e forma, com os relatos de viagens e de exploração dos séculos XVI e XVII que sentaram as bases dos grandes impérios coloniais. (SAID, 1995, p. 126)

A partir dos romances de Joseph Conrad, Jane Austen ou Rudyard Kipling até a *Aída* de Verdi, esse tipo de cultura autorizada teria tido em comum uma “lenta e firme estrutura de atitude e referência” (1995, p. 134) que consolidaria o *statu quo*, articulando-o e refinando-o, e assim deixaria logo pegada massiva em séries de televisão como *A jóia da coroa* ou o filme de David Lean, sobre a obra de E. M. Forster, *Passagem para a Índia* – para citar apenas alguns exemplos específicos relevantes.

Exemplos similares de exclusão e subordinação simbólicas afetam não apenas questões de raça ou gênero senão também de classe. Poderia dizer-se que *Anastasia* (FOX, 1997) é uma forma de fazer desaparecer da história contemporânea o movimento operário? O que implica apresentar a revolução russa como uma criação maléfica, sobrenatural e pessoal de Rasputin? Por que, quando o protagonista é um personagem da classe trabalhadora como Z (*FomiguinhaZ*, Dreamworks, 1998), trata-se de um trabalhador individualista e consumista? Converter, como fazia *Aladdin* (Disney, 1992), as “ratazanas de rua” em seres cujo sonho é pertencer à família real e poderem assim ser protagonistas de histórias maravilhosas, com gênios escravos felizes de serem escravos, que visão da pobreza supõe? É inocente um herói como Simba, em *O Rei Leão* (Disney, 1994-1999), capaz de matar para tomar o poder em um reino em que, para além de seus limites, apenas habitam hienas malignas que se alimentam de carniça? Tem esse mundo “natural” algum possível correlato social real? Justifica-se aqui e de que forma o crime? Não há crime, inclusive extermínio, por mais “santo” que fosse, na

história de um Moisés (*O Príncipe do Egito*, Dreamworks, 1998), iluminado por um deus vingativo, *caudilho* de todo um povo em busca do Estado? O sucesso dessa trama tem algum sentido em um país, como os Estados Unidos, que marcaram sua História com a expressão “a nova Israel de Deus” (apontada por Galtung, 1999) desde a fundação da colônia de Plymouth em 1620 até hoje, passando pelo célebre discurso de seu presidente William Howard Taft em 1912 – sobre a necessidade de intervenção no México: “que há um Deus em Israel, e que está de guarda...”?

A “utopia corporativa” da Disney (GIROUX, 2001, p. 49) modela monologicamente uma memória e um imaginário coletivos protegidos contra a crítica social por meio de sua apresentação como não sociais (nem, portanto, ideológicos) senão justamente ilusórios, ideais. A partir de uma visão de conjunto, disse Giroux:

A pedagogia Disney não tem nada a ver com a capacidade da imaginação para reconhecer os aspectos positivos e limitações da realidade, com objetivo de entabular um diálogo crítico com ela e transformá-la quando se estime necessário. Muito ao contrário, a Disney oferece um mundo fantástico sustentado sobre uma cultura mercantil e construído à custa da capacidade cidadã para atuar e opor-se, no momento em que o passado é filtrado de seus elementos subversivos e interpretado como exaltação nostálgica do espírito de empresa e do progresso tecnológico. A fantasia, entendida como marca comercial Disney, necessita de linguagem para dotar de imaginação a vida social e por isso se encontra incapacitada para desenvolver a autocrítica na sua relação com ela. (2001, p. 66)

Já Dorfman e Mattelart demonstravam, em seu estudo pioneiro, *Para ler o Pato Donald* (1977, original de 1972), que o mundo Disney não é a fantasia senão a realidade mais dogmática. E avisavam:

Não deve estranhar que qualquer insinuação sobre o mundo da Disney seja recebida como uma afronta à moralidade e à civilização toda. Até sussurrar contra Walt é minar o alegre e inocente mundo da infância, de cujo palácio ele é guardião e guia. (DORFMAN; MATTELART, 1998, p. 12)

Giroux constata que após a ilusão há uma determinada realidade tendenciosa, concebida contra toda crítica ou alternativa socialmente possível. A crítica de textos e conteúdos concretos deve, pois, tentar mostrar como essas redes discursivas se cruzam com redes institucionais a fim de estabelecer determinadas visões e vivências do mundo. Se a reflexão limita-se a exemplos particulares e fica desprovida de um marco sociocultural que a justifique, então correrá o risco de ser talvez chocante e até atrativa mas apenas em um nível superficial. Com a era da globalização, a relevância da Disney e seu macrodispositivo cultural e publicitário no coração da cultura massiva como ordem hegemônica, em suma, radica em (e intensifica) a ideia de que “um entendimento crítico da Disney deve ser visto como uma parte de uma crítica mais geral da cultura corporativa e de consumo” (WASKO, 2001, p. 225).

Parece, assim, ser o momento de voltar ao fio da abordagem geral sobre o modelo hegemônico de cultura. A cultura massiva, no sentido que usaria Williams de “modo integral de vida”, apresenta-se assim, como no caso da Disney, envolta em uma oficialidade pública que a naturaliza como instrumento de poder. Essa naturalização, concebida como tendência a não reconhecer os próprios interesses ou a própria natureza ideológica, creio que possa ser resumida em quatro grandes núcleos ou pilares do que, nesse sentido, poderia considerar-se uma *ideologia da não ideologia*: a (não) ideologia da competitividade, a (não) ideologia do consumo, a (não) ideologia da tecnologia, a (não) ideologia do império. A competitividade atua como valor dinâmico, compondo uma dialética entre exclusão social e individualismo possessivo na qual este funciona de forma compensatória, prometendo tudo aquilo que esvazia a luta para não ficar fora do jogo (confiança, estabilidade dos vínculos, solidariedade...). Como no desenho padrão das competições televisivas, ao melhor estilo *Big Brother* ou também (mais suave e melodicamente) *Operación Triunfo* e similares, a convivência e o apoio mútuo apenas podem ser uma passagem temporária, submetida à implacável mecânica da *nominación*. Esse tipo de programa renova a vitalidade

da nova Sociedade Titanic, quer dizer, aquela que naturalizou como nunca a feroz lei do “salve-se quem puder”.

A (não) ideologia do consumo canaliza-se através da hegemonia sedutora do discurso publicitário, ativando uma oscilação contínua entre o utópico-evasivo e o automatismo da reprodução do sistema, como de certo modo está fazendo o conhecido *slogan* de Nike “Just do it”, isto é, a partir desse prisma, “Simplesmente, consuma”. Naomi Klein (2001) mostrou em detalhes como o poder global das marcas e a comercialização em grande escala de estilos de vida instauram-se sobre a base (na sombra) de estrangular a produção, de uma decidida conversão dos trabalhadores em lixo em um sistema econômico no qual os postos de trabalho já não migram dos países ricos para os países pobres, e sim que, cada vez mais, é o próprio sistema que foge da ideia de posto de trabalho como tradicionalmente havia sido entendido (KLEIN, 2001, p. 276). A violência surda inscrita nessa dinâmica do sistema seria sustentada graças à cegueira de um tipo de consumidor compulsivo e acrítico.

A (não) ideologia da tecnologia é resultado da combinação entre neutralidade e determinismo em um discurso que prolifera absolutizando, publicitariamente, a incessante *novidade* de produtos e suportes técnicos. Ao mesmo tempo, como se apontou com frequência (SCHILLER, 1996, p. 23; MATTELART, 2000, p. 419), evita-se todo debate sobre as implicações sociais da técnica, de maneira que se propaga um otimismo supostamente neutro, euforizante, que reproduz em grande escala visões deslumbradas, cegas, da cultura e da comunicação. Williams explicou isso claramente:

A suposição básica do determinismo tecnológico é que uma nova tecnologia – uma máquina de imprimir ou um satélite de comunicações – “surge” do estudo e experimento técnico. Logo muda a sociedade ou o setor do qual “surgiu”. Adaptamo-“nos” a ela, porque é o novo meio moderno. (1997, p. 152)

Seguindo Graham (2001), esse discurso determinista oferece indiscriminadamente a resolução de problemas tecnológicos como

um fim em si mesmo, absolutizando os meios e deixando à margem a questão dos fins, do valor social dos fins. Daí o efeito fatalista que a celebração da *revolução tecnológica* produz em nível social:

O determinismo tecnológico deixou de ser um mero conceito de aparição intermitente ao longo do pensamento político do século XX para converter-se, de fato, em parte do imaginário coletivo sobre a tecnologia. [...] O fatalismo com que se investe no avanço da tecnologia condena ao fracasso qualquer tentativa de freio ou intervenção. E esse fatalismo da evolução da técnica apenas é comparável ao fatalismo com que somos condenados ao fim da história (social) no novo império do mercado global. (AIBAR, 2002, p. 38)

Mas faz pouco sentido falar de globalização quando a maior parte dos proprietários, gestores e executivos das corporações empresariais e bancárias que controlam os fluxos internacionais do capital são estadunidenses (DOREMUS; KELLY; PAULY; REICH, 1998). De fato, é possível raciocinar, seguindo James Petras (2001, p. 67-76), que a ideia de que hoje está ocorrendo uma Terceira Revolução Científico-Industrial através das novas tecnologias esconde o novo ímpeto de formas de poder retrógradas, fundamentalmente financeiras e militares, com um caráter de hegemonia neocolonial.

Nesse sentido, a (não) ideologia do império dinamiza um vetor suprapolítico que se conecta com uma retórica de (sobre)naturalização do Bem, dos valores da política do USA como povo eleito por Deus contra “as forças do mal”. Como pode avaliar não apenas o analista político ou o especialista em relações internacionais, determinados interesses dogmáticos estão ocupando o território da geopolítica mundial. Menos reconhecível, precisamente pela obviedade obscena do processo, é que essa ocupação ganha terreno precisamente em virtude do seu legitimar-se como não ideológica, como imparcial, como indiscutível. A partir dos atentados terroristas de 11 de setembro (2001), a hegemonia norte-americana reforçou-se mais inclusive do que no conflito do Golfo Pérsico no princípio dos anos 1990, inclusive mais do que nos anos ime-

diatamente posteriores à II Guerra Mundial, e, ainda que com dificuldades, chegou a limites insuspeitos – ou melhor, deve-se dizer que está deixando de ter reservas com qualquer limite. Para dizê-lo de forma sintética:

Atualmente há que se render à evidência: sob o mandato de George W. Bush está sendo elaborada uma nova ideologia imperial, que lembra a do final do século XIX, quando os Estados Unidos se lançaram à competição colonial e deram seus primeiros grandes passos até uma expansão mundial no Caribe, Ásia e Pacífico. Naquela época, um prodigioso fervor imperialista apoderou-se do país de Jefferson e Lincoln. Jornalistas, homens de negócios, banqueiros e políticos cheios de ardor rivalizavam entre eles na promoção de uma potente política para conquistar o mundo. (GOLUB, 2002, p. 12)

Entretanto, a explicação para a eficácia desses quatro princípios ideológicos não está tanto em cada um deles visto separadamente (como se de fato pudessem ocorrer separadamente) senão em como são solidários uns com os outros, como foram ocupando âmbitos funcionais especializados e interconectados ao mesmo tempo: os dois primeiros têm como objetivo imediato a modelagem de relações sociais funcionais para a reprodução sistêmica, no caso do consumo a partir do paradigma sujeito/objeto (consumidor/mercadoria), no caso da competitividade da rivalidade sujeito/sujeito; em relação aos dois últimos, se as novas tecnologias da informação e do ócio oferecem suportes para a ação cultural que estão redefinindo os paradigmas espaço-temporais através dessa ação inserida no cotidiano, a ideologia imperial pode conseguir re-hegemonizar essas transformações da experiência cotidiana (incluindo seu plano de fundo comercial) a um nível macro, supraestatal ou planetário do *livre mercado*. A confluência de inovação tecnológica e nova ordem imperial foi recentemente formulada por Petras de forma contundente:

Não assistimos a uma revolução tecnológica, científica e da informática que nos conduza à *globalização*, senão a uma expansão política, econômica e militar que criou uma nova ordem mundial

dominada pelo imperialismo estadunidense. A principal força que abre as portas à expansão dos Estados Unidos e da Europa não é uma inexistente revolução da informação, senão um poder militar e uma luta de classes *desde cima*. (PETRAS, 2001, p. 74)

Assim confluiriam enfim, de uma forma que se chegou a rotular de *totalitária* (RAMONET, 1997), três referências míticas de nosso tempo: cultura global (*world culture*), sociedade da informação e civilização única de mercado livre. Parece então que, com o tempo, haveria que se dispor a dar razão ao célebre lema de Daniel Bell que havia proclamado, já nos anos 1960, mas regressado nos anos 1990 com a queda do Muro de Berlim, o *fim das ideologias*: efetivamente, entramos na época em que o conflito de interesses se joga por decreto no interior forçado de um *tecido mono(ideo)lógico*, que se identifica nos discursos liberais com a *globalização*, e que se reconhece pela hegemonia não de diversas ideologias (no plural), mas por Uma ideologia que nem sequer pode ou quer reconhecer a si mesma como tal.

(Para um diagnóstico (in)conclusivo)

Dizia Paul Valéry que a democracia pereceria com o reino exclusivo do dinheiro. Quando o credo neoliberal põe em cena uma mercantilização geral da vida, mais intensa e mais extensa que nunca, talvez seja momento de recordar como Marx, nas primeiras páginas de *O capital* (original de 1867), explicava até que ponto o mercado provoca uma abstração do trabalho humano e uma naturalização do social sob a garantia supervisora do Estado. O velho argumento de Marx ajuda-nos a pensar então que é próprio da ideologia dominante na época do capitalismo tardio fazer desaparecer, invisibilizar(se).

Em primeiro lugar, para Marx, o invisibilizado é o regime de exploração e opressão, sendo que “a exploração do trabalhador livre é menos visível: reveste-se de uma forma mais hipócrita” (MARX, 1985, p. 162). E isso deixa a vida social em uma situação de precariedade e incerteza que contagia a teoria crítica. É lógico

deduzir que essa incerteza estrutural pode estar produzindo os fenômenos compensatórios do consumismo, da competitividade, da liderança ou do determinismo tecnológico. Como é razoável defender que essa precariedade é o melhor terreno de cultivo para o individualismo extremo, a monologia que divide em vez de unir: um ensimesmamento que se estende como hegemonia amável e insidiosa. O preço dessa erosão inédita dos vínculos sociais pode chegar a ser muito alto, se já não está sendo de maneira invisível. Z. Bauman aponta, a propósito disso, que

dependência chegou a ser um palavrão: refere-se a algo do que as pessoas decentes deveriam envergonhar-se. (Mas) Admita-o ou não, sou o guardião do meu irmão porque o bem-estar de meu irmão *depende* do que eu faça ou deixe de fazer. E sou uma pessoa moral porque reconheço essa dependência e aceito a responsabilidade que decorre dela. (2001, p. 88)

Essa responsabilidade, essa atitude de resposta teórica e prática apenas será crítica, revolucionária, se for orientada cotidianamente à *reconstrução dos vínculos*, de modo horizontal, dialógico e anti-autoritário. Nesse desafio, podem ocupar e estão ocupando seu lugar dinâmico e conflitivo as potencialidades subversivas, talvez não menos invisíveis, da comunicação e da ideologia, entendidas como formas de resistência popular. Claro que a hegemonia existe, ainda que apague suas pegadas, mas nada demonstra que essa hegemonia seja natural ou eterna, nem que as táticas e as estratégias que a desestabilizam irão aparecer simplesmente, ingenuamente. E nessa incerteza, com o olhar atento, é preciso seguir movendo-se, resistindo, avançando. Em última instância, como Marx (1985, p. 163) advertia, “em todo período de especulação, cada qual sabe que um dia ocorrerá a explosão”.

A cultura popular como limite da hegemonia

Ainda se pode pensar melhor como a cultura popular ativa práticas críticas que não apenas põem um contrapeso à hegemomo-

nia sistêmica da cultura massiva, mas que, além disso, limitam a viabilidade de toda hegemonia, entendida como formação de um bloco histórico e ideológico compacto. Nesse sentido, um elemento ao menos deveria ficar claro desde o princípio: tomado em sua suposta unicidade, o popular não é mais que uma abstração demasiadamente precária; falar do *popular*, como falar do *heterogêneo*, é sintoma de um esforço por nominar de *uma* forma o que não é compreensível à margem de sua heterogeneidade constitutiva. Não é que não seja uno, mas sim múltiplo, nem que se trate de uma categoria alternativa ou complexa; trata-se do fato de que a condição de *popular*, tomada em sua dimensão prática, incorpora todas as potencialidades de um sincategorema, de uma pulsão espectral.

Seguindo R. Chartier (1994), todas as definições históricas do popular, em linhas gerais, respondem a dois grandes modelos interpretativos: a) o popular como alteridade autônoma, exterior à cultura letrada; b) o popular como prática dependente da cultura dominante. Esses dois modelos atravessaram secularmente disciplinas tão relevantes como a História, a Antropologia ou a Sociologia. Enquanto se mantém esse dualismo (popular como totalmente exterior, popular como totalmente interior à cultura dominante) deixa-se de lado a hipótese de que a cultura popular não implica um fora ou um dentro, mas sim uma forma de dobra ou inclusividade relacional que impeça o levantamento de um muro entre interior e exterior. A clareza com que Chartier defende que o popular, como conceito, seja já uma categoria doura, quer dizer, delineada e defendida inicialmente pela burguesia europeia moderna, poderia levar a uma desqualificação teórica de dita ideia por estar, por assim dizer, contaminada ideologicamente. Mas também se originaram no discurso de grupos em situação de privilégio termos como massa, teoria, cultura... sem que isso tenha que implicar uma automática invalidação *ex toto* de suas possibilidades explicativas. A atitude que traduz uma desqualificação assim não leva em conta que, como sugere o próprio Chartier, a

noção de popular abre também a reflexão às mudanças e desvios que a prática pode introduzir em qualquer dispositivo de controle social. Tanto no terreno do social-real como no da teoria crítica, “a força de imposição de sentido dos modelos culturais não anula o espaço próprio de sua recepção que pode ser resistente, astuta, rebelde” (CHARTIER, 1994, p. 4).

É certo que o termo *povo* está carregado de significados ambíguos desde que, no início do século XIX, começou a ser utilizado de forma idealizada. Então sua função ideológica consistia em constituir um lugar simbólico de aliança entre burguesia e trabalhadores contra a aristocracia enquanto inimigo comum – aliança que se iria desmembrando com a implantação das instituições nascidas da Revolução Francesa. O descobrimento do *povo* por parte de autores como J. G. Herder, e seu tratamento como entidade pura e enraizada no território, tinha, segundo Burke (1984, p. 79), dois motivos interconectados. Um estético: estimulava a revolta contra o classicismo que desembocaria no movimento romântico. Outro político: contribuía enormemente à legitimação dos novos movimentos de libertação nacional. “Desse período de luta”, escreve Burke, “herdamos não apenas termos como *cultura popular, canção tradicional e folclore*, mas também algumas suposições bastante perigosas sobre eles, incluindo o que podemos chamar *primitivismo, purismo e comunalismo*” (1984, p. 79). Tais premissas incorrem em uma desatenção esterilizante das diferenças, das tensões e das (digamos) impurezas reais que fazem com que não possa deixar de ser problemático falar do *povo* como uma espécie de ente homogêneo e imediatamente identificável.

A partir das análises realizadas por J. Martín-Barbero (1987, p. 14-30), a idealização e a ambiguidade características da acepção iluminista de *povo* encontram um de seus expoentes mais destacados em Thomas Hobbes. Os argumentos de Hobbes na hora de elaborar as funções do Estado moderno tinham um precedente importante nos *Discorsi* de Maquiavel, em que o popular constituía, ao mesmo tempo, uma forma de legitimação do poder soberano e

uma inquietante ameaça para esse. Na ideologia iluminista, como sugere Martín-Barbero (1987, p. 15), o popular é objeto de uma inclusão abstrata e uma exclusão concreta. Inclusive nos textos de Rousseau, por baixo de uma acolhida com os braços abertos, haveria uma definição negativa do popular como o inculto, o não pertinente à construção do espaço público. Ademais, enquanto para o movimento romântico, a dimensão política consciente (insurreições nacionalistas, exaltação revolucionária...) não limitou seu idealismo: de fato, não é estranho que o a-historicismo romântico resultasse em propostas conservadoras. As repercussões de ditas premissas foram de longo alcance. Nas palavras de Martín-Barbero, “assim como o interesse pelo popular no começo do século XIX racionaliza uma censura política – idealiza-se o popular justamente no momento em que o desenvolvimento do capitalismo na forma de Estado nacional exige seu desaparecimento –, na segunda metade do século XIX, a Antropologia inicia como disciplina, racionalizando e legitimando a espoliação colonialista” (1987, p. 21). Será necessário esperar os movimentos socialistas e libertários de finais do século XIX para encontrar vias de saída desse consenso histórico próprio da sociedade burguesa.

Paralelamente, o século XIX assistiu à dissolução da ideia de *povo* em duas direções: pela esquerda, dava lugar a um conceito de *classe social* que tornava possível teorizar e politizar a questão cultural, denunciando as formas reais de opressão; pela direita, produzia o auge da noção de *massa* como instrumento paternalista de controle político. Nessa conjuntura, o marxismo dependia ainda basicamente de uma concepção homogeneizante de luta social que passava pelo aparato de Estado, mas fornecia, ademais, uma série de chaves críticas ainda hoje atualizáveis no terreno da economia política. Por seu lado, o anarquismo, talvez mais limitado no alcance da análise estrutural, soube encontrar em textos como os de Kropotkin ou Malatesta e, sobretudo, na prática revolucionária das organizações libertárias, formas de não excluir outras opções

políticas e movimentos sociais dando canais abertos, inestáveis e informais a uma luta que se estendera a/desde a vida cotidiana.

Entretanto, os prós e contras dessas correntes críticas continuam dependendo frequentemente de uma visão do popular que tende a se esgotar em sua procedência de classe ou grupo. Sair desse *impasse* requer assumir uma acepção do popular não meramente como *produto* de uma(s) classe(s) ou grupo(s) subalterno(s) senão como *modo de produção cultural* orientado à interação comunicativa e à cooperação dialógica. Assim, a cultura popular não constituiria tanto uma classe de sujeito(s) ou de objeto(s) mais ou menos idealizados (naturalidade, espontaneidade, simplicidade...) como um modo de inter-relação, de produção e de uso, que se dá em condições históricas variáveis mas concretas, e que pode deslocá-las, removê-las ou subvertê-las, mas dificilmente deixá-las intactas em situações de crise e conflito social.

A acessibilidade, a participação descentralizada e a autocrítica distinguiriam então o popular do massivo. Inicialmente, talvez seja necessário insistir em que a oposição e negociação entre popular e massivo não contrasta duas visões de mundo – ainda que, em certo modo, também seja assim – e sim que contrasta uma visão *una*, unitária, centralizada, hierarquizante, e uma visão *outra*, entrevista, mutável, descentralizada, que motiva e é motivada por relações sociais igualitárias e libertárias. Assim o cultural, o político e o econômico, tomados em sua dimensão articulatória de práticas sociais, podem ser abordados onde as suas possibilidades por todas as partes veem caminhos, quer dizer, onde não há outra coisa senão encruzilhadas. O pensamento (do) popular incorpora a passagem de esquemas compreensivos unipolares (dirigismo, totalitarismo...) e bipolares (dialética, contrapoder...) para uma complexidade poliédrica, fractal, que o massivo reprime, mas cuja proliferação incisiva, por sua vez, tampouco deixa imune a hegemonia da chamada *sociedade de massas*.

A reconstrução razoável dessa problemática teórico-prática poderia seguir reativando as dimensões críticas do que A. Gramsci

tinha por uma *filosofia da práxis*. Para Gramsci, o que distingue o popular é uma “concepção de mundo e de vida em contraposição às concepções de mundo oficiais. Concepção que não está elaborada nem é sistemática” (Gramsci, 2011, p.134), mas que, justamente, faz radicar nessa precariedade constitutiva formas de crítica polêmica, de desafio prático, nem sempre reconhecível à primeira vista. A celebrada *interatividade dos mass media*, vista sob essa ótica, poria ao alcance das maiorias as migalhas da dialogia popular, frequentemente também tão majoritária quanto silenciosa, mas convertendo-a aos códigos da espetacularização e da mercantilização.

Uma concepção atualizada do popular, em suma, como prática radicalmente interativa e desviante, precisamente em virtude de sua capacidade dialógica e heterológica, oferece vias para (uma compreensão crítica de) a articulação recíproca de grupos subalternos e não subalternos, e sua colocação em função de uma provável desarticulação do bloco histórico hegemônico. Os argumentos de Gramsci, retomados em formulações de De Certeau ou Chartier, deixam uma via aberta para uma consideração da cultura popular em termos não tanto de sujeitos/grupos sociais nem de textos/objetos simbólicos como de modos de relação e ação social. Isso não nega que se as práticas populares representam um desafio para a ordem sistêmica existente, deveriam arraigar-se nos sujeitos e discursos mais desprotegidos. Isso passaria, por exemplo, por substituir o critério de liberação através da ascensão social – funcional à lógica competitiva e excludente do capitalismo – pelo da redistribuição tendencialmente horizontal dos regimes de propriedade e de autoridade. Nesse sentido, como amostra, a microanálise de casos como a recepção desviada, a guerrilha antipublicitária, o anonimato imprevisto e paródico do *meme* ou os subversivos usos do espaço urbano ou dos sinais oficiais na estirpe situacionista do *détournement*, assim como as tradições assembleárias, ou de *jam session* em subculturas como o *jazz*, o *rock* ou o *hip-hop*, ou também em outras áreas cênicas ou literárias da cultura ajudaria

a ver esses casos não como metáforas totalizantes, mas sim como metonímias frágeis de formas de fazer cultura (de fazer mundo) que seguem incorporando pegadas de outra sociedade não tanto já passada como por vir. Contra qualquer isolamento, esse modo de reciprocidade (BROWN CHILDS, 1989) ou interação mútua sujeito/sujeito e/ou sujeito/objeto, de comunicação tão real como frequentemente silenciosa ou invisível. Essa forma de conceber a cultura na prática contribuiria para fazer da diferença e da contradição uma ocasião crítica para atravessar com vida um mundo em crise e, inclusive, para contribuir para transformá-lo por fim em um mundo vivível.

III

APRENDENDO A OLHAR

Na atualidade, a crise das formas tradicionais de entender a ação política é simultânea à reativação do potencial político inscrito nas práticas culturais. A hipótese básica deste ensaio é considerar a cultura como um espaço pedagógico mais difuso e capilar, mas também mais efetivo em alguns casos que a educação convencional. Mais especificamente, a argumentação aplica-se em relação a alguns textos cinematográficos recentes que podem estar propondo formas de pedagogia não necessariamente consciente nem deliberada, mas, em todo caso, renovada e de longo alcance. A crise do espaço social pode e deve ser acompanhada, mais detidamente, em produções audiovisuais contemporâneas e, concretamente, em filmes que cubram um amplo espectro representativo desde um sentido mais funcional à ordem institucional atual até um nível mais crítico e criativo.

Cultura global e pedagogia crítica

A tendência à globalização está saturando o espaço dos recursos tecnológicos ao tempo que, em larga escala e alta velocidade, intensifica as possibilidades de novos usos sociais no terreno das novas tecnologias da informação e da comunicação. Tomada em uma acepção ampla, a dimensão cultural da realidade social tem a ver com a aprendizagem e com a prática social, com a prática da aprendizagem e com uma concepção da prática ou da ação como processo de aprendizagem compartilhado, aberto e contínuo. Nesse sentido, é justamente como pode ser articulado um vínculo educativo entre cultura, política e comunicação audiovisual. A análise cultural incide então em aspectos da política que inercialmente têm sido desatendidos ou não entendidos como políticos.

Como sugeriu A. Appadurai a propósito das dimensões culturais da globalização, “enquanto as formas das culturas são cada vez me-

nos tácitas e estão cada vez menos ligadas entre si, e são cada vez mais fluidas e politizadas, o trabalho da reprodução cultural converte-se em um perigo cotidiano” (2001, p. 58). Em outras palavras, as tensões sociais que envolvem a globalização cultural envolvem cada vez com mais força o porvir da vida cotidiana, que assume assim cada vez com mais força sua condição política e crítica. Desde logo, “essa nova cenografia de deslocamentos globais não corre simplesmente apenas em uma direção” (APPADURAI, 2001, p. 54), mas tem a ver com as novas diversidades sociológicas e ideológicas que põem em jogo a própria mundialização do espaço social. Entretanto, ao mesmo tempo, essa multiplicidade de diferenças, de resistências e de movimentos sociais, essas, por momentos, infinitas linhas de fuga ressaltam em sua própria possibilidade de existência o crescente poder político da cultura em suas manifestações mais profundas: as formas de ver e pensar o mundo, as novas modalidades de experiência e subjetividade, a (re)ativação de códigos simbólicos, os conflitos entre culturas e subculturas etc.

Nessa perspectiva, pode ser útil reconsiderar a afirmação de Appadurai: “A imagem, o imaginado, o imaginário: esses são termos que apontam para algo verdadeiramente crítico e novo nos processos culturais globais: a imaginação como prática social” (2001, p. 44). A questão do imaginário, como faceta constitutiva de toda prática cultural, converte-se assim em um fato social decisivo, crucial para qualquer forma de *agency* ou mediação, assim como em “o componente fundamental da nova ordem global” (2001, p. 45). A cultura opera assim na vinculação entre o indivíduo e o mundo que se percebe como real. Nesse sentido, confere significação à realidade, a (re)constrói de fato, destacando, segundo diversos graus de autoconsciência, as discordâncias entre o ideal e o real, e canalizando essas operações sempre de um modo potencialmente dialógico. Daí a sua relevância tática em contextos de crise social como o atual. Quer dizer, daí sua capacidade crítica, que Z. Bauman resumiu explicando como “a cultura pode existir unicamente como qualidade de crítica inte-

lectual e prática da realidade social existente” (2002, p. 337-338). É importante destacar aqui a dívida mútua que mantêm entre si cultura e práxis sociopolítica, e enfatizar, ainda que talvez não de uma forma tão absoluta como a de Bauman, a dimensão crítica da cultura e, especialmente, como o próprio Bauman argumenta, os modos como a cultura “questiona constantemente a sabedoria, a serenidade e a autoridade atribuídas ao Real” (2002, p. 341).

A ideia de uma ordem social construída culturalmente é chave para entender a época moderna, assim como as tensões e diferenças que envolvem uma noção da cultura como prática social conduz necessariamente à consideração de outras modernidades visíveis e/ou invisíveis, possíveis e/ou impossíveis. Tanto a ideia da cultura como dimensão simbólica da práxis, por um lado, como a compreensão da função política do imaginário, por outro, podem remontar à noção gramsciana de hegemonia. Não em vão, o próprio A. Gramsci, durante o primeiro terço do século XX, insistiu, mais de uma vez, em como as condições da hegemonia são disputadas em fatores culturais tão estratégicos como a educação ou os meios de comunicação:

Poderia ser interessante estudar concretamente a organização cultural que anima o mundo ideológico e examinar seu funcionamento prático. [...] A escola, em cada um de seus níveis, e a Igreja são as duas maiores organizações culturais em qualquer país pelo número de pessoas que empregam. A essas temos de adicionar os jornais, as revistas, a atividade editorial e as escolas privadas. (GRAMSCI, 2011, p. 62)

O interesse de Gramsci pela hegemonia, como é bem sabido, acompanha a importância crescente que na modernidade adquire a questão da cultura popular. Mais recentemente, a função pedagógica da cultura popular foi ressaltada por autores como H. Giroux ao insistir que

a pedagogia refere-se à criação de uma esfera pública, que reúne as pessoas em diversos lugares para falar, trocar informação, escutar, sentir seus desejos e expandir as suas capacidades para a alegria, o

amor, a solidariedade e a luta. Ainda que eu não deseje idealizar a cultura popular, é precisamente em seus diversos espaços e esferas onde está tendo lugar, a escala mundial, a maior parte da educação que tem importância. [...] O pedagógico e o político juntam-se em lugares que as escolas frequentemente ignoram. (GIROUX, 1996, p. 12-13)

Nessa ótica, a pedagogia crítica apresenta-se para Giroux (1996, p. 56) como uma forma de ativismo político que contribuía para intervir no modo pelo qual as subjetividades são produzidas dentro de relações e condições sociais particulares. Enfatiza-se assim como o conhecimento, o poder e o desejo são produzidos em condições singulares de aprendizagem cultural. A tarefa da pedagogia crítica tem assim a ver com o trabalho democrático por estender a margem de ação ideológica e material para os indivíduos e os grupos, isto é, por alargar as zonas de interação mundana e de luta pela liberdade nos espaços da vida em comum.

Como apontava Giroux há mais de duas décadas, “o desafio de uma nova política cultural, que leve a sério a cultura popular e os meios de comunicação, é um desafio tanto pedagógico como político” (1996, p. 79). A crise social reclama como nunca uma pedagogia crítica, ao mesmo tempo em que essa pode e deve contribuir para elaborar a crise justamente em um sentido sociocultural, e não meramente economicista, como de fato prefere fazer a opinião pública. As subjetividades formam-se na interação entre hegemonia e pedagogia, do mesmo modo que se transformam na interação entre pedagogia crítica e discursos e práticas anti-hegemônicos. Com o impulso do neoliberalismo e seu afã por *modernizar* a educação e a economia, produziu-se uma ascensão de novas formas de individualismo, instrumentalismo e consumismo que instauraram um novo consenso ou acordo hegemônico. Paralelamente, nas instituições educativas, “foram examinados o currículo (explícito e oculto), a pedagogia e as formas de educação, para ver como *representam* as relações de dominação e exploração na sociedade em seu conjunto” (APPLE, 1997, p. 47).

Com o advento, no século XXI, das redes sociais, abrem-se novas opções de aprendizagem crítica e criativa, nas quais, por exemplo, o recurso ao vídeo agiliza a compreensão e o contraste entre novas experiências e expectativas (DUARTE-FREITAS; KEMCZINSKI; TOBIÁS-MARTÍNEZ, 2015). Não obstante, não avançaram igualmente as análises críticas da pedagogia ativa fora das escolas, com as quais, de fato, a escola vem confrontando-se em condições crescentes de precariedade estrutural.

A propósito da relação entre Pedagogia, hegemonia ideológica e globalização cultural, ainda se pode pensar nos seguintes termos de M. Apple:

Teríamos de investigar não apenas o conhecimento escolar explícito e tácito e os suportes ideológicos, éticos e avaliativos dos modos como ordinariamente pensamos em nossa atividade escolar, mas também deveríamos investigar outros aspectos do aparato cultural de uma sociedade. Televisão e meios de comunicação, museus e cartazes cinematográficos, filmes e livros, tudo o que constitua uma contribuição duradoura à distribuição, organização e, acima de tudo, controle social do significado. (1986, p. 205-206)

Por isso, a questão requer, de uma teoria crítica da cultura, que permita encarar a complexidade do poder. Desse modo, é possível ir entendendo melhor como a reprodução ideológica não pode ser separada nem da educação formal ou escolar nem da *pedagogia invisível* (Bernstein) que está operando tanto dentro como (cada vez mais) fora das salas de aula. Somente assim torna-se viável reconhecer até que ponto “o problema de aprender é uma parte da produção” (LUNDGREN, 1992, p. 18) e, em consequência, até que ponto a produção cultural torna-se chave precisamente em seu sentido amplo de produzir desejo, imaginação, ideias, olhares...

A crítica espacial da crise social

No filme *Pierrot Le Fou* (1965), de Jean-Luc Godard, um dos personagens afirma: “o que existe entre as pessoas: o espaço”. De fato, a questão do espaço como questão social pode ser uma das linhas de

trabalho mais urgentes e fecundas em um momento crítico como o presente. De fato, a fórmula *crítica espacial* foi abordada por H. Lefebvre em seu ensaio (original de 1974) intitulado *A produção do espaço* (2013). Para Lefebvre, tendo em conta as novas pressões produtivas e mercantis de um sistema social cada vez mais mundial, a configuração do espaço converte-se em uma questão sociopolítica de primeira ordem para a elaboração de novas formas de crítica: “Criar (produzir) o espaço planetário como suporte social de uma vida planetária metamorfoseada, aberta a suas múltiplas possibilidades, permitiria abrir o horizonte” (2013, p. 451). O sentido de uma crítica do espaço procederia do fato de que o espaço é, depois de tudo, o *marco da vida*, do encontro intersubjetivo, da comunicação social. “O espaço”, seguindo Lefebvre, “é a morfologia social” (2013, p. 149). As condições da vida moderna implicariam uma subordinação econômica do espaço ao tempo. Ainda assim, justamente uma reflexão sobre o espaço e seus limites pode seguir contribuindo para uma análise crítica dos limites do modelo social atual.

O espaço global teria sido constituído como um vazio abstrato, infinitamente disponível e manejável, onde os sujeitos alucinam uma experiência de deslimitação, de proximidade absoluta ou *aldeia global* (MacLuhan), à maneira do que Sloterdijk chamou um *Grande Interior*:

Dentro do espaço interior capitalista de mundo há que partir da primazia dos fatos econômicos; mas esses fatos têm sempre, por si mesmos, um caráter político-mundial, mais exatamente: geopolítico, porque a Grande Estufa não pode ser administrada com êxito sem garantia de recursos e *management* da camada externa. (2007, p. 295)

Em relação a esse ponto, o econômico, o político e o cultural convergem na distribuição do espaço como produto social e também como lugar de produção social. Lefebvre aponta que

o capitalismo e o neocapitalismo produziram o espaço abstrato que contém o *mundo da mercadoria*, sua *lógica* e suas estratégias em escala mundial, ao mesmo tempo que o poder do dinheiro e

o do Estado político. Esse espaço abstrato apoia-se sobre as vastas redes bancárias, comerciais e industriais (as grandes unidades de produção). Mas também sobre o espaço das rodovias, aeroportos, redes de informação etc. (2013, p. 111-112)

Quer dizer, Lefebvre entende o espaço como parte das forças produtivas, mercantilizado e politicamente instrumentalizado, mas contendo ao mesmo tempo virtualidades orientativas tanto para os sujeitos como para os corpos e para as relações que esses corpos mantêm entre si.

Por isso a produção do espaço tem a ver, em um sentido amplo, com os conflitos sociais e as lutas políticas: porque as diferentes opções de (des)construir frentes e fronteiras espaciais afetam diretamente (ao mesmo tempo que são afetadas por) as tensões e linhas de força que atravessam a vida em comum. A globalização neoliberal, tomada como um projeto sistêmico orientado ao *desaparecimento do exterior* (MÉNDEZ RUBIO, 2012), impõe uma ausência de fronteiras geopolíticas para a circulação de capitais, ao tempo que reforça novas fronteiras de desigualdade econômica, política e cultural entre as pessoas. A totalização capitalista do espaço global, assim, compensa sua pressão antissocial sob novas formas de privatização, domesticidade e isolamento. Paradoxalmente, a aceleração e a compressão do tempo articulam-se socialmente com uma deslimitação do espaço que o torna tão extenso como abstrato, tão infinito como vazio. Seguindo uma dinâmica similar à de um circuito elétrico multidirecional, a crise econômica e política, como não poderia ser de outra forma, implica ao mesmo tempo uma crise da interação, da socialidade.

A principal premissa de Lefebvre é, enfim, que “o espaço contém relações sociais e é preciso saber quais, como e por quê” (2013, p. 86). Longe de confundir-se com o espaço mental e/ou o espaço físico, o espaço social necessita ser visto como é vivido, isto é, como um jogo de localizações e deslocamentos específicos no qual se forma e transforma nossa experiência da intersubjetividade e da convivência. Decifrar esse jogo, intervir nele, passa por

reconhecer o melhor possível a forma do espaço dominante em qualquer sociedade e, portanto, por rastrear como as concepções do espaço entrelaçam-se em séries de signos (visuais, verbais, gestuais, sonoros...). Assim poderiam ser mais bem entendidas as relações entre espaço e ideologia na hora de reconhecer as novas formas de hegemonia em uma conjuntura histórico-crítica (LEFEBVRE, 2013, p. 103).

Se a globalização foi interpretada como uma *sociedade indoor* ou *grande interior* (SLOTERDIJK, 2007), daí se pode deduzir que o exterior segue não somente existindo, senão existindo de uma forma negada ou espectral, como está sendo aprendido através da tragédia migratória, a intempérie de multidões buscando refúgio ou asilo, ou nas novas formas de pobreza e precariedade que a legalidade permite e gera. Por *desaparecimento do exterior* haveria então que se entender não um exterior finalmente eliminado ou superado, mas convertido em uma ameaça ambiental ou espectral, em um lugar de violência e morte cada vez mais invisível por ser cada vez mais iminente. Dentro e fora, vistos assim, não somente não foram dissolvidos, mas reafirmaram a sua fronteira como uma fronteira de medo e de dano. Por sua parte G. Bachelard, em seu conhecido ensaio *A poética do espaço* (original de 1957), indicava:

Dentro e fora constituem uma dialética de desmembramento e a geometria evidente de dita dialética cega-nos enquanto a aplicamos a terrenos metafóricos. Tem a nítida clareza da dialética do *sim* e do *não* que decide tudo. Faz-se dela, sem que nos demos conta, uma base de imagens que dominam todos os pensamentos do positivo e do negativo. (1998, p. 250)

Se a casa pode ser pensada como um mundo de proteção, ou se o bosque pode simbolizar uma vivência pré-subjetiva de imensidão inconsciente, no caso de uma megalópole do século XXI, assiste-se a um espaço no qual o espaço se esvazia, o tempo acelera-se e o consumo totaliza-se ao mesmo tempo em que a pobreza se torna não apenas uma vivência real, cada vez mais frequente, mas uma espécie de miséria ambiental, de “violência lenta” (NIXON, 2013).

O que Bachelard chamava *topoanálise* (1998, p. 38) ajudaria aqui a reconhecer as linhas de força ideológicas e psicológicas que estão precarizando a vida coletiva e a vida íntima.

Quando os signos como os sons ou as imagens tornam-se material decisivo para pensar o espaço e a reprodução social, então se pode talvez dizer que materiais tradicionalmente considerados de interesse semiótico, ou estético ou poético, adquirem prioridade política tanto para a teoria como para a prática crítica. Desde Bachelard (1998) até Rancière (2012), vem-se elaborando de forma matizada como o espacial e o visual, e inclusive o poético e o artístico, tornam-se relevantes para a compreensão e a intervenção no mundo e na vida cotidiana. Não por acaso, a arte contemporânea viu-se atravessada por uma ênfase crítica e criativa no espaço. Enquanto a virada para as vanguardas do princípio do século XX contribuiu para transformar o espaço em um campo dinâmico e conflitivo, e enquanto proliferavam manifestações inovadoras na formalização do espaço tanto na pintura, na escultura ou na arquitetura como no teatro, na arte pública ou no cinema, foram sendo reconhecidas, cada vez melhor, as relações entre espaço e poder nas convenções representativas como as próprias da perspectiva linear (PANOFSKY, 1999). Daí a afirmação de R. Arnheim: “Ao longo do século XX, o termo *espaço* ocupou um lugar predominante em muitos debates” (2002, p. 34). Uma aproximação transversal, interdisciplinar, aos modos de produção do espaço na sociedade atual ajudaria, sem dúvida, a avaliar crítica e pedagogicamente suas dimensões culturais. Em resumo, a título de primeira conclusão provisória, pode-se recordar aqui a sugestiva tese de Lefebvre: “Mudar a vida! Mudar a sociedade! Nada significam esses anseios sem a produção de um espaço apropriado” (2013, p. 117).

Imaginação, imagem, imaginário

“O espaço chama à ação, e antes da ação a imaginação trabalha” (BACHELARD, 1998, p. 42). Portanto, na hora de considerar o vínculo entre ação social e pedagogia crítica, é necessário tanto

diferenciar como relacionar espaço, prática social e imaginação. Ao mesmo tempo, parece urgente não somente saber conectar, mas também distinguir de uma forma elementar e pragmática termos como *imaginação*, *imagem* e *imaginário*. Embora seja fácil entender por *imagem* uma figura ou representação visual, é menos clara a distinção entre imaginário e imaginação. Em um nível básico, como o que aqui se requer, a *imaginação* remete à capacidade inventiva e de projeção visual própria do sujeito, enquanto o *imaginário* designa, melhor, um espaço de (re/des)conhecimento que constitui o sujeito como sujeito ao mesmo tempo em que situa a sua experiência em um limite da consciência no qual essa deve ser continuamente confrontada com seu desejo. O que está aqui em jogo tem a ver, assim, tanto com o consciente como com o inconsciente, com a tomada de consciência, mas também com a projeção de desejos, com a racionalidade, mas também com a emocionalidade, com as dinâmicas socioculturais mas também com a implicação radical do sujeito no mundo através do seu olhar. Nesse sentido, por exemplo em relação com a imagem fílmica,

o problema do olhar não apenas remete a uma subjetividade definida desde os pressupostos da intencionalidade e da unicidade da consciência consigo mesma (o sujeito *racionalista* de uma antropologia liberal) mas também a uma subjetividade, a dos espectadores tanto como a do personagem, atravessada pela pulsão (segundo a linguagem psicanalítica) e pela paixão (segundo a tradição filosófica), mais precisamente a paixão *escópica*, o desejo de olhar. (ABRIL, 2007, p. 45-46)

Se a visão já é um processo avançado na autoconsciência e no reconhecimento da intencionalidade, no caso do olhar é diferente, de fato, é prévio: o olhar ativa modalidades da subjetividade que não estão cumpridas e nem fechadas, que mobilizam o desejo (o corpo, a ação, a vivência da realidade...) de uma forma sempre desejante, incompleta. De fato podemos olhar sem ver (como quando dizemos a alguém: “Olha ali... o vê?”). É certo que a *imagem* remete à representação, isto é, a um código de presença e

identificação. Mas tampouco é menos certo que esta presença da imagem pode ser levada até um regime de reprodução ou proliferação imaginativa (*imaginação*) ou retroceder até as condições menos conscientes de constituição de uma subjetividade sempre em falta (*imaginário*). Em suma, como diria B. Noël, “o olhar é o espaço comunicante. Faz do espaço o elemento da comunicação. Sua matéria” (2014, p. 11).

Portanto, não apenas a imaginação, como se costuma dizer (“*la imaginación al poder!*”), senão também o imaginário mantém uma relação constitutiva com o poder tomado em sua condição relacional, subjetiva e intersubjetiva, quer dizer, comunicativa e social. Em seus escritos do período 1930-1940, J. Lacan apresentou a noção de *estádio do espelho* para explicar, sobre a base das investigações freudianas, como o desenvolvimento da psique infantil, entre o meio ano e um ano e meio aproximadamente, passa por uma fase na qual a sua identidade estabelece-se sobre o fundamento instável das imagens que o *infans* tem do mundo e de si mesmo. A *imago* desempenha assim um papel formativo crucial na gênese do eu-ideal, na relação estrutural entre olhar ou corpo e realidade ou mundo, entre interior (*Innenwelt*) e exterior (*Umwelt*). Mas se deve insistir que essas imagens, tomadas como significantes, não simplesmente instauram delimitações mais ou menos objetivas do real, senão fissuras ou “linhas de fragilização” (LACAN, 2013, p. 103) na estrutura do *Eu (Ego)* como sujeito social. Nos termos de Lacan:

O sujeito, presa da ilusão da identificação espacial, maquina as fantasias que se seguem desde uma imagem fragmentada do corpo até uma forma que chamaremos ortopédica de sua totalidade – e até a armadura por fim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim a ruptura do círculo do *Innenwelt* ao *Umwelt* engendra a quadratura inesgotável das reafirmações do *eu*. (2013, p. 102-103)

A partir dessa perspectiva analítica, Lacan aborda a relação entre imagem e subjetividade nos termos de uma espacialidade

(auto)crítica, como um “lugar marcado pela cegueira” (2013 p. 49). Ao mesmo tempo, essa precariedade é a que abre a consciência à sua própria crise tomada como uma oportunidade incessante de transformação. Daí que o objetivo de Lacan seja em todo momento “mostrar a fecundidade psíquica de toda insuficiência vital” (2013, p. 96), e que a ênfase nessa insuficiência tenha a ver com a desmontagem (tanto psicológica ou individual como política ou coletiva) dessa “armadura” ou “couraça” – para usar uma palavra defendida por W. Reich, já em 1933, para denunciar os fundamentos da ideologia fascista (REICH, 2014). O olhar conecta-se assim com tensões e conflitos que, na medida em que dependem da dialética interior/exterior (e na medida em que essa dialética apoia-se em um terreno aberto e movediço) tornam o mundo e sua imagem, em última instância, irrealizáveis. Justamente essa condição insuficiente do olhar-corpo é a que ativaria o desejo do outro, o que faz com que necessariamente confundam-se subjetividade e intersubjetividade. Como escreveu o poeta A. Rimbaud: “Eu sou outro”,

Como ocorre também com o sujeito e com o mundo, “as imagens não se acomodam às ideias tranquilas, nem, sobretudo, às ideias definitivas” (BACHELARD, 1998, p. 28). A realidade social contemporânea coloca desafios urgentes e profundos tanto à prática crítica como à teoria crítica (como uma dimensão crucial da prática), e como uma parte desse trabalho, deveria incorporar-se quanto antes à agenda a dimensão de “transsubjetividade da imagem” (BACHELARD, 1998, p. 10). Da mesma forma que o (in)consciente participa de uma dimensão transindividual, também a imagem participa dessa zona da aprendizagem, uma vez que desempenha uma função crucial na relação conflituosa entre o imaginário e o simbólico que constitui o sujeito em sua relação com um mundo em conflito. Uma análise da imagem que preste atenção tanto ao seu funcionamento semiótico e simbólico como ideológico e sociológico é, nos dias de hoje, uma necessidade sociopolítica de primeira ordem na hora de aprender a olhar.

A tela como ortopedia

A tela de cinema, como variante específica da “*pantallización*” geral experimentada pela vida social, funciona culturalmente como um projetor e também como um espelho ou espaço no qual o simbólico retrocede a sua condição fundadora, formativa, isto é, não tanto imaginativa como imaginária. Daí a sua vinculação crítica ao que Lacan chamaria de uma “ortopedia da totalidade”. Na imagem fílmica pode-se perceber como “nossa *práxis* responde à categoria do espaço”, argumenta Lacan, “se se compreende minimamente nela esse espaço imaginário no qual se desenvolve a dimensão dos sintomas” (2013, p.114). O cinema pode ser entendido, enfim, como um artefato cultural chave para se compreender os processos de crise e de transformação social em curso.

Desde logo, o cinema foi percebido por autores como R. Desnos (“*Le rêve et le cinéma*”, 1923) ou A. Artaud (“*Sorcellerie et cinéma*”, 1927) como um espaço de liberação inconsciente, de travessia entre sonho e realidade. Mas é a partir da década de 1980 que vem sendo estudada a relação pragmática entre montagem, espaço fílmico e implicação do olhar do espectador. Nesse campo, são referência as análises realizadas por J. Aumont que, em seu ensaio “*L’espace et la matière*” (1980), entenderia o filme como “uma organização de elementos significantes” (1980, p. 10) cujos efeitos múltiplos envolvem o espectador na prática. Segundo Aumont, o espaço fílmico seria construído mediante uma série de implicações do espectador (através do jogo de pontos de vista e de olhares) e a narração fílmica seria apoiada sobre essa implicação. Seguindo S. Heath, aponta Aumont que

o cinema narrativo tenta transformar o *espaço* (mais ou menos indiferenciado, simples resultado das propriedades miméticas básicas do aparato fílmico) em *lugar*, quer dizer, em um espaço vetorizado, estruturado, organizado segundo a ficção que se desenvolve e disfarçado afetivamente por parte do espectador de maneira diferenciada. (AUMONT; MARIE, 2002, p. 189)

Ao mesmo tempo, a dialética seletiva que a tela planta entre o presente e o ausente faria do espaço fílmico um elemento signifi-
cante que apela continuamente não apenas para o funcionamento
de uma determinada imagem senão também de um determinado
imaginário que, através do olhar do espectador, é tão individual
quanto coletivo. Não estranha que o próprio Aumont tenha in-
sistido em como essa tensão crítica entre imagem e imaginário
deveria trasladar-se, para além do cinema, à perspectiva da análise
audiovisual em relação ao problema do poder e à construção social
da hegemonia (AUMONT, 2002, p. 296).

A noção de *sutura* apelaria tanto às relações entre planos de
um filme como às relações entre plano e olhar, e isso em virtude
sempre de como o espaço fílmico convoca um espaço figurado,
mas também um espaço não visível, não consciente, que contribui
eficazmente para colocar o espectador em relação com o filme.
Dado que a sutura “inclui as distintas posições do sujeito-espec-
tador em relação *tanto* com o espaço do campo, *como* com o do
outro campo” (AUMONT; MARIE, 2002, p. 244), então deve
ser possível afirmar que os efeitos de uma imagem fotográfica ou
fílmica apelam tanto para o consciente como para o pré- e para
o in-consciente. Essa linha de trabalho é a que Ch. Metz (2001)
começaria a difundir ao reivindicar o cinema ao mesmo tempo
como indústria e como “maquinaria mental” (2001, p. 23) na qual
as operações do significante e as percepções psíquicas e ideológicas
não se reduziriam a dispositivos meramente internos ou individuais
mas também sociais e políticos. Nas palavras de Metz,

o cinema é uma técnica do imaginário. Técnica, ademais, que cor-
responde a uma época histórica (a do capitalismo) e a um estado de
sociedade, a chamada civilização industrial. No sentido comum da
palavra, porque a maioria dos filmes consiste em relatos ficcionais.
No sentido lacaniano, ademais, quando o imaginário, oposto ao
simbólico mas em imbricação, designa a fundamental armadilha
do Eu, a marca duradoura do espelho que aliena o homem através
de seu próprio reflexo, o desejo como puro efeito de carência e
anseio sem fim, o núcleo inicial do inconsciente. Como duvidar

de que tudo isso não se reative com os jogos desse *outro espelho* constituído pela tela cinematográfica...

É preciso dizer que a função ortopédica da tela, tal como a aborda Metz, incorre por sua vez em uma certa “ortopedia teórica” (CARCELLER; COMPANY; PONCE; TALENS, 1983, p. 33) ao conceder uma importância aos códigos linguístico-semiológicos que estruturam o texto, que por sua vez resta simplesmente confundido por Metz com o significante lacaniano. Dessa forma, Metz abre ao mesmo tempo que bloqueia uma consideração móvel e situacional dos efeitos produzidos pela imagem fílmica. Ainda assim, pode seguir sendo de utilidade crítica sua forma de tratar o cinema como uma “maquinaria mental”: enquanto *máquina*, o cinema pode e deve ser analisado dentro do desenvolvimento conflitivo do industrialismo moderno (e mais concretamente da expansão de Hollywood); enquanto *mental*, pode e deve ser analisado como um dispositivo de mobilização estratégico para entender a formação contemporânea da (inter)subjetividade. Como sistema tecnológico e econômico, convém recordar que “o aspecto industrial é a base do lado criador do cinema” (GUBACK, 1980, p. 25). Como mecanismo de produção de sentido, sua função resultaria constitutiva para entender a tela como um recurso *especular*, no sentido do espelho lacaniano, enfrentando a formação do Eu (Ego) como identificação com (e através de) o regime fantasmagórico da imagem.

O imaginário, como vínculo entre sentido latente e sentido manifesto, situa as questões relativas à imagem fílmica em relação tanto com a espacialidade do mundo social como, ao mesmo tempo, com a topologia crítica que organiza os deslocamentos entre o imaginário e o simbólico, entre o inconsciente e o consciente, entre o desejo e a realidade... Por sua parte, Aumont tomaria como caso exemplar o filme de J. Renoir *La règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939), no qual o espaço é elaborado como um espaço unitário, penetrável e extensível, de maneira que a montagem

provoca uma percepção realista e a crítica sociopolítica articula-se com uma crítica da percepção do espaço. Renoir denuncia em seus diálogos as “regras estritas de sociedade”, seu autoritarismo tautológico (“as regras são as regras”), ao mesmo tempo em que a montagem entre planos, o jogo com os *raccords* e o tratamento das cenas no campo de cada plano, vão construindo um espaço auto-crítico no qual o exterior ameaça a segurança do interior burguês. Enquanto ao longo do filme de Renoir “o espaço não deixará de abrir-se freneticamente” (AUMONT, 2002, p. 192), na cena final de *A regra do jogo* o que se coloca é o recuo dos protagonistas a sua residência de luxo, em meio ao duelo noturno, como sombras buscando um refúgio contra a intempérie do mundo. Essa cena final pode assim ser entendida como um sintoma ou metonímia da classe burguesa encerrando-se em si mesma contra um exterior ameaçador, espectral, dentro de um contexto histórico de entreguerras e de crise econômica internacional – uma sociedade que Renoir compararia com frequência a um vulcão.



A regra do jogo (*La règle du jeu*, J. Renoir, 1939)



A regra do jogo (La règle du jeu, J. Renoir, 1939)

Essa cena de Renoir poderia ter sua contraparte no final de *O anjo exterminador*, de L. Buñuel (1962), no qual o interior burguês entra em colapso em um confinamento irracional, e, depois de tudo, o coro de personagens consegue sair para um espaço noturno, absurdo e inclusive agressivo (reprimido pelas forças da ordem). Se a classe dirigente dispunha ainda nos anos 1930 de um refúgio possível, confiável, já nos anos 1960, seus membros seriam apresentados por Buñuel como reféns de seu próprio ensimesmamento: esse espaço de proteção se havia deteriorado ao mesmo tempo em que havia sido erodida a fronteira entre interior e exterior, vendo-se esse colonizado pela repressão. As transformações do espaço social em escala global, nas décadas posteriores, não fariam mais que confirmar a agudização dessas crises do espaço, da experiência e do olhar.



O anjo exterminador (L. Buñuel, 1962)



O anjo exterminador (L. Buñuel, 1962)

Olhando olhares

“Se a nova linguagem das imagens fosse utilizada de maneira distinta, essas adquiririam, mediante seu uso, uma nova classe de poder”. Com essa ideia argumentava J. Berger (2002, p. 41) a função basicamente política do olhar e da visão, no sentido de sua relevância tática na hora de (trans)formar não somente experiências pessoais senão a experiência histórica que constitui nossa relação com o mundo, com os outros. Em *Modos de ver*, Berger explicava como essa dimensão política do ato de ver está conectada com o fato de que o que vemos depende do lugar a partir do qual vemos (2002, p. 24-25). Sendo certa a afirmação de Berger quanto a que “toda imagem encarna um modo de ver” (2002, p. 16), o é também, enfim, que todo modo de ver enlaça-se com modos de olhar, e que esses dependem de como nos situamos com relação àquilo que olhamos e vemos.

Atentando para o funcionamento social dos meios audiovisuais, reconhece-se aí uma espécie de ambivalência: “são usados política e comercialmente para mascarar ou negar o que sua existência torna possível; mas em ocasiões os indivíduos utilizam-nos de diferente modo” (BERGER, 2002, p. 38). Berger situa assim seu enfoque crítico na esteira de W. Benjamin, que, já na década de 1930, havia aberto a via de considerar o cinema como um novo espaço técnico para a participação social, mas também, ao mesmo tempo, em como “a indústria cinematográfica tem todo o interesse em estimular a participação das massas mediante representações ilusórias e ambivalentes especulações” (BENJAMIN, 2012a, p. 72). Por essa via, como disse outro dos personagens de *Pierrot Le Fou* (J. L. Godard, 1965), “cada filme é um campo de batalha”. E é, como se tentou defender aqui, na direção tão profunda quanto inconsciente (ou até invisível) de como “no cinema a ilusão interrompe o real com o imaginário” (MAGALHAES, 2008, p. 2010).

Tomado como artefato tecnológico e cultural, o cinema maneja séries intensivas de imagens que podem tender ou não a produzir efeitos críticos no olhar e na (in)consciência (trans)individuais. A montagem fílmica pode encaminhar-se para a determinação de um Todo, de um Significado, como já ocorria em pioneiros como Griffith ou Eisenstein, ou pode decompor e questionar essa totalidade, tornando possíveis percepções mais abertas do real, como se pode observar no trabalho com os quadros de Antonioni ou de Ozu, ou bem no jogo com as elipses em Chaplin ou Lubitsch, ou na tensão dinâmica com que se articulam os planos em Wenders ou no próprio Renoir. Entre essa infinidade de opções pragmáticas, tanto o tempo como o espaço resultam cruciais para situar o conflito entre presença e ausência, realidade e desejo, convenção e transgressão, ilusionismo e subversão... No que diz respeito ao espaço, sua condição substantiva para a formação da socialidade (tratada por Lefebvre, 2013) converte-o em uma zona de perguntas críticas para entender melhor a relação atual entre olhar, imagem e vida social.

É importante insistir em como a imagem fílmica não apenas alcança, senão que pode perfurar a consciência e seus limites, e em como esse tipo de interferência no circuito de reprodução da realidade deveria ser tida como uma condição pedagógica e política de primeira ordem. Tal como G. Deleuze já apontara, “a tela mesma é a membrana cerebral onde se enfrentam imediatamente, diretamente, o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância atribuível, independentemente de qualquer ponto fixo” (2001b, p. 170). Esse caráter liminar da tela, que por sua vez pode tender a um uso mais convencional-inercial ou mais crítico-criativo, pode ser ilustrado finalmente com algumas amostras de como se vem trabalhando com o ponto de vista, com o olhar e com o espaço social no cinema contemporâneo. Para isso, alguns exemplos pontuais serão indicados a seguir com um propósito unicamente aproximado, indiciário, confiando que sejam uma

orientação para poder seguir elaborando as premissas com as quais se vem trabalhando neste ensaio.

Em primeiro lugar, para ilustrar como é representada a crise do espaço social em filmes recentes de impacto internacional e massivo, pode ser tomada como mostra indicativa o filme da Disney Company intitulado *Operação babá* (*The Pacifier*, 2005). A história, protagonizada pelo célebre ator Vin Diesel, narra as peripécias de uma família que deve ficar aos cuidados de um soldado de elite, cuja função no roteiro é, simultaneamente, e de maneira explícita, tanto militar como paternal. Essa figura de autoridade e pacificação vive o desafio tanto de proteger a sociedade e o Estado contra ataques inimigos como de disciplinar as crianças e protegê-las contra qualquer ameaça externa. A tensão entre interior e exterior é canalizada mediante a sublimação do espaço doméstico como lugar de segurança e bem-estar, de isolamento e, ao mesmo tempo, de conforto. Na sequência central do filme, o plano geral da casa familiar enquadra a ação e o suspense das peripécias que vivem os personagens, fazendo com que toda essa ação gire em torno do espaço autossuficiente da casa familiar.



Operação babá (*The Pacifier*, A. Shankman, 2005)

Evidentemente, no centro desse espaço fechado a figura masculina do soldado desdobra sua condição de *pai* com um poder multifuncional.



Operação babá (The Pacifier, A. Shankman, 2005)

A autoridade absoluta (ou falocêntrica) do protagonista (a que faz referência já o título do filme – em espanhol, *Un canguro superduro*) coloca-o em relação com um modo de identificação ou implicação do espectador preferentemente masculino, que toma como figura de *líder* esse ideal de sujeito ao mesmo tempo agressivo e amável. Como talvez diria Lacan, “o que nos interessa aqui é a função que chamaremos pacificante de *ideal do Eu (Ego)*, a conexão de sua normatividade libidinal com uma normatividade cultural, ligada desde o alvorecer da história à *imago* do pai” (LACAN, 2013, p. 121). Ao mesmo tempo, a hegemonia dessa *imago* enquadra-se em um espaço doméstico, que é sua condição de convivência cotidiana e de projeção social. O olhar localiza-se assim em um ponto de vista que, como ocorre na sequência inicial de *Garfield* (P. Hewitt, 2004), toma o exterior como “um ninho de problemas”, como um espaço vazio e perigoso que se contrapõe continuamente ao tratamento aconchegante do espaço privado, organizado (como as aventuras desse simpático gatinho) ao redor da televisão.



Garfield (P. Hewitt, 2004)

Essa idealização do espaço doméstico reforça (e é reforçada por) a idealização de uma subjetividade supostamente autossuficiente e manifestamente defensiva. O *Supereu* (Superego) configura-se assim em condições de isolamento espacial, como é próprio das ilusões psicopatológicas da modernidade oficial (LACAN, 2013, p. 133). O relato prototípico do cinema *mainstream* reproduz assim uma vez ou outra o supostamente liberador de um personagem (masculino) que entende o espaço exterior como lugar de realização e liberdade individual, mas em se tratando de um exterior que está caracterizado como a realidade estabelecida, quer dizer, que está identificado com um falso exterior, porque somente é uma miragem que reflete a forma de vida própria do que Sloterdijk (2007) chamaria de o *Grande Interior*. Em filmes célebres como *Antz* (*FormiguinhaZ*, 1998) ou de uma forma mais sofisticada *The Truman Show* (*O Show de Truman*, 1998), essa abordagem acaba por reforçar a realidade dada como lugar de felicidade, liberdade e *summum vital*. Como se verifica inclusive na imagem promocional de *Antz*, o indivíduo celebra o seu *happy end* em um ambiente aberto que reproduz (em uma chave de propaganda do existente) as condições reguladoras de uma realidade social fechada e asfixiante.



FormiguinhaZ (Antz, E. Darnell / T. Johnson, 1998) e Home (T. Johnson, 2015)

Dreamworks Animation, a mesma produtora de *Antz* (e contando com o mesmo diretor), estreia em 2015 *Home*: como em *Antz*, o personagem não nomeado (lá Z, aqui Oh) acaba convertido em líder e salvador da massa, que experimenta em um espaço celestial, aberto ao máximo, uma lógica fechada, circular, pela qual as pessoas celebram a volta à realidade da qual nunca se moveram realmente. Ao ritmo das canções de Rihanna, Oh repete a frase “entrar no exterior” para confirmar que todo exterior se tornou interior, que não há saída de fato, nem sequer nas categorias gramaticais, e que essa é a melhor das notícias no mundo do *selfie* e do capital globalizado.

Essa dialética encerra, por assim dizer, a tensão entre o aberto e o fechado graças à oscilação entre uma interioridade ensimesmada e uma exterioridade que, em última instância, somente reforça as chaves ideológicas desse interior já dado como inamovível, ou normal, ou natural. Em contraste com essa autossuficiência do interior, representado pela forma de vida da classe média-alta do Primeiro Mundo, estariam funcionando outros olhares sobre/

desde a posição de sujeitos em condições extremas de precariedade e subalternidade. Esse seria o caso da história silenciosa de um grupo de imigrantes africanos na França, tal como é mostrada em *A ferida* (*La blessure*, 2004) de N. Klotz. Em *La blessure*, uma ferida na perna de uma mulher, causada pelo abuso policial em um controle de alfândegas, serve como sinédoque do dano coletivo, corporal, ambiental ante a exclusão social e a expulsão ilegal de população migrante pobre. O silêncio e o vazio marcam a ênfase desse filme de Klotz em espaços interiores que produzem um efeito de inquietação e de carência, de desamparo sem remédio. O muro que separa interior do exterior torna-se denso, opaco, enquanto figuras que não são mais que sombras caladas espreitam um buraco por onde entra apenas um resquício de luz.



A ferida (*La blessure*, N. Klotz, 2004)

Sintomaticamente, a representação grupal e exterior adota nesse filme de Klotz a forma irônica do cânone pictórico ocidental,

estável e centrado, conhecido como *perspectiva artificialis*. Essa representação visual em perspectiva, definida já desde o Renascimento como *costruzione leggitima*, é um modo de olhar (ou de ver, como diria Berger) carregado de premissas ideológicas classistas e etnocêntricas (PANOKSFY, 1999). Ao serem enquadrados dessa forma, os personagens de *A ferida* ficam trancados simbolicamente em sua própria impotência, em uma linha de coerência com o seu sofrimento invisível na sociedade globalizada atual:



A ferida (*La blessure*, N. Klotz, 2004)

Nesse sentido, o tratamento do espaço interior pode, então, se tornar polêmico, provocador, e entrar em uma via crítica não necessariamente registrável pela consciência do espectador, mas sim por seu olhar e seu *sensorium* individual e social. O interior é carregado de uma violência sombria, cruel, que se conecta com a posta em cena no filme grego *Dente Canino* (*Kynodontas*, Y. Lanthimos, 2009). Aqui, uma família de classe abastada proíbe seus filhos de saírem da casa familiar, educando-os no discurso de que sair é impossível e perigoso, mantendo-os isolados de todo contato com o mundo real e, ao mesmo tempo, condenando-os a um desespero que somente poderia terminar de uma maneira

trágica. A sequência na qual os filhos brincam de orientar-se com os olhos vendados torna-se, assim, uma metáfora ou *mise en abyme* da perspectiva crítica geral.



Dente Canino (*Kynodontas*, Y. Lanthimos, 2009)

Em *Dente Canino*, o interior é tratado como um lugar de morte, destrutivo, sem saída que não seja mais morte ou mais destruição. Esse enfoque lembra um filme anterior dirigido por L. Von Trier, de título *Dogville* (2003), com o qual *Dente Canino* mantém um diálogo implícito na referência a uma vida de submissão cega, comparável à de uma matilha de cães (*dog/can*) domesticados e ao mesmo tempo selvagens. De uma interioridade tão angustiante e aniquiladora somente se pode sair, talvez, para um espaço infinitamente aberto, indeterminado e, ao mesmo tempo, potencialmente livre. O mesmo parece propor o documentário *Encontros no fim do mundo* (*Encounters at the End of the World*, 2007) de W. Herzog. Para Herzog, é como se a deslimitação do espaço ocorresse acompanhada de uma vertigem ou crise do olhar, de modo que até a função de fora do campo não fosse outra que não “acrescentar espaço ao espaço” (DELEUZE, 2001a, p. 35). Em outras palavras, a abertura máxima do espaço, sobre um solo movediço como o da Antártida, produz um efeito de distúrbio da visão, acuada pela onipresença do branco polar e dos planos sem fechamento possível.

No caso de *Encontros no fim do mundo*, seria possível falar de uma experiência da crise espacial, isto é, de uma crise da experiência que aproxima o olhar (como costuma acontecer na filmografia de Herzog) à vivência limite da loucura. Isso é expresso na cena da colônia de pinguins, que por sua vez se cruza com imagens paralelas na parte final de *O sal da terra*, documentário sobre a obra do fotógrafo Sebastião Salgado (*The Salt of the Earth*, W. Wenders, 2014): a voz em *off* descreve a situação de um grupo de pinguins que abandona a colônia em busca de alimento e de uma vida melhor; alguns deles encaminham-se até a costa, outros decidem voltar à comunidade, mas um deles decide incompreensivelmente iniciar uma rota sem retorno até um horizonte de montanhas, onde encontrará uma morte certa sem recursos, sem ninguém.



Encontros no fim do mundo (Encounters at the End of the World, W. Herzog, 2007)

A solidão é experimentada aqui como uma instância do real e do comum, como uma forma de entrar no político e em seus limites em um contexto de crise social (ALEMÁN, 2012). A imagem fílmica, enfim, deixa-se ver segundo o prisma da reflexão que faz Bernard Noël em seu *Diário de la mirada*:

O espaço é substancial. Sua abertura se abre ao mesmo tempo em todas as partes e em meus olhos. Abre-se em cada coisa, tanto e tanto se abre, se abre até o ponto de abolir todas as suas aberturas no Aberto. E no Aberto, perco a cabeça. (2014, p. 107)

POLÍTICA DO RUÍDO

Com todas as suas singularidades e matizes, a música faz parte do tecido concreto das relações e das forças sociais. Apesar de que a época moderna tenha insistido na ideia de identificar a música com uma linguagem tecnicamente específica, e ainda que isso possa ser assim, de fato, em boa medida, a música não deixa de provocar experiências relacionais, interativas, corporais, que transbordam o seu caráter meramente linguístico. Tomada como prática social, a música mostra tanto a sua potência comunicativa como os limites da comunicação – ao menos se for entendida como uma simples transferência ou troca de mensagens e significados submetidos a uma codificação fixa. Na formulação de J. Blacking, “a música não é uma linguagem que descreva como é em aparência a sociedade, mas (...) um reflexo de – e uma resposta a – forças sociais” (2010, p. 161). Inclusive considerando a função da linguagem musical e seus processos de codificação estrutural, a investigação antropológica, sociológica e etnomusicológica vem confirmando que “as estruturas musicais surgem dos padrões culturais dos quais são parte” (BLACKING, 2001, p. 181) e, por conseguinte, “em qualquer nível de análise as formas da música acham-se relacionadas às formas culturais das quais derivam” (BLACKING, 2001, p. 185).

Em outras palavras, o estudo da música como cultura, como prática social, requer passar de uma concepção estreita e idealizada da música (como *linguagem musical*) a uma noção mais ampla e material, politicamente consciente, da música como forma de comunicação social. Nesse sentido, a *comunicação musical* inclui não apenas os componentes linguísticos ou formais da música, mas, ao mesmo tempo, o modo pelo qual as relações sociais atravessam a música, a condicionam, refletem-se nela e projetam-se a partir dela. Dessa forma, a música admite ser compreendida

como um fazer em comum, não tanto como uma substância senão como uma ação que poderia ser resumida na expressão de Small *musicking* (SMALL, 1998), quer dizer, como um “*musicar*” ou “*musiqueo*” socialmente vivo, pragmaticamente ilimitado. De fato, essa perspectiva que tende a entender a música como uma forma de comunicação social deveria ter como prioridade uma reflexão sobre os supostos limites da música na hora de reconhecer seus vínculos múltiplos com outras práticas, experiências e discursos sociais. O que se entende por música, som e/ou ruído, não pode deixar de ser uma questão de “responsabilidade da escuta” (SZENDY, 2003, p. 171). Em última (e em primeira) instância, como indica Small (2006, p. 41), apreciar a música não unicamente como experiência estética, “mas também como uma instituição e uma força potencial no seio de nossa sociedade”, é uma via imprescindível para chegar a “ouvir com mais clareza”.

Sons sem corpo?

A pergunta *o que entendemos por música?*, enfim, ativa sempre um determinado regime de inclusões e exclusões no espectro de possibilidades comunicativas que a música instaura. Enquanto uma série de elementos (geralmente relacionados com a modulação rítmica de melodia e harmonia) são inseridos *dentro* do que é propriamente musical, por sua vez, uma série residual ou negativa de elementos dissonantes localizam-se *fora* ou, pelo menos, nos limites mais periféricos e impróprios do significado musical. Quer dizer, são identificados convencionalmente como *ruído*. Como já argumentara J. Derrida (1998), essa dialética entre interior e exterior, na medida em que separa signo e realidade na hora de abordar o problema da linguagem, é um dispositivo de produção de verdade que a linguística moderna herdou da metafísica clássica. Não em vão, falou-se recentemente de uma *metafísica da música* para questionar como a modernidade oficial elaborou uma ideia de música que, na prática, funcionaria como “uma

tentativa de eliminar a materialidade e a fisicalidade da música” (GILBERT; PEARSON, 2003, p. 110). Assim, “esse menosprezo da materialidade e da corporeidade foram cruciais para a teoria e para a prática da música” (GILBERT; PEARSON, 2003, p. 110).

Essa ideia metafísica de música eliminaria aquelas experiências que a põe em crise, especialmente a experiência do baile ou uma aceção da produção musical mais comunitária que individualista. Atuaria, pois, como um dispositivo de controle social, corporal, patriarcal... que se faz forte na chamada *tradição dominante* (GILBERT; PEARSON, 2003, p. 113). O idealismo ocidental que acolhe a “tradição dominante” do pensamento moderno poderia encontrar um momento exemplar de expressão na filosofia de Descartes ou de Kant, ou na forma de entender filosoficamente a música defendida por Arthur Schopenhauer em seu célebre tratado *O mundo como vontade e representação* (original de 1819):

Todas as artes objetivam a vontade de forma meramente mediata, concretamente, através das ideias: e como nosso mundo nada mais é que o fenômeno das ideias na pluralidade através do ingresso no *principium individuationis* (a forma de conhecimento possível ao indivíduo enquanto tal), a música, dado que transcende as ideias, é totalmente independente do mundo fenomênico, ignora-o e em certa medida poderia subsistir ainda que não existisse o mundo, o que não se pode dizer das demais artes. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 313)

Nesse sentido, o pensamento platônico estendeu sua sombra metafísica até a cultura moderna. A primazia da Ideia proclamada pela metafísica de Platão iria levá-lo, na hora de falar da música, a exigir dela essa condição explícita de que “não tem mais que se limitar à invariável e única harmonia” (1993, p. 125). No Livro III de *A República (Politeia)*, Platão associava essa exigência formal de harmonia à beleza ideal e ao bem social, quer dizer, entendia por *harmonia* tanto uma condição estética como política da boa música, a ponto de proclamar que “a quem não seja capaz disso não se deixará produzir entre nós” (1993, p. 134). Em contraste

com essa perspectiva platônica, escutar o som e o ruído para além de seu confinamento institucional como *Música* pode contribuir, pelo menos, a não reduzir fenômenos dinâmicos e multissensoriais a entidades estáticas e monodimensionais.

Em todo caso, esse deslocamento na escuta e na acepção da comunicação musical, entendida como prática que transborda os limites da *música* segundo a entendeu a *tradição dominante*, entra em conflito com o idealismo neoplatônico ao mesmo tempo que com a política autoritária e com o regime de controle social subjacente. A ideia ocidental e moderna de música resiste a interrogar-se a si mesma, a entender melhor como a música questiona o ordenamento simbólico e toda aspiração a enclausurar a práxis comunicativa em um intercâmbio semiótico previsível:

Não apenas a música transparece que a sua posição no seio de um ordenamento simbólico qualquer não se funda sobre a presuposição de seu valor simbólico – imediatismo de significado a signo – mas também ao fazê-lo põe em evidência que nenhuma outra prática significativa, capaz de um exercício de intercâmbio comunicativo, necessita fundar-se sobre semelhante presuposição. (BREA, 1996, p. 155)

Nos termos de J. Kristeva, a música funcionaria como um *genotexto* (mais poético que propriamente simbólico ou linguístico) e não tanto como um *fenotexto* obediente às regras da comunicação (KRISTEVA, 1974, p. 83-84). A interação entre música e ruído, tal como foi analisada em uma festa *rave* ou nas gravações de Merzbow, impediria de fato um intercâmbio comunicativo no sentido mais convencional do conceito: “A comunicação, no sentido de relacionar, conectar, não acontece” (VOEGELIN, 2010, p. 47). No que respeita à análise teórico-crítica, “a invisibilidade efêmera do som obstrui o engajamento crítico” (VOEGELIN, 2010, p. xi) e, quando mais insistente é o diálogo entre som e ruído, enfim, mais urgente torna-se uma atualização da crítica como parte ativa de uma nova forma de escuta, de comunicação.

Por essa via, seguindo a N. Sun Eidsheim (2015), escutar o som como som sensível (*sensing sound*) supõe um “impulso para entender mais a parte integral que a música joga em como forjamos nossas relações com os outros” (2015, p. 3). Para Eidsheim, na hora de falar de música, deveríamos passar de uma formulação em termos de “figura de som” a uma mais atualizada como “prática vibratória”. Se a primeira é basicamente estática e monológica, a segunda, diferentemente, resulta consideravelmente mais dinâmica e dialógica. Por esse enfoque, “a maneira como concebemos nossa relação com a música pode ser produtivamente entendida como uma expressão de como concebemos nossa relação com o mundo” (EIDSHEIM, 2015, p. 6). Tomada de forma absolutamente abstrata ou isolada, *música* é então um conceito vazio, dado que os sons e seus significados configuram-se nos contextos culturais, econômicos e políticos nos quais são ouvidos (EIDSHEIM, 2015, p. 6). Aquilo que “soa bem”, como se costuma dizer, implica uma premissa de socialidade ou relacionalidade (*relationality*), uma série de condicionantes que tornam possível de fato a dimensão comunicativa da música. Assim, pois, em suma,

se a música não é algo externo e objetivo, mas é transmitida de um nó material para outro, a música, de fato, nos coloca em uma relação dinâmica intrínseca e material tanto com o chamado mundo externo quanto entre si. O discurso musical então muda do reino do simbólico para o relacional. (EIDSHEIM, 2015, p. 181)

Uma vez que é viável reconsiderar a música não tanto como uma linguagem ou código especializado, mas como um “campo contínuo de vibração e energia” (“campo contínuo de vibração e energia”, Eidsheim 2015, p. 185), é então factível (e inclusive necessário) abrir o som musical a seu diálogo com o ruído, com aquilo que não se deixa limitar a um sistema fechado de signos, ao tempo que é possível entender o seu exterior, o ruído, como uma redimensão do som, cujo sentido pode inclusive funcionar como uma forma de comunicação mais eficaz e criativa que qualquer

significado em sentido semiótico estrito (TAGG, 2013; MÉNDEZ RUBIO, 2016a).

Se, desde a perspectiva da semiótica tradicional, é ruído tudo aquilo que não se deixa integrar nos imperativos de um sistema de codificação, então a noção de ruído deveria ser um aliado tático decisivo para a compreensão crítica da condição musical. Assim, de fato, havia vislumbrado J. Attali em *Ruídos: ensaio sobre a economia política da música* (1977). Diria-se, nesse sentido, que a diferença entre música e condição musical reside em que essa conta com o ruído como um elemento ativo e criativo enquanto aquela tende a expulsá-lo do seu raio de ação. Nos termos de Attali, “o ruído é uma arma; a música é em primeiro lugar a formalização, a domesticação, a ritualização da utilização dessa arma em um simulacro de homicídio ritual, exaltação do imaginário” (1977, p. 49). Recorda Attali que o ruído foi sentido tradicionalmente como desordem, poluição ou agressão contra o código que estrutura e mecaniza as mensagens. Mas também foi percebido como fonte de exaltação, de cura inclusive. Assim, o cruzamento entre música e ruído suporia sempre uma “ameaça mortal” (1977, p. 61), um ponto de transgressão, o anúncio “de uma nova forma de relações com o conhecimento e de novos poderes” (1977, p. 61). Se os códigos em vigor não podem reprimir e normalizar o cruzamento entre ruído e música, então a condição musical poderia ser sentida como uma “crise de proliferação” (1977, p. 91). E onde melhor seria apreciada a força subversiva do ruído é talvez no fato de que a cultura oficial chame *ruído* a toda forma de produção sonora que questione a sintaxe ou a ordem do discurso já instituídas. A autoridade da cultura musical moderna, com sua ritualização da escuta e sua concepção consensual do mundo, tal como aconteceu da música clássica dos séculos XVIII e XIX à música pop do século XX ou XXI, vista assim, limitou o fio criativo tanto da música culta como da música popular, já que se resistiu e se resiste cegamente a promover a assunção, básica para Attali: de que “compor exige a destruição de todos os códigos” (1977, p. 91).

Talvez uma afirmação como essa seja demasiadamente absolutista, mas tem a virtude de sublinhar como o conceito convencional de música, em lugar de promover a compreensão e a transformação dos conflitos simbólicos e sociais, converteu-se na pretensão não declarada de apagá-los do mapa.

Mas... o que é ruído?

A atenção à condição intersticial, liminar e crítica do ruído, nesse sentido, requer um esquema de escuta musical (e de relação social) mais aberto, autocrítico e dialógico que o estabelecido como canônico. Mas... o que é ruído? A resposta mais comum entende-o como “qualquer som indesejável” (KAVALER, 1977, p. 17), quer dizer, que se parte evidentemente da premissa de um ouvido seletivo para, desde aí, entender o ruído como um “ponto de perigo” (KAVALER, 1977, p. 67), porquanto o ruído põe em crise a ordem harmônica do discurso musical e, inclusive, a estabilidade da paisagem acústica que regula a vida social. O condicionamento social resulta assim chave para definir o que é ou não é ruído, já que “está claro que aquilo que um admira como um som excelso para outro pode ser um ruído infernal” (KAVALER, 1977, p. 17). O ruído associa-se assim a um momento de desordem perceptiva, de conflito sensorial e a uma certa experiência de angústia ou violência tão individual como coletiva, tão acústica como política. A etimologia do vocábulo *noise* (comum ao francês antigo e ao inglês moderno), com efeito, remete através do sânscrito *nau* e do grego *naus* até o latim *nausea*, náusea. Se, como sugeria Kavalier, “em seu nível mais essencial, o ruído constitui uma advertência, um perigo, um desastre” (1977, p. 80), pode-se então deduzir daqui a reação generalizada de rejeição ao ruído como gesto defensivo, de acouraçamento contra o que desmantela conflitivamente a harmonia presumida da realidade existente. Em todo caso, de novo, o problema é tão acústico ou cultural como social ou político, pois, como defen-

deria acertadamente L. Kavalier, “o ruído indica a cada qual o lugar que ocupa em seu mundo” (1977, p. 79).

Dito de outra forma, o ruído assumiria uma condição não tanto substancial como funcional, porquanto seu reconhecimento e definição dependem das posições e condições sociais da escuta. Nesse jogo de posições, relações e poderes, o ruído desempenha o papel de interferência na ordem socioacústica:

É mais provável que os ricos queixem-se mais dos ruídos que os pobres, e que os velhos o façam em maior proporção que os jovens, assim como que as pessoas com certo nível de educação protestem mais que os menos cultos. Em todos os casos, é provável que todos sofram o mesmo, mas os segundos estejam mais acostumados talvez a suportar o que tenham que sofrer em silêncio. (KAVALER, 1977, p. 47)

A condição de exterioridade do ruído com respeito ao cânone da linguagem musical pode equivaler, assim, à posição de subalternidade de certas formas de escuta ou músicas não reconhecidas como tais pela *tradição dominante*. O ruído, como “molestamento que chega do ar” (KAVALER, 1977, p. 195), entra em conflito não apenas com a realidade, mas, ao mesmo tempo, com as estruturas (ideológicas, fisiológicas, sociológicas...) que a sustentam. Sua natureza funcional, não obstante, é apreciada melhor se o ruído se situa em uma concepção prática, ou tática, do som e da música (como se faz? como funciona?) que em uma significação essencialista (o que é?).

A questão do ruído conecta-se assim irremissivelmente ao questionamento crítico sobre a violência, a angústia e o sofrimento na vida social. Não em vão, é sintomático que contribuições tão significativas ao estudo do ruído como as de J. Attali ou L. Kavalier, entre outras, surjam no cenário dos países ultraindustrializados por volta de 1970 (Alemanha, Japão, Inglaterra, Estados Unidos...). É 1970 também um período de especial intensidade na experiência com o ruído como parte ativa da comunicação musical, e isso em casos aparentemente distantes como as novas músicas no Japão, o

punk rock ou o *heavy metal* e as primeiras mostras da música eletrônica. O maquinismo e o industrialismo modernos intervinham como recurso provocador na reivindicação que faria Luigi Russolo em sua *Arte dei rumori* (1913-16) do “som-ruído” (RUSSOLO, 1998). Desde princípios do século XX até princípios do século XXI, o ruído não fez senão interferir crítica e criativamente na paisagem sonora da sociedade, convidando-a tanto a saturá-la de violência ensurdecidora como a transformá-la mediante modos de escuta cada vez mais abertos e instáveis.

Volta aqui a ficar evidente até que ponto a relação dialógica entre som e ruído é uma questão de índole comunicativa e sociocultural. De início, a colocação em jogo dos limites do som musical tem por si implicações de longo alcance no referente aos limites dos estudos musicológicos, e especialmente no tocante ao tradicional desprezo ao valor da música popular. Como sugeriu A. Moore (2003, p. 7), a separação da musicologia por um lado, e das ciências sociais e outras humanidades por outro, é frequentemente problemática e reativa de presunções contínuas normalmente não assumidas nem examinadas. Entre essas premissas aceitas com normalidade destaca-se aqui, como uma espécie de ponto cego, a função desconstrutiva do ruído como interferência tática. Uma vez mais haveria que insistir, neste ponto, em que essa função apenas pode ser reconhecida e abordada assumindo sua localização sociocultural, como ressaltou, por exemplo, P. Hegarty:

O ruído não é um fato objetivo. Ele ocorre em relação à percepção - tanto direta (sensorial) quanto de acordo com as suposições feitas por um indivíduo. Vão variar de acordo com a localização histórica, geográfica e cultural. [...] Ruído é uma reação negativa, e, geralmente, uma resposta negativa a um som ou conjunto de sons. [...] O som então tem que ser percebido como perigoso para o funcionamento da máquina auditiva. (2007, p. 3)

O ruído, enquanto perigo, excesso ou suplemento do pensamento metafísico, e enquanto desafio libertário ao autoritarismo institucional, tem uma história feita de vidas, corpos e relações

entre esses corpos vivos, ativados em cada caso a modo de *sensorium* relacional, sexual e político em sentido amplo (BUTLER, 2003). Nas palavras de Hegarty, “ruído tem uma história. Ele não ocorre isoladamente, mas em uma relação diferencial com a sociedade, com o som e com a música” (2007, p. 5). A tática disruptiva do ruído está tão próxima, às vezes, de renovar a linguagem musical quanto de, mais polemicamente, realizar incisões utópicas e fazer proliferar fissuras “contra a instituição existente da música” (HEGARTY, 2007, p. 12).

Para D. Kahn (1999, p. 25), o que se chama *ruído* é em si mesmo uma forma de redução do ruído, algo que ocorre com o som e que frequentemente fica sem ouvir, inscrito em uma dimensão inconsciente da escuta e da percepção. Segundo Kahn, a fase histórica que iria de 1920-1930 a 1970-1980 teria sido decisiva na hora de encenar uma confrontação contínua entre a tendência social (reforçada institucional e industrialmente) à “musicalização do som” (1999, p. 18) e o recurso tático (de cada vez maior enraizamento na experimentação artística e popular) a “ruídos significantes” (1999, p. 20). Estes atuariam como estranhos, ilegíveis e até indesejáveis, mas poderiam ser lidos também, como ocorre com o esboço na caligrafia, como indícios de forças corporais, fisiológicas e ambientais, quer dizer, sociais em sentido amplo (KAHN, 1999, p. 269). Desde os desafios dadaístas no Cabaret Voltaire de Zurich até o *bruitism* das distintas vanguardas e neovanguardas interdisciplinares (surrealismo, construtivismo, futurismo...), até as influências de Russolo em Prokofiev, Satie ou Milhaud, ou a escuta cada vez mais atenta de músicas populares do mundo alheias ao ouvido ocidental, passando por aceleradas mudanças tecnológicas e usos musicais subculturais... poderia ser traçada uma trajetória explosiva, fractal, pela qual a intervenção do som-ruído na música contemporânea foi-se tornando crescentemente importante. Ao mesmo tempo, seguindo Kahn, é também razoável situar essa intervenção crítica e criativa do ruído em conexão com um questionamento inconsciente do poder do

sujeito (eu individualista, etnocêntrico e patriarcal) e do modo como o poder institucional configura a subjetividade (o sujeito do poder, por assim dizer). Esse conflito encontrou uma ou outra vez as resistências de um *sentido* (ou de um *ouvido*) *comum* que tende a reagir defensivamente, a não querer-ouvir e a acourçar-se contra a perigosa política do “ruído significante”.

O elemento que funcionaria comonexo entre ruído e música seria, para Kahn (1999, p. 25), uma concepção do som como “som sensitivo” (“*sentient sound*”) muito próxima, para não dizer equivalente, ao termo “som sensível” (“*sensing sound*”) proposto por Eidsheim (2015). A condição sensível e corporal do som é a que o põe em relação com a estranheza de um “ruído significante”. O termo *significante*, tal como aparece aqui, abandona sua tradicional pretensão de capturar um significado fixo, cristalizado por convenção, para aproximar-se de uma noção de sentido mais aberta, variável, irredutível a um código estável ou fechado. A questão pode então ser abordada nos termos propostos pelo semiólogo R. Barthes ao falar de *significância* em relação a “o corpo da música” (BARTHES, 1992, p. 241). Em seu ensaio intitulado “*El acto de escuchar*” (datado originalmente de 1976), pode-se ver como, na relação crítica que a música contemporânea vem estabelecendo entre som e ruído, como em J. Cage, o que se escuta

não é a chegada de um significado, objeto de reconhecimento ou decodificação, mas a mesma dispersão, o espelhamento dos significantes, sem cessar impulsionados a seguir depois uma escuta que sem cessar produz significantes novos, sem reter jamais o sentido: esse fenômeno de espelhamento se chama *significância* (que é distinta da significação). [...] Estou escutando um som depois outro, não em sua extensão sintagmática, senão em uma significância em estado bruto e como vertical: ao perder a sua construção, a escuta se exterioriza, obriga o sujeito a renunciar a sua “intimidade”. Isso, *mutatis mutandis*, vale para muitas outras formas da arte contemporânea. (BARTHES, 1992, p. 256)

Pode-se deduzir dessa passagem que, ao confrontar-se com uma des-construção do som musical, que por sua vez tem a ver

com a interposição ou interferência do ruído, a escuta foca-se nas relações não tanto discursivas ou sintagmáticas como associativas ou paradigmáticas. Isto é: o poder ou a autoridade do significado codificado, reconhecível, vê-se esvaziado pelo pulso desejante de uma sonoridade irreconhecível, utópica, crítica. Nessa sonoridade “que sem cessar produz significantes novos” radicaria, enfim, a confiança de Barthes em que “a liberdade de escuta é tão necessária como a liberdade de palavra” (1992, p. 256).

Nesse ponto, como sugere Kahn (1999, p. 17), o estudo social da música não se pode limitar à composição *com* som, e sim deveria começar pela composição *do* som. O ruído converte-se assim também em “um ruído do pensamento” (MÉNDEZ RUBIO, 2016a, p. 79): desde meados do século XX, o questionamento da autonomia musical, induzido nas composições de Cage, Schaeffer ou Varèse e que logo seria reorientado no espaço disperso da música popular mediante a intervenção do tecno, do *punk rock* ou das bases mais agressivas do *hip-hop*, expande-se até uma chave ruidosa que faz de *noise* menos um gênero musical especializado que um modo infinitamente heterogêneo, precário, de abrir o paradigma sonoro dominante. A pergunta quanto a se “por acaso o ruído é música impensável?” (GÁMEZ, 2012, p. 33) converte-se assim em apenas um prelúdio à ruptura de toda definição estável ou essencialista do ruído, na medida em que “o ruído é aquilo que escapa a todo controle. Que o ruído se converta em material de reflexão não implica que possua um significado. O ruído não significa nada ou, em todo caso, significa uma negação das pretensões de sentido que lhe são outorgadas” (GÁMEZ, 2012, p. 39).

No lugar (ou além) de um fator de estridência ou contaminação ambiental, e inclusive de deterioração infra-acústico da saúde pública, o ruído persegue também a (im)possibilidade de um espaço ou espaçamento de sonoridades novas, estranhas, livres. É certo, como recorda Kavalier, a propósito da constituição, no início do século XX, da Sociedade para

a Supressão dos Ruídos Desnecessários, que “para os seres sensíveis o ruído, inclusive em ambientes amplos, é irritante e quando é produzido em um lugar incômodo converte-se em uma verdadeira tortura” (1977, p. 19). E é certo ademais que, em sua dimensão de interferência com o cânone institucional da Música (seja essa clássica, ambiental ou *pop*), o ruído implica uma energia de renovação da escuta que está em dívida com a materialidade do espaço-tempo, a corporalidade da experiência e o azar na vida cotidiana. Quer dizer, com tudo aquilo que, justamente por ser “o impossível inaudível” (KAHN, 1999, p. 158), desafia o ouvido padronizado com microfissuras desde as quais vislumbrar outra maneira de entender as relações com o som, com os demais e com o mundo.

Ruído como música sem fundo

Desde meados do século XX, a música foi-se convertendo em uma espécie de instrumento de ambientação e de totalização massiva do espaço social. Para esse processo contribuiu sem dúvida a interação da prática musical com os discursos e tecnologias da comunicação audiovisual. Essa interação adotaria, desde 1980, a forma de uma subordinação do áudio às tecnologias da imagem depois do apogeu midiático e publicitário do vídeo musical. De maneira metonímica, essa tendência a traçar culturalmente uma linha porosa entre ouvir e ver está resumida no sintomático nome Muzak, adotado pela principal corporação de produção de música ambiental no período 1922-1954, inspirando-se na prestigiosa marca de equipamentos fotográficos Kodak (1889). Muzak funciona hoje em dia como um qualificativo para definir todo o gênero das músicas com funções de ambientação. O significativo aqui, mediante a associação entre som e imagem, assim como mediante a proliferação de novas tecnologias de reprodução digital, é a configuração massiva de um contexto musical potencialmente sem limites.

Em sua argumentação sobre a função social da música, e concretamente no que se refere à temática “Ruídos e política”, indica J. Attali até que ponto é urgente reconhecer essa propensão do poder a totalizar o espaço social por meio dos sons:

Toda música, toda organização dos sons resulta então em uma ferramenta para criar ou consolidar uma comunidade, uma totalidade: é vínculo de um poder com seus súditos e, portanto, mais geralmente, um atributo do poder, seja qual for. Uma teoria do poder exige, pois, na atualidade, uma teoria da localização do ruído e de sua conformação. (1977, p. 15)

Sobre essa base, Attali situa a música em um lugar estratégico no conflito entre poderes e contrapoderes que define o mundo moderno. Parece antecipar-se a debates recentes na filosofia política, concretamente em torno do conceito crítico de multidão como “alternativa viva” (HARDT; NEGRI, 2004, p. 15) contra a ordem capitalista e neocolonial existente: “a música é, como a multidão, ao mesmo tempo ameaçadora e fonte necessária de legitimidade, risco que todo poder deve correr tratando de canalizá-la” (ATTALI, 1977, p. 29). A massa teria crescido em uma aprendizagem vital que equivale à aprendizagem do seguimento das pautas de ordem instituídas pelo poder cada vez menos político-militar e mais econômico-tecnológico. Assim se refletiria para Attali (1977, p. 59) no conhecido mito do *Flautista de Hamelin*. De sua parte, o peso histórico da mercantilização do espaço social como espaço musical poderia reconhecer-se no dado nada anedótico de que “a primeira sala de concertos da qual permanecem rastros foi instalada na Alemanha por um grupo de comerciantes de Leipzig, que utilizou, primeiro em 1770, a pousada *Zu den drein Schwanen*; logo, em 1871, converteu a casa de um comerciante em sala de concertos”. Com isso, “a música encerrava-se assim nos mesmos locais de comércio” (ATTALI, 1977, p. 102).

Nas origens da sociedade moderna, em suma, a música assumiria a função política de neutralizar conflitos políticos e socioeconômicos, por exemplo, no relativo às diferenças de classe

(que restariam subsumidas ao dispositivo retórico e ideológico da Música identificada como *música clássica*, quer dizer, tomando de modo absolutista o adjetivo latino *classicus*, “de classe” (alta) (MÉNDEZ RUBIO, 2016a, p. 33)). Nas palavras de Attali:

A ideologia da harmonia científica irá impor-se assim como uma máscara de uma organização hierarquizada, na qual estão proibidas as dissonâncias (os conflitos e as lutas), a menos que sejam marginais e ponham em destaque a qualidade da ordem canalizadora. (1977, p. 124)

O projeto ideológico de uma humanidade idealizada, a-conflitiva e harmoniosa, tornaria previsível e controlável o avanço de uma sociedade que acelerava para um futuro vertiginoso (ATTALI, 1977, p. 124). Esse controle político, de escala intra e internacional, seria revelado no último terço do século XX, de forma lenta mas segura, por um controle comercial e midiático em escala global. A hegemonia atual da música *pop* poderia enquadrar-se nesse processo de transformação sócio-histórica ainda em curso.

O uso que faz Attali do termo *dissonâncias* conecta-se com a perspectiva crítica que havia apresentado Theodor W. Adorno entre 1940-1960 (cujos escritos sobre sociologia da música, cuja edição definitiva está datada de 1963, teriam precisamente o título *Dissonanzen*). Com efeito, os argumentos de Adorno sobre como o entretenimento de massas e a regressão da escuta seriam efeito da expansão industrial de uma “música de fundo” (ADORNO, 2009, p. 16) parecem encontrar eco na ideia de Attali de que a nova ambientação musical contemporânea atuaria “como um ruído de fundo em uma vida à qual a música já não pode dar um sentido” (1977, p. 204). Attali coincide com Adorno na denúncia frontal da música popular-massiva por considerá-la fruto de uma indústria cultural orientada à padronização e à mercantilização de seus produtos e da experiência social que esses por sua vez produzem. A música popular é tomada assim desde a ótica de “uma música em série para um mercado anestesiado” (ATTALI, 1977, p. 212).

É conveniente deter-se um instante para prestar atenção a esse argumento adorniano-frankfurtiano reproduzido por J. Attali:

A música em série é, pois, um poderoso fator de integração dos consumos, de nivelamento interclassista, de homogeneização cultural. Converte-se em um fator de centralização, de normalização cultural e de desaparecimento das culturas específicas. [...] Assim, determinada utilização do transistor faz calar os que sabem cantar e o disco comprado e/ou escutado é a anestesia de uma parte do corpo. (1977, p. 224)

A massificação/massivização é vista, pois, como um meio de normalização autoritária e, inclusive, totalitária, o que supõe ao mesmo tempo um argumento radicalmente crítico e uma visão tão homogênea da indústria cultural-musical que poderia incorrer na totalização política que está denunciando. O apelo à “música de fundo” (Adorno) como “ruído de fundo” (Attali) funciona aqui dentro de uma mesma abordagem crítica. Seguindo a pauta pragmática da radiofonia e logo da televisão, os *mass media* não fariam senão servir a uma indústria cultural orientada ao controle dos comportamentos e dos usos sociais com uma finalidade mercantilista. Nas palavras de Adorno e Horkheimer:

A rádio converte todos em ouvintes para entregá-los autoritariamente aos programas, entre si iguais, das diversas emissoras. Não se desenvolveu nenhum sistema de réplica, e as emissões privadas estão condenadas à clandestinidade. Limitam-se ao âmbito não reconhecido dos *aficionados*, que ademais são organizados desde cima. Qualquer pegada de espontaneidade do público no marco da rádio oficial é dirigida e absorvida, em uma seleção de especialistas, por caçadores de talento, competições ante o microfone e manifestações domesticadas de todo gênero. (ADORNO; HORKHEIMER, 2003, p. 166-167)

Baseando-se nessa premissa geral pensa Adorno que a música popular, enquanto música ou ruído de fundo das modernas sociedades industrializadas, cumpre antes de tudo uma missão sociológica e política de padronização fetichista tanto do som como da escuta:

O conhecimento da canção que está na moda situa-se no lugar do valor que se lhe outorga: que gostemos é quase o mesmo que a reconhecer e ambas as coisas sucedem paralelamente. A conduta valorativa converteu-se em uma ficção para quem se encontra rodeado de mercadorias musicais padronizadas. (ADORNO, 2009, p. 16)

As análises críticas de Adorno, defendidas inicialmente em seu ensaio de 1941 “Sobre a música popular”, sustentam-se na convicção de que “a padronização da estrutura tem por objeto produzir reações padrão” (ADORNO, 2012, p. 224). Os métodos industriais, tal como eram mostrados nas composições de Tin Pan Alley ou em gêneros como o *swing* ou o *jazz*, induziriam uma experiência musical de massas na qual a escuta livre seria afastada pelo poder normalizado de sua “substituição mecânica por padrões estereotipados” (ADORNO, 2012, p. 225).

Para Adorno, a combinação pragmática e inercial de “escuta-mercadoria” (2009, p. 22), “fetichismo musical” (2009, p. 23) e “masoquismo auditivo” (2009, p. 45) justificariam uma demolidora crítica da música popular contemporânea cuja função social estaria, desse modo, “relacionada com a fraude” (2009, p. 226). Aprisionada na naturalização dessa música industrial, inclusive “a *sociologia musical* tende à atrofia de um ou outro dos dois momentos que compõem o seu nome” (2009, p. 393), quer dizer, nem trata propriamente de *música* nem é propriamente *social*, dado que música e sociedade haviam ficado encapsuladas na mistificação coletiva e no engano das massas.

Essa visão da comunicação musical aprisionada entre o conformismo e uma pseudoatividade massiva converte a música popular, seu valor cultural, em pouco menos que uma desculpa *de fundo* para a crítica radical dos efeitos devastadores da industrialização na modernidade. Ao passar de Adorno a Attali, enfim, poderia dizer-se que essa perspectiva da “música de fundo” como controle do ruído (Adorno) redefine-se nos termos de um “ruído de fundo” que funciona como um meio de controle social (Attali). O

pessimismo que destilam tanto um como o outro ante a alienação social deveria matizar-se no sentido de que

tal escuta não era por causa da estupidez inerente dos ouvintes, mas devido à maneira como as indústrias fonográficas e editoriais haviam promovido música padronizada e repetitiva: canções que encorajavam o público a não fazer nenhum esforço ao ouvir música. (...) A música estava sendo criada deliberadamente para encorajar a atividade distraída do público. (NEGUS, 1996, p. 9)

No entanto, a potência polêmica desse argumento seria também limitada pela falta de distinção (que se dá tanto em Adorno como em Attali) entre estilos subculturais e estilos *mainstream*, ou entre o componente popular e o componente massivo da música popular-massiva (MARTÍN-BARBERO, 2010). A análise subcultural, por exemplo, mostraria como determinados estilos e usos musicais populares “produziram um desafio indumentário e sonoro aos códigos convencionais da cultura circundante” (NEGUS, 1996, p. 16). Nesses espaços subculturais, tal como emergiriam na cena urbana em meados da década de 1970, “esse era um ruído que interrompia e perturbava as formas convencionais de se vestir, fazer música e dançar” (NEGUS, 1996, p. 17).

Essa sorte de *ruído disruptivo* (como *ruído significante*) ajudaria a repensar a vida cotidiana não apenas como um território totalmente manipulado pelos interesses corporativos senão, ademais, de uma forma paradoxal e conflitiva, como um lugar de tensão entre controle institucional e resistência popular. O caso do *punk rock*, por exemplo, poderia servir então como “um ponto de partida singularmente apropriado” (HEBDIGE, 2004, p. 43) para uma discussão crítica atualizada, capaz de manter o fio polêmico da crítica adorniana, mas sem incorrer, como diríamos, em uma visão paralisante da paralisia social. Como argumentaria de modo sintomático D. Hebdige: “As subculturas representam o *ruído* (em contraposição ao som): interferência na sequência ordenada que leva dos acontecimentos e fenômenos reais a sua representação aos meios de comunicação” (2004, p. 125). Na passagem ambivalente

do popular ao massivo, nesse limite intersticial entre ruído e som, ou entre caos e sentido, a música popular poderia estar reativando, talvez frequentemente de forma invisível ou inaudível, políticas de interferência no espaço sociocultural que se pretende totalizável ou equalizável.

Desde essa perspectiva, assumir o *ruído como forma de interrupção ou interferência* aproxima o estudo da comunicação musical dos modos nos quais a música popular provoca prazer ou *jouissance* (no sentido que Barthes associa à significância como erótica da linguagem), isto é, uma experiência corporal, sensorial, não redutível aos códigos da padronização programada industrialmente. A vivência erótica ou de êxtase pode assim ser tomada em relação a diferentes gêneros da música *dance*, como o *soul*, *disco*, *funk* ou *techno*, e essa relação ser por sua vez formulada sobre a questão do *ruído* (GILL, 1995). *Jouissance* e *bruit*, em outros termos, compartilhariam uma mútua vontade de estimular “a interrupção e o deslocamento de termos discursivos concretos” (GILBERT; PEARSON, 2003, p. 198). Poderia assim dizer-se

que a *jouissance* é aquilo que se experimenta no momento em que os discursos que configuram nossa identidade interrompem-se e deslocam-se, de tal modo que constituem um obstáculo para dita identidade, ao tempo que abrem a possibilidade de mudança de som no limiar de sua articulação. (GILBERT; PEARSON, 2003, p. 199)

O acesso a essa experiência (re)significante e disruptiva seria facilitado pelas músicas que dão prioridade à sua própria materialidade mediante a ênfase no timbre e no ritmo, ou seja, pela vitalidade frequentemente subalterna ou desprezada (precisamente como ruído) de que são portadoras

as diferentes expressões musicais que de diferentes maneiras dão prioridade aos termos suprimidos e marginalizados pelos discursos dominantes do Ocidente servem para alterar as características que seguem configurando nossas identidades, inclusive em nossos corpos. (GILBERT; PEARSON, 2003, p. 199)

Ademais, a conexão corporal entre ruído disruptivo e política de interferência pode ser abordada também como tática de rebeldia coletiva em diferentes contextos e tradições além (ou aquém) da música de dança. Seria o caso, por exemplo, da genealogia do *rock 'n roll* na zona urbana de Detroit, tal como foi estudado em detalhe por D. Carson em *Grit, Noise and Revolution* (2006). Como rastreou Carson, o ruído teria interferido de forma tão intensa no ambiente acústico de Detroit (Michigan, USA) por tratar-se de uma cidade intensamente industrializada em meados do século XX, já que se tratava nada menos que da sede das fábricas de automóvel como Ford, General Motors e Chrysler. O apelido de Detroit como “Rock City” não poderia ser separado do impacto na cidade do fordismo e da cadeia de montagem. Entretanto, a convergência de industrialismo e ruído através da música popular, no caso de Detroit, não converte essas manifestações musicais em mera música padronizada (como diria Adorno), mas teria convivido com interferências subalternas, desviadas, que teriam relançado formas multipolares de crítica e criatividade ao longo de várias décadas. Exemplos dessas interferências pioneiras seriam o *r&b* de John Lee Hooker e Hank Ballard (1940-1950) ou a proliferação dos chamados Street Corner Artists, associados ao estilo *doo-wop* (The Serenaders, The Diablos, The Royaltones, The Imperials...), assim como intérpretes de *rockabilly* e outros estilos *pre-r'n'r* (The Tunder Rocks, The Sunliners, The Reflections...). Singular relevância teria a figura de Berry Gordy como promotor do selo Tamla-Motown, que alcançaria destacadas cotas de mercado no negócio discográfico dos anos 1960, além das audiências próprias da *black music*. Os Satintones tornaram-se o primeiro grupo assinado por Tamla na primavera de 1959, onde gravariam de fato o tema significativamente intitulado “The Motor City”. Formações de rapazes e moças da subcultura negra de Detroit seriam apresentadas no mercado nacional e internacional dos primeiros anos da década de 1960 graças à plataforma de produção e promoção da casa Motown (contração léxica de “Motor Town”). O capítulo

intitulado “Birth of the Noise” (CARSON, 2006, p. 98-106) centra-se na *hippie scene* da segunda metade dos anos 1960, cuja energia seria impulsionada e compartilhada por novos intérpretes do rock branco (The Up, The Third Power, The Frost...), *girl bands* emergentes (como a sintomática autodenominada The Pleasure Seekers) e primeiras expressões *garage* ou *pré-punk*, entre as quais se sobressaíam The Stooges (cujo empresário Danny Fields seria também do The Ramones). A fundação, nesses últimos anos da década de 1960, do Detroit Pop Festival, junto com a irrupção de novas bandas como Fun House ou Raw Power, fariam de Detroit um berço ideal para inovações no terreno do *hard rock* durante os anos 1970 (Alice Cooper) e, mais tarde, para a aparição de destacadas figuras da música *techno* ao final dos anos 1980 (Derrick May) e do *rap* nos anos 1990, como nada menos que Eminem, que protagonizaria nessa cidade a mais convencional história cinematográfica de *8 Mile – Rua da Ilusões* (*8 Mile*, Universal, 2002).

Em paralelo a esse percurso diacrônico e cultural, mas desde um enfoque panorâmico mais atento ao contexto internacional, P. Hegarty desenvolve em *Noise! Music: A History* (2007) um percurso de interferências ruidosas que arrancaria no *jazz*, passaria pelo *r’n’b* e *r’n’r*, alcançaria até o *rock progressivo* de Jimi Hendrix, o *krautrock* de Kraftwerk ou o *after-punk* de Joy Division, e chegaria até a *machine music* da fase 1980-1990 e o *hip-hop* de Public Enemy nesses mesmos anos. O fio condutor desse traçado descontínuo e disruptivo constituiria uma vivência popular do ruído como mediação (HEGARTY, 2007, p. 61), isto é, um certo “sense of transgression” (2007, p. 110) que buscaria de modos muito diversos o horizonte comum de dismantelar os limites do ouvido, os muros do preconceito (“walls of prejudice”, 2007, p. 108) na escuta musical. A música popular, em todas essas manifestações e casos heterogêneos, poderia estar atuando como um vetor industrial ou comercial, mas, ao mesmo tempo, também como um canal de interferências: como uma música de fundo, com efeito, mas, ao mesmo tempo, como uma prática de

deslimitação do espaço sonoro, como um espaçamento ou desvio do cânone ou padrão em cada momento, como uma espécie de código sem código, como um ruído sem fundo.

Ruído e fascismo

A capa do primeiro disco (EP) de Joy Division, intitulado ironicamente *An Ideal for Living* (1978), reproduz a imagem de um percussionista das Juventudes Hitlerianas (figura 1). A referência ao fascismo somava-se, no caso de Joy Division, à semântica do próprio grupo: a alcunha com que se conheciam os bordéis nazistas nos campos de concentração. Pouco depois, e por parte de uma banda ainda mais aberta à experimentação com o ruído e o grito como limites do som e da voz, Throbbing Whistle, uma capa de disco representava os membros do grupo posando em frente ao edifício que fora o Ministério da Propaganda nazista. Era a capa do single “Discipline” que seria editado em 1981 (figura 2). Outro indicador ilustrativo da inquietante referência ao fascismo por parte de grupos de música popular poderia ser a peça “Autobahn” (1974) com a qual Kraftwerk satirizava o marco histórico da rede de rodovias construída pelo nazismo alemão. “Autobahn” seria a primeira canção do álbum discográfico homônimo, que chegaria a ser o primeiro *hit* internacional na trajetória de Kraftwerk. O segundo EP do grupo californiano The Germs, intitulado *Lexicon Devil* (1978), apresentava na capa um perfil de Hitler como porta-bandeira, e de Mussolini na contracapa... E outros exemplos poderiam ser aduzidos aqui na hora de abordar uma questão que parece suscitar cada vez mais interesse jornalístico (GONZALO, 2016): a relação traumática entre música popular e fascismo histórico. Uma relação que sem dúvida requer um tratamento analítico detido, de perspectiva ampla, que contribua para sair do impasse em que comumente a opinião pública incorre quando reduz a questão a meros gestos de provocação e condutismo irreflexivo (BENITO, 2016).



(Figura 1: *An Ideal for Living*, Joy Division, 1978)



(Figura 2: *Discipline*, Throbbing Whistle, 1981)

Com efeito, a reivindicação do ruído na música, desde o manifesto futurista de Pratella até o estilo *electro-dark* (rotulado como

música industrial pela crítica) de Laibach, mantém com a simbologia fascista um nexo de ambivalência difícil de reduzir a um esquema simplista. “O ruído é fascista?” pergunta-se Hegarty (2007, p. 124): de um lado, manifesta uma agressividade irracional e masoquista, enquanto, de outro, põe precisamente em destaque a persistência do fascismo no ambiente social posterior ao fascismo histórico dos anos 1930-1940. Nessa tensão não resolvida, o ruído na música (assim como a música entendida como ruído) evidencia-se como uma interferência conflitiva, crítica, na reprodução de um fascismo coletivo, ambiental e inconsciente. O ruído intervém assim na irrupção de uma nova política, de uma política outra, porquanto não comporta uma mensagem unidirecional que se possa reproduzir massivamente de maneira homogênea. Trata-se, para Hegarty, de uma revolta entre social e sonora, entre política e poética:

O ruído está do lado da revolta, e não da revolução, pois a revolução implica uma nova ordem, e o ruído não pode ser um portador de mensagem (a não ser por si mesmo como mensagem). Uma política requer consciência e agência, não está presente no ruído em si. O uso de ruído, entretanto, não atrapalharia a política. (...) O próprio ruído pode servir a um fim didático, e mudar a forma como pensamos ou percebemos as coisas. (2007, p. 125)

A esse respeito, seria razoável apontar que se, por um lado, o ruído não pode como tal implicar uma política determinada no sentido mais convencional do político, disso, por outro lado, não se extrai necessariamente um caráter não político ou meramente didático do ruído. Melhor deveria atender-se a como, tendo em conta sua dívida com a música como prática social, o ruído pode estar contribuindo para uma maneira estranha, desconcertante, de entender a política de outra forma menos convencional, mais livre.

No que se refere ao fascismo clássico, assim como se deu na Europa do período 1920-1950, foi possível estudar sua política de promoção das músicas consideradas *arias*, com Richard Wagner à frente. Mas foram detectadas também profundas contradições entre a aspiração do Estado fascista à nacionalização da música, já desde o

estabelecimento, em novembro de 1933, de uma Câmara de Cultura do Reich (Reichskulturkammer, RKK), e a necessidade econômica do novo governo de não perder os investimentos estrangeiros e agradar da melhor maneira a grande indústria, sobretudo norte-americana (NEGUS, 1996, p. 201-209). Essa série de “contradições e dilemas” (NEGUS, 1996, p. 208) tinham a ver com uma queda de braço entre Estado e mercado que, com o passar do tempo e com o final do regime nazista, seria inclinada definitivamente para o lado do poder mercantil transnacional. Entretanto, se, como explicou Z. Bauman (1997), o fascismo não é visto como uma falha acidental da modernidade, senão como um produto de suas dimensões mais latentes e inconscientes, então a problemática do fascismo estenderia sua sombra para além dos seus limites cronológicos em um sentido historicista. Seria possível assim defender, como fez C. Amery, “que o espectro enterrado embaixo dos escombros está apenas aparentemente morto e que sem dúvida pode começar a ferver de novo” (2002, p. 13). O que ocorreria se fosse essa sombra espectral a que estaria apontando, consciente ou inconscientemente, a música popular mais ruidosa de nosso tempo? Poderia tomar-se a política da música como uma política em certo modo antifascista? O que suscita um exemplo como o track-clip de Laibach sob o título “Das Spiel ist aus” (“Acabou-se o jogo”) (figura 3)?



(Figura 3: *Das Spiel ist aus*, Laibach, 2003)

A propósito da latência da destruição fascista no subsolo da sociedade moderna, tal como expõe Bauman, “é muito fácil ser cruel com uma pessoa que não podemos ver nem ouvir” (1997, p. 202). De acordo com isso, a cegueira e a surdez seriam pré-condições para a manutenção de um novo fascismo *de baixa intensidade*, mais de mercado (ou industrial, ou tecnológico) que imediatamente político (ou nacional, ou militar). Esse novo totalitarismo ambiental poderia então se pôr em relação com a produção de surdez em escala massiva, isto é, com como uma das principais consequências do atual “bombardeio musical” é “que as pessoas perdem o ouvido cada vez mais” (SACKS, 2010, p. 71). A crítica imanente ao ruído (anti)musical poderia assim, como hipótese de trabalho, ser colocada em relação lógica e pragmática com a experiência generalizada de crise social, econômica e política no início do século XXI. Seria, pois, como se a música do ruído se guiasse revivendo o trauma do século XX (VOEGELIN, 2010, p. 439). O ruído poderia ser tido então não como uma forma mais de comunicação previsível, programável, senão como um desejo de comunicar (VOEGELIN, 2010, p. 75), de prática significativa, de interferência que sintomatiza a crise contemporânea da comunicação em um mundo acelerado e saturado de impactos audiovisuais, cujo efeito mais imediato seria a produção de cegueira e surdez em grande escala.

A reflexão crítica pareceria formar uma laçada ou *loop* ao chegar a este ponto: ao ruído de fundo de uma política que perdeu o rumo da crise social poderia opor-se, em contraste, à política de um ruído que se confunde na prática com uma série inacabada, mal-entendida e desatendida de músicas cujo alcance poderia não ter limite, não ter fundo.

COMUNICAÇÃO E SOLIDÃO

Um segredo moderno

O título do álbum da compositora e cantora SIA *1000 Forms of Fear* (2014), *As Mil Formas do Medo*, poderia já servir como indício de até que ponto o medo converteu-se no eixo emocional em torno do qual se articula hoje a vida individual e coletiva. O impacto do *single* principal desse álbum, “Chandelier”, parece sintomático da ruptura de uma subjetividade atravessada pelo sentimento de crise, pela falta de sentido, a solidão ou o alcoolismo, desorientada por uma sociabilidade tão festiva como vazia... e por um impulso de morte e de autodestruição (“Eu vou balançar-me do lustre, do lustre...”) que encaixa mal com a complacência e a euforia padrão da lírica *pop*. Tomando essa canção e esse álbum como um texto da cultura popular atual, tanto suas dimensões musicais como audiovisuais prestam-se a ser consideradas sob a ótica atualizada de um *pop’analyse* (para utilizar a expressão irreverente de Deleuze; Guattari, 2003, p. 55), quer dizer, a partir da perspectiva de uma análise crítica da cultura contemporânea em um sentido não elitista nem estritamente academicista.

Dentre as múltiplas vias de estudo comparativo intertextual e interdisciplinar que, a partir dessa ótica, abrem-se para a teoria crítica da cultura, uma possibilidade entre outras radicaria em traçar uma linha descontínua de relação entre a canção recente de SIA e um relato breve, procedente do contexto de apogeu da primeira modernidade ocidental, e escrito por Edgar Allan Poe: *O homem da multidão* (1840). Esse célebre relato de Poe inicia com uma citação de La Bruyère que diz: “Este grande infortúnio de não poder ficar sozinho”. A partir dessa chave de leitura, a narração de Poe adentra na experiência de gênese da subjetividade moderna,

em seu contexto formativo das grandes cidades e da sociedade de massa geradas pela revolução industrial. Essa subjetividade parece situar-se desde logo em uma impossibilidade, a impossibilidade da solidão, que torna, por sua vez, impossível a comunicação ou a interação com os demais.

O fugidio protagonista de Poe é apresentado por uma voz narrativa que insiste em tentar desenhar a presença de um indivíduo confuso e abalado pela multidão, como dissolvido anonimamente entre “todo esse conjunto” que “estava cheio de uma ruidosa e desordenada vivacidade, que ressoava discordante nos ouvidos e criava nos olhos uma sensação dolorosa” (POE, 2002, p. 135). Ao deslocar-se sem descanso pelas ruas da cidade, podia então comprovar-se como “a ondulação, os empurrões e o rumor tornaram-se dez vezes mais intensos” (2002, p. 136). Poe toma cuidado em destacar o espaço alegórico do mercado, as lojas, “esse ponto no qual se concentra a atividade comercial da populosa cidade” (2002, p. 138) e o rastro espectral de mendigos e inválidos, da pobreza e da desolação, tudo isso mediante um contraste muito marcado entre o centro urbano e os limites da cidade, em concreto “o bairro mais ruidoso de Londres, onde cada coisa concentrava os piores estigmas da pobreza e do crime” (2002, p. 137). A figura entrevista desse inquietante vagabundo conduz o narrador, enfim, a concluir que “esse velho nega-se a estar sozinho. *É o homem da multidão*” (2002, p. 138).

Não obstante, como unir então essa última avaliação sobre alguém que não quer estar na solidão e a referência inicial a um mundo onde a solidão já não é possível? Por que o homem-multidão, o sujeito-massa, não pode chegar a suportar o fato de ficar a sós? Uma resposta conhecida e convencional atribuiria o significado do relato à estilística de Poe, entendida como uma variante literária dos relatos de terror. Entretanto, que classe de medo é esse? No caso de *O homem da multidão*, trata-se de alguém que causa medo, ou, melhor, de alguém que sente medo? Podem de fato as duas opções ocorrerem de maneira complementar, mas

em todo caso não se trataria de uma questão secundária: o medo que produz essa figura quase espectral entre a multidão talvez não possa ser separado de um medo da solidão que tornaria essa subjetividade já não ameaçadora, já não aterrorizante, senão vulnerável. E talvez esse medo da solidão, assim, pois, poderia ter a ver com a enfermidade de não poder senão estar rodeando-se continuamente de gente, de “não poder ficar sozinho”, como diria La Bruyère. Não é estranho que Poe comece seu texto declarando que “há certos segredos que não se deixam expressar” (2002, p. 133). Esse segredo, essa zona do não dito, deveria assim relacionar-se com o medo da solidão como zona tabu ou proibida, no sentido latino de *interdictum*: o dito entre linhas, o interposto como uma ordem que se há de cumprir para salvaguardar a ordem coletiva. Essa ordem seria então a de impedir a solidão, bloquear seu espaço, com a consequência direta de que essa proibição iria necessariamente unida a uma experiência de morte, ou a uma morte da experiência, entendida como comunicação com alguma alteridade (im)possível.

Em outras palavras, parece lógico interpretar que a possibilidade de integração desesperada na multidão pode atuar como proteção contra o medo da solidão e, ao mesmo tempo, como reforço do sentimento de medo ante uma massa agressiva, acelerada e ruidosa. Trata-se de uma espécie de duplo vínculo, de laçada: é então como se o medo dessa massa gigantesca fosse compensado formando parte dela, o que, por sua vez, reafirmaria o medo de uma solidão na qual a subjetividade perceberia a si mesma como um espaço relativamente exterior ou livre, mas também demasiadamente frágil ou, como diria Nietzsche (1996), demasiado humano.

A propósito desse paradoxo vital, tão individual como comum, poderia falar-se, como fizera, por exemplo, W. Benjamin, da sociedade industrializada que é gestada em meados do século XIX como um contexto de “desaparição das pessoas entre as grandes massas” (BENJAMIN, 2012, p. 136). Em seus ensaios sobre Charles Baudelaire, reunidos sob o título *Un lírico en la época del*

altocapitalismo (2012b, p. 87-301), Benjamin recorre de fato ao famoso conto de Poe para insistir em como quem busca a multidão responde com isso a um mal-estar social (causado justamente pela implosão da massa como forma de vida). Dentro da multidão, de fato, não se está a salvo do perigo da solidão, senão que, melhor, seguindo Benjamin (2012b, p. 143), essa transforma-se em um “isolamento sem esperança”. Mais ainda, o sujeito situa-se assim em um lugar instrumental, permutável, que o equipara a uma mercadoria a mais dentro do turbilhão que implica a aceleração capitalista da vida:

A multidão não é apenas o mais recente asilo do desterrado; é também o narcótico mais recente para o abandonado. E é que o *flâneur* é um abandonado na multidão, compartilhando portanto a situação de mercadoria. Essa particularidade não lhe é consciente, mas nem por isso influirá menos nele. Penetra-lhe venturosamente como um entorpecente que sem dúvida pode compensar-lhe de humilhações abundantes. (BENJAMIN, 2012b, p. 145)

A humilhação da impessoalidade, para começar, confundida com os processos de opressão política e de exploração econômica, abalaria assim o inconsciente de um sujeito que busca na multidão uma espécie de experiência de exibição compensatória, de movimento compulsivo, de embriaguez anestésica.

A lógica da mercantilização em massa faria com que as pessoas se reunissem em torno de “a coisa comum” seguindo um impulso cujo “modelo é oferecido pelos clientes” (BENJAMIN, 2012b, p. 153). No plano emocional, afetivo, a subjetividade entraria assim em uma deriva lenta, mas segura, até a autodestruição de sua potência criativa, crítica, libertária. Nas palavras de Benjamin, “a modernidade tem de estar posta sob o signo do suicídio. [...] É a conquista da modernidade no complexo âmbito das paixões” (2012b, p. 168). No plano da história econômica, com efeito, a expressão “tensões destrutivas” é usada por K. Polanyi (1992) para descrever o vazio cultural que a revolução industrial traria consigo:

A separação do trabalho de outras atividades da vida e a sua submissão às leis do mercado equivaleu a um aniquilamento de todas as formas orgânicas da existência, e sua substituição por um tipo de organização diferente, atomizada e individualista. (1992, p. 168)

Segundo Polanyi, o estudo do desenvolvimento institucional da sociedade moderna durante o período crítico 1834-1914 ajuda a compreender como, “quer se tratasse do homem, da natureza ou da organização produtiva, a organização do mercado transformou-se em um perigo” (1992, p. 167). Essa sorte de trauma histórico, de fato, conduziria no período seguinte (1920-1940) ao surgimento, precisamente em uma potência industrial como a Alemanha, do fenômeno fascista. A formação do fascismo seria uma consequência sociopolítica e ideológica que, do ponto de vista de Polanyi, entende-se na medida em que “o papel desempenhado pelo fascismo estava determinado por apenas um fator: a condição do sistema de mercado” (1992, p. 241).

A tendência a modelar massivamente a vida social tornaria essa sociedade administrável, coisificável, ao tempo que a mergulharia progressivamente em um movimento heterônomo, inercial. Nesse sentido, outra pista complementar sobre as mudanças na subjetividade envolvidas na fase histórica 1920-1930 encontra-se em um apontamento de A. Gramsci, a propósito da conexão entre indivíduo e massa. A observação pontual de Gramsci, redigida durante a sua prisão pelo regime fascista italiano, é a seguinte:

A tendência ao conformismo é mais ampla e mais profunda no mundo contemporâneo que no passado: a padronização dos modos de pensar e de agir alcança proporções nacionais ou inclusive continentais. A base econômica do homem-coletivo: grandes fábricas, taylorização, racionalização etc. (2011, p. 94)

A produção mundializada em massa de mercadorias corre assim paralela à do sujeito-massa. São de fato distintos aspectos do mesmo processo. Por essa mesma razão não se trataria aqui de absolutizar, de um modo determinista, ou meramente mecânico, o poder da economia nas transformações do mundo moderno.

As mudanças no mundo do trabalho e do consumo ocorrem combinadas com hábitos cotidianos, “modos de pensar e de agir”, quer dizer, tem a ver com a cultura, com a questão da (inter) subjetividade e com a forma de vida. Assim era proposto pela série lúcida de *gags* e pelo roteiro de um filme muito conhecido, significativamente intitulado *Tempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936). É igualmente significativa a advertência, nesse sentido, de Polanyi: “nada obscurece nossa visão social tão efetivamente como o preconceito economicista” (1992, p. 163). Economia, política e cultura, por assim dizer, convergiam desse modo na tendência imparável até a cristalização de uma subjetividade propriamente moderna.

Sem dúvida, no plano cultural não se pode ignorar a função dos novos meios de comunicação de massas ao longo da primeira metade do século XX. Os *mass media*, da imprensa ao cinema, passando pelo rádio e especialmente pelo impacto da televisão, cumpriram um papel crucial na sofisticação do entretenimento e da propaganda de massas. Já em seu ensaio clássico de 1948, *Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada*, os sociólogos P. Lazarsfeld e R. K. Merton destacavam o “conformismo social” como um dos principais efeitos dos meios massivos. Por meio dos *mass media*, “a pressão econômica produz conformismo mediante a omissão de qualquer problema que possa resultar espinhoso” (1992, p. 247). Esses meios, devido ao seu regime de administração e propriedade mercantil, “contribuem para a manutenção do sistema” (LAZARSELD; MERTON, 1992, p. 245) e fazem-no a ponto de a sua forma de entender a comunicação social chegar a ativar uma tendência à apatia coletiva entendida como “disfunção narcotizante” (LAZARSELD; MERTON, 1992, p. 243) – uma expressão que recorda a forma que tem W. Benjamin de caracterizar o vício moderno à multidão.

A expansão da grande indústria (economia), a consolidação de gigantesco Estados-nação (política) e a tendência à padronização (cultura) poderiam então formar um circuito de interação sistêmi-

co, estrutural, ao modelar o novo projeto mundial de socialização e subjetivação. Por essa via, e desde um enfoque psicológico ou psicanalítico, a subjetividade na chamada *sociedade de massas* desembocaria em um ponto de colapso.

Em 1921, portanto no contexto das observações de Polanyi ou Gramsci, o diagnóstico de um colapso do sujeito é discutido de forma contundente por S. Freud em seu ensaio “Psicologia de massas e análise do ego”, no qual a confluência de subjetividade e sociedade de massas é pensada de um modo crítico. De fato, o que Freud vê de forma crítica é a falta de sentido crítico de uma multidão que, tal como se comporta na fase de crise como são as primeiras décadas do século XX, “é extraordinariamente influenciável e crédula” (FREUD, 1967, p. 1131). Apesar de incorrer em uma reprodução frequente dos preconceitos de alguns intelectuais reacionários como Gustave Le Bon, Freud é capaz de distinguir na massa um “mecanismo de intensificação afetiva” pelo qual “a massa dá ao indivíduo a impressão de um poder ilimitado e de um perigo invencível” (1967, p. 1135). Freud explica, assim, em forma de *sugestão*, a maneira como o sujeito “deixa arrastar-se” pela multidão de uma forma quase infantil ou primitiva, no sentido de uma “indução afetiva primária”:

É evidentemente perigoso parar em frente dela, e para garantir a própria segurança deverá cada um seguir o exemplo que observa ao seu redor, e inclusive, se for preciso, chegar a “uivar com os lobos”. (FREUD, 1967, p. 1135)

A influência sugestiva da massa atua como um poder não meramente político ou econômico, como se disséssemos, *externo*, senão como um efeito ou afeto emocional, inconsciente ou *interno*. E isso até tal ponto que a identificação com a massa, através de seu representante seja na forma de ídolo ou de líder, chegaria a confundir-se em última instância com uma motivação de “amor aos demais” (FREUD, 1967, p. 1139). A vivência social do amor, nesse sentido da crítica freudiana, poderia chegar a sobrepor-se à

mobilização de “um rebanho de animais selvagens”... o que, em uma época de ascensão do fascismo, uma vez mais, poderia ser confirmado por acontecimentos do momento histórico.

Relendo esses escritos de Freud sobre psicanálise do sujeito-massa, é impressionante esse deslize retórico, persuasivo, pelo qual esse sujeito oscila entre a posição do dócil rebanho, por um lado, e a manada de lobos, por outro. Não há forma específica de separá-los, de fato. Melhor, aparecem aqui como dois momentos ou polos de uma ambivalência ideológica e comportamental: o medo deixa o sujeito indefeso como um rebanho, mas justamente esse medo o faz reagir agressivamente, com a ferocidade de uma manada. Essa manada provoca medo. E assim sucessivamente. Para usar um termo inspirado em Freud, mas elaborado por W. Reich em dois textos analíticos datados de 1933: *Psicologia de massas do fascismo* (2014) e *Análise do caráter* (2010), o sujeito formaria assim uma *couraça de caráter* (2010, p. 72) com a qual gerir de maneira compensatória a repressão sexual e o autoritarismo educativo, familiar e institucional. Para Reich, em suma, “o resultado é o conservadorismo, o medo da liberdade, uma mentalidade reacionária” (2014, p. 48). Assim seria realizada uma forma de subjetivação cujas raízes se estendem até as origens da modernidade, já na forma pré-moderna de um “pastorado das almas” (FOUCAULT, 2000, p. 118), mas cujo crescimento e ramificação seriam difundidos por toda a parte, *omnes et singulatim*, através da tendência à industrialização e à comunicação massivas mundializadas ao longo do século XX.

Eu como tecnologia

Desde finais do século XIX, e, sobretudo, ao longo do século XX, a concentração de população em grandes cidades, junto com a aceleração do ritmo de vida, as necessidades do controle político massivo e de um desenvolvimento mercantil exponencial, sem freio, convertem-se em condições de socialização, em regras de jogo

que não podiam não ter repercussões no modelo de subjetividade dominante. Talvez o vetor mais imediato de ação sobre/desde a subjetividade contemporânea, nesse sentido, tenha sido o poder tecnológico, entendido como um conjunto de instrumentos e artefatos que modulam de maneira direta a relação entre sujeito e realidade.

O conceito de “técnicas de si” ou “tecnologias do eu” proposto por M. Foucault por volta de 1980 já era um aviso, talvez aproximativo, intuitivo, mas também decisivo, sobre a genealogia de uma subjetividade contemporânea ou pós-moderna tal como se pode apreciá-la na era da globalização neoliberal, ou do também chamado *capitalismo pós-industrial*. Em relação ao conceito de *pós-modernidade*, sem ir mais longe, já no ensaio que se considera pioneiro para esse debate, *A condição pós-moderna* (LYOTARD, 1979), via-se claramente como a nova era de conhecimentos, linguagens e tecnologias informativas devia ser contemplada como um “contexto de mercantilização do saber” (LYOTARD, 1986, p. 95). Saber e poder passam agora, mais do que nunca, pelos interesses de mercado e suas extensões técnicas. Na perspectiva de Foucault:

O poder consiste em relações complexas: essas relações implicam um conjunto de técnicas racionais, e a eficiência dessas técnicas deve-se a uma sutil integração de tecnologias de coerção e tecnologias de si. (FOUCAULT, 2015, p. 148)

Quer dizer, não se trata de as novas tecnologias induzirem unidirecionalmente um novo tipo de sujeito, o que seria em última instância uma apreciação demasiadamente grosseira. Trata-se, melhor, de compreender como a era das novas tecnologias globais, tal como se iniciara no período 1970-1980, coincide na filosofia crítica com a proposta de um novo modo de entender a relação entre sujeito e poder já não como dois elementos separados um do outro, e sim como um espaço de convergência onde a subjetivação reforça (ao mesmo tempo em que é reforçada por) um dispositivo tecnológico em grande escala. Entre essas técnicas, receberiam então uma relevância estratégica cada vez maior aquelas orien-

tadas para o descobrimento, formulação e projeção de verdades concernentes a si-mesmo (*self*).

Na obra de Foucault, o Estado é visto como uma classe de poder político que ignora os indivíduos em favor da totalidade, ou melhor dizendo, em favor da totalidade tal como a concebem os grupos ou classes dominantes. O termo pastorado viria aqui para iluminar como “o Estado moderno ocidental integrou um velho poder técnico que se originou em instituições cristãs” (2015, p. 325). Foucault não conseguiria vislumbrar (nem de fato a viver realmente em seu contexto) o poder ascendente do neoliberalismo global e as novas tecnologias da informação e comunicação (TIC) justamente a partir de 1980-1990. Mas deixaria preparado o campo para reconhecer que o tradicional controle político por parte do Estado estava chegando a um ponto histórico-crítico, crucial, no qual a nova dinâmica do poder

não pode ser exercida sem conhecer o interior da mente das pessoas, sem explorar as suas almas, sem fazer que revelem os seus mais íntimos segredos. Isso implica um conhecimento da consciência e uma capacidade para dirigi-la. (FOUCAULT, 2015, p. 326)

Essa espécie de exploração de mentes e almas iria progressivamente sendo uma responsabilidade não apenas ou não tanto do Estado como do Mercado, em resumo. Com a entrada no século XXI, pode identificar-se com clareza, como fez Byung-Chul Han, que, com efeito, “a psicopolítica neoliberal é a técnica de dominação que estabiliza e reproduz o sistema dominante por meio de uma programação e controle psicológicos” (HAN, 2014, p. 117).

Seguindo Han (2014, p. 21), o *slogan* publicitário da Microsoft “Para onde você quer ir hoje?” sugere uma liberdade e mobilidade ilimitadas no espaço da *web*. O entorno digital funcionaria assim movido por um mecanismo de captura da vontade, da liberdade, da emoção e da comunicação, sobre a base de que “apenas a exploração da liberdade gera o maior rendimento” (HAN, 2014, p. 14). Esse neoliberalismo iria diferenciar-se, pois, de maneira substan-

cial, do capitalismo industrial do século XIX, que operava, ainda, com coações e proibições disciplinares. Baseando-se em Foucault e Deleuze, entre outros, Han explica que, frente à corporalidade biopolítica do poder disciplinar (de Estado), o novo controle neoliberal (de Mercado) é canalizado sob a forma de uma psicopolítica que recorre à conectividade, assim como ao *coaching*, *self-tracking*, liderança... como estratégias de autoprodução e autocontrole das almas por si mesmas. A psique converte-se assim em uma força (re)produtiva de primeira ordem. O sujeito torna-se empresário de si mesmo em virtude de um processo virtualmente infinito de otimização pessoal, de adaptação da subjetividade aos imperativos do sistema. Essa intensificação psicotécnica conduziria, enfim, a um “colapso mental” no sentido de uma “autoexploração total” (HAN, 2014, p. 48-49). A formatação das almas e das emoções orienta-se assim a incrementar o rendimento econômico, e isso é viável, sobretudo, mediante a poderosa intervenção de tecnologias comunicativas supostamente livres, participativas, favorecidas pelo desenvolvimento tecnológico digital.

A microfísica ou psicotécnica do *Big Data*, com suas redes e infraestruturas de intercâmbio multipolar e simultâneo de informações, permite um acesso inaudito ao inconsciente coletivo. Desde uma perspectiva histórica, atenta às transformações do regime de poder moderno, pode-se presenciar então uma mudança decisiva de paradigma:

A biopolítica impede um acesso sutil à psique. A psicopolítica digital, pelo contrário, é capaz de chegar a processos psíquicos de maneira prospectiva. É talvez *muito mais rápida* que a vontade livre. Pode antecipá-la. A capacidade de prospecção da psicopolítica digital significaria o *fim da liberdade* . (HAN, 2014, p. 95-96)

O atual momento de transformação do poder, em suma, mostraria de novo como a essência da economia não é econômica, na medida em que os interesses primordialmente econômicos socializam-se mediante recursos tecnopsicológicos. Por volta de 2010,

o novo ciclo internacional de crise econômica e social agudizou os efeitos e as consequências desse dispositivo sistêmico global.

A relação entre crise econômica, sujeito em conflito e sofrimento social deveria ser um ponto de partida incontestável para a análise crítica da cultura contemporânea. Por exemplo, a conexão entre mal-estar social e mal-estar emocional chegou já a ser obscena. Hoje em dia, inclusive cada vez mais profissionais dos serviços de saúde e atenção primária estão concordando que “os determinantes da saúde mais importantes são de natureza econômica e social” (AAVV, 2016, p. 9). A raiz da crise e o empobrecimento progressivo das classes médias e baixas multiplicaram o risco de problemas de saúde mental, assim como as tentativas e o número de suicídios – na Espanha, como exemplo, segundo os dados de *15Mpedia*, a quantidade de suicídios relacionados com causas socioeconômicas supera os três mil desde o início da última crise, o que representa um número já superior ao de mortes por acidentes de trânsito. O bloqueio das condições de vida social não pode ser separado dos problemas pessoais, frequentemente mal chamados *subjetivos* como uma forma de tirá-los do meio e separá-los da agenda pública. Nesse sentido,

as experiências subjetivas de quem perde o trabalho ou vê vulnerabilizados os seus direitos são um conglomerado de sensações de insegurança pessoal, de ameaça, incerteza de futuro e deterioração das relações com os outros, com sentimentos de desesperança, de ser *mortos em vida*, mas sobretudo de autoculpabilização e isolamento social. (AAVV, 2016, p. 13)

O sintoma mais imediato desse dano pessoal e social poderia estar sendo a proliferação crescente de “ideias de morte” (AAVV, 2016, p. 13). Em outras palavras, sob as proclamações de liberdade estariam ocorrendo novas patologias associadas à normalização de uma subjetividade em crise, intimamente danificada, ou *morta em vida*... como argumentou S. López Petit,

o poder utiliza produtivamente as enfermidades que ele mesmo nos inflige, ainda que para isso tenha que se converter em um poder terapêutico aparentemente protetor. A relação terapêutica despolitiza o mal-estar social e evita que possamos compreender-nos como a anomalia que somos. Os cuidados que oferece não são mais que cuidados paliativos dirigidos a “deixar-nos morrer”. O desejo secreto que guia o poder terapêutico resume-se em uma frase jamais confessada: “Sobrais: suicidai-vos já!”. O Fundo Monetário Internacional alertou recentemente sobre o risco de que as pessoas vivam mais do que o esperado: “Se a média de vida aumentar em 2050 em três anos mais que o previsto hoje, os custos subiriam 50%” (*O impacto financeiro do risco de longevidade*, abril – 2012). (2014, p. 99)

A dor converte-se assim em um lugar de solidão, mas também comum, um terreno de luta tanto pela sobrevivência como pela liberdade real. O poder da normalização converte-se na nova política, em um novo panóptico que se cobra cada dia novas vítimas. Talvez nisso resida seu segredo mais bem guardado.

A crise em comum

Parece óbvio ou, pelo menos, parece lógico: a crise econômica e sociopolítica não pode não ser, ao mesmo tempo, um momento de crise do sujeito e das relações que o constituem. Subjetividade e intersubjetividade restam assim envolvidas em uma crise geral da comunicação em seu sentido mais amplo e profundo. A construção do comum (*communicare*) atravessa então uma passagem (auto) crítica, extremamente frágil, onde de fato cruzam-se formas de entender o poder e a crise que podem entrar em colisão ou contração, mas que, em todo caso, compartilham um mesmo espaço de vivência na precariedade da vida cotidiana. Convém neste ponto não esquecer que “o discurso capitalista como tal é uma rejeição da impossibilidade e, portanto, não tem exterior algum” (ALEMÁN, 2014, p. 39). Nesse sentido, as diversas manifestações e aspectos do poder e sua crise poderiam ser rastreados, por sua vez, nas mais diversas áreas da cultura atual, desde a literatura ao cinema, passando pela música popular, pelos quadrinhos, pelos

conteúdos audiovisuais, pelas práticas simbólicas, pelos estilos de vida etc. Como uma fita de Moebius, ao menos duas tendências enlaçam-se e encontram-se na experiência contemporânea da subjetividade e da comunicação: a primeira oferece-se como uma resposta reflexa, quase automatizada, à subjetivação do poder em curso (e de fato resulta na tendência mais hipervisível e poderosa); a segunda, sem chegar a poder estar totalmente fora ou à margem do espaço totalizado pela primeira, assume, entretanto, sua condição crítica como pré-condição para uma politização dialógica, libertária, da subjetividade e da comunicação.

Solidão vs. Comunicação

A relação entre solidão e comunicação admite um primeiro jogo de opções segundo o qual ambas seriam vividas como opostas ou confrontadas, o que impediria o entendimento de sua complementariedade. De fato, o que assim pode impedir é a realização de ambas.

Nesse jogo de opções, a solidão é concebida como um isolamento que pode oscilar entre a complacência e o desamparo, mas que, em todo caso, assume-se como um polo de experiência separado da (e oposto à) comunicação com os demais. Uma vez que a solidão é vivida como uma espécie de *mundo à parte*, e, talvez a um nível inconsciente, a carência dos outros é sentida cedo ou tarde como uma falta que é necessário cobrir. A comunicação otimiza-se então como uma luta pelo reconhecimento. O movimento paradoxal radica aqui em como a comunicação, ao ser entendida em chave de reconhecimento de si, desenvolve um espaço especular que confirma tanto a existência dos outros como a solidão própria. Essa solidão busca ser reconhecida em sua singularidade mediante um espaço codificado que obriga a subjetividade a codificar-se, por sua vez, de maneira que seja reconhecível como tal, isto é, nos termos nos quais o espaço ou o meio de comunicação estabelece.

Enquanto se submete a uma codificação programada, cujo controle está fora do alcance dos que participam na comunicação, essa forma de comunicação “é, portanto, totalitária” (PERNIOLA, 2006, p. 18). Trata-se do tipo mais frequente de comunicação que se daria no interior do que chama Han (2014) “o panóptico digital”. Reabsorvida em um circuito tecnológico de poder superior à comunicação e, evidentemente, à solidão dos sujeitos participantes, a comunicação dá-se assim ao preço de dissolver sua potência de encontro com alguma dimensão de alteridade e/ou alteração, enquanto a hegemonia da identidade e do reconhecimento volta-se cada vez mais cega para si mesma. Nesse contexto, “enfrentamos apenas *egos* imaginários e narcisistas em relação especular, e muitos pequenos *outros egos*” (PERNIOLA, 2006, p. 66). Assim, pois, seria uma dinâmica característica “que subjaz na sociedade da comunicação de massas: como se todos desejassem o reconhecimento e, ao mesmo tempo, ninguém pudesse obtê-lo, pois foi derrubada por completo a estrutura simbólica que o torna possível” (PERNIOLA, 2006, p. 67). A estrutura simbólica e imaginária pela qual poderia e deveria ser instaurada uma relação dialógica, tendencialmente criativa e crítica, é precisamente o que fica erodido por uma superestrutura tecnológica hipercodificada e acelerada. Dito polemicamente: talvez Franz Kafka não estivesse longe dessa acepção de comunicação quando pensava que “um dos recursos do mal é o diálogo” (KAFKA, 2003, p. 617).

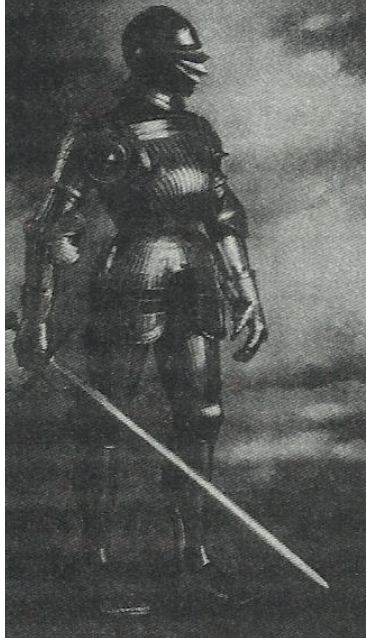
Esse modo de ativar a comunicação funcionaria, enfim, como um *aparato de subjetivação* no qual, como disse Han (2014, p. 26), “o *like* é o amém digital”. A absolutização da autoimagem seria aqui o recurso principal para a conquista de um reconhecimento no qual se joga a identidade, na qual se joga a vida do sujeito: um sujeito subordinado à exigência *superegoica* de imagens de si. A imagem de si responde assim a um “imperativo de exposição” (HAN, 2016, p. 31) que põe a subjetividade em destaque dentro do circuito da economia simbólica. Por assim dizer, o *selfie* converte-se em uma forma de vida, e não apenas em um modo amável ou

complacente, senão também com toda a carga de agressividade que a necessidade de reconhecimento do eu (*ego*) requer. Parte disso é apresentada em um grafite urbano anônimo como este:



Esse grafite invoca também uma equiparação entre autoimagem (como tecnologia de si, FOUCAULT, 2000, 2015) e couraça caracterológica (REICH, 2010, 2014). A imagem do cavaleiro medieval poderia agora ser lida ao lado de um poema de Adrienne Rich, original de 1957, intitulado “O cavaleiro”: “Um cavaleiro cavalga até o meio-dia, / seu elmo aponta para o sol, / e um milhar de sóis estilhaçados / enfeitam sua cota de malha. / (...) Um cavaleiro cavalga até o meio-dia, apenas seu olho tem vida, / amargo coágulo incrustado / em uma máscara metálica; / traidores trapos e farrapos / por dentro se grudam à carne / e consomem seus nervos em pedaços / sob o capacete radiante...” (RICH, 1986, p. 27). O poema de Rich abre uma via de crítica política da couraça tanto em sua vertente masculinista como, mais amplamente, na dívida

que mantém com um imaginário guerreiro, violento e inclusive fascista. A semelhança com o imaginário fascista pode encaixar, de fato, em comparar o grafite com este óleo sobre tela de Rudolf Otto, de título *Disposto ao combate*, que Michaud (2009, p. 197) apresenta como emblemático da arte pictórica na época nazista:



O valor de uma imagem concreta como essa pintura de R. Otto deveria enquadrar-se, desde logo, na função geral da imagem na arte e, por sua vez, da arte na ideologia fascista clássica. Seguindo a análise de Michaud (2009, p. 158), a realização do Reich ideal estava a cargo de cada uma das obras artísticas particulares, já que o poder da imagem era tomado como “poder da verdade imanente” que faria despertar e mobilizar as massas. Nesse poder de reconhecimento mítico,

a multidão iria tornar-se o agente do movimento de autorrealização efetivo e violento da mesma imagem. Essa extrema sensibilidade da multidão à ordem da imagem tornava-a socialmente ameaçadora, porquanto toda imagem refletindo seu desejo era suscetível de desencadear imediatamente esse processo violento de realização. Pela primeira vez sem dúvida a imagem era concebida como o mais eficaz acelerador de paixões correspondentes à *era das multidões*. (MICHAUD, 2009, p. 295)

A hipótese de uma semelhança ou (pelo menos) uma constelação de traços formais compartilhados entre o imaginário contemporâneo e o imaginário fascista, por chocante que pareça, vem respaldada, entre outros, pelos argumentos de P. P. Pasolini sobre um “novo fascismo” (PASOLINI, 2009, p. 63) hedonista, consumista, transnacional e “sem rosto” (PASOLINI, 2009, p. 58) reativado pelo industrialismo e pelos *mass media* por volta de 1970. Desde logo, resulta complexo e experimental pensar uma linha de sobrevivência do fascismo sob uma forma mercantil, tecnológica e midiática no mundo do século XXI, mas a continuidade dos apoios estruturais do fascismo clássico (isolamento, propaganda, sociedade de massas...) torna razoável essa proposta crítica (MÉNDEZ RUBIO, 2017).

Da ótica da subjetividade, o poder atual da saturação de (auto)imagens poderia permitir continuar detectando nesse fenômeno uma tendência à sublimação do sujeito. Se no fascismo clássico “os componentes narcisísticos, eróticos e agressivos do indivíduo encontrariam sua satisfação e seus limites na obra de arte” (MICHAUD, 2009, p. 55), poderia ser verificada agora uma transferência desses componentes à compulsão videoscópica de um contexto como o do novo século XXI, marcado por um renovado impulso da homologação, do exibicionismo e da “mescla de conformismo e neurose” (PASOLINI, 2009, p. 56). Nessa nova conjuntura, o que se entende por *comunicação* poderia estar ativando um circuito de redundâncias induzidas, tão espetacular como especular, que se infiltra de um modo capilar nas condições de convivência cotidiana.

Solidão <> Comunicação

Solidão e comunicação não apenas entram em um regime de contrários, ou de oposição ingênua, senão que podem aprender a buscar-se mutuamente, de maneira recíproca, a copertencer-se sem nenhuma delas perder seu lugar: melhor, encontrariam esse lugar nessa busca. Para começar, essa interação condena ambos os polos à insuficiência. E essa insuficiência que, da perspectiva de uma prática discursiva, ocorreria no nível da enunciação, removeria necessariamente o nível do enunciado. Partindo de uma escuta mútua *entre solidão e comum* pode propor-se que ambos os termos

manifestam e nomeiam o mesmo hiato ontológico, a mesma lacuna incurável, e surgem da mesma matriz significativa na qual se constituem reciprocamente. A condição fundamental dessa matriz é a sua inconsistência e sua incompletude. Dito de outro modo, a ordem significante é “não Todo”, está esburacada pelo Real impossível. (ALEMÁN, 2012, p. 23)

De uma perspectiva psicanalítica lacaniana, no plano da enunciação, esse pertencimento recíproco entre solidão e comunicação teria a ver com “a fecundidade de toda a insuficiência vital” (LACAN, 2013, p. 96), enquanto que, no plano do enunciado, ativaría hiatos, ocos de sentido e “linhas de fragilização” (Lacan, 2013, p. 103) que serviriam de antídoto contra “um comum florescimento da armadura” (LACAN, 2013, p. 254).

Quer dizer: o significativo poderia assim entrar em uma relação mais livre, criativa e crítica com o significado, que já não governaria a produção de sentido de um modo unívoco ou enclausurado. Seria assim justamente a comunicação (a comunicação entre comunicação e solidão) o que permitiria “dissipar definitivamente o mal-entendido da linguagem-signo” (LACAN, 2013, p. 285). Por elaborar melhor o contraste com a propaganda fascista, pode-se dizer então que já não se apresenta aqui o recurso prototípico do fascismo ao poder mobilizador-massivo da imagem, e sim que, melhor, trata-se de desbloquear um fluxo descontínuo

de significantes não instrumentais, ou de “palavras sem imagem”, como diria Michaud (2009, p. 279). Desde logo, falamos nesse ponto de uma relação sem garantias, sem idealização (ALEMÁN, 2012, p. 31). Enquanto há na linguagem comum uma série infinita de fissuras ou hiatos que a tornam insuficiente, necessariamente aberta (para outro, para o outro), a fixação da imagem-ideia atua como um mecanismo de sutura simbólica e de acouraçamento do sentido na relação social. Segundo aponta Michaud a propósito da estética nazista:

A imagem, ao contrário, não apresentava essa falta inerente à linguagem: afetando mimeticamente os corpos, agia sobre eles por contaminação visível e em consequência ordenava-os sempre no espaço do previsível e da previsão. Modelo da antecipação controlada e da geração do mesmo pelo mesmo, era a linguagem por excelência do governo dos corpos. (2009, p. 276)

Mais que de *significação*, enfim, com essa referência a uma “falta inerente à linguagem” falaríamos de uma *significância* ou preeminência do significante como sintoma do esgarçamento ou insuficiência do real e, mais concretamente, do esgarçamento ou insuficiência da relação subjetiva entre realidade e signicidade. Para entendê-lo, segundo Lacan, “basta escutar a poesia” (2013, p. 470), isto é, basta recuperar criticamente o sentido atribuído por R. Jakobson (1985) à função poética da linguagem. A poeticidade da linguagem remeteria a um modo de enunciação não instrumental, não referencial, no qual a linguagem-mensagem tende ao mundo desde “uma tendência à mensagem como tal (*Einstellung*)” (JAKOBSON, 1985, p. 37). Trata-se, pois, de um modo que a linguagem tem de falar do mundo através de si mesma, tomando sua significância em sua íntegra multidimensionalidade fônica, sintática, semântica e pragmática. A poesia, em suma, não se reduz à “poesia” como gênero literário, mas sim, melhor, convoca uma modulação de fala que se pode dar em quaisquer das práticas consideradas literárias, ou musicais, ou artísticas, ou

inclusive em outras linguagens sociais, midiáticas ou cotidianas, sejam verbais ou não.

A primeira consequência fenomenológica dessa liberação com respeito ao autoritarismo da imagem e do significado (como imagem referencial ou mental) seria um jogo de linguagem e, portanto, um modo de subjetividade que já não anteporia um determinado regime de visibilidade (“o previsível e a previsão”) como exigência comunicativa, que de fato seria, sobretudo, invisível ou entrevisto, espectral. Uma subjetividade não monológica, e inclusive não fascista, passaria por uma desativação de qualquer mobilização unidirecional ou totalitária, por uma espécie de greve que assumisse as condições e riscos de sua fragilidade e sua necessidade. O gasto improdutivo de uma greve assim entendida (Institut de Démobilisation, 2014) enfrenta espectralmente o dispositivo de poder hegemônico defendido pelo Estado e pelo mercado. O paradigma da produção (e da condução de massa) seria visto então deslocado pela pulsação da sedução, de um encontro ou *entre* sem verticalidades, sem *arjé*. O que também é certo é que, talvez, isso passe por compartilhar a situação real de precariedade, de perigo, e “tal coisa não se faz sem balançar” (Institut de Démobilisation, 2014, p. 55).

Toda essa série de questões e perguntas resume-se, para acabar, em três passos ou premissas: um, repensar o lugar da solidão na vida subjetiva e social; dois, reformular o que entendemos por comum e comunicação; e três, redefinir as possibilidades ainda abertas de politizar a solidão como experiência comum. Tudo isso deveria basear-se em uma compreensão crítica de por que a solidão se está convertendo em uma experiência social cada vez mais comum, e de por que a comunicação pode seguir-se vivendo como um desafio imprevisível, incompreensível.

VARIAÇÕES SOBRE O FIM DO MUNDO

“O interior sai para fora”. Com esse apontamento resumia W. Benjamin (2007, p. 412) a evolução da cidade burguesa ao final do século XIX, em plena modernidade expansiva e arrogante. Jogando com as palavras, seria possível dizer que, para Benjamin, a experiência das passagens implica uma transformação histórica das passagens da experiência: em uma sociedade de massas, a rua torna-se um habitáculo (ou ao menos apresenta-se como lugar acolhedor para o passeio, o comércio e o consumo) ao mesmo tempo em que os aposentos são exibidos ante um olhar abstratamente público, de modo que o espaço da vida comum se prepara para a dissolução das fronteiras tradicionais entre interior e exterior. Isso quer dizer que o público se prepara para converter-se em uma experiência crua, intempestiva, ao tempo que a intimidade se prepara para converter-se em material de exposição, inclusive evidentemente em espetáculo.

Desde logo, essa metamorfose acelerada põe em perigo, sem cessar, suas próprias fundações. De fato parece nutrir-se desses mesmos perigos na hora de avançar até uma vertigem desconcertante e infinita. A videoperformance de Thierry Mandon intitulada *Inside-Outside* (2015) elabora espacialmente essa crise: um leito apresenta-se ante a vista já não rodeado de paredes, protegido por sua privacidade, senão apenas preso em um muro descascado e frágil onde a barreira entre interior e exterior resta desmoronada, rota, e, em todo momento, submetida ao desaparecimento iminente e esmagador. O corpo humano vê-se assim atravessado pela ameaça de um desastre iminente, sustentado apenas por um sustento insustentável.



(*Inside-Outside*, Thierry Mandon, 2015)

O próprio Benjamin vislumbra a sorte dialética, crítica, que supõe esse perigo de ruptura quando afirma na sequência: “O caminho que fazemos através das paisagens também é no fundo um caminho de fantasmas no qual as portas cedem e as paredes se abrem” (2007, p. 415). Essa vivência de solapamento e deslimitação é ao mesmo tempo, assim, um solapamento e deslimitação da experiência subjetiva e coletiva, individual e social, que se iria intensificando com o transcurso do século XX e a mundialização do modelo industrial, cultural e sociopolítico europeu e anglo-saxão. Não estranha que recentemente, já no começo do século XXI, as ideias benjaminianas tenham sido retomadas e atualizadas, entre outros, por Peter Sloterdijk que, em seu livro *En el mundo interior del capital (Para una teoría filosófica de la globalización)* (2007), elabora a tese de uma fase atual do mundo capitalista na qual a sociedade se representa a si mesma como uma espécie de Grande Interior tão confortável quanto viscoso, tão aberto quanto insuportável. Com ironia, aponta Sloterdijk, a propósito de um contexto histórico como o nosso, que “quem não viveu diante da televisão não sabe nada da doçura da vida no mundo deslimitado” (2007, p. 297). A televisão, nessa frase, funciona como uma sinédoque dos

processos de “*pantallización*” global não apenas do mundo, senão das novas formas de viver no mundo em uma conjuntura de crise social que dilui (e põe justamente em crise) as noções herdadas de realidade, identidade, alteridade, experiência... e, inclusive, aquilo que ainda podem significar palavras como *vida* ou *mundo*.

Sem ir mais longe, a proliferação em grande escala e grande velocidade do que chamara Paul Virilio (1989) a *máquina de visão* está produzindo não apenas novas imagens do real senão novas formas de cegueira ante o real. Tal como argumenta Virilio: “a cegueira encontra-se no coração do dispositivo da máquina de visão, e a produção de uma *visão sem olhar* já não é em si mesma mais que a reprodução de uma intensa cegueira; cegueira que se converterá em uma nova e última forma de industrialização: a industrialização do não olhar” (1989, p. 94). Desde essa perspectiva, a reprodução inercial de uma *visão sem olhar* complementa-se com a óbvia normalização de um *olhar sem visão*: assim, pois, o diagnóstico de uma integrada e crescente “*pantallización*” do mundo deveria entender-se aqui em sua dupla dimensão de, por uma parte, representação e construção midiática do real e, por outra, concepção da realidade como lugar de isolamento e domesticação. Como já denunciara a crítica situacionista, o espetáculo não é mais que a fachada diplomática de uma política de separação, de ensimesmamento compartilhado, onde se torna então possível tanto o sonho neoliberal de uma mão invisível que desnivele indefinidamente a distribuição da riqueza como, ao mesmo tempo, o sonho neofascista da totalização do social sob a forma de manada de seguidores ou *followers*.

Nesse sentido, o caso das tão celebradas *redes sociais* resulta sintomático de como a necessidade de contato e comunicação confunde-se massivamente com o exibicionismo como ideal de vida. Se, como diria G. Debord, “o espetáculo é o capital em um grau tal de acumulação que se converteu em imagem” (1999a, p. 50), então parece lógico deduzir que a confusão do real com seu *look* poderia estar sendo o negócio do século. A nova colonialidade do poder não seria já tanto geográfica ou territorial,

à maneira dos séculos XVIII-XIX, senão, melhor, biopolítica, corporal, na medida em que estaria aprendendo a converter o campo do simbólico, do imaginário e do sensorial, na principal matéria-prima da nova revolução (pós)industrial em curso. Em um contexto assim, a diferença entre interior e exterior dissolve-se em um *continuum* (a)sensorial no qual hiperestimulação e anestesia confundem-se interessadamente.

Chegando a este ponto, parece evidente a urgência de pensar melhor em como os tempos do semiocapitalismo introduzem a naturalização da hipercinesia e do *stress* na mesma velocidade que a hipervisão e a sobrecarga nervosa. A desmotivação ante o trabalho (e sua falta) entra em um regime de equilíbrio instável com a hiperestimulação em um *tempo livre* no qual a liberdade confunde-se cada vez mais frequentemente com a realidade virtual. Não é raro que as disfunções da *repressão*, em torno da qual se organizavam os principais discursos insubmissos dos anos 1960-1970, tenham sido deslocadas até a extensão capilar da depressão como nova pandemia do novo século. Daí que se tenha podido observar já que “a patologia que predominará nos tempos que vêm não nascerá da repressão senão da pulsão de expressar, da obrigação expressiva generalizada” (BERARDI, 2007, p. 59). Assim mesmo, na pulsão cada vez mais cotidiana pela hiperexpressão ressoa como um eco impossível outro apontamento de Benjamin: “o fascismo vê a sua salvação no permitir que as massas se expressem (em lugar de que exijam seus direitos)” (2012a, p. 83). Assim as coisas, a opressão como sobrecarga nervosa poderia estar compensando-se com uma pulsão de descarga expressiva, de modo que “o permitir que as massas se expressem” lograria, paradoxalmente, fazer da expressão uma fonte de normalização e adaptação, de inibição do conflito. Assim estaria ficando confirmada a hipótese defendida já em 1933 por W. Reich sobre como a inibição psicológica forma couraças adaptativas às condições opressivas do fascismo (REICH, 2014) – a sedução das couraças, por outra parte, foi contrastada com o êxito massivo no cinema da saga *Iron Man* (2008-2013).

Limites da expressão

A crise econômica e sociopolítica é também uma crise das formas herdadas de entender o mundo, quer dizer, uma ocasião para a crítica epistemológica e a criatividade conceitual. Evidentemente, o pantanoso e magnético terreno da arte experimenta também sua crise mundana de uma maneira que não pode ser desligada da crise geral e vital do momento: qualquer forma de crise particular participa como reflexo e também como interferência ativa na crise geral. Nesse sentido, “a aposta, aqui, não apenas diz respeito às coisas da arte, senão às maneiras pelas quais hoje nosso mundo dispõe-se a discernir e os poderes afirmam a sua legitimidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 26). Dessa perspectiva, J. Rancière suscitou a questão do *mal-estar na estética* como uma oportunidade histórica para a crítica dos regimes da sensibilidade como dos dispositivos de pensamento que nos fazem pensar esse *sensorium* de maneiras específicas.

Rancière defende que “a arte não é política, em primeiro lugar, pelas mensagens e os sentimentos que transmite acerca da ordem do mundo. Não é política, tampouco, pela maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política pela mesma distância que toma a respeito das suas funções, pela classe de tempo e de espaço que institui, pela maneira como recorta esse tempo e povoa esse espaço” (2012, p. 33). A arte é política pelo modo como se vincula à vida em comum, e esse vínculo debilita-se tanto pelo recurso museístico (que pretende um espaço absolutamente fora do cotidiano) como pelo recurso participativo ou relacional (que busca um lugar para a arte absolutamente interior com respeito à vida pública diária). Em Rancière, entretanto, como costuma ocorrer, a relação entre arte e política segue sendo formulada em uma base *estética*, como “uma estética da política” que segue falando em nome do momento *poético* (que havia sido reativado pela crise do paradigma mimético). Mas esse cânone mimético

pareceria haver-se regenerado na cultura moderna, ao menos em sua versão ocidental dominante, sob a forma de uma mimese entendida como imitação de um suposto *interior* da subjetividade, quer dizer, sob a forma de uma identificação entre criatividade (ou liberdade) e expressividade.

Já L. Wittgenstein em suas *Investigações filosóficas* (publicação original em 1952) analisava que há de se enfrentar “problemas filosóficos quando a linguagem sai de férias” (*IF*, 38), ao mesmo tempo em que defendia analiticamente que um jogo de linguagem anda unido a uma forma de vida (*IF*, 23). Pois bem, a fórmula de uma linguagem que sai de férias não está muito longe da reivindicação de uma prática libertadora, não necessariamente produtiva nem instrumental, que põe em jogo a função poética. Se já a *politeia* grega era uma apelação à convivência e às formas distintas de estar juntos, então a *política* pode ser entendida como a arte da reunião. O político interage assim com o distanciamento e a rearticulação do tempo-espço que torna possível a *poiesis*. Como sístole e diástole, política e poética necessitam-se reciprocamente sem se confundirem em uma unidade nem totalidade ideal – por mais que essa confusão pudesse neutralizar angústias e conflitos muito frequentes. Poética e política buscam-se na medida em que ambas compartilham em seu mútuo pertencimento as exigências da *práxis*, quer dizer, quando têm em comum a urgência de formar e transformar o mundo comum.

É como se o *giro ético em voga* no começo do século XXI devesse contrastar-se com um *giro prático* que talvez siga ainda pendente na filosofia política. Além disso, não se pode ignorar o aviso de A. Gramsci: “Em princípio, uma filosofia da práxis apenas pode apresentar-se com uma atitude polêmica e crítica” (2011, p. 54). Em condições de ruptura das condições de vida existentes, essa crítica não pode não ser autocrítica se seu horizonte for refundar novas comunidades políticas em condições de precariedade extrema. A vida precária, ao contrário do que se pretende que seja fácil crer, não afasta, e sim torna iminente a questão da

alteridade, ao passo que começa por perguntar-se: “O que *sou* sem ti? Quando perdemos alguns desses laços que nos constituem não sabemos quem somos nem o que fazer” (BUTLER, 2006, p. 48). Em outras palavras, a precariedade afeta tão radicalmente os modos de ser como os modos de fazer, e talvez implique repensar em comum quais desses modos devem ser priorizados ou se seria viável entender o comum sem hierarquias entre uns e outros. Pode que sim, como apontou a poetisa A. Rich, a experiência artística ajude-nos, ainda mais, a “elaborar nossa capacidade de conectar-nos com outras pessoas assediadas, sofredoras, privadas de privilégios” que tiveram que fazer da precariedade toda uma resistente e nova forma de vida (2005, p. 88).

A criatividade, entendida como prática poética, é hoje em dia um claro reflexo da pulsão hiperexpressiva e da necessidade de reconhecimento que envolvem as novas pautas de ordem. Por sua própria posição no sistema cultural tradicional, a poesia mais ingênua ou inercial entrega-se como poucos discursos e ações à hegemonia entre simpática e messiânica do eu expressivo, do sujeito como autoimagem, do *selfie*. A concepção expressivista do poema está tão arraigada que pode estar sendo um ponto de encontro entre as concepções canônicas e anticanônicas do poético. Ao mesmo tempo, o choque do mundo exterior e interior, da suposta fronteira que os separava, oferece à poesia a oportunidade de explorar táticas até agora esporádicas como a precariedade, a imprevisibilidade ou a espectralidade. A poesia, assim, para dizer como Jakobson (1985), é submetida a condições mais próprias da função referencial ou expressiva do que as da própria *função poética*. Por isso quem defende com afã supostamente crítico essas concepções da poesia acaba por defender uma fuga do lugar onde a crítica ainda pode ser produzida e compartilhada. Ao mesmo tempo, freia-se então o avanço para uma compreensão crítica da função poética enquanto “tendência para a mensagem como tal (*Einstellung*)” (JAKOBSON, 1985, p. 37), quer dizer, da poesia (não assimilável simplesmente a “poesia”) como modo que a

linguagem tem de falar desde si mesma, tomada em sua inteira multidimensionalidade fônica, sintática, semântica e pragmática. Como já aprendemos com Platão, os desafios poéticos são, ao mesmo tempo, desafios políticos. Quando a diretriz vigente convida amavelmente à desapareição forçada de qualquer exterior, quando o mundo pensa a si mesmo como realidade sem limites, ou como crise deslimitada, é o momento então para novas passagens que atravessem o ar noturno do novo totalitarismo de mercado que se pode pensar como um renovado *fascismo de baixa intensidade* (MÉNDEZ RUBIO, 2012).

Na década de 1970, adivinhava P. P. Pasolini a ascensão do “espírito de um novo poder”, “de um novo fascismo” (2009, p. 34). Em uma nova chave consumista e hedonista, esse “novo fascismo” revitalizaria a aspiração do fascismo clássico à totalização do espaço social, da incomunicação e da hiperexpressão de massas. Esses ingredientes do fascismo clássico mantêm uma relação de compensação funcional entre si, dando lugar a uma experiência não reflexiva, condutista, da vida em comum. A espetacularização da política e o império da propaganda seriam somente um epítome dessa tendência geral. Mas talvez sejam justamente essas bases ou premissas da lógica neofascista as que podem ser vistas silenciosamente minadas, solapadas, por uma concepção de poesia como prática crítica, capaz de articular-se não tanto com as intenções de qualquer sujeito (seja Autor ou Leitor, Emissor ou Receptor) como com as formas de atenção que na vida diária irrompem nos novos espaços, processos e movimentos sociais.

Retomando a passagem de Benjamin: o interior “sai para fora” ao mesmo tempo que o exterior “entra para dentro”; nem um nem outro podem seguir sendo o que eram, como eram; o conflito realiza-se assim com a forma de uma ferida, de um desgarro pelo embate entre linhas contrárias de força, que podem tender a completar-se e formar novos blocos de consenso sobre o que a realidade é e deve ser, ou podem pela mesma razão questionar-se, de maneira decisiva, o que (sobre)entendemos por realidade, e como

(re)fazemos realidade um mundo realmente vivível. O interior, em virtude do pulso poético, sai “para fora”, mas não para pegar nada, senão como consequência da derrubada da barreira entre interior e exterior. Esse questionamento não é garantia de nada, é certo, mas ao menos pode ser um princípio de dissidência, de bloqueio do fluxo produtivista e funcionalista que totaliza a vida cotidiana.

As linhas de força que mobilizam a prática poética podem divergir em fazeres irreconciliáveis, ou bem convergir em cruzamentos heterológicos, revertendo qualquer projeto unitário pela ação de uma tensa e não fixa fita de Moebius. Seguramente tornar-se compreensível, autossuficiente e acomodatório talvez a maior tentação do poema que encaixa na ordem simbólica estabelecida. Mas o poema pode também ser acolhido em qualquer espaço de leitura como aquele presente em forma de cavalo às portas de Troia: favorece-lhe, então, uma aparência inocente que facilite a sua entrada *intramuros*, seu acesso ao núcleo do Grande Interior que segue sendo a vida cotidiana, anônima, não para que aí desembarque uma tropa redentora (em meio de um trombetear que se pretendesse épico) senão para tornar real o não tão inocente momento em que o fechado se abre e o negado se afirma (ainda que unicamente chegue a afirmar-se como pergunta negada). Assim, tanto desde a escrita como desde a leitura de poesia, a pergunta sobre *como (re)fazemos realidade um mundo (outro)* cruza-se com as outras formas de produzir sentido(s) através da prática poética. Nesse ponto (sem) limite inicia talvez uma travessia do deserto (do real), uma rota dessa vez sem guia, tateando entre os impactos deslumbrantes das vitrines midiáticas, das telas ubíquas e das couraças íntimas. Se fosse uma imagem, a situação da poesia no mundo, de uma poesia sem mundo, rimaria com a cena final de *O deserto vermelho* (M. Antonioni, 1964), no qual Giuliana tenta compreender de noite o seu próprio desespero, e ainda se ouve ela talvez dizer: “Há algo terrível na realidade. Mas não sei o que é. E ninguém me diz”.

Para outro inferno

Em um poema de 1964, escrevia Pier Paolo Pasolini: “minha confusão / atual é a consequência / de uma vitória fascista” (2002, p. 147). Havia passado já duas décadas desde a derrota do *fascismo histórico* ou *clássico*, mas os versos de Pasolini apontam um efeito de permanência da pegada fascista na vida cotidiana, na forma de pensar, sentir ou viver o mundo. Esse mundo que durante os anos 1960-1970 assistiria à onda do capitalismo de consumo, os novos *mass media* e uma revolução tecnológica inédita, acelerada, e cada vez mais global. Alegoricamente, inspirando-se na experiência do renovado crescimento urbano e da voracidade industrialista, falaria Pasolini do “fim dos vagalumes” produzido pela formação de (com suas palavras) “um novo fascismo”. Ou seja, em outras palavras, o que havia finalizado não era tanto propriamente o fascismo como a possibilidade de que se seguissem disseminando luzinhas na noite que orientariam a passagem. Daí, pois, a desorientação, a confusão, o desconcerto.

Por essa via, a hipótese crítica de um *novo fascismo* situa-o em torno de 1960-1970 nascendo das cinzas do *fascismo clássico*, e portanto preparando-se para desenvolver-se logo com a chegada da chamada *era neoliberal* por volta de 1980-1990. De uma perspectiva cultural e audiovisual, a partir do caso que representa o legado fílmico e fotográfico da cineasta Leni Riefenstahl, destacou Susan Sontag, em “Fascinante fascismo” (2007), que o imaginário fascista se alimenta de recursos como o espetáculo da propaganda, o culto à beleza, a idealização física ou a recusa do intelecto. Sobre essa base, Sontag denuncia que ainda “esses ideais estão vivos e comovem muitas pessoas” [o que supõe um desafio para] “a capacidade moderna de detectar o anseio fascista em nosso meio” (2007, p. 105-106). A lógica dessa hipótese sustenta-se, assim, sobre o pivô estrutural que supõe a passagem nesse período da hegemonia política dos Estados ao que também seria chamado mais tarde “a ditadura dos mercados”. Quer dizer, o fascismo poderia então

ser entendido como uma espécie de vírus mutante associado à implantação sem limite do capitalismo contemporâneo.

Claro que capitalismo e fascismo não são o mesmo, mas também é certo, como afirmou e argumentou Paxton, que “capitalismo e fascismo se fizeram companheiros de cama” (2005, p. 243). Essa aliança estratégica havia permitido tanto ao sistema capitalista como ao projeto fascista respaldarem-se reciprocamente em virtude da implantação hegemônica em chave *soft*, ou *smart*, de todo um processo de “*pantallización*” socialmente assimilado como “tratamento de normalização” (BACEIREDO, 2016, p. 48). Seria possível, assim, afirmar razoavelmente que “o Holocausto é já, para bem ou para mal, um produto de consumo” (LOZANO, 2010, p. 78), ao tempo que o fascismo pode ter sido convertido em um refúgio mais do imaginário turístico, um tópico do cinema comercial ou um motivo de entretenimento popular e massivo. Como se percebe na célebre e premiada *A lista de Schindler* (S. Spielberg, 1993), capitalismo e fascismo podem inclusive chegar a ter um rosto humano, isto é, “o homem de negócios como herói; o capitalismo pode proporcionar um sistema de saúde universal e pode também dar um Schindler” (LOZANO, 2010, p. 101). Desse ponto de vista, do romance entre fascismo e capitalismo poderia ter surgido com o tempo uma dinâmica de expansão neocapitalista, de autoritarismo político e de mediatização visual da cultura massiva – sobre esse último elemento, de fato, talvez seja conveniente recordar que “o fascismo é, de todas as formas políticas, a mais deliberadamente visual” (PAXTON, 2005, p. 17). Quer dizer, e voltando a meados do século XX, se é verdade que o que ocorreu depois da Segunda Guerra Mundial foi que “o capitalismo absorveu o fascismo” (QUEROL, 2014, p.15), então não é forçado deduzir que o fascismo poderia ter ficado alojado no ventre do sistema capitalista. (Somente seria questão de tempo que aparecesse de novo sua cabeça bestial. A reconhecer essa maneira que havia tido o monstro fascista de sobreviver dentro da nave capitalista ajudaria, por certo, a memorável cena de *Alien*, o

oitavo passageiro, de Ridley Scott, estreada precisamente em um ano-chave de transição como foi 1979.)

No limiar do século XXI (1999), em seu conhecido ensaio *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben abordaria as implicações filosóficas e políticas do trauma fascista. Já o título de Agamben é sintomático. Fenômenos não exclusivos do fascismo, mas sim associados, como o racismo, o colonialismo ou o extermínio massivo, haveriam trazido consigo, graças ao impulso fascista, um impacto profundo sobre a subjetividade moderna. O fascismo e o holocausto haveriam produzido uma espécie de *tsunami* que haveria arrasado com as opções de uma subjetividade libertária orientada para o apoio mútuo e para o querer-viver. As opções modernas de uma emancipação comunitária, criativa e (auto)crítica teriam restado devastadas pela conversão da biopolítica em tanatopolítica, isto é, um processo em grande escala de industrialização da morte e legalização do crime coletivo. Se nessa perspectiva inclui-se a questão (pós)colonial, surge então um termo tão estratégico quanto irrefutável, que ajudaria a compreender a dinâmica do atual “governo privado indireto”: *necropolítica* (MBEMBE, 2011). Essas condições de sobrevivência do fascismo estariam ancoradas, assim, já não tanto na primazia do discurso nacional-socialista, ou do expansionismo militarista, senão na guinada do poder contemporâneo até as ideologias individualistas e classistas, assim como até o colonialismo capilar da cultura consumista e tecnológica.

Uma variante em ascensão (para não dizer imparável) desse poder de subjetivação neofascista teria a ver com a *psicopolítica* própria do tão exaltado ambiente digital (HAN, 2014): o monologismo do indivíduo (paradoxalmente) isolado na velocidade da conexão instantânea e no *multitasking*, por exemplo, correria em paralelo ao *boom* da autoimagem e da obsessão narcisista pelo *selfie*. Para não falar da ansiedade por conseguir *followers* e a reativação diária do instinto de manada... mecanismos que ajudam a compreender o novo totalitarismo como um fenômeno que transborda em muito a ação do sistema econômico-político,

das novas elites globais, e que se infiltra de forma cega e surda nos comportamentos cotidianos mais invisíveis e comuns.

Desde logo, isso não quer dizer que participar de redes sociais ou fazer autorretratos com a câmera fotográfica converta o sujeito em fascista, simplesmente. Trata-se, melhor, de prestar atenção a como determinados comportamentos compulsivos, normalizados, já são sintomas de uma crise de orientação, de vinculação, que se encena de uma forma autocomplacente ou sublimada. O isolamento, sem ir mais longe, naturaliza-se como uma pré-condição tanto da ideologia neoliberal da competitividade e da guerra de todos-contra-todos como, ao mesmo tempo, de um totalitarismo de consequências criminais, dramáticas. É o drama das mortes por fome ou a desolação das pessoas que pedem refúgio, mas é também o drama das multidões sem corpo, sem forças para responder à catástrofe por estar mal-vivendo ou, quando muito, sobrevivendo em condições limite de precariedade e ansiedade.

A ideia de que o isolamento é uma pré-condição do totalitarismo ao longo da história já estava tratada com detalhe por Hannah Arendt em *As origens do totalitarismo*. Ao mesmo tempo, talvez seja útil destacar que Arendt, sobretudo ao final de sua extensa e intensa obra, insiste na necessidade de diferenciar entre *isolamento* e *solidão*. O isolamento, enquanto atomização forçada e violenta, é um recurso básico de qualquer tirania, porque bloqueia a potencialidade poética e política da sociedade. Como diz Arendt, “o isolamento é esse beco sem saída para o qual são empurrados os homens quando é destruída a esfera política de suas vidas. (...) Quando é destruída a mais elementar forma de criatividade humana, que é a capacidade de acrescentar algo próprio ao mundo comum, o isolamento torna-se imediatamente insuportável” (1987, p. 701). Quanto à solidão, insiste Arendt que “a solidão é uma das experiências fundamentais de cada vida humana” (1987, p. 702), mas o que a torna insuportável “é a perda de si mesmo” (1987, p. 704). Essa perda impede a solidão de ser o substrato da vida em comum e terminar com ela de forma absoluta equivaleria a

terminar, ao mesmo tempo, com nossa “capacidade de acrescentar algo próprio ao mundo comum”. A interação entre política e comum nutre-se, assim, por sua vez, de um diálogo entre comum e solidão em que nenhum dos dois espaços é por si autossuficiente.

Restaria ainda por ver melhor, desde logo, se as condições de vida atuais (econômicas, políticas, tecnológicas, culturais...) são ou não (e de que maneira) vividas desde práticas que construam passagens entre solidão e comum, ou, melhor, são, sobretudo, uma forma de isolamento naturalizado como experiência de massas. Em todo caso, se é razoável a hipótese crítica de um novo fascismo ou *fascismo de baixa intensidade* (MÉNDEZ RUBIO, 2017), então podem ser tiradas ao menos duas conclusões provisórias. Uma, que essa permanência do fascismo, ao dar-se mediada por uma matriz econômico-tecnológico-cultural (e já não tanto político-ideológico-militar) infiltra-se na subjetividade de maneira que seria um fascismo, por assim dizer, somatizado ou incorporado, interiorizado ou inconsciente, imperceptível ou invisível. O inconsciente torna-se então arena de conflito político, de cruzamento produtivo entre *solidão* e *comum* (ALEMÁN, 2012). E dois, a atenção a esses três traços do fascismo contemporâneo contribuiria para a compreensão e ativação de novas formas de resistência e resposta, que igualmente deveriam partir das condições mais imediatas do (con)viver. Quer dizer, uma resposta libertária, se se quer pragmática e real, deveria também fazer em condições adversas a travessia do corporal, do subjetivo e do espectral. A luta torna-se, agora, mais insegura e mais urgente que nunca.

Podem ser apenas um detalhe, mas parece abrir mais e melhor o terreno falar de *uma* em vez de *a* resposta crítica ou libertária, no sentido de que seria contraditório imaginar *a resposta* como se fosse única e absoluta. Daí ao *slogan* ou à doutrina haveria apenas um passo. Na realidade, poderia e deveria haver respostas singulares que, precisamente por isso, não se deixariam inscrever em nenhuma bitola ou padrão. Essas respostas talvez sejam

infinitamente variáveis, na medida em que são diferentes as subjetividades e corpos que aqui se envolvem. O que as põe em comunicação, o *comum*, arrancaria então de uma mesma busca compartilhada por contrastar e resistir aos dispositivos do novo fascismo ambiental. Se, por exemplo, esse fascismo aspira a um controle total que monitore comportamentos e atitudes, já aí pode haver um espaço de intervenção desde cada singularidade de modo que não reproduzamos essa ansiedade na hora de controlar situações e relações cotidianas. Se, por exemplo, a inércia fascista alimenta-se do que se chamou alguma vez *instinto de manada*, então aí se abre um novo espaço onde cada posição ou decisão resista e neutralize esse gregarismo de sentir-se ou bem líder ou bem um/a mais de seus seguidores/as. Confundir a vida libertária com o seguimento ou com a necessidade de ser seguido já seria uma forma de fazer o trabalho sujo para o *inimigo*. E assim sucessivamente. Ademais, nada disso se sustenta sem ter em conta que nesse caso o que é próprio do *inimigo* é que se o leva dentro (está tanto *dentro* como *fora*).

Talvez essa reflexão pareça agora demasiadamente abstrata ou conceitual. Até poderia ser. Até poderia parecer confusa. Mas, como diria Pasolini, essa confusão seria já sinal de até onde chegou a vitória fascista nos dias de hoje. Nesse caso, talvez seja urgente tentar entender por que quem se preocupou em pensar e reformular a atualidade do fascismo deu tanta importância à reflexão e à linguagem. Como indica Agamben, em última instância, “a consciência não tem outra consistência que não seja a da linguagem” (2002, p. 128). Ou, nos termos de V. Klemperer (2007, p. 155), “a linguagem cria e pensa por nós”. Essa última frase poderia resultar chocante para muita gente. De acordo. Não obstante, ao menos ajudaria a compreendê-la o fato de haver sido escrita por alguém que seguiu olhando, escutando, que sobreviveu ao holocausto ocultando-se na escuridão fria de um sótão qualquer.

Um novo amor

O mundo termina-se. Essa frase, com variações múltiplas, parece na moda. Dita assim, convoca mensagens e efeitos distintos, que, por momentos, parecem ir além em nossos dias. Desde logo, pode-se tomar como uma advertência de caráter ecológico, de alcance planetário, mais realista por certo do que nossa consciência parece ainda disposta a aceitar. O mundo termina-se... aí encontram também apoio complacente posturas individualistas dos mais diversos cunhos, para não dizer ideologias milenaristas, ou reacionárias, ou cínicas. E assim sucessivamente. É como se essa experiência do limite servisse, simplesmente, para justificar qualquer coisa.

No terreno pantanoso da atualidade, nos dias de hoje, ao menos uma coisa é certa: aceitar que o mundo se termina nos aproxima de assumir uma condição de temporalidade, de mortalidade, que já de entrada afasta as ilusões de qualquer eternidade e, de passagem, ajuda a cair em que aqui estamos. Aqui se segue ainda querendo viver. Esse querer-viver (re)aparece então sob a forma espectral de um gesto crítico, autocrítico e criativo. Nas palavras de López Petit: “o *querer viver se fez desafio em nós*. E, no mesmo momento, a vida abandonou a esfera privada para fazer-se *vida política*” (2003, p. 192). Em um instante assim, pois, o que se acaba não é tão óbvio que seja *o* mundo senão *um* mundo: para começar, um modelo de mundo que avança cego até sua própria destruição. A letra do *rap* de Nach (ft. ZPU / Immortal Technique) intitulado “Réquiem” (2011) diz assim: “Réquiem por ver o final / da Nova Ordem Mundial. [...] Réquiem por um mundo que está enfermo / Réquiem por esses tempos modernos /... pelo fim dos governos... / Pelo fim dos dias eu grito Réquiem!”... Após o primeiro estribilho, a estrofe de Immortal Technique especifica o tema de modo significativo: “Réquiem é o fim / mas não é o fim do mundo. / É o fim do fascismo. / Nos levantamos juntos!”. Seguindo essa linha, o fim

do mundo entende-se assim como o final do fascismo que pulsa no cenário dos “tempos modernos”.

Na realidade, esse mundo havia começado a terminar-se já há algum tempo. Se por “mundo” entendemos as condições da vida social, então, pelo menos, essas condições começaram a tornar-se cada vez mais invivíveis com a chegada do industrialismo capitalista, a sociedade de massas e a hegemonia dos Estados, com seu *chip* padronizador e asfixiante incluído. Em uma de suas notas fragmentárias, talvez provisórias, deixou anotado a filósofa Simone Weil: “Precisa-se de uma vida coletiva que, mesmo animando calorosamente cada ser humano, deixe a seu redor espaço e silêncio. A vida moderna é o contrário” (2000, p. 122). Suponhamos que chamemos “solidão” a essa necessidade de “espaço e silêncio”: não parece que a ideia de Weil tivesse de ser entendida então como uma reivindicação solitária, evasiva, ou acomodatória. Melhor que isso, há que prestar atenção a que essa defesa da solidão se faz combinada com a urgência de uma “vida coletiva” mais madura. A solidão não é então uma determinada situação de isolamento (escolhido ou não, mais ou menos duradouro), mas uma condição de vida que trava um diálogo invisível com o comum. Esse diálogo, por improvável que pareça, colocaria a (inter)subjetividade em condições de recompor o que significou tradicionalmente tanto a solidão como a comunidade. Nessa interação, os comportamentos de massa ficam atravessados por singularidades que os neutralizam, enquanto o acouraçamento na privacidade expõe-se continuamente à intempérie de uma energia compartilhada, comum.

Quer dizer: a solidão ajudaria a viver de uma forma mais livre o comum, da mesma forma que o comum somente deixaria de ser uma manada compulsiva se acolhesse as condições necessárias para que qualquer singularidade possa dar-se aí. Até parece contraditório, ou paradoxal, o que é justamente do *sensu comum*: a solidão nos ajudaria a compreender até que ponto necessitamos daqueles que não são (como) nós, assim como o encontro com outros (“*nós-outros*”)

é possível unicamente enquanto se cruzam posições e vivências distintas, singulares, pois de pouco encontro ou pouca comunicação pode falar-se quando o que se reúne é basicamente o mesmo. É lógico. Mas se não parece, talvez seja porque não é isso o que o velho mundo ensina hoje. Por um lado, o coletivo (como nas celebrações ou manifestações massivas, ou na simples vida social diária) é experimentado como um lugar de indistinção, onde uma multidão anônima lembra-nos, a todo momento, que somos substituíveis, permutáveis. Por mais que as marcas da moda encantam com a ilusão de uma suposta personalidade original ou única, a mesma moda confirma que uma multidão está aspirando ao mesmo, no mesmo momento, da mesma forma. Nessas condições, por outro lado, a solidão já ocorre no comum, quando o comum foi esvaziado de sentido compartilhado. A solidão no isolamento doméstico ou individual, por exemplo, não é então mais que um prolongamento da solidão em companhia. Poucos sintomas são mais eloquentes disso que o uso compulsivo da telefonia móvel, das telas portáteis e das novas tecnologias da informação e da comunicação.

Ou seja: acostumamo-nos a sentir-nos sozinhos com os demais, ao mesmo tempo em que não sabemos estar a sós se não for em um contato virtual com outros, aos quais ocorre fundamentalmente o mesmo. Em um ensaio de 1924, escrevia o romancista D. H. Lawrence: “Hoje em dia os homens não arriscam o mais íntimo que têm. Vão pela vida absortos em sua própria ideia de si mesmos (2017, p. 80). Façam o que façam, sempre o fazem sob a armadura de sua própria ideia de si mesmos”. Pois bem, basta mudar aqui a “ideia de si mesmos” pela “imagem de si mesmos” e teríamos, talvez, um retrato bastante fiel de como não se fez mais que seguir na mesma senda de ensimesmamento com a celebrada unanimemente *Era do Selfie*. A autoimagem apropria-se da experiência comum tal como se vai polindo e afinando em fotografias, tuítes ou *posts*, tão apressados quanto insaciáveis. Fora desse labirinto de espelhos, se ainda houver alguém esperando, o mais provável é que se desvaneça em seu próprio espectro, em sua condição de ninguém.

Cuidar do encontro com o outro passaria, assim, por compreender até que ponto “a solidão é o teu pão” (SNYDER, 2016, p. 242), já que é a solidão que nos ensina o valor do encontro, e um encontro somente ocorre quando o que se reúne não é mais do mesmo. Essa é a reflexão (incluído o entre aspas “a solidão é o teu pão”) que se extrai da coleção de escritos de G. Snyder intitulada *A prática da natureza selvagem* (original de 1990). Snyder defende esse cruzamento de solidão e comum a fim de tornar resistente o empenho libertário: que “o jogo consiste em afastar-se de qualquer rastro de uniformidade” (2016, p. 207). O bem comum (ou *procomún*, para ser literal), para Snyder, teria a ver com o acordo entre a vida social e a vida natural no sentido do vazio fértil que o selvagem abre na superfície civilizatória moderna. Assim, seguindo Snyder (2016, p. 128), “a própria civilização é o ego posto a perder que foi institucionalizado na forma do Estado”. Daí que o trabalho do inconsciente, da autocrítica do desejo comum e da vida diária sejam premissas para uma práxis que ainda possa confiar em mudar de mundo. Evidentemente, essa práxis torna-se infinita, tanto quanto talvez o rolo manuscrito de pintura paisagística atribuído a Lu Yuan, da dinastia Ching, na qual se apoia Snyder para deixar fluir seu argumento. Esse rolo é conhecido pelo nome de *Montañas y arroyos sin fin...*

Por que, como diria um verso de Pasolini, há que ser muito forte para amar a solidão? Talvez porque a solidão seja a pré-condição para um encontro criativo, imprevisto, com o outro. E talvez por isso mesmo o fascismo suspeite da solidão e prefira convertê-la em isolamento, ao mesmo tempo em que suspeita da comunidade e prefere convertê-la em massa. Talvez. Talvez por isso mesmo, falando do fascismo clássico, dizia Weil que Hitler, sem ir mais longe, “joga a favor do mal; sua matéria é a massa. Nós jogamos a favor do bem, nossa matéria é a levedura. Em consequência, os procedimentos devem ser diferentes” (2000, p. 88). Por isso o nosso foco não é a *quantidade*, mas, por assim dizer, a *qualidade*, dando cada um a isso a forma e o conteúdo que considere mais afastado da inércia antissocial contemporânea.

Esses “procedimentos diferentes” teriam a ver, talvez, com uma forma diferente de conjugar hoje poética e política em um mundo que avança cada vez mais e melhor sem mundo. Política: do grego *politeia*, o que nos une e reúne, convivência, viver (e não somente sobreviver) em comum. Poética: de *poiesis*, o que nos singulariza, solidão, viver (e não somente sobreviver) também em comum, e mais ainda quando a solidão torna-se cada vez mais comum, mais intensa, e daí que sua politização seja cada vez uma necessidade mais radical.

O que está em jogo, ainda que seja de forma fantasmagórica, não quantificável, não submetida a teste, tem a ver com “um desdobramento de força que defende o avanço histórico da emancipação e da libertação; é, em resumo, um ato de amor” (HARDT; NEGRI, 2004, p. 399). Já quase duas décadas depois, segue pendente tanto o valor quanto os limites da afirmação de Hardt e Negri: “a multidão amadureceu até o ponto que está começando a ser capaz de sustentar uma sociedade democrática alternativa própria mediante suas redes de comunicação e cooperação, e mediante sua produção do comum” (2004, p. 405). A pulsação libertária e igualitária, entretanto, segue chocando com a repressão policial e política, para não falar do autoritarismo mercantil, de modo que não pode ser mais precário, e talvez mais necessário, o lugar sem lugar do que hoje possa implicar *um ato de amor*.

Política e poética, sociedade e criatividade, comunidade e invenção... poderiam estender de novo uma mão aberta em meio ao vazio, olhar-se nos olhos, buscar-se como se fossem um par de baile. Um novo amor, outra forma de amor. Também outra forma de dano, de dor. E pode ser que aqui estejamos jogando muito mais que um mero debate terminológico ou conceitual. Pode ser que estejamos jogando o mundo, ou pelo menos um mundo, uma vez que somente a partir desse cruzamento criativo e crítico entre solidão e comum (e não entre isolamento e massa) poderia ocorrer, talvez, em algum momento, um mundo novo.

Referências bibliográficas

- AAVV. *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona: Grijalbo, 1972.
- AAVV. *Atenció a les persones amb malestar emocional*. Barcelona: FOCAP, 2016.
- ABRIL, G. *Análise crítico de textos audiovisuales: Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis, 2007.
- ADORNO, Th. W. *Disonancias: Introdução a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009.
- _____. “Sobre la música popular”, en RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. ed.: *La polémica sobre la cultura de masas en el período de entreguerras*: 217-261. Valencia: PUV, 2012.
- _____; HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 2003.
- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo / Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- AIBAR, E. “Contra el fatalismo tecnocientífico: programas y antiprogramas”. *Archipiélago* 53, pp. 37-42, 2002.
- ALEMÁN, J. *Solidão: Común: Políticas en Lacan*. Madrid: Clave Intelectual, 2012.
- _____. *En la frontera; Sujeto y capitalismo*. Barcelona: Gedisa, 2014.
- AMERY, C. *Auschwitz, ¿comienza el século XXI?: Hitler como precursor*. Madrid / México: Turner / FCE, 2002.
- APPADURAI, A. *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. México: FCE, 2001.
- APPLE, M. *Ideología y currículo*. Madrid: Akal, 1986.
- _____. *Teoría crítica y educación*. Buenos Aires: Miñol Dávila, 1997.

- ARENDDT, H. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- ARNHEIM, R. “Estudio sobre el contrapunto espacial”. En YATES S. (ed.) *Poéticas del espaço*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 33-50, 2002.
- ATTALI, J. *Ruídos: Ensaio sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico, 1977.
- AUMONT, J. “L’espace et la matière”. En AUMONT J.; LEUTRAT J. L. (eds.) *Théorie du film*. Paris: Albatros, pp. 9-20, 1980.
- AUMONT, J.; Marie, M. *Análise del film*. Barcelona. Paidós, 2002.
- BACEIREDO, R. *Capitalismo e fascismo*. Vigo: Euseino, 2016.
- BACHELARD, G. *La poética del espaço*. México: FCE, 1998.
- BAJO CERO, A. *Poesia y poder*. Valencia: EBC, 1997.
- BARKER, M.; BEEZER, A. (eds.) *Introdução a los estudios culturais*. Barcelona: Bosch, 1994.
- BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- _____. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1992.
- BAUMAN, Z. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur, 1997.
- _____. *La sociedade individualizada*. Madrid: Cátedra, 2001.
- _____. *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós, 2002.
- BENITO, C. “La esvástica pop”, *Las Provincias*, 23/02/16: 59-61, 2016.
- BENJAMIN, W. *Livro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2007.
- _____. *Obras (Livro IV/ Vol. 1)*. Madrid: Abada Editores, 2010a.
- _____. *Obras (Livro IV/ Vol. 2)*. Madrid: Abada Editores, 2010b.

- _____. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. *Obras (Livro I / Vol. 2)*. Madrid: Abada, p. 7-85, 2012a.
- _____. “Charles Baudelaire, un lírico en la época del alto capitalismo”. *Obras (Livro I / Vol. 2)*. Madrid: Abada, p. 87-301, 2012b.
- BERARDI, F. “Patologías de la hiperexpresión”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* 76, .p. 55-63, 2007.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BHABHA, H. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- BLACKING, J. “El análisis cultural de la música”, en CRUCEs, F. ed.: *Las culturas musicales: Lecturas de etnomusicología*. 181-202. Madrid: Trotta, 2001.
- _____. *¿Hay música en el homén?* Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- BOLLÈME, G. *El pueblo por escrito (Significados culturais de lo popular)*. México: Grijalb, 1990.
- BOURDIEU, P. *La distinción: Criterio y bases sociais del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- BREA, J. L. *Un ruido secreto: El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo, 1996.
- BROWN CHILDS, J. *Leadership, Conflict, and Cooperation in Afro-American Social Thought*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- BURKE, P. “El descubrimiento de la cultura popular”. En SAMUEL, R. (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, p. 78-92, 1984.
- BUTLER, J. *Cuerpos que importa: Sobre los límites materiais y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós, 2003. _____ *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

- CAMPAÑA, M. *Una sociedad de señores: Dominación moral y democracia*. Ciudad de México: Jus, 2017.
- CARCELLER, C.; COMPANY, J. M.; PONCE, V. / TALENS, J. “El delirio como texto”. *Contracampo (Revista de cine)* 32, p. 27-33, 1983.
- CARSON, D. A. *Grit, noise and revolution: The Birth of Detroit Rock 'n' Roll*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- CHAMBERS, I. *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.
- CHARTIER, R. *Culture populaire: Reotur sur un concept historiographique*. Valencia: Episteme / Eutopías, 1994.
- CHOMSKY, N. *Ilusiones necesarias: Control del pensamiento en las sociedades democráticas*. Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1992.
- DAGERMAN, S. *Otoño alemán*. Barcelona: Octaedro, 2001.
- DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 1999a.
- _____. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999b.
- DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien: Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- DELEUZE, G. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 2001a.
- _____. *La imagen-tempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2001b.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- _____. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2009.
- DERRIDA, J. *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Grana Ediciones, 1984.
- _____. *De la gramatología*. Madrid/México: Século XXI, 1998.

- DOREMUS, P.; KELLY, W.; PAULY, L.; REICH, S. *The Myth of Global Corporation*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- DORFMAN, A.; MATTELART, A. *Para leer al Pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*. México: Século XXI, 1998.
- DUARTE-FREITAS, M. C.; ; KEMCZINSKI, A.; ; TOBÍAS-MARTÍNEZ, M. Á. “Un repositorio digital de contenido fílmico como recurso didáctico”. *Comunicar* 44, pp. 63-71, 2015.
- EIDSHEIM, N. S. *Sensing Sound: Singing & Listening as Vibrational Practice*. Durham / London: Duke University Press, 2015.
- FERGUSON, M.; GOLDING, P. (eds.) *Economia política y estudios culturais*. Barcelona: Bosch, s/d.
- FERNÁNDEZ BUEY, F. *Marx (sin ismos)*. Barcelona: El Viejo Topo, 1998.
- FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- _____. *La ética del pensamiento: Para una crítica de lo que somos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- FREIRE, P. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Século XXI, 1995.
- FREUD, S. *Obras completas (I)*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 1127-1165, 1967.
- _____. *Obras completas (Vol. 1) (Publicaciones prepsicoanalíticas y manuscritos inéditos en vida de Freud 1886-1899)*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- _____. *El yo y el ello: y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.
- GALTUNG, J. *Fundamentalismo USA: Fundamentos teológico-políticos de la política exterior estadounidense*. Barcelona: Icaria, 1999.
- GÁMEZ, L. *El arte del ruido*. Barcelona: Alpha Decay, 2012.

- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GILBERT, J.; PEARSON, E. *Cultura y políticas de la música dance*. Barcelona: Paidós, 2003.
- GILL, J. *Queer Noises*. London: Cassell, 1995. GIROUX, H. *Placeres inquietantes: Aprendiendo la cultura popular*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. *(El ratoncito feroz: Disney o el fin de la inocencia)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001.
- GOFFMAN, E. *Estigma: La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- GOLUB, Oh. S. “La elaboración de una ideología imperial”. *Le Monde Diplomatique* 83, pp. 12-13, 2002.
- GONZALO, J. *Mercadería del horror: Fascismo y nazismo en la cultura pop*. Bilbao: Livros Crudos, 2016.
- GRAHAM, G. *Internet: Una indagación filosófica*. Madrid: Cátedra, 2001.
- GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1975.
- _____. *¿Qué es la cultura popular?* Valencia: PUV, 2011.
- GRÜNER, E. *El fin de las pequeñas historias: De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- GUBACK, T. *La industria internacional del cine*. Madrid: Fundamentos, 1980.
- HALL, S. “Los estudios culturales y sus legados teóricos”. *Voces y Culturas* 16, pp. 9-27, 2000.
- HAN, B.-Ch. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2014.
- _____. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2016.
- HANNERZ, U. *Conexiones transnacionales: Cultura, gente, lugares*. Madrid: Cátedra, 1998.

- HARDT, M.; NEGRI, A. *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio*. Madrid: Debate, 2004.
- HEBDIGE, D. *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- HEGARTY, P. *Noise / Music: A History*. New York / London: Bloomsbury, 2007.
- HERRERA FLORES, J. *El proceso cultural: Materiais para la creatividad humana*. Sevilla: Aconcagua Livros, 2005.
- HOLLUB, R. *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*. London / New York: Routledge, 1992.
- Institut de Démobilisation *Tesis sobre el conceito de huelga*. Barcelona: Artefakte, 2014.
- JAKOBSON, R. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1985.
- JAMESON, F.; ZIZEK, S. *Estudios culturais: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- KAFKA, F. *Narraciones y otros escritos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.
- KAHN, D. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- KAVALER, L. *Ruido: La nueva amenaza*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tempos, 1977.
- KLEIN, N. *No logo: El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2001.
- KLEMPERER, V. *LTI: La lengua del Tercer Reich*. Barcelona: minúscula, 2007.
- KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- KUPER, A. *Cultura: La versión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós, 2001.
- LACAN, J. *Escritos 1*. Madrid: Biblioteca Nueva / Século XXI, 2013.

- LAWRENCE, D. H. *El amor es la felicidad del mundo*. Madrid: Siruela, 2017.
- LAZARSELD, P.; MERTON, R. K. “Los medios de comunicación de masas, el gusto popular y la acción social organizada”. AAVV: *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas: Monte Avila, pp. 231-259, 1992.
- LEFEBVRE, H. *La produção del espaço*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- LEPENIES, W. *La seducción de la cultura en la historia alemana*. Madrid: Akal, 2008.
- LIZCANO, E. “El sueño de la razón a-locada o los no-lugares de la globalización”. *Libre Pensamento* 37-38, pp. 49-59, 2001
- LÓPEZ, H. “Regimes of Visibility: A Hispanic Perspective”. *Journal of Romance Studies* 5/2, pp. 113-120, 2005.
- LÓPEZ PETIT, S. *El infinito y la nada: El querer vivir como desafío*. Barcelona: Bellaterra, 2003.
- _____. *Hijos de la noche*. Barcelona: Bellaterra, 2014.
- LOZANO, Á. *El Holocausto y la cultura de masas*. Barcelona: Melusina, 2010.
- LUNDGREN, U. P. *Teoría del currículum y escolarización*. Madrid: Ediciones Morata, 1992
- LYOTARD, J. F. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1986.
- LLOYD, D.; THOMAS, P. *Culture and the State*. New York / London: Routledge, 1998.
- MAGALHAES, V. *Poéticas de la interrupción: La dialéctica entre movimiento e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Madrid: Trama Editorial, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987. (Reedición (2010) *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Anthropos).

- _____. “Una lectura desde el sur”. Prólogo a Méndez Rubio, A.: *Comunicação, cultura y crise social*. Temuco: Universidad de la Frontera, pp. 9-14, 2015.
- MARX, K. *El Capital*. Madrid: Clásicos Bergua, 1985.
- MARX,; K. ENGELS, F. *La ideología alemana*. Valencia: Universitat de València, 1994.
- MATTELART, A. *La mundialización de la comunicação*. Barcelona: Paidós. 1998.
- _____. *Historia de la utopía planetaria: De la ciudad profética a la sociedade global*. Barcelona: Paidós, 2000.
- MBEMBE, A. *Necropolítica*. Barcelona: Melusina, 2011.
- _____. *Pour un regard-monde*. Paris: Édition La Découverte, 2010.
- MÉNDEZ RUBIO, A. *Encrucijadas: Elementos de crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1997.
- _____. “La semiótica y la acción social”. *Semiosfera* 9, pp. 15-34, 1998.
- _____. *La apuesta invisível: Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos, 2003.
- _____. *Perspectivas sobre comunicação y sociedade*. Valencia: PUV, 2008.
- _____. *La desaparición del exterior: Cultura, crise y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza: Eclipsados, 2012.
- _____. *Comunicação, cultura y crise social*. Temuco: Universidad de La Frontera, 2015.
- _____. *Comunicação musical y cultura popular: Una introdução crítica*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2016a.
- _____. *Abierto por obras: Ensayos sobre poética y crisis*. Madrid: libros de la resistência, 2016b.
- _____. *¡Suban a bordo! Introdução al fascismo de baja intensidad*. Madrid: Grupo 5, 2017.

- METZ, Ch. *El significante imaginario: Psicoanálise y cine*. Barcelona: Paidós, 2001.
- MICHAUD, É. *La estética nazi: Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- MOORE, A. F. (ed.) *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- NAVARRO, J. *A la revolução por la cultura: Prácticas culturales y sociabilidad libertaria en el País Valenciano, 1931-1939*. Valencia: PUV, 2004.
- NEGUS, K. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal, 1996.
- NIXON, R. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard: Harvard University Press, 2013.
- NOËL, B. *Diario de la mirada*. Madrid: Livros de la resistência, 2014.
- PÁL PELBART, P. *Filosofía de la deserción: Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta limón. 2009.
- PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- PASOLINI, P. P. *Poesía en forma de rosa*. Madrid: Visor, 2002.
- _____. *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- _____. *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta, 2010.
- PAXTON, R. O. *Anatomía del fascismo*. Barcelona: Península, 2005.
- PERIS BLANES, J. *La imposible voz: Memoria y representación de los campos de concentración en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2005.

- PERNIOLA, M. *Contra la comunicação*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- PETRAS, J. “La revolução de la informação, la globalización y otras fábulas imperialistas”. *Voces y Culturas* 17, pp. 67-76. 2001.
- PLATÓN. *La República*. Barcelona: Altaya, 1993.
- POE, E. A. *Cuentos*. Madrid: Alianza, 2002.
- POLANYI, K. *La Gran Transformação: Los orígenes políticos y económicos de nuestro tempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992,
- QUEROL, J. M. *Postfascismos: El lado oscuro de la democracia*. Madrid: Díaz & Pons, 2015.
- RAMONET, I. *Un mundo sin rumbo*. Madrid: Debate, 1997.
- RANCIÈRE, J. *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual, 2012.
- REICH, W. *Análise del carácter*. Barcelona: Paidós, 2010.
- _____. *Psicología de masas del fascismo*. Bilbao: DDT Liburuak, 2014.
- _____. *¡Escuta, homemcillo! Discurso sobre la mediocridad*. Madrid: La Linterna Sorda, 2015.
- RICH, A. *Antología poética 1951-1981*. Madrid: Visor, 1986.
- _____. *Artes de lo posible: Ensayos y conversaciones*. Madrid: Horas y Horas. 2005.
- RICOEUR, P. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Rossi-Landi, F. *Il linguaggio come lavoro e come mercato*. Milano: Bompiani, 1973.
- _____. *Ideologia*. Barcelona: Labor, 1980.
- ROWAN, J. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- ROWE, W. *Hacia una poética radical: Ensayos de hermenéutica cultural*. México: FCE, 2014.

- RUSSOLO, L. *El arte de los ruidos*. Cuenca: Taller de Ediciones, 1998.
- SACKS, O. *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- SÁNCHEZ GIL, J. “No ser para tener (projetos de muerte) sino tener para ser (planes de vida)”. *Roj y Negro*, diciembre 2016, p. 24, 2016.
- SCHILLER, H. *Aviso para navegantes*. Barcelona: Icaria, 1996.
- SCHOPENHAUER, A. *El mundo como vontade y representación (I)*. Madrid: Trotta, 2004.
- SCHWANITZ, D. *La cultura: Todo lo que hay que saber*. Madrid: Taurus, 2002.
- SCOTT, J. C. *Elogio del anarquismo*. Barcelona: Crítica, 2013.
- SEN, A. “Cultura, llibertat i independència”. En AAVV: *Informe Mundial de la Cultura*. Barcelona: Centre UNESCO de Catalunya, pp. 317-321, 1998.
- SHERSHOW, S. C. “New Life: Cultural Studies and the problem of the popular”. *Textual Practice* 12/1, pp. 23-47, 1998.
- SIEBURTH, S. *Inventing High and Low (Literature, Mass Culture and Uneven Modernity in Spain)*. Durham / London: Duke University Press, 1994.
- SILVA, V.; BROWNE, R. *Antropofagias (Las disciplinas de la comunicación)*. Madrid / Temuco: Biblioteca Nueva / Universidad Austral de Chile, 2007.
- SLOTERDIJK, P. *En el mundo interior del capital: Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Siruela, 2007.
- SMALL, Ch. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown-CT: Wesleyan University Press, 1998.
- _____. *Música, sociedade, educação*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

- SNYDER, G. *La práctica de lo salvaje*. Madrid: Varasek, 2016.
- SONTAG, S. “Fascinante fascismo”, en *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Debolsillo, pp. 81-116, 2007.
- STALLYBRASS, P.; WHITE, A. *The politics and poetics of transgression*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- STREET, J. *Política y cultura popular*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- SZENDY, P. *Escuta: Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003.
- TAGG, Ph. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*. New York / Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.
- THOMPSON, J. B. *Ideology and Modern Culture*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- VANEIGEM, R. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama, 2008
- VIDAL GONZÁLEZ, R. *La actividad propagandística de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2006.
- VIDELIER, Ph. “Los anuncios revolucionarios del capital”. *Voces y Culturas* 17, pp. 111-124, 2001.
- VIRILIO, P. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1989.
- VOEGELIN, S. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. New York / London: Continuum, 2010.
- VOLOSHINOV, V. N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- WALKERDINE, V. *Daddy's Girl: Young Girls and Popular Culture*. London: MacMillan Press, 1997.
- WASKO, J. *Understanding Disney*. Cambridge: Polity Press, 2001.
- WEIL, S. *Escritos de Londres y últimas cartas*. Madrid: Trotta, 2000.

- WILLIAMS, R. *Marxismo y literatur*. Barcelona: Península, 1980.
- _____. *Cultura (Sociología de la comunicación y del arte)*. Barcelona: Paidós, 1982.
- _____. *Culture and Society*. New York: Columbia University Press, 1983.
- _____. *La política del modernismo: Contra los novos conformistas*. Buenos Aires. Manantial, 1997.
- WILLIAMS, R.; SAID, E. “Medios de comunicação, márgenes y modernidad”. In WILLIAMS, R.: *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, pp. 217-239, 1997.
- ZERZAN, J. *Futuro primitivo*. Valencia: Numa Editorial, 2001.
- ZUBIETA, A. M. *Cultura popular y cultura de masas (Conceitos, recorridos y polémicas)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Sobre o autor

Antonio Méndez Rubio (1967) é poeta e ensaísta espanhol. Reside em Valência, onde leciona Teorías de la Comunicación na Universidade. É autor de dezenas de livros e participa de diversos coletivos de ação cultural e política. Finalista do Premio Hiperión de Poesía, em 1995, e Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España, em 2005.



Sua poética busca ultrapassar os prejuízos da realidade e subjetividade. Evita concentrar-se na expressão do “Eu” para investigar a matéria das palavras e da sintaxe, ao mesmo tempo em que rechaça a conformidade com o estabelecido e normalizado pelas correntes poéticas dominantes da poesia espanhola dos anos 1980 e 90.

Frente à precaridade, injustiça e dor, Rubio trata de construir com sua obra a possibilidade de uma poética desconcertante, frágil, sempre em construção.

Como ensaísta, analisa os dispositivos com os quais o poder dominante, tanto o poético quanto político e cultural, reproduz formas de controle e asfixia social que, por sua vez, desembocam de maneira capilar em um nervo “fascismo de baixa intensidade”. Explora as relações entre o mundo real e o mundo cultural, a coalizão de interesses entre a mídia corporativa e os poderes fáti-cos, assim como as táticas de resistência subalterna que estão nos movimentos sociais, práticas de vanguarda e subculturas críticas com o hip-hop.

Os ensaios reunidos neste livro articulam posições teóricas sobre a relação entre poder, comunicação e cultura, e propõem áreas para sua aplicação interdisciplinar: a dialética entre olhares, imagem cinematográfica e espaço social; os limites da expressão sonora e musical, e as implicações vida diária de solidão e sociedade de massa.

De olho nos processos comunicativos e culturais que concentram o poder de moldar o mundo, Antonio Méndez Rubio atualiza a crítica que vem trabalhando por mais de 20 anos, identifica os pilares da ordem social contemporânea e delinea formas de atuação política organizada.