

LOGOS

— COMUNICAÇÃO & UNIVERSIDADE —
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UERJ

Ano 7 - n.º 12 - 1.º Semestre/2000 ISSN 0104-9933

Inscrições da subjetividade

Literatura, filosofia, criação,
arte, sociedade e controle

12

LOGOS

12

Inscrições da subjetividade

**Literatura, filosofia, criação,
arte, sociedade e controle**

Sumário

Editorial

Héris Arnt	04
------------	----

Artigos

Contextos subjetivos da metalinguagem e da crítica Sérgio Arruda de Moura	05
Os processos de subjetivação moderna e suas problematizações na contemporaneidade Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira	10
A crise do pensamento: o sujeito na modernidade Maria Nelida Sampaio Ferraz	18
Labirinto e subjetividade: o conceito de rizoma no <i>Ulysses</i> de Joyce Luciane Lucas	23
A atualidade da autobiografia Elizabeth Muylaert	30
A instituição imaginária de Nelson Rodrigues na sociedade brasileira Luiza Mariani	34
A cidade sob controle: subjetividade e tecnologias do virtual Jorge Vasconcellos	40
Experimentação e potência na arte-performance de Laurie Anderson Fernando do Nascimento Gonçalves	45
A natureza do belo entre Platão e Hípias: a “aporia” do sujeito Paulo Pinheiro	50
Globalização e efeitos de subjetivação Deise Mancebo	58
Subjetividade e alteridade do amor Regina Andrade	63

Homenagem

Jorgiana Breve ou o pacto com a serpente Luiz Carlos Lima	69
---	----

Editorial

Neste primeiro semestre de 2000, quando a *Logos* chega ao número 12, resolvemos adotar, num primeiro momento, uma reforma gráfica no miolo, já há muito decidida, porém a espera de uma data simbólica para ser implantada.

Aproveitando essa oportunidade, gostaríamos de fazer um balanço da revista.

Primeiro, em relação aos colaboradores. Consideramos este o maior patrimônio da *Logos*. Os leitores já começam a se familiarizar com alguns autores mais assíduos, entre nossos articulistas. Com artigos de matizes teóricos muito diversos, a revista pretende ser um amálgama, abrigando as mais variadas linhas de pensamento.

Segundo, em relação à temática. Ao longo desses seis anos de edição, conseguimos atingir uma homogeneidade temática a cada número - a maioria dos artigos versam sobre o tema do título. Somente os três últimos artigos são reservados para outros assuntos. Esta opção é intencional. Abre-se uma discussão sobre um novo tema ou abordagem, que pode gerar um número especial da *Logos*.

Terceiro, nosso compromisso com a Universidade. Tudo que é produzido numa Universidade deve estar vinculado à vida acadêmica. Embora a *Logos* seja uma revista que, pela temática, esteja voltada para um público de pós-graduação, ela é produzida dentro de uma Faculdade de Comunicação; tem, portanto, um compromisso com a graduação. A *Logos* é toda feita num dos laboratórios da FCS, o LED (Laboratório de Editoração Eletrônica), com a participação de alunos da graduação. Seria muito mais fácil juntar os textos, fazer uma leitura e uma revisão cuidadosa e os enviar para uma empresa ou editora para ser produzida. Contudo, todo o processo editorial, desde o trabalho de preparação de originais feito por uma redatora, passando pela revisão, editoração, diagramação e acompanhamento gráfico, fica a cargo dos profissionais técnicos e estagiários de graduação do LED. No cômputo final, cada artigo passa, no mínimo, por seis leituras. É evidente que cometemos erros, deixamos passar outros, nem teríamos a pretensão de fazer um produto impecável, mas, nesses anos todos em que editamos a revista, apenas um erro grave, de uma palavra trocada, foi reivindicado por um autor. Esse compromisso com o aprendizado tem dado muitos frutos. O maior deles é ver os alunos que por aqui passaram estarem bem colocados no mercado de trabalho.

Nesta reforma editorial da *Logos*, temos uma grande satisfação: o projeto gráfico é assinado por Fabiana Antonini, que chegou ao LED como *trainee*, recém-formada em jornalismo, e hoje é profissional competente na área de editoração.

Em quarto lugar, não poderíamos deixar de falar, por razões até mesmo ideológicas, do potencial da Universidade pública em relação aos seus quadros funcionais. A *Logos* não teria a qualidade que tem sem a participação ativa e empenhada da redatora e revisora Carmen da Matta.

E, em último lugar, mas o mais importante, são os nossos leitores. A procura pela *Logos* tem sido um estímulo para continuarmos com a mesma linha adotada pelo Conselho Editorial.

Héris Arnt
Editora

Contextos subjetivos da metalinguagem e da crítica

Sérgio Arruda de Moura*

RESUMO

O presente artigo concentra-se numa forma particular de a linguagem indagar a realidade, que é fazendo-a por si mesma, reelaborando seu próprio conceito e construindo uma subjetividade necessariamente aliada a uma atividade crítica. Parte-se da noção de subjetividade no Renascimento e no Romantismo até a contemporaneidade, quando a imagem leva o subjetivo ao contexto das máquinas e dos processos multimídia.

Palavras-chave: subjetividade; crítica; metalinguagem.

SUMMARY

This article is focused on a particular way through which language questions reality, that is, building it by itself, reworking its own concept and building a subjectivity necessarily linked to critical activity. The starting point is the notion of subjectivity in the days of Renaissance and Romanticism through contemporary days, where the image takes the subjective to the context of machines and multimedia processes.

Keywords: subjectivity; critic; metalanguage.

RESUMEN

El presente artículo se concentra en una forma particular del lenguaje, indagar la realidad, que es haciéndola por sí misma, reelaborando su propio concepto y construyendo una subjetividad necesariamente aliada a una actividad crítica. Desde de la noción de subjetividad en el Renacimiento y el Romanticismo hasta la contemporaneidad, cuando la imagen lleva el subjetivo al contexto de las máquinas y de los procesos multimedia.

Palabras-clave: subjetividad; crítica; metalenguaje.

Não deve haver nada de mais subjetivo do que prostrar-se diante do espelho. Limitando esta observação ao campo do literário, teremos mais de uma opção para definir o que sugere esta metáfora do espelho na sua relação com a subjetividade. A primeira delas seria enfocar a poesia e a ficção do auge do Romantismo, e aí teríamos um campo de investigação da subjetividade que caracterizou toda uma época que, no plano da literatura do Ocidente, se prolongou por pelo menos um século. Desde as suas primeiras manifestações poéticas, o Romantismo foi pródigo em mais de uma acepção de subjetividade, entre elas o lirismo, que traz a centelha propriamente subjetiva e o auto-centramento crítico contido nos manifestos e fragmentos.

A opção pelo estudo da estética do Romantismo tem o mérito de, dentro do que se pretende explorar, afirmar o subjetivo somando-o ao racionalismo, movimento que havia encerrado séculos e séculos de submissão e jugo do homem na sua individualidade e humanidade. Assim o Romantismo se apresenta: como movimento que vai do final do século XVIII até meados do século XIX, aliando a imaginação às convicções do racionalismo, isto logo em seguida à revolução cartesiana, mas sem depô-la. Sua estratégia se baseia na afirmação da emoção e da intuição, ressaltando a importância do indivíduo sobre as opressivas estruturas do social, explorando ainda, à exaustão, o caráter sublime da natureza, o fascínio pelo misticismo e o culto da figura do herói agindo em um passado nostálgico. No plano da cultura e da arte ocidentais, o Romantismo se insere no mais fiel quadro do que, em literatura, se pode chamar de império da subjetividade. O herói romântico caminha até as últimas conseqüências e vê, no fim da caminhada, que o social se confunde com a sua essência e parte para a construção de uma realidade que começa e acaba em si mesmo.

É igualmente interessante enveredar por este caminho quando também se objetiva versar sobre a forma como a subjetividade se inscreve culturalmente em nosso cotidiano, por meio da literatura e da imagem. Também nos seduz montar um quadro de referências da subjetividade na sua diversidade formal, isto é, procurar ver numa estrutura as evidências possíveis de manifestação do subjetivo. Nossa perspectiva é sincrônica

porque queremos ver no tema que julgamos importante a inscrição do eu em direção ao dado fundamental que justifica a própria existência humana.

Todavia, o soerguimento da noção de subjetividade, do eu, não é um dado histórico apenas do Romantismo. Ele subjaz a toda atividade de heróis, ou homens simplesmente, quando uma certa interpretação do mundo os acomete em momentos de crucial importância no seu percurso de afirmação no mundo.

São muitos os exemplos de necessidade de afirmação pública e individual do individualismo e da subjetividade. A separação entre os dois conceitos - individualidade e subjetividade - se resume no seguinte: o individualismo se construirá sempre a partir de uma suposição exterior, de uma crítica já construída, que vincula-se à assunção do indivíduo se correspondendo com a exterioridade e com ela se comprometendo; já a subjetividade reelabora o conhecimento do mundo, construindo um espaço interpessoal no qual reinam construções subjetivas do mundo à revelia do regramento e concentração das esferas sociais. A subjetividade se alia a um conceito de desencantamento com o mundo, o que se dá de forma crítica.

Temos a intenção de relacionar subjetividade e crítica, para chegarmos aos domínios da metalinguagem como lugar onde operam estes dois conceitos de forma produtiva, ou estética, no caso da literatura. Por fim, verificaremos o que de subjetividade subsiste em duas operações de natureza estética na contemporaneidade: a transposição de obras literárias para outro veículo e o domínio e fascínio que a imagem exerce no homem.

O subjetivismo do Renascimento e do Romantismo

São muitos os exemplos desta concepção de subjetividade. Queremos destacar, brevemente, a figura de dois criadores: Michelangelo (1475-1564), do Renascimento italiano, e Goethe (1749-1832), na Alemanha iluminista. O Renascimento é a primeira grande revolução da era moderna, na qual a mudança de ponto de vista sobre o humano é fundamental. É praticamente a época em que o homem surge na sua corporeidade, individualidade e subjetividade. Após séculos de atuação como figura passível de toda sorte de intervenção exterior, o homem renasce tanto como indivíduo como valor supremo quanto, no caso oposto, como valor inscrito no social como um todo. Neste caso, e fazendo referência exclusiva ao domínio que o homem exerce no campo da arte, surge Michelangelo Buonarroti, nascido num vilarejo do interior da Itália renascentista. Desde cedo, ele percebeu que o ofício de pedreiro não o projetaria além das esferas do meramente individual. Tomou aulas de pintura com Domenico Ghirlandaio, e, já nos primeiros anos do século XVI, é reconhecido como o maior artista do seu tem-

po. Michelangelo ilustra uma história de triunfo pessoal. Enfocamo-lo aqui não por isso, mas por ter intervindo numa estrutura de afirmação social que transcende as esferas de poder e afirmação da vontade no século em que nasceu e mesmo no seguinte, em pleno Renascimento. Michelangelo recusou-se a toda sorte de interferência no seu modo particular de reconstruir a realidade, através da arte. Aliás, o conceito de estética não havia sequer sido elaborado. Trabalhar os materiais significava para ele reclassificar significativamente o mundo das representações pictóricas dentro de esferas subjetivas. Sua arte deixou de ser encomenda e cópia e ergueu-se muito mais como afirmação de uma expressão particular do que como instrumento da pedagogia religiosa da Reforma. Este ponto de vista não desclassifica “esteticamente” nenhum dos artistas anteriores ou contemporâneos a ele; apenas constrói um exemplo de afirmação do pensar crítico sobre a própria matéria de que se ocupa: a mensagem estética.

No Iluminismo, ou seja, na época cujos paradigmas se constroem sobre o pensar e o saber, contraditoriamente, os emblemas da inspiração, da emoção e do gênio preparam o terreno para o florescimento de uma forma radical de subjetividade.

Goethe é um exemplo de como o subjetivismo pode atingir o *status* de atuação crítica sobre as estruturas em elaboração paradigmática. Goethe, ao esboçar uma reflexão sobre sua obra capital, *Os sofrimentos do jovem Werther*, dizia: “Temo voltar a experimentar o estado mental em que me encontrava quando o escrevi”. (1987, p.26) O espírito do tempo fazia-o pensar assim.

Todavia, atuar criticamente era conversar com o leitor, cúmplice da montagem particular do mundo, que o movia. A obra não era mais essencial, mas o lugar do artista na sua composição, pois o subjetivo é a índole do artista romântico. A obra é o lugar onde o romântico resolve todos os impasses do mundo lá fora; é o lugar que resolve em si a profundidade e a interioridade da esperança; é o fundo da alma onde ele trabalha para alimentar a paixão e o livre instinto.

Internamente, ou seja, fora do âmbito das preocupações revolucionárias do autor romântico, o Romantismo aprofunda a função do eu enquanto sujeito da narrativa. Esta mudança de enfoque cria uma nova percepção da história desde que não era mais o indivíduo enquanto ser social que atuava, mas enquanto sujeito existencial. Trata-se então da reinvenção do mundo político sob a ótica da história pessoal do sujeito, cujo estatuto é a reflexão íntima da história.

Crítica e sujeito

O sujeito crítico nasce com as Luzes, ou se fortifica nelas. A base do progresso social assenta-se no conhecimento científico e na rejeição do primado religioso, por

meio do qual o homem se inclina para a superstição e a irracionalidade. Para o racionalismo, as bases do conhecimento não se sustentam nos sentidos. Na filosofia, o termo já havia revertido seu significado secular, desde o Renascimento.

Etimologicamente, a raiz latina *subjectu* (“posto debaixo”, “submetido”) indicava a condição humana na perspectiva do teocentrismo que reinou durante a Idade Média, tanto no plano espiritual quanto no plano da economia feudal. Alheio ao primado da razão, mas não ao progresso social do homem, o Romantismo parece contradizer o Iluminismo, movimento contemporâneo. Ao rejeitar a razão cartesiana em favor da emoção e da intuição, o Romantismo apresenta uma novidade: incorpora o sujeito ativo, aquele que operará as transformações necessárias para a montagem do mundo idílico e de paixão do poeta e escritor românticos.

Shelley (1792-1822) parece entender que razão e imaginação não se opõem necessariamente, ainda que na poesia o segundo termo triunfe, talvez por estar agindo nos domínios que lhe são próprios. Escreve ele em “Defesa da poesia”, manifesto de 1821: “De acordo com o modo de encarar as duas categorias de ação mental chamadas razão e imaginação, pode-se considerar a primeira como o espírito que contempla as relações entre os pensamentos, não importa como tenham sido produzidos; e a segunda como o espírito que age sobre esses pensamentos de modo a colorí-los com sua própria luz e a compor a partir deles, como se de elementos, mais pensamentos, cada um contendo em si o princípio de sua própria integridade”.

Embora a categoria crítica esteja apenas implícita na poética do Romantismo - porque a revolução cartesiana havia já instalado o mundo movido pela razão sobre a qual o poeta romântico queria criar -, o mundo subjetivo é também o mundo do pensamento, como base da imaginação. O sujeito pensante havia transformado todas as demais matérias em objeto do seu pensar. Mesmo quando foge do mundo racionalizado, o poeta romântico não o faz sem os atributos da razão que se oferecem como, obrigatoriamente, críticos.

No plano da sociedade, dois grandes movimentos transformadores - a Revolução Americana (1776) e a Francesa (1789) - inspiraram o desejo de transformação do romântico, desejo que está em consonância com a importância atribuída ao indivíduo na sua relação com as conformações sociais. A atuação crítica do sujeito romântico guiará sua poética e fundamentará um princípio estético de re-elaboração crítica da realidade. A escritura do poeta romântico é, pois, uma escritura crítica, como havia sido a dos neoclássicos ao sobrescreverem sobre um discurso de reafirmação da cultura clássica. Também é crítica a escritura de todo movimento ou “passagem de

época”, quando os seus mentores retomam o “material poético” de uma fase anterior na perspectiva de código invertido de valores. Uma construção poética exemplar neste sentido é a paródia.

No Romantismo, proliferaram escrituras críticas de produtiva atuação metadiscursiva. A produção de manifestos e fragmentos são sintomas da necessidade que os românticos tiveram, ao longo de todo o período, de produzirem signos que pudessem localizar semiologicamente tanto eles quanto o movimento nas esferas de significação históricas, políticas e culturais. A noção crítica do Romantismo foi providenciada pelos próprios românticos por meio de tais manifestos e fragmentos. O que temos desde *O contrato social* até *As primaveras* (para incluir a produção brasileira em tais considerações) são discursos em diálogo num processo inédito de metadiscursividade na história das letras no Ocidente. No próximo segmento, veremos com exemplos da literatura do século XX, no Brasil, como este diálogo se manifesta numa metadiscursividade propriamente dita.

Metaficção e subjetividade

Consideramos bastante razoável o volume de nossa produção metacrítica, ou metalingüística. Bulhões (1999) define a quase totalidade da escritura de Graciliano Ramos como metalingüística. Pela mesma via, não são poucos os críticos que situam a poética de Clarice Lispector como de repertório metalingüístico.

Ao se concentrar obsessivamente sobre o drama da produção do texto, o que se mostra de forma radical em *Água viva* (1975), Clarice expõe a crise da palavra como instância insuficiente de exploração do espaço de onde ela vem: a linguagem. Exemplos em outros autores atestam a metacrítica como bastante profícua na nossa cultura literária. Entre eles, podemos citar Machado de Assis, em *Dom Casmurro*, Oswald de Andrade, em *Serafim Ponte Grande*, Graciliano Ramos, em *Memórias do cárcere*, Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, para ficar nos mais conhecidos exemplos, produzidos até os anos 70.

Temos, então, que o sujeito se insere de forma decisiva na produção de escopo meta-lingüístico, porque sua intenção é obrigatoriamente crítica. A metalingüagem é uma função crítica do discurso como atesta Jakobson.

Considerando a linguagem como monitora desta função, aquilo de que o romance mais se vale é a revelação do seu projeto de montagem. São, portanto, autotemáticas, ou meta-referenciais, e, por circunstâncias formais, auto-críticas. Qualquer projeto subjetivo submergiria no automatismo do funcionamento da linguagem. Porém, ao se colocar diante do espelho, a obra metalingüística confere, como no Romantismo, o qualificativo de subjetividade ao sujeito que se vê atuando no trânsito da criação.

No plano da cultura de massa, a perda da aura apresenta problemas de dissolução da autoria da obra de arte e redundância necessariamente na obstrução do desenvolvimento do plano da subjetividade. Houve, pois, um momento de recuo do subjetivo? Preliminarmente, respondemos que não há subjetivo sem o escopo da crítica. Não há resposta possível sem alinharmos os conceitos de subjetividade, metalinguagem e crítica.

Consideremos o *status* novo que a obra de arte assumiu com o advento da sociedade de massa. A ficção também entrou no circuito do consumo de submissão às leis do mercado. Desde o seu surgimento como forma consagrada, no século XVIII, com o Romantismo, a ficção é objeto de consumo e usufruto em tempo dedicado ao lazer. Ainda faz parte da chamada sociedade do espetáculo. A transposição de romances para o cinema, o teatro e, no caso específico brasileiro, para a televisão sob forma de novela ou minissérie, provam-no. Além disso, tanto na cultura brasileira quanto estrangeira, as histórias de ficção conseguem efeitos magistrais, quando se colocam no imaginário do público-leitor como tema freqüente de discussão. Houve épocas em que estas circunstâncias repetiam-se quase que com exclusividade no domínio apenas do literário. O certo é que, hoje, desde a explosão dos meios de massa, especialmente a televisão, a ficção não se faz mais apenas nos domínios do livro. Neste caso, não se circunscreve a pequenos círculos de público leitor que tem o hábito da leitura assumido como prática cotidiana. Por esta mesma via, quando uma determinada obra torna-se tema de um filme ou minissérie de TV, ela tem a chance de pular fora de seu círculo específico de domínio estético e ganhar outras projeções e significados.

Podemos dizer, então, que o literário também vive um momento de esfacelamento de sua aura mítica. Não há originais ou cópias em jogo quando se fala do literário num contexto de produção e consumo de massa. Mas há o fenômeno da transposição de uma mídia - o livro em si - para outra - a televisão, o cinema, o teatro. Mantendo ou não a "fidelidade", depois do fenômeno da transposição, a obra "original" volta ao seio de sua originalidade, imaterialidade e subjetividade experimentada e diversificada - numa palavra, "dialogizada".

Imagem e subjetividade

A vivência do homem com a imagem não é recente. A vida do signo, especialmente o icônico, sempre esteve ligada aos processos de criação artística. Pode-se dizer mesmo que os primeiros processos criativos do homem já no paleolítico não demandavam necessariamente uma total familiaridade com a imagem analógica. Ou seja, da natureza para a formatação da imagem incorreram certos processos criativos de adaptação icônica que se pode inferir como sendo

elaborados esteticamente e subjetivamente. A vênus do paleolítico é um claro exemplo de criação por meio de processos próprios de referencialização alheios às regras de composição naturalista da figura. A exemplo de uma criança quando começa a desenhar, os processos miméticos dos primeiros homens estão longe do naturalismo, processo este que eles só incorporarão, posteriormente, com a compreensão mais apurada das técnicas de composição da figura.

Mas o que leva o homem a produzir esteticamente? Necessidade pessoal de expressão, de comunicação com o mundo? Ou simplesmente uma atividade que pode ser dada como corriqueira? Uma ou outra alternativa deve ser analisada à luz das necessidades históricas e sociais de o homem relacionar-se com o ambiente no qual interage. Suas primeiras experiências expressivas com imagens estão gravadas nas cavernas pré-históricas e atestam uma intensa afirmação da linguagem na composição do amplo painel mítico que deflagrava a caminhada humana rumo ao que se convencionou chamar de processo civilizatório.

A necessidade da arte se apresenta como um problema de função. Por que se produz arte? Não se pode afirmar com certeza o que levou o homem primitivo a pintar nas paredes das cavernas. A necessidade mais premente parece ser a da expressão individual ou do grupo, uma vez que o homem primitivo é um ser dotado de linguagem. A história desta necessidade desdobra-se em três esferas distintas percebidas na perspectiva diacrônica, segundo Régis Debray (1994). Tal afirmação se baseia na mudança de estatuto e função social da imagem desde a Antigüidade, passando pela Idade Média e Modernidade até os dias de hoje. De acordo com Debray, as três esferas são as seguintes: 1. *Logosfera* - que corresponde à era dos ídolos (*eidolon*, ídolo, em grego), que vai da invenção da escrita à imprensa; 2. *Gráficosfera* - a era da arte, que se estende da imprensa à TV a cores; 3. *Videosfera* - a era do visual, precisamente a época em que vivemos.

Trata-se de três eras diferentes de expectativas do humano em termos de sinalização semiótica do espaço e do tempo. O ídolo marca a transição do mágico para o religioso; é solene e se realiza como intercessão entre o humano e o sobrenatural, sem o qual, existir não é possível; é o ritual da celebração e edificação. Aqui a questão não é estética, é religiosa, de crença. Todavia, os historiadores da arte costumam incluir nas suas cronologias considerações sobre o caráter estético dos monumentos das culturas egípcia, mesopotâmica e grega. Entende-se hoje que o *status* de ritualidade que cerca os monumentos antigos não isenta os historiadores de tais considerações. A arte com função estética é uma proposta do século XVIII, quando se aplicou pela primeira vez o termo *aesthesis* no sentido de gosto subjetivo, de fruição do belo como categoria subjetivada positivamente.

A cronologia de Debray segue adiante marcando a transição do teológico para o histórico com a passagem do divino (teocentrismo) para o humano (antropocentrismo), na aurora da Modernidade, com o Renascimento. A arte é séria, se a faz e se a percebe como ilusão, já que é fruto da observação e da invenção. A questão presente na arte é a do gosto, portanto, estética.

A era do audiovisual, marcadamente a era do vídeo doméstico e dos equipamentos videográficos de ótima resolução, é narcísica, irônica e se pauta pela experimentação, desmitificação e persuasão. Aqui a esfera econômica decide sozinha o valor da obra e o seu modo de circulação possível.

Tal divisão é meramente diacrônica, não se estabelecendo com o rigor de uma superação incontestável fase após fase. Basta olhar a nossa volta para percebermos a importância que os museus como instituições modernas subsistem na era pós-moderna com igual força e apelo imagístico. As formas de apresentação e apreciação da imagem se entrelaçam, subsistindo em todas as culturas, hoje e sempre.

O que se pode aproveitar da classificação de Debray é a constatação definitiva de que a cultura multimídia, que antes existia como projeto estético situado na esfera das potencialidades mediáticas da arte, agora se esboça de forma concreta. A videosfera só pode ser multimídia e se desenvolver a partir das técnicas eletrônicas de veículos inventados com tal propósito - em alguns casos adaptados. A televisão é um veículo que incorpora, tal como o cinema, a diversidade multimídia.

Criada com uma linguagem própria, específica, por incorporar mecanismos de outras mídias como o teatro e o cinema, a televisão evoluiu até o ponto de se adaptar ao vídeo doméstico, ao computador, aos sistemas multimídia e interativos. Toda a programação daqui em diante terá de se adaptar a esta nova conformação técnica do veículo. O espaço de desenvolvimento da subjetividade passa a transcender o homem e a tecer preâmbulos dialógicos entre o homem e a máquina via contextos estéticos e subjetivos, num momento intermediário entre sensibilidade e entendimento, imaginação e razão.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, 1966.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme*. Paris: Seuil, 1983.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LOBO, Luíza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *A estética da Ilustração: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.
- MOURA, Sérgio Arruda de. *O medium literário e a escritura-crítica na ficção brasileira dos anos 80*. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 1992.

*Sérgio Arruda de Moura é Doutor em Letras pela UFRJ e Professor da UENF (Universidade Estadual do Norte Fluminense).

Os processos de subjetivação moderna e suas problematizações na contemporaneidade

Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira*

RESUMO

Tomando como base os movimentos iluminista e romântico, o texto analisa como a construção dos conceitos de corpo e de cultura e suas articulações com as noções de tempo e de espaço foram fundamentais para os modos de produção da subjetividade moderna. O objetivo é pensar essa subjetividade diante das novas tecnologias informacionais e seus mecanismos de simulação e hibridismos.

Palavras-chave: corpo; tempo; novas tecnologias.

SUMMARY

Based on the illuminist and romantic movement, the text analyses how the formation of the concepts of body and culture as well as their associations with the notions of time and space were essential for the production modes of contemporary subjectivity. The purpose is considering such subjectivity as it faces the new information technologies and their mechanisms of simulation and hybridism.

Keywords: body; time; new technologies.

RESUMEN

Basándose en los movimientos iluminista y romántico, el texto analiza como la construcción de los conceptos de cuerpo y cultura, y sus conexiones con las nociones de tiempo y espacio, fueron fundamentales para los modos de producción de la subjetividad moderna. El objetivo es pensarse esa subjetividad frente a las nuevas tecnologías de la información, sus mecanismos de simulación y sus hibridismos.

Palabras-clave: cuerpo; tiempo; nuevas tecnologías.

Projogada por um computador, a molécula de linezolida é uma peça absolutamente única na Química. Totalmente sintética e jamais vista por um microorganismo, sua aparição surpreende as bactérias que invade, destruindo-as sem que possam se defender. *Superinteressante*, jun. 2000.

Dois grupos vizinhos de chimpanzés na Costa do Marfim utilizam ferramentas distintas para realizar uma mesma tarefa: quebrar uma noz de casca dura.

QI de animal - Inteligência social
The Discovery Channel, nov.1999

O americano Erik Sprague, 27, um entusiasta extremo do bod-mod, está firmemente disposto a se metamorfosear em lagarto.¹
Veja, 15 set 1999

Notícias como as mencionadas acima, presentes em nossos veículos informativos cotidianos, deixam-nos maravilhados e atônitos, surpresos e confusos: parecem embaralhar idéias e conceitos que mantínhamos em compartimentos distintos.

Quando a tecnologia, além de ferramenta para trabalhos físicos, torna-se potencializadora dos processos cognitivos; quando pesquisas de etologia revelam que grupos de chimpanzés produzem cultura; e, quando as novas tecnologias de informação² possibilitam metamorfoses e hibridismos entre corpos humanos, animais e maquímicos, não se está falando apenas da última novidade tecnocientífica. Está se colocando em xeque as próprias fronteiras entre homens, animais e máquinas.

Um modo privilegiado de compreender a extensão e a profundidade dessas mudanças é a análise dos processos de subjetividade, uma vez que sua produção dependia das fronteiras erigidas entre os conceitos de natureza, cultura e tecnologia na Modernidade.

Partindo dos modos como foi construída a subjetividade moderna, podemos aferir o deslocamento provocado pelas tecnologias informacionais e delimitarmos as questões e possibilidades da produção de subjetividade hoje.

Os processos de subjetivação são os modos como o indivíduo pensa a si mesmo. A definição é de Deleuze: “o Si Próprio (*Soi*) não é nem um saber

nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos”. (1989, p.187) Fazemos, portanto, uma distinção entre as formas de produção de subjetividades e as de identidades. Estas são externas ao indivíduo; são classificações de gênero, raça, classe social e escolaridade, que definem a sua no contexto sócio-econômico e político. Ao contrário da subjetividade, a identidade está relacionada aos saberes e poderes constituídos.

Passaremos a descrever brevemente os modos e condições de produção de subjetividade moderna para depois destacarmos as rupturas estabelecidas pelas novas tecnologias de informação.

Problematizações da subjetividade moderna

No período clássico³ o humano é pensado como um ser que se constitui por corpo (ordem da natureza, da *physis*) e mente (ordem da cultura, do *logos*). O corpo é regido por princípios orgânicos e se diferencia da alma que aloca o pensamento. A natureza é entendida como uma cadeia de seres contínua e desordenada, da qual o ser humano não faz parte. O corpo humano obedece às leis naturais, mas a mente, por sua capacidade de organizar o mundo a partir da representação, confere ao homem uma natureza divina. A associação da mente à infinitude divina sustenta a singularidade humana: a capacidade de fazer aparecer o idêntico na cadeia desordenada de seres, organizando o quadro com a cadeia de todos os seres que existem.

O homem não se vê como sujeito e objeto do mundo. A subjetividade é conferida pela capacidade humana de ordenar o mundo. Ser é representar; o humano se define pela capacidade de representar o mundo e a si no mundo, reconhecendo-se como imagem ou reflexo. O sujeito clássico é, portanto, reflexivo. Não possui corpo: é um universal, compara-se com a infinitude divina. Para o pensamento dos séculos XVII e XVIII, a finitude era uma característica negativa. Ela confinava o homem a viver como animal e o afastava do conhecimento absoluto.

Daí a importância vital do Empirismo para formação do pensamento iluminista. A relação negativa da finitude humana frente ao infinito era anterior à empiricidade do homem e ao conhecimento que se pode obter a partir dela. Quando Locke e Hume valorizam a importância das sensações e da experiência para a construção de conhecimento, eles dotam de positividade a finitude, semeando junto com o racionalismo cartesiano as condições para o aparecimento do pensamento iluminista. A partir da valorização da luz natural ou razão, o movimento iluminista propunha-se a desvendar a natureza através da ciência, aperfeiçoar a moral dos homens e emancipar politicamente a sociedade.

A Modernidade - que nesse estudo será compreendida como o período que se inicia em fins do século

XVIII e início do XIX até meados do século XX - não pode ser confundida com o Iluminismo, mas seus pilares foram em grande parte sedimentados pelos pensadores deste movimento.

A cultura moderna pôde aplicar ao estudo do homem os métodos objetivos porque pensa o finito a partir dele próprio. Pensar a finitude como uma positividade empírica e não mais como inadequação ao infinito foi fundamental para o desenvolvimento da experiência moderna e para o conhecimento que dela advém.

Quando percebe o potencial de sua empiricidade, o homem passa a se compreender como um ser racional que consiste precisamente em conhecer a natureza e a si como ser natural, distinto dos animais. O homem se reconhece como um ser que está no mundo e conhece o mundo, tornando-se a um só tempo objeto e sujeito do conhecimento. Os iluministas engendram um ser que se constitui como sujeito a partir de sua diferenciação com os objetos. O homem é um ser natural, mas a natureza humana é racional e sua capacidade singular de pensar, de ter consciência de si e de constituir cultura, diferencia-o, concedendo-lhe superioridade sobre os outros animais. Seu destino primordial é o de emancipar-se, auto-afirmar-se por meio do uso da razão.

Isaac Newton havia submetido os fenômenos naturais às leis matemáticas. Fiéis aos ensinamentos newtonianos, os iluministas acreditavam que o uso da razão estenderia ao sujeito humano os mesmos princípios de estabilidade, unidade, equilíbrio e permanência atribuídos à natureza. No plano macrossocial, conduziria a uma sociedade racionalmente organizada e ao aperfeiçoamento moral dos homens. A ruptura da natureza seria domesticada pelo uso da razão científica. Cria-se uma separação entre natureza e cultura, em que a primeira é o *locus* da força bruta, da intensidade, pureza, estabilidade, unidade, equilíbrio e lugar da ordem, mas de uma ordem que desconhecemos e por isso torna-se incontável. A cultura é lugar da razão, da lei dos homens (contrato social), da justiça e da ordenação social. O mundo arquitetado é subjetivo, porque toma o sujeito como referencial para todas as coisas. Ao mesmo tempo em que o sujeito é universalizado: aquele que pode surgir em todo e qualquer lugar em que se faça o uso da razão.

O Iluminismo cria um ideal de sujeito humano universal como aquele que está totalmente presente a si, auto-suficiente, racional e possuidor de livre arbítrio. A razão iluminista é a da episteme e o homem como ser dotado de razão torna-se capaz de administrar a si próprio e a sociedade, sem a tutela de um ser superior e a crença em ilusões (emancipação da religião e do mito).

A emancipação de si e da sociedade parte de uma decisão do homem. Nas palavras de Kant: “O Iluminismo é a saída do homem da menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade significa a incapacidade para servir-

se de seu próprio entendimento sem a orientação de outro. Cada um é culpável por esta menoridade quando a causa não reside na carência de entendimento, mas na falta de decisão e de valor para se servir sozinho do entendimento sem a orientação de outro. *Sapere Aude!* Atreve-te a servir-te de seu próprio entendimento! Eis aqui o lema do Iluminismo”. (*Apud* Miranda, 1994, p.186)

Na filosofia kantiana, a imaturidade significa um certo estado de nosso desejo que nos faz aceitar que sejamos orientados pela autoridade de outra pessoa quando deveríamos fazer uso da razão. A importância do uso legítimo da razão é que esta garantirá a autonomia humana. Por isso, devemos *ousar saber*. Os usos ilegítimos são os que permitem florescer o dogmatismo, as heteronomias e as ilusões.

Pensar positivamente a finitude foi uma faca de dois gumes para o pensamento moderno. Se, por um lado, criou as condições de surgimento do pensamento iluminista, por outro, trouxe implicações para o modo de constituição do sujeito moderno que o distanciava do ideal de sujeito iluminista. O sujeito moderno não pode ser um universal como o sujeito clássico, sua empiricidade requer um indivíduo autônomo: com corpo e pertencente a uma cultura. As exigências de corpo e determinação cultural constituem duas problematizações para os modos de subjetivação modernos.

Começamos pelo corpo. Foucault explica que a experiência do homem na Modernidade é dado um corpo que é seu corpo - corpo próprio -, cuja espacialidade própria e irreduzível se articula com o espaço das coisas. A essa mesma experiência são dadas três formas positivas que lhe conferem singularidade: desejo (intensidade própria, articulada à produção e à sexualidade que confere valor aos objetos do mundo), linguagem (cujo fluxo nos atravessa e rompe as barreiras temporais) e morte (que ao mesmo tempo em que corrói, permite ao homem sua empiricidade). É por meio dessas formas, atribuídas ao homem por sua finitude - se fosse infinito possuiria e conheceria tudo -, que ele pode aprender que é finito. É por ser finito que o homem pode conhecer. (Foucault, 1992, p.325-327)

No entanto, são precisamente as formas positivas que conferem ao humano singularidade e superioridade sobre os outros animais, que articulam toda a complexidade de seu ser. O humano é atravessado por um desejo inconsciente que o impulsiona a agir independente de sua vontade. A interioridade, que lhe é invisível, é capaz de ser exteriorizada pela linguagem. Essa mesma linguagem da qual é sujeito, por um lado, e, por outro, antecede-o e submete-o a suas regras. Encontramos aqui a segunda problematização: a cultura.

Entendido como ser finito e singular, o homem habita uma cultura que lhe é anterior e cujas determinações de espaço (localização geográfica), tempo (período histórico), valores e crenças que o atravessam, ultrapassam-no e lhe escapam. O homem tem a sensação de não ser contemporâneo de si por

desconhecer a história que o faz ser e por seu corpo ser possuído por um desejo que age em segredo e o determina.

As articulações complexas entre corpo e cultura fazem do homem o lugar de uma duplicação empírico-transcendental. Nas palavras de Foucault: “O homem é o lugar de uma duplicação empírico-transcendental na qual a experiência estabelece uma comunicação entre o espaço do corpo e o tempo da cultura, as determinações da natureza e o peso da História, sob a condição, porém, de que o corpo e, através dele, a natureza sejam primeiramente dados na experiência de uma espacialidade irreduzível, e de que a cultura, portadora de História, seja primeiramente experimentada no imediato das significações sedimentadas”. (1992, p.337)

O sujeito é o *locus* de articulação da experiência singular do indivíduo (empírico) e a experiência histórica preservada pela memória da cultura (transcendental). Se o sujeito é uma dobra entre o empírico e o transcendental, o pensamento que permite o conhecimento objetivo é o mesmo que se articula com o impensado. O homem é também o lugar do desconhecimento que, segundo Foucault, “expõe sempre seu pensamento a ser transbordado por seu ser próprio e que lhe permite, ao mesmo tempo, se interpelar a partir do que lhe escapa”. (Idem, p.339)

O humano é esse ser complexo e paradoxal, sujeito de uma experiência empírica e finita que lhe permite conhecer o atemporal. Quando conhece, percebe que existe uma História da vida, do trabalho e da linguagem que o transcendem e determinam. Ainda que determinado, o homem possui uma história que lhe é própria - e que garante sua singularidade - e a capacidade de alterar a História. Ao descobrir-se capaz disso, ele acredita que desvendou seu sentido e pretende realizá-lo, voltando-se para o momento presente. O presente torna-se lugar de transformação, e o futuro, de realização da verdade do sujeito e da cultura. É na articulação entre corpo e cultura, deflagradora da constituição do homem como um duplo empírico-transcendental, que se engendra toda a complexidade dos modos de subjetivação na experiência moderna.

Para o pensamento iluminista, a verdade da Humanidade consiste em sintonizar o empírico e o transcendental, o ser e o pensamento que o período clássico havia separado. Os iluministas apostam na absoluta racionalização dos indivíduos como modo de conhecimento de si e construção da sociedade ideal. Se o pensar transborda o ser, esta parte transbordante, esse outro, precisa ser conhecido: a maturidade de Kant e a tomada de consciência, para Marx, são ilustrações exemplares. Reunir pensamento e ser implica tornar o pensamento uma ação. Pois quando se toma conhecimento, age-se. Quando o sujeito toma consciência, transforma-se. É mediante o processo civilizatório que o homem pode transformar a si mesmo e a sociedade.

Uma outra forma de pensamento fundamental da

Modernidade, o Romantismo, não aposta na crença iluminista de que tudo é um descompasso passível de ser equacionado. Aguardemos um pouco para retomarmos os românticos. Por ora, concentremo-nos no pensamento iluminista.

Se corpo e cultura são aquilo que escapa à objetividade da razão, será sobre eles que recairá toda a preocupação moderna. O corpo, *locus* de intensidade, desejo, paixão e desregramento precisará ser conhecido, domesticado. A cultura precisará ser desenvolvida por um processo civilizatório.

Corpo cozido

O ser humano, finito e singular, possuidor de uma essência universal, pertencente a uma cultura, que ao mesmo tempo que o determina lhe confere a capacidade de conhecer o atemporal, precisará de um corpo “especial” como suporte de sua experiência.

A imagem que se cria do corpo é um artifício cultural, é uma idealização. É um corpo cuja carne é investida de cultura e preparada para habitar o espaço social - o corpo do cozido.⁴ O corpo dos animais e dos humanos pertencentes às, então consideradas, tribos selvagens será o corpo cru, que não passou pelo polimento e pela decantação da cultura.

Sobre a imagem de corpo, Miranda afirma: “o corpo parece ser a representação de algo irrepresentável, que é o limite exterior da representação, e que se apresenta como inquietantemente ‘inumano’. O impensável (que é o irrepresentável) é justamente que por trás ou dentro está pura carne, rude material orgânico. A carne quando surge é negativamente, como intrusão da *physis* na experiência, como dor ou sofrimento, que abala a estatúria da imagem do corpo”. (1997, p.4)

Na Modernidade o corpo é o lugar do limite individual, o ponto de interface com o mundo social. Apesar disso, há uma divisão entre o sujeito e o corpo, e este último pode trair o eu por ser um lugar além da lógica e da razão.⁵ Daí a função das disciplinas ser a de educar os corpos, torná-los dóceis, produtivos e obedientes, visando à integridade do sujeito e à construção racional da sociedade perfeita. Os corpos dóceis produzidos pelas disciplinas são produções que destacam a diferença entre o corpo civilizado e o selvagem.

Drew Leder (*apud* Shildrick, 1996, p.3) avalia que o pensamento moderno referiu-se ao corpo humano como um corpo ausente – quando saudável –, longe de ser consistente e presente, é raramente experienciado. Apenas quando é danificado ou adocece, o corpo se faz presente impulsionando-se para a consciência. O corpo é, então, percebido e vivenciado como o outro. Simbolicamente, associa-se à ruptura do sujeito.

O corpo é o empecilho para a descoberta da verdade do sujeito e instauração do sujeito ideal. Necessário como suporte de experiência, o corpo porta segredos e tem desejo próprio: é uma afronta à natureza racional do homem.

Civilização pasteurizada

A transição da imaturidade para a maturidade pregada por Kant é a passagem do mito à razão, da barbárie à civilização: o homem traz em si a disposição para a autonomia, mas esta precisa ser cultivada pelos processos civilizatórios.

Friedrich Schiller, filósofo alemão cujo pensamento situa-se entre o classicismo e o romantismo, em *Educação estética do homem* ele assegura que “todo homem traz a destinação e a disposição de ser ideal e puro”.

Schiller assegura que a natureza humana é mista: dotada de razão e de sensibilidade. Considera que é “inútil tentar elevar moralmente - isto é, racionalmente - o homem sem, ao mesmo tempo, cultivar sua sensibilidade”. (Idem, p.16) Para ele, as capacidades intelectuais e sensíveis só podem ser desenvolvidas mediante a cultura ou a educação estética.

O próprio do homem é não se bastar com o que a natureza fez dele, mas ser capaz de refazer com a razão os passos que ela antecipou nele: transformar a obra da privação em obra de sua livre escolha e elevar a necessidade física à necessidade moral. O homem já emancipado tende a transformar o seu Estado natural (estado de privações), no qual prepondera a força, em Estado ético (estado de liberdade), onde existem leis. (Schiller, 1995, p.31-34)

O homem puro, que existe virtualmente em cada sujeito, é representado pelo Estado: “a forma mais objetiva e, por assim dizer, canônica na qual a multiplicidade de sujeitos tenta unificar-se”. (Idem, p.32) A constituição do Estado é a organização social abstrata que congrega um ideal de vida em sociedade como a alternativa para que o homem não se deixe capturar pela selvageria ou pela barbárie.

O Estado soberano moderno, entretanto, não surge a partir de um planejamento racionalizado de um grupo de indivíduos. O Estado é uma organização que se “forma por si e para si”. (Idem, p.33) As condições de concretização do Estado só podem se realizar quando suas partes estiverem afinadas com a idéia do todo.

O processo de civilização formaliza o Estado nacional soberano como uma esfera pública que administra os interesses coletivos e fornece regras de comportamento para a educação do indivíduo. O Estado é o mecanismo criado para dar conta da articulação entre corpo e cultura, criando e uniformizando configurações de tempo e de espaço, disciplinando assim, a produção de subjetividade moderna. Não vamos nos ater aos modos de funcionamento do poder moderno e às técnicas de biopoder, tão larga e profundamente estudadas por Foucault. Interessa-nos somente os modos pelos quais o Estado cria regras de civilidade a serem seguidas pelas culturas em vias de modernização e os mecanismos a serem utilizados para subjugar os indivíduos. O ideal de civilização é uma pasteurização no duplo sentido da palavra: visa uniformizar todas as culturas, ao mesmo tempo em que fornece-lhes regras de assepsia e descontaminação pelas práticas de higiene.

Norbert Elias, analisando os tratados de etiqueta e regras de civilidade desde o século XIII, mostra como algumas regras modificaram o comportamento em público, cultivando hábitos como comer com garfo e faca e lavar as mãos antes das refeições. Outros atos, como fazer amor, assoar o nariz, defecar, antes realizados em público, reclusaram-se nos espaços privados.

Portanto, seria impossível a formulação de uma pedagogia de ocupação dos espaços públicos nascentes sem o controle e a modelização dos atos individuais na esfera privada. Buscamos em Foucault duas pistas de como isso ocorria. A primeira nos conduz às disciplinas: métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade. (Foucault, 1994) A outra pista indica que por meio da discursificação dos fatos quotidianos, os atos mais insignificantes dos indivíduos são submetidos aos mecanismos de poder: “Começa a erguer-se um murmúrio imparável: aquele mediante o qual as variações individuais da conduta, as vergonhas e os segredos são oferecidos pelo discurso à ação do poder”. (Foucault, s/d, p.117)

Mas existe uma terceira técnica de modelização que tensiona com a racionalização iluminista e procura preencher com sensibilidade os processos de enobrecimento do homem. São os estudos alemães sobre as diferenças entre cultura e civilização⁶ que criam uma nova teoria, a Estética, com o objetivo de fornecer padrões de gosto para as regras de comportamento.

A estética nasce em meados do século XVIII, quando o filósofo alemão Alexander Baumgarten constrói a primeira teoria sistematizada sobre o saber sensível e lhe dá o nome de Estética - do grego *aisthesis*, que significa ‘sensação’, ‘percepção sensível’. Vázquez (1999, p.8-9) relata que Baumgarten pensou a sensibilidade como uma forma de conhecimento inferior ao saber racional - superior, que é objeto da lógica-, e à teoria das ações da vontade, objeto da ética.

Embora o gosto seja incognoscível, é uma faculdade cognitiva. A estética é um operador discursivo responsável pelo cultivo do gosto. O gosto é subjetivo, mas sua capacidade cognitiva torna-o cultivável: um modelo para a vida social. A estética surge como uma teoria do gosto, associando o belo ao bom, fornecendo valor cognitivo à experiência.

Como o sentido estético pode ser ensinado, a arte torna-se modelo para a produção de subjetividade individual. A obra de arte, produzida por um *gênio* que se articula com o conhecimento absoluto, é fonte de inspiração para os modos de constituição do sujeito. O *gênio artístico* (sujeito criador) tem o dom natural do gosto.

Como Kant deixa claro: “O *gênio* é o talento (dom natural) que fornece regras à arte”. (Apud Ribon, 1991, p.143) Na visão de Schiller, a arte é o modelo universal. A legislação política deve percorrer os caminhos da estética pois “é pela beleza que se vai à liberdade”. (1995, p.26) E é aqui que reencontramos os românticos.

O belo como valor universal

O Romantismo alemão é frequentemente entendido como um movimento de apologia ao irracional, que sustenta a oposição entre razão e sensibilidade. Como ficará claro, é uma redução definir o movimento romântico simplesmente como oposição à razão racionalista e à delimitação epistemológica de toda forma de pensamento e experiência.

Para os românticos, em vez da razão epistêmica, é o conceito de belo que tem valor universal. Os românticos dão prioridade às formas da arte, revoltando-se contra a tentativa iluminista de fazer da estética uma pedagogia. O principal legado do primeiro romantismo para este trabalho é que, como esclarece Benjamin: “Desde o romantismo, impôs-se a idéia segundo a qual uma obra de arte pode ser compreendida em e para si, sem a sua relação com a teoria ou a moral e que ela poderia ser satisfeita com esta contemplação”. (1993, p.13)

Para entendermos o edifício teórico romântico, precisamos elucidar as relações que se estabelecem entre o homem e a natureza. O princípio da teoria do conhecimento no primeiro romantismo alemão, cujos melhores representantes são Friedrich Schlegel e Novalis, rompe com a relação eu-mundo e com a possibilidade de conhecimento do objeto pelo sujeito. O objeto, assim como tudo o que existe, repousa no *medium* de reflexão, este é um mediador do pensar, é formado segundo o esquema da reflexão do pensar.⁷ Como pensamento é reflexão, ele é um refletir de si mesmo, é um conhecimento imediato de si mesmo. Todo o conhecimento é autoconhecimento, “a célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela se conhece a si mesma”. (Benjamin, 1993, p.62) Para a visão romântica, não há conhecimento de um objeto através de um sujeito, o conhecimento do objeto não é possível. O modo de conhecimento da natureza consiste em suscitar a autoconsciência e o autoconhecimento do objeto que se observa. “O sucesso do experimento depende do quanto o sujeito está em condições de, via aumento da própria consciência, via observação mágica, se aproximar do objeto e incluí-lo em si”. (Idem, p.67) O autêntico sujeito do experimento é aquele para o qual a natureza “revela-se tanto mais perfeitamente através dele quanto mais sua constituição é harmônica com ela”. (Ibid.) A relação do sujeito com a natureza é de cumplicidade e não de submissão como no Iluminismo. O subjetivismo romântico é total, mas inverso ao do Iluminismo.

É como se no romantismo só existissem sujeitos. É por estender a condição de ser livre, consciente de si a todo o mundo, que o romantismo sempre foi associado às noções de liberdade e singularidade absolutas. Como o sujeito é referência central e absoluta, o mediador da reflexão sobre si mesmo ganha destaque para o pensamento romântico. E a arte é o mediador por excelência. Enquanto os iluministas delimitam um campo para artes segundo os

padrões de universalidade pedagogizantes, os românticos a libertam de qualquer caráter moral.

A relação indivíduo/cultura também é fundamental para o pensamento romântico. *Bildung* (formação, cultura) é um conceito central no pensamento romântico alemão na virada do século XVIII para o XIX. Ele implica uma tensão de significado entre o processo de Formação (saída de si mesmo), por um lado, e o estabelecimento da Cultura (volta a si mesmo), por outro. Portanto, o encontro com seu próprio eu não será iluminado pela razão universal, mas por um retorno às tradições e às identidades culturais da nação.

Novalis mostra a importância do conhecimento de si para os românticos: “A tarefa mais elevada da *Bildung* é apoderar-se de seu si mesmo transcendental - ser ao mesmo tempo o Eu de seu Eu. Tanto menos pasmosa é a falta de sentido e entendimento completos para com o outro. Sem um perfeito auto-entendimento o homem nunca entenderá “verdadeiramente o outro”. (*Apud* Benjamin, 1993, p.133)

Enquanto os iluministas apostam nos valores universalizantes e projetam a realização da verdade no futuro, os românticos, num movimento inverso, recorrem ao passado histórico, recuperando o valor da tradição e dos costumes culturais do povo para os contrapor ao Estado e à constituição. Ao *logos*, como língua universal proposta pelo Iluminismo, apologizam-se as línguas nacionais.

Tanto o Iluminismo quanto o Romantismo demonstram que as fundações do pensamento moderno se deram na tensão entre os binômios natureza/cultura e indivíduo/sociedade. A subjetividade moderna tem como condições de aparecimento a idéia de uma natureza humana racional e sensível que se diferencia dos animais e das máquinas pela capacidade de constituir cultura e conhecer o mundo. O humano é sujeito dotado de um corpo próprio individual, marcado por finitude, sexualidade e linguagem, e pertencente a uma cultura que lhe determina e é determinada por ele.

Fica claro ainda o modo como os modernos vinculam a prática política à ética, transformando-a em uma condição de produção da subjetividade coletiva. A ética (do grego *ethos*, estilo de vida) foi entendida como uma estética e teve a arte como principal fonte de expressão.

Simulações e hibridismos: novos processos de subjetivação?

Hoje, as novas tecnologias informacionais tornam contígua a linha entre animais, homens e máquinas, ao mesmo tempo em que reconfiguram as noções de tempo, espaço, modos de interação e limites da experiência, rompendo com os modos como pensávamos a subjetividade e suas condições de produção. Este novo cenário embaralha os conceitos de natureza, cultura, ciência e técnica, forçando-nos a nos



deslocarmos e repensarmos o homem em suas novas conexões com o mundo.

A singularidade humana era atribuída à sua natureza racional, à condição de livre arbítrio e à capacidade única de produzir cultura. Esta natureza humana racional e singular é desafiada de forma inquietante pela sociedade tecnologicamente avançada. As máquinas das últimas gerações tornaram ambíguas as diferenças entre natural e artificial, corpo e mente, orgânico e metálico. Os animais têm sido humanizados pela ciência que descobre seus sentimentos e expressões, e as idiossincrasias de grupos de símios culturalmente estruturados.⁸ Os humanos, ao contrário, têm sido “desumanizados”. Cientistas, pensadores e artistas plásticos defendem a total ruptura de fronteiras entre corpos biológicos e mecânicos, engendrando hibridismos e metamorfoses que já permeiam nosso presente e parecem ser a tônica do futuro.

A sexualidade era a substância ética da subjetividade humana, indissociável da noção de corpo pulsional. Era fundante do sujeito, articulava-se à sua verdade. Algo que lhe atravessava de modo involuntário, ao mesmo tempo em que lhe constituía. O animal possuía o instinto, uma programação genética que o impelia em busca da reprodução e continuidade da espécie. Os estudos sobre etologia complexificam a sexualidade animal enquanto os determinismos sistêmicos maquinizam o humano. Ambos se encaminham para a proximidade de parentesco entre homens e animais. A recente pesquisa sobre homossexualismo animal⁹ demonstra que essa prática é comum entre diversas espécies de animais, como pássaros, golfinhos e girafas.

A finitude era condição da experiência individual e do corpo próprio, indicava a pertença a uma cultura e à História. A finitude era estabelecida por limites: as fronteiras de espaço e de tempo. Os sistemas virtuais já abolem a distância e o tempo-duração. O recente sucesso da experiência de clonagem de ovelhas, o uso crescente de próteses e os avanços da engenharia de tecidos trazem a possibilidade de que um dia os humanos possam vencer os limites da finitude. De qualquer modo, podemos afirmar que, se na Modernidade dar positividade à finitude era condição da experiência empírica, seu ponto de partida, hoje, a sua supressão é o ponto de chegada. Os sonhos se constroem na possibilidade de expansão da longevidade humana.

O tempo era associado à realização da verdade do sujeito, sua emancipação, na medida em que construiria sua unidade e totalização. Hoje, as expectativas de felicidade no futuro restringem as ações do presente em função do risco que representam. O espaço era condição irrevogável da possibilidade de experiência e intercâmbio com os outros seres e culturas do mundo. O espaço geográfico é um território marcado por memórias, experiências e afetos. Com as possibilidades de imersão no virtual, as condições de experiência reconfiguram-se. Assim, a articulação entre corpo

e cultura e sua interdependência com a finitude, sexualidade e singularidade que caracterizavam a natureza humana e forneciam as condições de produção de subjetivação na Modernidade têm sido desconstruídas ponto a ponto.

Buscando vias de pesquisa para investigar a subjetividade hoje, verifica-se que as principais transformações engendradas pela tecnociência são: a expansão mundial da tecnologia, o processo de virtualização do mundo e a desconstrução do conceito de humano.

Articulando os três fenômenos, pode-se traçar alguns pontos de interseção entre eles. A expansão mundial da tecnologia, entre outros fatores, históricos, políticos e econômicos, alavancou o processo de *hibridização* das culturas, ou seja, a coexistência de momentos históricos em uma mesma cultura e a coexistência de costumes e mercadorias de outras culturas em uma mesma cultura. A expansão da tecnologia também é a base de um senso ético contemporâneo que valoriza a informação privilegiada do que pode vir a ser/acontecer. Esta informação é utilizada como modo de se “preparar” para o futuro e tentar eliminar os possíveis indesejáveis. Estamos nos referindo à *simulação* de cenários futuros possibilitados por previsões estatísticas e sistemas computacionais.

A virtualização do mundo gerou a idéia de mundos *híbridos* - junção de mundos puramente digitais e mundos naturalmente construídos -, assim como tem sido fator precipuo na dissolução dos limites entre físico e não-físico, interior e exterior e visível e não-visível. A virtualização cria *softwares* (por exemplo, os MUD - Multi-User Domains e o IRC - Internet Relay Chat) que *simulam* diversos cenários, permitindo que um mesmo indivíduo interprete várias identidades ou que uma identidade seja desenvolvida por várias pessoas. O ciberespaço é um lugar onde se pode viver e trocar experiências. A desconstrução do conceito de humano articula-se diretamente com um novo estatuto do ser vivo que engendra simultaneamente a criação de seres *híbridos* (humanos, animais e maquínicos) e a *simulação* de formas de evolução da vida, inclusive de vida fora das bases de carbono.¹⁰ Assim, o hibridismo, a simulação e, por afinidade, a metamorfose são pontos-chave para compreendermos a sociedade atual e as questões sobre subjetividade que nela emergem.

O novo campo para produção de subjetividade parece se dar num fluxo contínuo e incessante de mudanças, no qual imperam a indiferenciação entre seres (orgânicos ou metálicos), o excesso de informações disponíveis e as infinitas possibilidades de conexões. É um processo de indiferenciação e indeterminação que se pauta na multiplicação numérica de opções. Este fluxo não é o devir, visto que não parece favorecer a criação de si. As metamorfoses não são a multiplicidade de máscaras de um devir-outro que tensionam com o eu, produzindo-o incessantemente. As simulações de personagens

nos MUD representam identidades fixas,¹¹ não parecem partir de um processo de reflexão sobre si mesmo. As simulações, os hibridismos e as metamorfoses não se associam à invenção de subjetividades, mas às identidades contemporâneas - desterritorializadas, flexíveis, mutáveis. O fluxo é, portanto, capturado pelo consumismo que disponibiliza essas identidades sob a forma de etiquetas, identidades pré-fabricadas que seguem a lógica da moda: a troca constante de acessórios.

Se hibridismos e simulações são as novas condições de produção de subjetividade, é preciso buscar maneiras de concretizá-las. Até o momento os hibridismos e as simulações parecem só ter produzido novas formas de dominação: a mobilidade e a capacidade de mistura não são acessíveis ao enorme contingente de marginalizados do planeta; a disponibilidade de opções não é dissociável de mecanismos sutis de controle; e, o resultado visível é a segregação dos povos e a concentração de renda. Como estão em jogo a possibilidade de gestão coletiva das novas tecnologias e o estatuto do humano e do ser vivo, acreditamos que hoje é imperiosa uma análise mais acurada sobre o que são os modos de subjetivação e quais as condições de sua produção.

É preciso pensar até que ponto existe um deslocamento das possibilidades de produção de subjetivação e até que ponto precisamos de um novo conceito, de uma nova ética e, talvez, uma nova estética que reflitam as mudanças em curso.

Notas

¹ Segundo a reportagem, o americano Erik Sprague têm realizado várias modificações em seu corpo com fins de se tornar um lagarto: implantes de escamas sobre a pele, cirurgia de bifurcação da língua e serragem dos dentes para ficarem triangulares.

² Por novas tecnologias informacionais entendemos os recursos e inovações advindos da era computacional. Dessa forma, incluímos entre elas as redes de computadores e de satélites e as novas tecnologias biocientíficas, usadas pelas neurociências, a psicologia cognitiva, os estudos neodarwinistas e etológicos, entre outros.

³ Estamos chamando de Idade Clássica o período que vai do Renascimento (séc. XV) ao Iluminismo (final do século XVIII/Início do XIX).

⁴ As expressões cru e cozido aqui utilizadas são inspiradas no título do livro de Claude LÉVI-STRAUSS, *O cru e o cozido*, não mantendo, entretanto, o mesmo sentido dado pelo autor.

⁵ Cf. SHILDRICK, Margrit. *Posthumanism and the monstrous body*. In: *Body and Society*, vol. 2, n.1. Londres: Sage Publications, 1996. Ver também EUBANKS, Virginia. *Zones of Dither: Writing the Postmodern Body*. In: *Body and Society*, vol. 2, n. 3. Londres: Sage Publications, 1996.

⁶ Sobre a diferença entre os conceitos cultura e civilização para os pensadores alemães, ver ELIAS, Norbert, 1994, p. 25.

⁷ Benjamin explica que "Essa reflexão do pensar torna-se reflexão canônica pois nela estão cunhados os dois processos de toda reflexão: auto-atividade e conhecimento. Neste tipo de reflexão é refletido, pensado, a única coisa que pode refletir: o pensar. O pensamento para os românticos é reflexão".

⁸ Cf. DENNETT, Daniel C. *A perigosa idéia de Darwin*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Ver também Documentário televisivo *QI de Animal - Inteligência Social*. Wildvision Production for BBC Worldwide in association with The Discovery Channel.

⁹ Cf. BAGEMIHL, Bruce. *Biological exuberance - Animal homosexuality and natural diversity*. Nova York: St. Martin's Press, 1999.

¹⁰ Tomas Ray criou um modelo computacional do processo de evolução no qual organismos digitais (seqüências de instruções máqunicas) 'vivem' em um espaço virtual chamado *Tierra*. Cf. *Apud* HAYLES, Katherine. *How we became posthuman*. The University of Chicago Press, 1999, p. 229.

¹¹ Cf. TURKLE, Sherry. *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*. Espanha: Paidós, 1997.

Bibliografia

- BAGEMIHL, Bruce. *Biological exuberance - Animal homosexuality and natural diversity*. Nova York: St. Martin's Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1993.
- DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: *Michel Foucault philosophe*. Rencontre Internationale, Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Seuil, 1989.
- DENNETT, Daniel C. *A perigosa idéia de Darwin*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 2v.
- EUBANKS, Virginia. *Zones of Dither: Writing the Postmodern Body*. In: *Body and Society*, vol 2, n 1. London: Sage, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *A vida dos homens infames*. In: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- HAYLES, Katherine. *How we became post-human*. The University of Chicago Press, 1999, p. 229.
- QI DE ANIMAL. *Inteligência Social*. Wildvision Production for BBC Worldwide in association with The Discovery Channel.
- MIRANDA, José Bragança de. *Análítica da actualidade*. Lisboa: Vega, 1994.
- _____. *As ligações do corpo*. Rio de Janeiro 1997, mimeo.
- RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Campinas: Papirus, 1991.
- SCHELLING. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1973.
- SCHEPS, Ruth. (Org.) *O império das técnicas*. Campinas: Papirus, 1996. (Coleção Papirus Ciência)
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SERRES, Michel. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.
- SHILDRICK, Margrit. *Posthumanism and the monstrous body*. In: *Body and Society*, vol 2, n 1. London: Sage, 1996.
- TUCHERMAN, Ieda. *A questão do Sentido II*. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1997.
- TURKLE, Sherry. *La vida en la pantalla: la construcción de la identidad en la era de Internet*. Espanha: Paidós, 1997.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

* Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira é Professora da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, Mestre em Comunicação Social e Doutoranda em Comunicação e Cultura da UFRJ.

A crise do pensamento: o sujeito na modernidade

Maria Nelida Sampaio Ferraz*

RESUMO

Este trabalho aborda o nascimento do sujeito e as transformações por que passou na Era Moderna. Sem a pretensão de esgotar tema tão vasto, privilegiou-se a leitura de Deleuze, que vê no sujeito a correlata e necessária descoberta do Outro. Buscou-se focalizar o sujeito a partir da crise, mais ou menos recente, do *cogito*, compreendendo-o, a partir daí, como produção de subjetividade, onde se atualizam as forças da diferença e da História. Palavras-chave: sujeito; alteridade; identidade.

SUMMARY

This work approaches the birth of the subject and the transformations that it went through in Modern Days. Having no pretensions to emptying so broad a subject, the reading of Deleuze, who sees in the subject the associated and necessary discovery of the Other, was selected. The intent was to focus the subject from the more or less recent crisis of the cogito, and therefrom understand it as production of subjectivity, where the forces of difference and History are updated.

Keywords: subject; otherness; identity.

RESUMEN

Basándose en los movimientos iluminista y romántico, el texto analiza como la construcción de los conceptos de cuerpo y cultura, y sus conexiones con las nociones de tiempo y espacio, fueron fundamentales para los modos de producción de la subjetividad moderna. El objetivo es pensarse esa subjetividad frente a las nuevas tecnologías de la información, sus mecanismos de simulación y sus hibridismos.

Palabras-clave: cuerpo; tiempo; nuevas tecnologías.

A ruptura do pensamento com os vínculos sagrados que o sustentavam começa com a filosofia das Luzes e sua crítica da superstição. Muitas análises situam nesse ponto o nascimento da modernidade, que testemunhará o efeito progressivo dessa ruptura. No século seguinte, este efeito se intensifica com a proclamação da morte de Deus (Nietzsche) e do desencantamento do mundo (Weber). Secularização e laicização são novas designações para tentar dar conta da voraz modernidade industrial. Estas expressões buscavam traduzir um sentimento hoje submetido a múltiplas perspectivas de uma mesma realidade, cada vez mais difícil de se interpretar em sua complexidade: a de um mundo materialista e laico, no seio do qual a crença na existência de Deus não estrutura mais o espaço político-filosófico onde sempre vicejou o pensamento. Não que a crença no sagrado tenha desaparecido, mas pode-se constatar que hoje ela reflui para a esfera privada, enquanto, na pública, fica entregue, o mais das vezes, às interpretações banais e ao cinismo de ocasião. Quando não é assim, a esfera pública procura sempre preservar a neutralidade nesta matéria, como convém à estética da política.

O fato é que hoje, a lei moral, como de resto a cultura moderna que ela alicerçaria, situa-se tão-somente na escala humana. Entramos, assim, num círculo no qual as questões existenciais não encontraram mais no espaço metafísico referências seguras e hoje aparecem com incrível acuidade nas sociedades democráticas, sendo aí colhidas pelo turbilhão infinito das esferas autônomas. Eis que o sujeito contemporâneo encontra-se irremediavelmente fragmentado: a família, o casamento, a educação dos filhos, as relações com a profissão e o dinheiro, com o corpo e o esporte, enfim, com a cultura e com a mídia, com a ciência e a diversão não são mais regidos por regras facilmente identificáveis. Um clima de incerteza, insegurança e desestabilização perpassa, portanto, nossa era milenar, sem utopias. O indivíduo é obrigado a experimentar e a arriscar-se para sobreviver. À crise de Deus, parece inevitável admitir-se contemporaneamente, segue a do indivíduo e do sujeito clássico. Doutrinas tranquilizadoras da verdade do sujeito contemporâneo e da história não são mercadorias à venda na bolsa dos que se aplicam honestamente à pesquisa do conhecimento e à interpretação dos fatos culturais em contínuo movimento.

De fato, o pensamento encontra-se no impasse de pensar o novo sujeito cuja subjetividade não é mais facilmente apreendida, chamado que ele é a desempenhar múltiplos papéis nos quais vão sendo afirmadas sua polivalência e sua diferença.

Esta já não se refere a simples alteridade, mas a um si mesmo fracionado e polifônico, a um teatro interior, na diferença com o exterior - simultaneamente possibilidade de resgate de si e ponte para seu desempenho como ator social, no grande teatro do mundo. É esta a questão que chega à cena nesta modernidade tardia ou pós-modernidade. Como viver e persistir no ser e no sentido, num mundo em que não há mais critérios preestabelecidos e modelos *a priori* para medir comportamentos e alicerçar verdades, num mundo em que o vazio do sentido se coloca como permanente provocação e tentação niilista? Qualquer resposta que se procure para questão dessa magnitude só levará à colocação de novas perguntas.

Em todo caso, evitando previsões e futurologias, podemos problematizar nosso tempo e refletir sobre as condições de possibilidade para o indivíduo hoje. Podemos mesmo afastar teorias finalistas que vêem, na morte do homem tradicional, que se seguiu à de Deus, o próprio fim do sujeito e da história que ele cria. Tais teorias vêem na mídia e na sociedade do consumo e da informática perversos aliados da ciência que conspiram para, em nome do “progresso”, aniquilar o homem, tornando-o simples robô. Ao apagar-lhe os afetos e a sensibilidade, o homem é lançado no vazio do sentido em que todas as identidades naufragam, em nome de uma razão instrumental, enlouquecida em sua linearidade, rumo ao fim da história. Não será isto dar muito pouco crédito às forças da contracultura e da diferença, ao pensamento outro, espécie de utopia, sempre renascente dentro desses mesmos meios? Não será que do atrito e da combustão entre estes contrários novas formas de existência, mais criativas que reativas, podem vir a se afirmar, levando o planeta a respirar melhor? “Criar não é comunicar, mas resistir”, ensina Deleuze. (1992, p.179) Não poderão as novas gerações já estarem preparando um novo homem, sem canga no pescoço, dançando sobre o abismo, pronto a dirigir seu próprio destino, amando-o e afirmando-o a cada passo e a cada impasse como pura e legítima afirmação da vida? Não estarão aqueles que se viram zerados em seus papéis previsíveis lançando-se agora no novo, inventando e investindo em outros papéis e modos de existência, muitos dos quais ainda sem nome, ultrapassando, assim, o domínio do sentido, estabelecendo possíveis conexões oferecidas pela intensa diversidade que o mundo da modernidade pode lhes oferecer? São desafios e riscos que submetem a crise de identidade a provas, sem dúvida, difíceis. Em todo caso, pode-se nela perceber a resistência deste valor que se coloca sempre acima de todos os valores: a vida e a alegria com que ela nos convida a afirmá-la. Resistência no acontecimento renovado que ela desdobra, na ligação profunda entre os signos, na nossa dedicação à dobra e à curvatura feitas na linha inflexível do tempo, moldando e modulando as relações em modos de existência estéticos. A tentação de opor princípios inamovíveis ao movimento perpétuo do mundo é grande. Mas como solucionar enigmas, empenhar-se em preencher, com qualquer moral de plantão, este vazio deixado pelo desmoronamento recente dos grandes sistemas? O mais prudente talvez seja viver o tempo, aplicando-se a compreendê-lo sem precipitar sentidos. Empenhar-se, sim, em

viver afinal o alegre jogo da existência, retirando dele as lições e as surpresas com que o acaso vem, por vezes, premiar a dura necessidade.

A modernidade desponta na história da cultura por meio de duas grandes avenidas paradigmáticas que esboçam, na sua realização histórica, aquilo que se chamará depois de sujeito moderno. De um lado, o modelo da reconciliação desenvolvido por Santo Agostinho (Agostinho de Thagasto, 354-430). Partindo da conversão de si - que supõe um desconhecido - para abrir-se ao horizonte de uma consciência humana, Santo Agostinho revela o interior ao exterior, tornando-o afinal conhecido através de seu homem - Deus. Antecipa, sem dúvida, um novo tempo, ao inverter a direção dada pelos gregos ao Sentido.

De outro lado, a interiorização cartesiana (René Descartes, 1596-1650) caminha em sentido inverso: do conhecido ao desconhecido, no propósito de estender progressivamente o saber pela contenção da dúvida ou pelo surgimento infinito de certezas.

Um faz da identidade uma busca, como se lê no livro X das *Confissões*: “Tarde te amei, Beleza tão antiga e tão nova, tarde te amei! Estavas dentro de mim e eu te buscava fora de mim”. (Santo Agostinho, 1989, p.191) O outro faz de sua busca a expressão necessária de uma identidade, como no seguinte trecho das *Meditações*: “Mas ainda que os sentidos nos enganem às vezes, (...), encontramos muitas outras (coisas) das quais não se pode duvidar (...): por exemplo, que eu esteja aqui, sentado junto ao fogo, vestido com um chambre, tendo este papel entre as mãos (...). E como poderia eu negar que estas mãos e este corpo sejam meus?” (Descartes, 1979, p.86)

Estas duas leituras, separadas no tempo e metodologicamente divergentes, têm um ponto comum de chegada: a afirmação da existência de um sujeito. Seja prometendo a contenção da dúvida e a correlata expansão das certezas, seja pela redenção de uma consciência que se descobre infinita em si mesma. Descartes e Agostinho, respectivamente, prometem ao homem um verdadeiro éden de descobertas e apropriações. Deus, o Espírito e a Razão são assim afirmados neste espaço transcendental que antecipa aqui mesmo, na Terra, o prometido Éden. Ao refutar o ceticismo, Santo Agostinho observa o próprio homem que, mesmo que duvide de tudo, não pode duvidar de sua própria existência. O famoso *Cogito ergo sum* cartesiano já se encontra em germe em quase todas as cartas do bispo de Hipona.

Aluno dos jesuítas e leitor de Santo Agostinho, Descartes transformará o que, até então, era privilégio do domínio da dialética teológica em sistema a dominar o cenário do pensamento, desde o alvorecer da modernidade, uma vez que a maioria dos filósofos, depois dele, ou seguem sua escola ou se situam diante dela. Santo Agostinho e Descartes introduzem o homem em sua interioridade, arrancando o discurso da verdade de sua direção para o exterior, dada pelos gregos. Portanto, com eles nasce, de fato, o sujeito moderno, que se recorta da afirmação paralela de Deus e da metafísica.

Descartes, entretanto, dá um passo à frente em relação a Santo Agostinho, uma vez que situa as fontes morais, não mais na providência divina, mas dentro do próprio sujeito racional.

Rejeitando a forma teleológica platônica da verdade, rumo ao céu das Idéias, o cartesianismo propõe que o universo seja compreendido mecanicamente pelo método criado por Galileu. A racionalidade moderna segue, pois, um duplo movimento: (1) identificar os ídolos, aprisionadores da consciência, abrindo, assim, caminho ao saber verdadeiro, ao remover interferências internas indesejáveis (intromissões afetivas, falsos princípios não controlados pela evidência ou pela experiência); (2) investigar os limites que condicionam a razão radicados tanto na realidade do homem, ser pulsional, quanto no próprio aparelho cognitivo (impossibilidade de conhecer a substância independente de suas qualidades). (Rouanet, 1987)

Estes dois movimentos - um controlador, outro limitador - são reveladores da tarefa heróica a que se lançará a razão ocidental, no seu afã de submeter a natureza a seu controle, de dominá-la e transformá-la de acordo com os progressos da ciência, seu farol. Como ela se sairá nesta tarefa? Descartes, mais do que matemático, era um geômetra que se debruçava sobre o mundo das idéias entendidas como realidade. Ora, a realidade é movimento, é vida que não cessa de recomeçar e de se afirmar. Os próprios gregos, como lembra Foucault, são aqueles para os quais “a aritmética pode bem ser o assunto da cidade democrática, pois ela ensina as relações de igualdade, mas somente a geometria deve ser ensinada nas oligarquias, pois demonstra as proporções da desigualdade.” (1969) Para medir a realidade, o geômetra só pode estender sobre a mesa um cadáver. É assim que o método cartesiano só procura dar conta da realidade, à custa de limitá-la, de cerceá-la, de imobilizá-la em seu movimento, de matá-la, enfim.

Descartes percebe que sua alma é algo separado de seu corpo, que ela não está sujeita a morrer com ele. Um abismo deve ser, então, cruzado entre o mundo intelectual e corporal, entre as idéias que nos chegam pelos sentidos e as que são inatas em nosso espírito. Corpo e alma, absolutamente opostos um ao outro, nada têm em comum a não ser o fato de serem ambas substâncias, isto é, aquilo que para ser não necessita de nenhum auxílio de fora. Entretanto, Descartes também percebeu a dimensão da existência, para lá do pensamento (*cogito*) ao enunciar: *sum res cogitans*, isto é, *sou* uma *coisa* que pensa. Admita, assim, a parte de natureza que há no homem, seu corpo e sua existência indeterminada, ao lado disso que, para o cartesianismo, faz toda diferença: ser determinado, isto é, o sujeito racional, mestre do pensamento puro e senhor desta mesma natureza na marcha incessante do intelecto rumo ao progresso.

Nietzsche foi dos primeiros a compreender que nada permita erigir o *cogito* à condição de verdade eterna. A seus olhos, a dificuldade central, no cartesianismo, é justamente a imputação: o ato de pensar não seria predicável linearmente para um sujeito, sua concepção mecânica esconde valores supremos, exclui o campo de forças e, portanto, os corpos e o próprio atrito que produzem. O *cogito* afirmaria, assim, uma unidade ilusória do sujeito em nome de uma razão que sustenta um paralelismo impossível entre a coisa e o pensamento. Muito antes de Nietzsche, porém, Kant (1724-1804) já relativizara a razão cartesiana, ao apontar a não-correspondência fundamental entre o

entendimento conceitual e o conhecimento empírico. Em Kant, o pensamento puro cartesiano esbarra em seu verdadeiro limite, situado justamente no domínio da experiência sensível que o *cogito* tanto se esforçava em controlar.

Deleuze perceberá a cisão no eu cartesiano (*penso/sou*) justamente através da leitura de Kant. Para Deleuze, coube a Kant a afirmação da fratura no eu, ao perceber, no *cogito*, o indeterminado (sou) como conclusão de um determinado (penso). Kant vai, então, situar aquilo que a razão cartesiana reprimiu desde sempre: a forma do tempo, o *a priori* que determina a diferença entre o indeterminado e o determinado. A atividade do pensamento é, a partir daí, sentida passivamente, não mais vista como atividade e representação linear: ela é atravessada e determinada pelo tempo. O sujeito de Kant é o sujeito fenomênico: uma existência indeterminada, determinada e limitada pelo tempo. Daí se infere que o eu é, portanto, um outro, aquilo que Deleuze chama “o paradoxo do sentido íntimo”. (1988, p.150)

Descartes expandia o *cogito*, à força de expulsar o tempo, confiando-o a Deus. A suposta identidade do sujeito cartesiano tem, portanto, sua garantia na unidade do próprio Deus. Se, no alvorecer da modernidade, houve substituição de Deus pelo sujeito, a operação fica anulada pela identificação entre ambos, já que um deve ao outro sua identidade e o eu se determina por sua semelhança com o divino.

Kant percebe a morte de Deus e a correlata perda de identidade do sujeito, ao apontar a rachadura no eu. É verdade que o próprio Kant ressuscita o eu e a Deus, preenchendo, com a identidade ativa, no domínio prático da especulação, aquela cisão entrevista. O eu passivo fica limitado à receptividade, sendo, assim, incapaz de elaborar sínteses como faz o eu do domínio da razão especulativa. Kant busca salvar, a despeito de sua descoberta do outro, o mundo da representação em seus fundamentos racionais.

Segundo Deleuze, em todo caso, começa aí, a longa história, interminável, da diferença. A diferença não é mais mera diferença transcendental, isto é, diferença exterior que separa, mas diferença interna que fratura o domínio do sujeito, ao afirmar sua passividade diante do acontecimento imemorial do tempo, *a priori* que o atravessa. Toda a atividade do pensamento aplica-se a um sujeito passivo que deve suportar este acontecimento do Aberto como uma rachadura que o atravessa, como uma forma pura e vazia: a imagem do Tempo. Portanto, cabe ao homem passivo uma atividade do pensamento que nada mais é do que a representação daquilo que o atravessa, cujos efeitos sente em si e que só pode vivenciar como um Outro nele. O pensamento é imanente, mas o Todo, ou seja, o Tempo que se desenrola, é aberto, deixando passar por sua fenda as intensidades puras que alimentam o saber, como representação deste Outro. Para Deleuze, a representação é imagem sem semelhança porque não remete a um modelo. Não é cópia, nem simulacro - cópia degradada, desprovida de força -, como o considerava Platão. Seu modelo é a própria dessemelhança, ou seja, o Outro, esse estrangeiro que atravessa o conhecido - o determinado -, levando-o de volta ao mar da indeterminação do sentido e dotando-o de

nova disposição para insistir no jogo da vida.

Foi, então, Kant quem descobriu os limites da razão no Outro. E depois dele, Hölderlin, cantando em suas odes a retirada dos deuses, percebendo, nesse afastamento, o vazio deixado pelo sentido. Seus sucessores, os românticos alemães, foram também pacientes observadores dos sonhos e corajosos experimentadores dos limites do imaginário, do fora e do dentro, das relações entre o familiar e o não-familiar, das pátrias longínquas, pagando por isso, muitas vezes, com a perda literal da razão. Chega-se, então, a Freud e sua secular *Interpretação dos Sonhos* (1900), revelando o sujeito do inconsciente, que submete à sua interpretação. Com sua descoberta, Freud referenda o Outro como o latente, como o desconhecido (*Unheimliche*) e o indeterminado. Mas Freud, como seu seguidor Lacan, são modernos herdeiros do cartesianismo, querendo ambos trazer à razão o que é da ordem do inconsciente. Ambos disciplinam e domesticam o inconsciente a leis e fundamentos práticos, em vez de curvá-lo, dobrá-lo, no seu plano de imanência, para poder respirar e se deixar atravessar pelo fora do sopro do Tempo infinito, dentro de sua condição finita, como nos propõe Deleuze.

Hoje, perdidas as certezas do funcionamento, perfeito e controlado, de sua bússola reduzida ao cogito, o marinheiro “lançado de volta ao mar” encontra-se na contingência de partir a linha, de mudar a direção, de buscar linhas de fuga. O sujeito hoje só pode existir como invenção, como criação permanente. É verdade que sua identidade errante depende de quadros de referência que são imaginários, no sentido que Lacan conferiu ao imaginário: o de um processo de identificação pelo qual se constitui o eu. A identidade faz passar a singularidade de diferentes modos de existência por um só quadro de referências identificável, quadro às vezes imaginário. (Guattari & Rolnik, 1996). O que é identidade coletiva (língua, nação, como comunidade imaginária, sistema de trocas econômicas) distingue-se do que é singularidade, um modo de existência idiossincrático que não se confunde com meu nome e minha representação pessoal.

A beleza interior, descoberta de Santo Agostinho, parece reencontrar hoje a si mesma no que ela tem de melhor: um modo de existência que é também arte de viver, na descoberta pelo sujeito de modos de sustentar-se e de recolher-se naquilo que Maffesoli chama de “abrigo esburacado pelas aberturas ao infinito”. (1997, p.90) É nesses “occos” que a vida renasce, ganha seu fôlego, cria movimento. Esse modo singular de existência paradoxalmente se realiza como transcendência imanente e como peregrinação coletiva, abertura permanente ao estrangeiro, acolhimento do outro e invenção de si no cuidado de si na relação com o outro.

A subjetivação hoje é, ao mesmo tempo, intersubjetividade, como uma relação de tensão entre indivíduos e suplementação, como processo inacabado de acolhimento desse Outro que passa infinitamente e nos atravessa com sua estranheza, obrigando o sujeito a reorganizar os signos em que diariamente esbarra. Mas, nessa fuga permanente, ver a própria imagem significa deslizar para dentro dela, cavar nela uma dobra, já que o único fundo possível de uma imagem é uma outra imagem. É esse o destino da representação. A subjetividade é esta produção resultante do engendramento de diferentes registros semióticos, é um campo aberto onde substâncias diversas vêm se cruzar - lingüísticas e extralingüísticas, de ordem maquínica, do corpo e do espírito -, retirando do homem toda a inércia, para que supere a si mesmo, tornando-se sempre, como queria Nietzsche, *aquilo que é* Abrir a clausura, como Truman, no filme de Peter Weir, sujeito comum e negativo, fez no seu *show*. Conquistar a si mesmo, resistir ao “pronto para usar”, operar um modo de existência singular e coletivo, na falta de fundamentos e no vazio do Sentido, são palavras de ordem para o sujeito contemporâneo. Teremos, então, em cada singularidade ou modo de existência particular, uma pequena e milagrosa criação de si no acolhimento do Outro, uma “beleza eterna” em sua duração fulgurante, mesmo se sua existência mostra-se fugaz e provisória, como as nuvens que passam.

Bibliografia

- CHÂTELET, F. *Uma História da Razão*. Entrevistas com Émile Noël. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DESCARTES, R. *Meditações*. In: *Descartes*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- FOUCAULT, M. *L Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. & ROLNIK. *Micropolítica, Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, M. *Du Nomadisme, vagabondages initiatiques. Biblio Essais*. Paris: Librairie Générale Française, 1997.
- TAYLOR, Ch. *As Fontes do Self, a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 1997.

* Maria Nelida Sampaio Ferraz é Doutora em Comunicação e Cultura.



*Labirinto e subjetividade: o conceito de rizoma no Ulysses de Joyce*¹

Luciane Lucas*

RESUMO

Tomando por base uma das obras mais importantes da literatura Ocidental - *Ulysses* de James Joyce -, procura-se evidenciar as costuras possíveis entre o texto literário, a música e a estética poética. Por meio da análise desta obra, segundo a lógica do rizoma, compara-se a narrativa de Joyce a um dispositivo labiríntico, capaz de constituir uma experiência incessante de produção de subjetividade. Palavras-chave: Joyce; música contemporânea; rizoma.

SUMMARY

Based on one of the most important works of western literature, James Joyce's Ulysses, we try to make evident the possible links of the literary text, music and poetical aesthetics. By means of the analysis of such work, according to the rhizome's logic, Joyce's narrative is compared to a device of the labyrinth type, capable of being an uninterrupted experience of subjectivity production.

Keywords: Joyce; contemporary music; rhizome.

RESUMEN

Basándose en una de las obras más importantes de la literatura Occidental - Ulysses de James Joyce -, se busca evidenciar las costuras posibles entre el texto literario, la música y la estética poética. A través de la análisis de esta obra, según la lógica del rizoma, se compara la narrativa de Joyce a un dispositivo laberíntico, capaz de constituir una experiencia incesante de producción de subjetividad.

Palabras-clave: Joyce; música contemporânea; rizoma.

“**A**gora vemos claramente que quem faz o labirinto é o viajante e não o arquiteto! O labirinto não é uma arquitetura, uma rede no sentido de quem o projeta e concebe, mas o espaço que se desdobra diante do viajante que progride, sem mapa, na própria rede”.

Pierre Rosenstiehl

Ulysses: da estrutura de rizoma à produção de subjetividade

Ler Joyce não é tarefa fácil. Múltiplos significados atravessam as entrelinhas dos seus textos, o que pode tornar sua leitura agradável para alguns – que consigam perceber as nuances e as chaves de acesso ao universo joyceano – e enfadonha ou desconexa para outros, que não consigam costurar os elementos diversos que se entrelaçam em suas obras.

Entretanto, vale dizer que a experiência deste encontro estabelece, sem dúvida, uma espécie de rito de passagem. Ou, se preferirmos: o encontro com Joyce, sobretudo a partir de *Ulysses*, é mais do que uma experiência lingüística singular; é, antes, um dispositivo que nos permite vislumbrar um devir-mundo, na medida em que nos convida para uma experiência estética essencialmente rizomática. Ler Joyce é um desafio porque nos coloca diante de um texto em permanente construção - verdadeiro *work in progress* -, onde os sentidos são fabricados, na mais intensa possibilidade literária, segundo os processos de subjetivação que cada um articula para si. Tanto mais rico será o processo de leitura quanto mais abertos estivermos à descoberta de novos sentidos - sentidos para nós, não para Joyce, é importante que se diga.

Esta talvez seja a grande peça que o texto joyceano nos prega e que continua, ainda hoje, a suscitar inúmeras disputas intelectuais. Afinal, o que terá pretendido ao construir a estrutura narrativa de *Ulysses*? Haveria um paralelo real entre esta obra e a *Odisséia* de Homero, como pretendia a maior parte dos críticos (a partir de pistas dadas pelo próprio Joyce)? Ou seria *Ulysses* “um simples olho, (...) um simples nervo tátil exposto, sem freio ou seleção, à catarata turbulenta, caótica, disparatada dos fatos físicos e psíquicos que registra quase fotograficamente”,² como enunciara Jung? Mais do que isso, seria *Ulysses* um romance, um anti-romance ou um poema simbólico?³

Estas são algumas das questões colocadas pelos críticos há décadas e delas parece emergir um indissolúvel e cúmplice enigma. Só Joyce poderia dizer o que de fato pretendia com *Ulysses* e, sobretudo, com *Finnegans Wake*. E, caso ele tenha enunciado, como acredito, uma possibilidade mais ampla de experimentação - cujo sucesso dependa quase que inteiramente desta descoberta individual de sentido - então, é de se esperar que tal enigma nunca se resolva, justamente para que obras como *Ulysses* e *FW* cumpram seu papel.

Talvez encontremos no rizoma deleuziano uma importante chave de interpretação para os escritos de James Joyce. Mais do que Literatura, *Ulysses* e *Finnegans Wake* traduzem a pura produção de subjetividade. Se, por um lado, conforme escreveu o romancista inglês E. M. Forster, “Ulysses (...) é a mais interessante experiência literária de nossos dias”,⁴ por outro, é possível enunciar um papel ainda maior para esta grande obra cósmica de Joyce, na medida em que ela encerra antes de tudo - e a Literatura aparece aqui como um poderoso tear - um modo novo de produzir subjetividade em meio ao caos prenhe. Ler *Ulysses* é isto, na verdade: deixar-se impregnar de mundo.

Cabe aqui um paralelo entre o Ulisses de Joyce e o de Homero: não nos termos convencionais - procurando chaves que permitam encontrar no primeiro as marcas deixadas pelo segundo -, mas antes demonstrando o que constitui diferença fundamental entre os dois.⁵ Esta diferença, é importante que se diga, não se reporta meramente ao contexto literário; antes atravessa-o, apontando para um modo novo de se traduzir a multiplicidade caótica do mundo, dela extraindo uma vivência estética constitutiva do sujeito. O Ulysses joyceano é, assim, ao contrário do homérico, uma proposta estrutural de subjetividade. Se a Odisséia é um poema que narra a tentativa hercúlea do Homem grego de rastrear o mar e conquistá-lo, se é um épico que conta a história de um herói dividido entre o desejo de retorno e a conquista como *modus vivendi* ('estriamento do espaço liso'), a proposta de James Joyce parece, já na sua construção, ir na direção contrária, buscando a todo momento alisar o espaço, recuperar a miscelânea como princípio e revalorizar um certo olhar de *flanêur*. Talvez não seja mais do que isso que Joyce nos proponha - um passo leve e descompromissado como o do *flanêur*, capaz de apreciar a diversidade de sons e matizes ao circular entre línguas antigas e mortas, onomatopéias ludicamente variadas e recombinações, bem como trajetórias por vezes *nonsense*. Esta possibilidade de ler por entre as dobras - grávidas de sentidos múltiplos - é o que torna a leitura de Joyce um acontecimento absolutamente singular, rizomático por excelência - em outros termos, a experiência de 'atualização'⁶ mais absoluta da história da Literatura.

É verdade que Joyce, com *Ulysses* e depois com *FW*, contracta, no quanto lhe parece possível, o saber humano, o que não significa que ele obrigue o leitor a traduzi-lo por inteiro. Tal proposta seria absurda e inviável. O constructo de leitura, para que se aprenda a decantar devidamente o universo joyceano, deve antes se constituir a partir das possibilidades individuais de 'atualização'; ou, se preferirmos, a partir dos recortes que o olhar, marcado por experiências outras a que a retina acostumou-se, torna possível. É deste lugar que Ulysses, labiríntico por excelência, promete uma viagem sem precedentes. Cabe observar que a figura do labirinto aqui, que bem evoca esta obra de Joyce, não guarda termo exato de comparação com o modelo cretense - onde não se encontra saída -, mas lembra antes o labirinto deleuzeano. É segundo esta figura metafórica transformada que *Ulysses* inova em mecanismos de leitura, entendimento e produção de subjetividade.

A chave para o problema do texto joyceano encontra-se neste paradoxo: ele não é feito para ser entendido integralmente ou para ser decifrado em minúcias. Ele é feito para ser percorrido e degustado. Encontrando-se nexos sempre novos que podem conduzir a outros lugares (ou não-lugares), ler Ulysses consiste em uma trajetória que se renova permanentemente. Neste ponto sim ele se assemelha a uma Odisséia, quando então, como navegantes, experimentamos deslizar por um mar de possibilidades e referências (bíblicas, semiológicas, enciclopédicas). Esta configuração de uma espacialidade não-fixa, de um labirinto acentrado, que se move conforme o sentido que dele se faça, lembra a circularidade como princípio, o que nos remete a Vico e, por sua vez, a uma nova experiência de escrita ficcional já enunciada como romance espacial ou circular. Circular no sentido de que os episódios de *Ulysses* não seguem uma estrutura linear. Eles se assemelham antes a um caleidoscópio, um mosaico, uma colcha (tecida por uma Penélope nada homérica), onde as cenas se não se excluem, também não se encaixam necessariamente numa ordenação temporal lógica. Há, neste ponto, inclusive, a possibilidade de ver nesta obra monumental uma reprodução da estrutura sinfônica ou mesmo operística.

Como contar uma história através de sons: a polifonia labiríntica em Joyce

Esta relação entre a estrutura narrativa de *Ulysses* e a música não é nova. Cabe, entretanto, esmiuçá-la um pouco mais, a fim de evidenciar como a obra de Joyce encontra no formato musical seu modo mais perfeito de expressão. Anthony Burgess - ensaísta e leitor experimentado do trabalho de Joyce - assim o demonstra no famoso episódio das Rochas Movediças, mais conhecido como

o episódio das sereias. Oferecendo algumas pistas para se entender o *link* entre esta passagem e a chamada *fuga per canonem*, Burgess faz-nos ver como a construção do texto joyceano lembra, por vezes, uma estrutura musical contrapontística. (1994) Não é à toa que Joyce usa e abusa das onomatopéias: é um modo de evidenciar a musicalidade que parece emergir das entrelinhas de *Ulysses*.

Analisando a obra como um todo, pode-se descobrir mais de uma correlação entre a narrativa de *Ulysses* e formatos musicais variados, tais como a sinfonia, o concerto, o poema sinfônico, a fuga e, sobretudo, a ópera. Não é, portanto, exagero estudar a estrutura de *Ulysses* - já mapeada das mais diversas formas, tal qual um sistema cosmogônico que ora faz paralelo com órgãos do corpo, ora com diversos tipos de arte - segundo o encaideamento sonoro de um repertório musical erudito. Em outras palavras, é perfeitamente possível enxergar em *Ulysses*, por exemplo, a estrutura de uma ópera: três atos (lembrando que são três as partes em que se divide), vários *leitmotive* que trançam - indo e vindo, como no ritornelo - o espaço narrativo da obra e dezoito episódios básicos que bem poderiam funcionar como cenas de um repertório operístico.⁷

Considerando a influência dos sons na vida e na obra de Joyce, torna-se bastante verossímil propor esta nova forma de lê-lo, agora segundo os padrões de uma partitura operística imaginária. Muito se tem falado sobre a dificuldade de encontrar sentido em certas passagens de *Ulysses* e em páginas inteiras de *FW*. Onomatopéias estranhas, compressões eufônicas (outras nem tanto), cunhagem de novos e estranhos termos - todos estes artificios, estes a-fazeres da arte de quem trança as palavras, servem na verdade para um único propósito: contar uma história através de sons, matéria-prima que sempre exerceu fascínio sobre Joyce.

Há os que vêem também em *Ulysses* a estrutura de um poema simbólico. Comparar esta obra à poesia, em lugar da estrutura narrativa convencional de romance, parece dar conta da despreocupação de Joyce em dar uma ordenação lógica aos episódios que compõem a trama. João Almeida Flor descrevendo o modo de articulação da poesia, leva-nos quase que naturalmente a pensar na estrutura do texto de *Ulysses*: "(...) tal como o fluxo da consciência, o poema não se organiza no respeito pela cronologia ou pelo encaideamento lógico da discursividade; revela, antes, uma ordem de construção musical, na seqüência, desenvolvimento e variação dos temas, na recorrência dos motivos-chave, na alternância dos ritmos, na complementaridade dos andamentos e, por vezes, na fusão contrapontística das linhas melódicas". (1993, p.14)

O texto a que João Almeida se refere é a Canção de Amor de J. Alfred Prufrock, de Eliot, que ele prefacia e

traduz. Mas, curiosamente, bem poderia ser que estivéssemos falando de *Ulysses*. Afinal, esta obra de Joyce não tem compromisso algum com o encaideamento lógico de uma história convencional; antes, se inicia ao leve sabor de uma manhã preguiçosa da cidade de Dublin, revelando, aqui e acolá, o *modus vivendi* de seus habitantes, *Homens Comuns Enfim*,⁸ entretidos com as coisas do cotidiano. Cabe lembrar aqui que é deste homem comum que Joyce sempre fala em sua obra, não só com Humphrey Chimpden Earwicker (o personagem principal de *FW*, reconhecido pelas iniciais HCE que pululam no texto⁹), como também através de Leopold Bloom, que encarna, em tom de paródia, o Ulisses homérico. Sendo o homem comum a matéria-prima de Joyce, é de se esperar que seja igualmente espontânea a costura de sua estrutura narrativa. Deste modo, *Ulysses* bem pode ser lido como se um poema fosse, cosendo, em ritmo e fôlego de poesia, pedaços de vida dos personagens anônimos do cotidiano de Dublin.

É curioso observar também, nas palavras de João Almeida Flor, a relação estabelecida entre poesia e música e que, neste caso, contribui ainda mais para reforçar a proposta de uma leitura diferenciada de *Ulysses*, como se de uma partitura falássemos. Os motivos-chave (*leitmotive*) constituiriam aqui uma espécie de fraseologia musical de fundo, como um código lingüístico não-verbal atravessando os diálogos - voz melodiosa para os ouvidos de quem sabe entender o canto das sereias. Um código musical paralelo se instala assim nas entrelinhas do texto e, como *música ao longe*, cria, na Literatura, uma forma nova de contar uma história: a história de Ulysses, que em vez de navegar pelos mares à procura de Ithaca, transita caoticamente pelas ruas de Dublin.

Comparemos a estrutura narrativa da ópera com o romance de Joyce. Digamos que a presença dos *leitmotive* na ópera - como uma colcha feita a partir de pedaços de história (que não se mostram diretamente) - serve para evocar fragmentos intra e intertextuais, trazendo para o universo da música a possibilidade de construir um enredo cifrado, só acessível àqueles que se propõem a reconstituir o fio desta história invisível feita de sons. Joyce faz o mesmo com seus experimentos literários. Inflando *Ulysses* de musicalidade e urdindo um texto carregado de referências que abrem portas para outros textos e leituras possíveis, ele consegue consubstancializar a primeira e a mais intensa experiência viva de rizoma na Literatura,¹⁰ na medida em que alimenta um ato de descoberta, potencializando a leitura como processo de atualização e subjetividade. Este traçado rizomático confere ao texto joyceano um tom ainda mais sonoro, já que atravessando o coral de onomatopéias textuais, recaímos justamente sobre a estrutura virtualizante dos *leitmotive* - espécimes de oásis potenciais da obra de Joyce que clamam por contar

histórias paralelas, capazes de nos fazer compreender melhor a tecitura de *Ulysses* e *FW*.

A própria divisão de *Ulysses* em episódios (18 ao todo) já nos permite, na verdade, decodificá-lo como música. O ritmo que parece emergir das entrelinhas de cada uma de suas cenas já confere, por si mesmo, um tom, um ritmo, uma melodia. Não raro ouvimos marchas fúnebres imaginárias, danças primevas, duetos, árias, fugas ao longo de *Ulysses*, o que nos permite concluir que Joyce ultrapassa a categoria textual, criando uma obra que pode ser lida como texto, como música ou poesia. Se *Ulysses* seria um poema simbólico? Provavelmente não só; seria antes algo mais próximo de um poema sinfônico. Questões surgem naturalmente ao lermos os enredos de Joyce como partitura: como não atentar para a antífona que sustenta a litania introdutória de *Ulysses* - “*Introibo ad altare Dei*”?! Como não deixar-se levar por um ritmo de “*totentanz*” (espécie de dança macabra) quando Leopold Bloom caminha pelo cemitério, reflexivo sobre a finitude humana? E assim tantos outros ritmos possíveis perpassam a narrativa algo caótica desta viagem diária de Bloom em direção a sua Ithaca: ditirambos para a orgia de Circe no episódio do bordel (ou seria a dança tresloucada de Salomé - a dança dos sete véus?); *lied* para o monólogo final de Molly Bloom; fuga contrapontística no episódio das sereias. *Ulysses* é música, há que se repetir. Com timbres variados e tons singulares, Joyce construiu uma história dentro de outra. Entrelaçando textos com cadeias de som invisíveis - embora profundamente presentes - ele cria para *Ulysses* uma nova textura narrativa.

O projeto demiúrgico de Joyce em *Ulysses*: uma construção coletiva de narrativas múltiplas

Cabe enunciar aqui também, já que se fala dos liames entre música e literatura, um paralelo possível entre os textos de Joyce e a música do século XX que, à semelhança dos enredos labirínticos do escritor, propõe a subjetividade no processo de criação e no ato de se lhe ouvir. Esse entremeado de textos vivos que, dodecafonicamente, proporcionam formas novas de leitura, muito lembra a experiência literária de Joyce. Se, por exemplo, John Cage¹¹ propõe construções sonoras aleatórias, rizomáticas por excelência, Joyce, por sua vez, constrói cadeias semânticas de texto, cujos constructos abrem espaço para uma produção contínua de sentido. Shostakovich, um dos principais sinfonistas do século XX, é outro expoente musical que serve de parâmetro para uma análise do quanto a música contribuiu para um alargamento das possibilidades de produção de subjetividade a partir da Arte. E, como não poderia deixar de ser, cabe aqui novo parênteses entre música e

texto, ou se preferirmos, um paralelo entre o processo de criação de Shostakovich e a tecitura dos enredos joyceanos, uma vez que a construção de algumas de suas peças lembra o mecanismo ‘mnemônico’ de Joyce na construção de *Finnegans Wake*. A todo momento, Joyce usa as iniciais HCE para referenciar (como um *leitmotiv*) o personagem Humphrey Chimpden Earwicker, bem como expressões variadas que lembrem e convoquem suas múltiplas faces (*Here Comes Everybody*, *Haveth Childers Everywhere*, *Howth Castle and Environs*). Estrutura similar (guardadas as devidas proporções, naturalmente) Shostakovich vai propor na música, ao criar, no seu quarteto n.8, um tema central de 4 notas, cuja transliteração alemã representa foneticamente seu próprio nome - D. S. Hostakovich.¹² Grande parte da matéria melódica da obra em questão vai derivar desta matriz, que ao contrário do aparente narcisismo, nada mais é do que um exercício lúdico de construção musical.

Este alargamento de possibilidades na produção de uma subjetividade já vinha sendo experimentado na música com Schoenberg (com o advento da atonalidade em 1909), Webern e Berg. Tal qual na literatura, a música do século XX deu origem a formas de composição mais ousadas, mais variadas em ritmo, texturas e tons: polirritmo, politextualidade e politonalidade são experimentações que se tornam, a partir de então, verossímeis. Testar todas estas possibilidades de esgarçamento, eis a proposta da música no século XX. E, acredito, não seria errado dizer igualmente: eis a proposta literária de Joyce.

Com a tentativa de esgarçamento do sistema tonal, o conseqüente surgimento do dodecafonismo (onde a própria dissonância passa a ter valor composicional) e os experimentos que daí advieram, a música se torna terreno fértil para a produção de subjetividade. Cabe pontuar que *Ulysses* será, no campo literário, contemporâneo deste movimento de re-criação na música (lembramos que o serialismo é introduzido nos anos 20 por Schoenberg, época de produção do *Ulysses* de Joyce). Duração, dinâmica e timbre, ao lado da frequência musical, passam a constituir um território aberto de experimentação, oferecendo múltiplas combinações. Gisela Castro, falando sobre estas alternativas plurais na produção musical, descreve: “Abruptos contrastes entre delicadíssimas nuances de baixos níveis dinâmicos - os pianíssimos - opostos aos fortíssimos, bem como o gradual aumento ou diminuição da dinâmica em crescendos e decrescendos, acontecendo entre parâmetros de velocidade que vão do mais rápido (acelerando) ao mais lento (retardando) são explorados em grande profundidade, conferindo um perfil dinâmico notável à produção musical deste

século. Stravinski, Bartok, Varése, Xenakis, Stockhausen, Eimert, Boulez, Berio, dentre outros, emergem como expoentes (...). Uma conseqüência desta abrangente concepção de som musical tem sido o investimento sistemático na ampliação da técnica instrumental consagrada, ou seja, no uso inusitado dos instrumentos tradicionais, desvelando uma vasta gama de sonoridades novas (multifônicos nos sopros, percussão em todo o instrumental, amplificação eletro-acústica) que tornam estes instrumentos cada vez menos determinados quanto à produção de som”. (1998, p.47-48)

Pergunta-se, considerando a revolução operada na música: o que Joyce faz na literatura senão esgarçar a potência semântica das palavras, aliterando-as, confundindo-as, misturando as raízes de sons que as constituem? É possível traçar paralelos aqui entre as novas formas de produzir sons para Cage e as formas de produzir sentido para Joyce. Na verdade, Joyce amplia as possibilidades de experimentação lingüística, transformando-a num território rico de criação e subjetividade. Mas *Ulysses* é música, não esqueçamos. E como tal cabe analisá-lo. Suas frases longas não seriam, assim, uma experiência de esgarçamento da tonalidade? As aliteraões e sobreposições que abundam em sua estrutura narrativa não seriam um modo de produzir sonoridades singulares, nelas incluindo a dimensão do a-tonal? Não seriam as palavras compostas do texto joyceano - vegetissombrias, undialvas, aljofacertinado - uma forma de criar novas sonoridades, um modo de usar as palavras não só como fim, mas sobretudo como matéria-prima, descobrindo-lhes sentidos outros a partir do exercício lúdico de com elas brincar? Por fim, ao subverter a ordem nas frases, não haveria, em *Ulysses*, um convite ao leitor-ouvinte para um passeio labiríntico passível de construir novos sentidos? Não seria este também um meio de introduzir a dimensão do imprevisível no texto? Enquanto a música descobre usos alternativos para os instrumentos, a literatura, com Joyce, inventa novas formas de interagir melódica, semântica e plasticamente com as palavras. Ler Joyce adquire assim um sabor a mais: o de descobrir a delicadeza e a minúcia de um trabalho de ourivesaria.

O que a leitura de Joyce nos ensina, portanto? Que experiência é esta que vemos multiplicar-se para além - desdobrando-se segundo a lógica de outras manifestações artísticas - na condição de, com isto, engendrar formas outras de leitura e narrativa? Parece-nos que o que Joyce nos mostra, sobretudo com seu *Ulysses* e *FW*, é que a experiência de obra aberta é perfeitamente possível e inaugura um modo novo de leitura, configurando-se como uma experiência rica de articulação das coisas do mundo. Assim, Joyce não fala

só de um cosmos literário a explorar - construindo-se a partir dele infinitas narrativas - mas antes nos fala de um modo possível de descoberta, essencialmente lúdico e subjetivo, capaz de evocar, na construção de seus personagens, uma mensagem intermitente: é no dia-a-dia que vamos construindo nossas linhas de fuga capazes de fracionar as linhas de força dos dispositivos de poder. Embora, por vezes, tais linhas se sobreponham a nós, há sempre um devir-minoritário latente, capaz de fracionar as linhas de força atuantes. Não há mundo pronto, nem chave para sair do labirinto. Não por acaso, será no âmbito do corriqueiro e do cotidiano que Leopold Bloom vai se mostrar como vontade de poder, urdindo os fios que vão lhe permitir constituir-se como subjetividade.

Este é mais um modo de *Ulysses* açambarcar todas as possibilidades. Ele é tudo e nada; é estrutura avançada de romance (ou anti-romance) e argila em composição. Dado o resultado da experiência, Joyce lembra, às vezes, o tom levemente trapalhão do Demiurgo que, depois de construir o mundo com suas “bricolages”, sai simplesmente de cena, deixando planar no ar as alternativas de reconfiguração do mundo em meio ao caos. Do mesmo modo, com *Ulysses* e com *FW*, Joyce traz para o universo da literatura a experiência da liberdade, da criação e da subjetividade, desenvolvendo, de forma lúdica, o experimento demiúrgico de re-criar o mundo no espaço-tempo de um único dia (duração de *Ulysses*).

Entretanto, *Ulysses* - obra polifônica e contrapontística - encerra um projeto coletivo de criação, o que nos permite traçar um paralelo entre sua estrutura narrativa e a figura do rizoma. Se o cosmos construído nesta obra (e mais ainda em *FW*) parece inacabado, ele assim o é justamente porque Joyce não se pretende um demiurgo solitário. Ele a todo momento convida seu leitor a participar - com as atualizações próprias que o ato da leitura proporciona - da construção permanente de uma lógica narrativa. Garimpendo trajetórias rizomáticas de sentido, o leitor de *Ulysses*, então, tece o seu próprio fio, que haverá de conduzi-lo ao modo mais rico (para si, pelo menos) de percorrer o labirinto. Cabe lembrar que se há um novo conceito de labirinto em evidência, é neste modelo que se encaixa a obra de Joyce - o das múltiplas alternativas. Antony Burgess bem o descreve: “(...) Com as pedras que a vida lhe atirou construiu um labirinto, de maneira que Stephen mereceu o sobrenome de Dedalus. Mas o labirinto não é lugar para monstro; é casa da vida, os corredores ressoando cantigas e risos”. (1994) Não é à toa que *Ithaca* sob os olhos do grego Cavafy, ressalta poeticamente muito mais a viagem do que o grande e esperado movimento de retorno. Nela o que encontramos não é a valorização da conquista em

si, mas o flunar leve e rico em possibilidades que o trajeto labirintico de volta à cidade natal de Ulisses lhe proporciona. Aconselha sabiamente Cavafy (Dalven, 1976, p.36):

“(…)

Sempre tenha Ithaca em mente.

Chegar lá é, sem dúvida, seu principal objetivo.

Mas não apresse de modo algum a viagem.

É melhor até deixá-la durar longos anos;

E mesmo ancorar na ilha quando você já estiver mais velho,

Enriquecido com tudo o que adquiriu no caminho,

Não esperando de Ithaca riquezas.

Ithaca lhe deu a bela viagem,

Sem a qual você nunca teria tomado o caminho.

Mas ela nada mais tem a dar.

E se você achá-la pobre na volta, Ithaca não será motivo de decepção.

Pois com a grande sabedoria adquirida, com tanta experiência,

Você certamente terá entendido, então, o sentido que Ithaca tem”.

É deste, e não de outro modo, que devemos ler o *Ulysses* de James Joyce. Sem nos preocuparmos, exatamente, em chegar ao destino desejado (que sequer sabemos se é o melhor). Que assim o seja, pelo menos, enquanto não descobirmos o sentido da viagem que, afora todos os riscos da partida, insistimos sempre em empreender.

Glossário de termos filosóficos e musicais

Atonalismo – Corresponde a uma fase específica da obra de Schoenberg, sendo seus primeiros trabalhos atonais datados de 1909. Sabendo-se que a tonalidade é a base do pensamento musical ocidental, o atonalismo aparece como o ato de abolir as fronteiras entre as tonalidades; consiste, nas palavras de Otto Maria Carpeaux, em “não reconhecer mais tonalidade nenhuma”. (s/d, p.319)

Cromatismo – Levado a extremos, o cromatismo deságua no atonalismo. Muitas obras de Schoenberg são consideradas ainda cromáticas, identificando-se aí a influência clara de Wagner, compositor que explorou às últimas conseqüências as possibilidades tonais. O termo cromatismo, segundo o Dicionário Grove, consiste no “uso, em uma composição, de notas que não fazem parte da escala diatônica do tom em que ela está inscrita”. (p.239) Wagner está entre seus maiores representantes, sobretudo em *Tristão e Isolda*. De um modo geral, pode-se dizer que o cromatismo constituiu as bases para a dissolução da tonalidade.

Dodecafonismo – Técnica introduzida por Schoenberg e que revoluciona a música ocidental. Trata-se da criação de um novo sistema, também chamado por alguns de serialismo. Otto Maria Carpeaux é quem melhor define o termo: “O novo sistema tonal pretende substituir o de Bach-Rameau (...) [e] só admite uma única tonalidade: os 12 sons, entre os quais nenhum é destacado e todos desempenham a mesma função. Não há mais tom maior

nem menor. Não há consonâncias nem dissonâncias (...) A obra musical tem de basear-se numa série (...) na qual todos os sons são representados, mas cada um só uma vez (...)”. (p.322)

Leitmotiv – Motivo musical que evoca uma determinada passagem, tornando-se uma espécie de signo revelador toda a vez que o tema ou personagem envolvido for chamado à cena. Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o *leitmotiv* é, portanto, “tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática”. (1994, p.528)

Subjetividade – Termo bastante usado no decurso das obras de Deleuze e Guattari. Refere-se a uma espécie de campo de produção de sentido que, ao contrário do que costuma pensar o senso comum, é “essencialmente fabricada e modelada no registro do social”. (1996, p.31) Deleuze e Guattari não se prendem a uma noção de sujeito individual e chamam a esta produção de sentido “processo de subjetivação”. Os termos subjetividade e subjetivação também são bastante comuns nas obras de Michel Foucault, que ao falar dos dispositivos denuncia a existência de linhas de força e linhas de subjetivação (capazes de fracionar as primeiras).

Rizoma – Um dos principais conceitos que alicerçam o pensamento de Deleuze e Guattari. Lembra uma estrutura acentrada (a rede é um exemplo), sem início ou fim. Do ponto de vista filosófico, o rizoma evoca a subjetividade como princípio, uma vez que constitui, por sua configuração, múltiplas possibilidades. Deleuze e Guattari vão extrair este conceito da botânica, convocando a imagem de bulbos e tubérculos. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari expõem a base do rizoma: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo (...) Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”. (1995, p.37)

Notas

¹ Um agradecimento especial a Josef Manasterski, a quem devo a descoberta do universo labirintico de James Joyce.

² Jung opta, em sua análise de *Ulysses*, por colocar em evidência um caráter apriorístico de ‘captura’. (Brasil, 1992, p. 62)

³ Mais detalhes sobre esta polêmica em torno do estilo de *Ulysses* podem ser encontrados na obra citada de Brasil, que identifica e pontua as principais correntes. O que me parece digno de nota aqui é justamente esta multiplicidade no olhar, já que deixa entrever a dimensão e a complexidade da experiência que *Ulysses* proporciona.

⁴ O pensamento de Forster acerca do *Ulysses* de Joyce se encontra na obra já referenciada de Assis Brasil. Para mais detalhes, consultar: Brasil, op. cit, p. 61.

⁵ Cabe aqui uma observação: não se pretende, de modo algum, emitir um juízo de valor sobre a *Odisséia* de Homero, narrativa fundamental para entendermos os primórdios do Ocidente. Apenas, indo na direção contrária da maioria dos críticos, procura-se aqui evidenciar as diferenças entre os dois textos e o caráter rizomático de que se reveste a construção narrativa do *Ulysses* de Joyce.

⁶ O sentido empregado aqui é o proposto por Pierre Lévy (a partir de Deleuze) para se referir ao processo de desdobramento criativo a que algo em latência pode dar origem. Para amparar este raciocínio - buscando mostrar como o estilo de Joyce evidencia uma experiência de atualização singular que o torna uma espécie de divisor de águas - vale lembrar as palavras de Augusto de Campos: “o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake* divide a história do romance

em antes e depois, A.J., D. J., antes de Joyce, depois de Joyce. E, tudo bem pensado, talvez nem haja depois; talvez, depois de Joyce, o romance já não deva ser romance". (*Apud* Brasil, 1992, p. 60).

⁷ Burgess já vislumbrara o sentido musical desta obra, a ponto de compará-la a "um canto em toda a sua extensão, ou, quando não, uma declamação ou entonação". Tendo sido transformado em peça de teatro (*Bloomsday*), Burgess pontua que *Ulysses* "bem (...) poderia ser transformado em ópera". (1994, p.23) O que proponho neste ensaio, entretanto, é um pouco diferente, ao partir do pressuposto de que a estrutura desenvolvida por Joyce para *Ulysses* já nos permite lê-lo dentro de uma lógica operística. Na verdade, esta obra de Joyce se revela rizomática mesmo neste ponto – e aí reside novamente sua singularidade. Ela pode ser lida não só como ópera (lembrando que há também passagens que a aproximam de movimentos sinfônicos ou concertísticos), como também pode ser lida no registro da poesia, se considerarmos que o poema, tal qual a música, não se pauta por uma preocupação com a lógica do discurso, pondo antes em evidência um paralelismo de tempos e sensações a partir tanto da alternância como da simultaneidade 'plural' de ritmos. Há ainda um quê de hipertextualidade em *Ulysses*, na medida em que ele lança o leitor, com frequência, em outros textos, ora por meio dos *leitmotives*, ora por meio da paródia, tão própria ao texto joyceano.

⁸ Licença estilística em relação ao título traduzido da obra de Burgess - *Here Comes Everybody*, publicado pela Companhia das Letras como *Homem Comum Enfim*.

⁹ Embora HCE seja um conjunto de iniciais que remeta a Humphrey Chimpden Earwicker, ele nem sempre aparece no texto significando este personagem. Este é mais um dos modos joyceanos de torcer a narrativa, transformando-a em uma espécie de jogo-labirinto, onde HCE - mais do que um homem - é uma figura que admite formas e contornos variados. Personagens múltiplos desfilam nas páginas de *FW* sob a tutela destas iniciais, originando um interminável 'jogo de role': ora HCE é uma fortificação ou castelo, ora um invasor escandinavo, ora um pai. HCE é, portanto, uma espécie de 'princípio' que, como num jogo de espelhos, se multiplica como presença, conservando, entretanto, um ethos que lhe confere uma identidade singular.

¹⁰ Talvez só superada por *Finnegans Wake*, obra essencialmente labiríntica de James Joyce, em que os múltiplos caminhos possíveis de leitura convidam para uma experiência lúdica e inesgotável de produção de sentido.

¹¹ Para maior entendimento sobre o aleatório na música de John Cage, consultar a dissertação de mestrado de Gisela Castro, "A Canção de Ariana", ECO/UFRJ, 1998. Trata-se de importante fonte de pesquisa sobre a música contemporânea - em especial a de Cage -, bem como da produção de subjetividade e suas articulações com o pensamento filosófico.

¹² A informação consta no libreto que acompanha a coletânea de Shostakovich (Decca) na série Great Composers da PolyGram International e o texto é de autoria da Time-Life Inc. O mesmo artifício parece ser atribuído à sinfonia n. 10 em mi menor (op. 93). A assinatura musical DSCH - iniciais do nome de D. Shostakovich e que se referem sequencialmente às notas ré, mi, bemol, dó e si - aparece insistentemente ao longo do allegretto e do andante. Para maiores informações, consultar: TRANCHEFORT, François-René. *Guia da Música Sinfônica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bibliografia

- AMIS, John, ROSE, Michael. *Words about music*. New York: Marlowe & Company, 1995.
- BRASIL, Assis. *Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- BURKE, Peter. *Vico*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CASTRO, Gisela Grangeiro. *A canção de Ariana*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998.
- DALVEN, Ra e. *The Complete Poems of Cavafy*. Harcourt Brace & Company, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 5v.
- DICIONÁRIO Grove de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- DMITRI Shostakovich – Folheto do CD Decca/Polygram da Coleção Great Composers CGM-29/441.255-2.
- ELIOT, T. S. *A Canção de amor de J. Alfred Prufrock*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1993.
- FLOR, João Almeida. Prefácio. In: ELIOT, T.S. Op. cit.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micro-políticas: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. Londres: Penguin Books, 1963.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Antonio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Ulysses*. Vintage Books. 1990.
- _____. *Finnegans Wake*. Penguin USA, 1982.
- _____. *Finnegans Wake*. Trad. Donald Schuler. Porto Alegre: Guimarães Rosa, 1999.
- LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ROSENSTIEHL, Pierre. "Labirinto". In: *Enciclopédia Einaudi*, v.13. Imprensa Nacional, 1988.
- TRANCHEFORT, François-René (Org.). *Guia da Música Sinfônica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

* Luciane Lucas é Relações Públicas,
Professora da Universidade Gama Filho,
Mestre pela ECO/UFRJ e doutoranda
em Comunicação e Cultura
pela mesma Instituição.

A atualidade da autobiografia

Elizabeth Muylaert*

RESUMO

Este artigo pretende tratar da escrita autobiográfica como uma questão a um só tempo ofuscada e renovada pelas discussões desenvolvidas pela crítica contemporânea. Buscou-se situar não apenas alguns dos argumentos mais importantes relativos à crítica da autobiografia tradicional, como também alguns temas que permitem renovar este gênero literário.

Palavras-chave: autobiografia; subjetividade; crítica contemporânea.

SUMMARY

This article intends to consider autobiography as a literary genre that has been de-authorized and, at the same time, revitalized by contemporary criticism. The article discusses not only some of the most relevant critical arguments against traditional autobiography but also some themes that promise the renewal of such literary gender.

Keywords: autobiography; subjectivity; contemporary criticism.

RESUMEN

Este artículo busca plantear la escrita autobiográfica como una cuestión a un tiempo turbada y renovada por las discusiones desarrolladas por la crítica contemporánea. Se ha buscado situar no sólo algunos de los argumentos más importantes respecto a la crítica de la autobiografía tradicional, como, asimismo, algunos temas que permitan renovar este género literario.

Palabras-clave: autobiografía; subjetividad; crítica contemporánea.

A questão da autobiografia mostra-se hoje como que fundada num curioso paradoxo: é precisamente numa época de ocaso do sujeito-autor - que cede o seu lugar, enquanto instância originária do sentido, a uma fragmentação política, social, lingüística, racial, sexual, etc., que agora ocupa o “lugar” de toda significação - que se percebe, numa escala sem precedentes, uma exposição pública do falar-de-si, disseminado em vários planos narrativos que, para além da forma tradicional do livro autobiográfico, atravessa os *talk shows* televisivos, as edições especiais de entrevistas com desportistas, artistas, modelos, políticos, etc. Poderíamos neste sentido, e ainda que de um modo provisório, antecipar a seguinte afirmação: ao se organizar em função do sujeito, categoria que em nossa época é posta radicalmente em xeque, a narrativa autobiográfica acaba por se constituir, e este é o seu paradoxo atual, como um traço cada vez mais característico e definidor de nosso tempo.

Este artigo tem por objetivo traçar as linhas gerais sobre a questão autobiográfica no espaço aberto pela crítica literária. Na contemporaneidade, observa-se o esgotamento da escrita autobiográfica tradicional naquilo que constitui os seus elementos fundamentais. Sem querer esgotá-los, tais elementos podem ser sintetizados em pelo menos quatro itens: 1) cada indivíduo possui um *eu* único e auto-idêntico; 2) a crença numa “humanidade” que ao mesmo tempo reúne e diferencia os indivíduos. Participante de uma mesma “humanidade”, cada *eu* mostra-se suficientemente estranho para mostrar-se como um outro, mas suficientemente familiar para que sua mensagem chegue aos outros *eus*; 3) a suposição de uma exterioridade mútua entre o *eu* e a linguagem. Esta última serviria como meio de expressão e transmissão do sentido das experiências vividas anteriormente à sua representação lingüística; 4) o caráter de exemplaridade inerente, de uma maneira ou de outra, ao sentido das experiências transmitidas, que, deste modo, pretendem ter uma validade universal.

De fato, estes aspectos que formam a base de sustentação da narrativa autobiográfica tradicional, consagrada com as *Confissões* de Rousseau, já não se sustentam mais após os diversos níveis de questionamento, que podem ser pensados em pelo menos três domínios.

Num plano que poderia chamar de *histórico-político*, tanto numa perspecti-

va marxista quanto numa perspectiva desconstrucionista, a autobiografia mostra-se como suspeita de substancializar o próprio sujeito autobiográfico. Trata-se aqui do sujeito isolado, auto-idêntico e presente a si mesmo, origem criadora e organizadora da sua própria narrativa que se apresenta como simples projeção de uma ideologia da liberdade legitimadora do sujeito empreendedor tipicamente burguês. Nas palavras de Robert Smith, este sujeito da autobiografia constitui, “uma abstração, ou transcendência e, portanto, deve ser ressituated em sua base material onde ele não está mais isolado, mas, ao contrário, opera problemáticamente dentro de uma ordem social heterogênea.” (1995, p.56) Deste modo, a auto-suficiência de uma subjetividade narradora de si mesma cederia lugar às determinações concretas das formas materiais da vida social na qual ela se insere.

Em uma perspectiva de inspiração desconstrucionista, o argumento que Julia Watson desenvolve em *Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography* (1993, p.57) problematiza o componente *bio* de autobiográfico. Aqui *bio*, antes de se referir à vida humana em geral, converge para enfatizar o *status* social e cultural, não significando, portanto, a auto-identidade do autor, mas sim uma certa tradição à qual este autor pertence e da qual recebe o direito de escrever sobre a sua vida. Assim, a autobiografia não seria senão uma reflexão retrospectiva que nos informaria sobre a grandeza legitimada de uma pessoa pública, em outras palavras, sobre uma vida “especial”, que vale a pena ser contada. A vida que assim se auto-representa pela narrativa autobiográfica é, por definição, como diz Watson, “... aquela que entrou para a história e é portanto ‘digna’ de ser lida e imitada”. (Idem, p.58) Neste sentido, Watson evidencia que o próprio termo perde a sua pretensa neutralidade e abriga, necessariamente, um preconceito: autobiografia, numa palavra, não é simplesmente a narrativa da vida escrita por quem a viveu, mas, antes, a narrativa que consagra, ou mesmo impõe, um modelo de vida que vale a pena ser contada.

Numa dimensão *filosófica*, o que foi dito acima pode ser situado numa perspectiva inaugurada por Nietzsche, que invalida a idéia da subjetividade como uma instância autônoma e homogênea. Nas palavras de Françoise Lionnet: “Privilegiar a subjetividade autônoma ou a escrita original enquanto *locus* do autêntico eu é um modo de ignorar que a subjetividade (e a escrita) encontra-se sempre e já preenchida pelas vozes dos outros...”. (1991, p.68) Não se trata mais da impermeável auto-identidade do *eu* consigo mesmo, mas de uma dinâmica e ininterrupta exposição ao Outro – linguagem, inconsciente, ideologia etc. Esta questão da alteridade como componente inseparável do *eu* é amplamente desenvolvida por Jacques Derrida. Derrida fornece um modelo partido de auto-referência em lugar da concepção metafísica de uma auto-referência transparente e homogênea do sujeito consigo mesmo. Segundo ele, a

alteridade se inscreve no coração do sujeito. Quando o sujeito afirma algum sentido para si e para outros isto já implica uma estrutura de recepção. Geoffrey Bennington nos ajuda a compreender este argumento: quando digo *eu sou*, este enunciado tal “como um outro enunciado qualquer... deve poder ser compreendido na minha ausência e depois da minha morte. ...O sentido mesmo de um enunciado como ‘eu sou’ é perfeitamente indiferente ao fato de eu estar vivo ou morto, de ser um robô ou um ser humano.” (1996, p.83) Mas, ao contrário do que poderíamos pensar a princípio, a alteridade aqui em questão não é aquela do sentido em si do enunciado que, de fato, pré-existe e é independente do sujeito. Isto porque o próprio sentido, por sua vez, não existe em si mesmo, mas somente como o resultado ou o efeito de um jogo de diferenças, onde a palavra *eu* só tem um significado na medida em que difere de todas as outras palavras que não ela, o mesmo valendo para a palavra *sou* e para o sujeito do enunciado que, em sua singularidade, difere de todos os outros sujeitos etc. Este jogo ininterrupto de diferenças, jogo sem fim que Derrida chama de *différance*, que sequer é alguma coisa, é a alteridade radical inseparável de todo sujeito e de todo sentido. Assim sendo, a idéia de uma referência a si, embutida no *auto* de autobiográfico, não poderá mais ser pensada nos termos da identidade do *eu* consigo mesmo. Por se constituir sempre no jogo de diferenças, toda identidade é sempre “impura”.

No plano da *linguagem*, esta questão da alteridade se associa intimamente com a questão da representação, da mediação lingüística do *eu* consigo mesmo. O que se expressa na linguagem nunca diz respeito ao conteúdo acabado de uma vivência pré-lingüística, cujo sujeito, apenas em um momento posterior, lançaria mão da linguagem para manifestá-la. De fato, não há como se pensar em um *eu* que não seja, desde sempre, constituído pelo próprio universo lingüístico no qual habita. Assim, “...o próprio ‘eu’, indispensável para o autobiógrafo, é impedido de referir-se a um sujeito ou a qualquer coisa que não seja o seu próprio posicionamento diacrítico em uma cadeia de significantes.” (Smith, 1995, p.58)

Em seus vários níveis, o pensamento contemporâneo, no que diz respeito à questão autobiográfica, descartou a possibilidade de um horizonte comum de valores e práticas como princípio de nossa orientação no mundo; “... a sociedade pós-moderna”, afirma Steven Connor, “compreende uma multiplicidade de jogos de linguagem, diferentes e incompatíveis, cada qual com seus próprios princípios intransferíveis de auto-legitimação.” (1996, p.33) Em nosso tempo, o comércio simbólico entre os indivíduos estaria pautado pela confluência de múltiplos registros, como se percebe na explosão de novas formas de comportamento ligadas à identidade racial, sexual, religiosa, etc.,

ao feminismo, à globalização de modelos estéticos, à redefinição do político, à profunda transformação dos costumes, da estrutura familiar, da moral etc.¹ Luis Carlos Fridman descreve de forma sintética este quadro fragmentado da subjetividade contemporânea. “No individualismo pós-moderno de todas as conexões do ser, os ‘certificados de existência’ se diluem. A vida torna-se errática pela multiplicidade e pela fluidez, o eu se despedaça nas redes de comunicação, os indivíduos sentem-se investidos de solicitações bizarras na tarefa de inventarem a si próprios, a plasticidade e o pastiche incorporam-se às maneiras de viver, estilos se confundem com as ofertas mais recentes do universo das mercadorias, a unidade se desfaz no descarte sucessivo de intensidades momentâneas e os estados de ansiedade se acumulam. (...) A identidade, sob a marca da transitoriedade, nunca se completa.” (2000, p.65)

Nesta nova configuração, a autobiografia mostrar-se-ia como uma questão inteiramente anacrônica. Sua lógica de universalizar as vivências individuais de grandes nomes chega até nós como o eco de uma tradição já combalida pelo declínio daquilo que constituía sua força motriz; precisamente, a subjetividade como centro organizador e transmissor de experiências.

Qual seria então a pertinência de se indagar sobre o lugar do autobiográfico na produção das narrativas contemporâneas? Haveria ainda uma atualidade do autobiográfico? Em que consistiria o momento da experiência vivenciada pelo sujeito heterogêneo, não idêntico a si mesmo? Em que bases se estabeleceria o novo pacto entre autor e leitor, após o abalo do campo homogêneo de práticas e valores em que transcorria o comércio simbólico entre os indivíduos? Como se daria a nova correlação entre transmissão e recepção do sentido? Ou será, como suspeitamos, que a própria idéia de uma tal correlação já não pode mais oferecer nenhum modelo apropriado capaz de dar conta da nova dinâmica de produção e circulação de sentido?

Poderia aqui adiantar, de forma resumida, o seguinte argumento: ao ter os seus pressupostos tradicionais invalidados, a escrita autobiográfica, ao invés de se tornar uma relíquia, se abre a novas possibilidades de reconceitualização. Talvez seja até mesmo possível afirmar que a associação entre narrativa autobiográfica e auto-identidade do *eu*, associação esta apoiada no pensamento metafísico, barra o acesso para se pensar, em sua característica mais essencial, o fenômeno autobiográfico. Isto quer dizer que a escrita sobre o *eu* não repousa, como quer o modelo tradicional do *auto* da autobiografia, na estrutura homogênea, transparente e auto-idêntica, da relação do eu consigo mesmo. Isto porque a relação a si, o *auto* propriamente dito, mostra-se agora como que necessariamente atravessada pelo interminável jogo de diferenças a que nos referimos anteriormente (diferença deste *eu*, que agora escreve sobre si mesmo,

com relação a todos os outros *eus*, diferença do seu nome próprio com relação aos outros nomes próprios, diferença do *eu* com o seu próprio nome, diferença do *eu* autor com relação às suas vivências passadas que ele, enquanto escritor, representa pela mediação da linguagem, diferença entre os significantes que se relacionam entre si na construção de um sentido, diferença do sentido que, ao pretender ser a expressão das vivências passadas do *eu* que narra, não é, evidentemente, uma reduplicação, mas sim uma alteração delas, diferença do sentido com relação a toda uma ordem extra-texto de interesses, influências e projeções por parte do autor etc.).

Mas aqui surge uma nova questão: se todo este jogo de diferenças se aplica ao *eu* da narrativa autobiográfica, o mesmo não se aplicaria a qualquer coisa referida em qualquer tipo de narrativa, e não apenas a autobiográfica? É o que constata Candace Lang: “*Autobiography is indeed everywhere one cares to find it*”. (1982, p.6) Numa palavra, antes de expressar o universo fechado em si mesmo de vivências subjetivas, a autobiografia revela-se agora como um traço característico de toda inscrição de sentido, falada e/ou escrita. Sendo assim, a própria delimitação específica de um gênero literário autobiográfico tornar-se-ia problemática, para não dizer inviável.

Algumas questões norteadoras

A insistência na autobiografia enquanto gênero literário não deixa de encontrar motivos que a legitimem. Talvez o mais evidente deles diga respeito à reconfiguração do “político” no quadro da condição fragmentada da subjetividade contemporânea. De uma maneira geral, é possível entrever uma distinção entre a experiência tradicional e a experiência contemporânea de narrar a si mesmo. No primeiro caso, trata-se de um movimento retrospectivo de se reportar às experiências passadas que dão sentido a uma vida narrada no momento presente. No segundo, apesar dos traços inevitavelmente retrospectivos da narração de eventos passados, tal narrativa mostra-se impulsionada por um movimento prospectivo em direção à atualização de possibilidades ainda não realizadas por uma auto-identidade sempre em devir. Aqui não se narra o que já se é, mas o que se poderá ser. É o que, por exemplo, quer dizer Ramón Saldívar na seguinte passagem: “...devido à sua ligação fundamental com temas relativos ao eu e à história, ao eu e ao local, não é surpreendente que a autobiografia seja muitas vezes a forma assumida pelas histórias das consciências emergentes de raça, etnia e gênero nos Estados Unidos e em outros lugares.” (1985, p. 25)

Poderia se falar, portanto, sobre a dimensão do autobiográfico enquanto potencial de estratégias de repolitização de práticas cotidianas. Neste sentido, o discurso autobiográfico torna-se um traço expressivo da

nossa época. As novas formas do falar-de-si, provenientes do atrito imediato de vozes que se chocam no espaço social, reúnem vivências compartilhadas por vários indivíduos, não mais expressando a interioridade de uma vida subjetiva. Assim, por exemplo, em *The Heart of a Woman*, acompanhamos o esforço de Maya Angelou em articular a sua vivência com o espaço que a cerca. A reconstrução da sua experiência se dá através de um diálogo com as imagens e estereótipos que orientam e reduzem as suas escolhas – assim como as escolhas das mulheres negras norte-americanas de sua época. A perspectiva tomada por Angelou se subtrai ao testemunho denunciativo – não lemos a saga da mulher negra, mãe solteira e pobre que destila o seu ressentimento contra a sociedade que a marginalizou. Tampouco a autora pretende escrever uma história edificante da mulher exemplar, batalhadora, que enfrenta o “sistema” que a exclui. A sua história é reconstruída através da interrogação sobre a construção dos valores sociais e culturais que promovem e perpetuam a sua exclusão. Desta forma, ela situa o seu texto – e o das “minorias” a que pertence – na perspectiva do jogo de forças econômicas, sociais e políticas e busca negociar um novo espaço dentro da cultura dominante. Diferentemente da narrativa tradicional, a subjetividade da narradora não reivindica para si uma experiência cujo sentido se apresenta ao leitor como um ensinamento moral, uma orientação ou enriquecimento espiritual: Angelou não expressa um fragmento de um patrimônio espiritual comum aos indivíduos mas, ao contrário, procura articular o seu texto a partir das condições imediatas da sobrevivência social.

A autobiografia se inscreve aqui como documento de uma consciência cultural e é sem dúvida aí que encontramos um dos motivos para abordá-la enquanto fenômeno literário. Neste sentido, ela pode ser pensada não como a expressão da capacidade do sujeito de dispor de si mesmo, mas sim de uma falta de poder do sujeito que encerra, contudo, uma positividade. É que esta falta de poder não diz respeito a um estado de impotência pura e simples, mas antes a um movimento de transição de um estado de exclusão para a afirmação de sua força diferencial.

Com relação a este potencial de transformação política, Fredric Jameson desenvolve um argumento que, embora voltado para a narrativa testemunhal, pode ser aplicado também à narrativa autobiográfica; segundo ele, haveria uma despersonalização, ou retorno ao anonimato, inerente à narrativa que circunscreve a auto-consciência de um grupo social. Contudo, não se trata, com tal despersonalização, de uma perda da personalidade, mas sim de uma afirmação de múltiplas identidades pessoais: “O termo anonimato não significa aqui, assim, a perda da identidade pessoal, do nome próprio, e sim sua multiplicação; não mais a média sociológica ou exemplo sem rosto ou o mínimo denominador comum, mas sim a associação de um indivíduo com uma pluralidade de outros nomes e indivíduos concretos.” (Jameson, 1994, p.108)

Reunimos até aqui alguns elementos que julgamos fundamentais para a tematização da escrita autobiográfica à luz das questões postas pela crítica contemporânea.

Notas

¹ Ainda neste mesmo registro, caberia situar aqui a importância da noção de “corpo”, que vem redimensionar a idéia de sentido, cuja idealidade deixa de ser transparente para se mostrar como sempre encarnada na opacidade de um corpo; seja o corpo que diz sobre a condição da mulher, sobre os homossexuais que reivindicam reconhecimento for a do “patológico”, sobre os negros que exigem seu direito de inserção e participação na vida político-social, etc.

Bibliografia

- ANGELOU, Maya. *The Heart of a Woman*. New York: Random House, 1981.
- BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- DERRIDA, Jacques. Roundtable on autobiography. In: *The Ear of the Other*. The Johns Hopkins University Press, 1985.
- FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- LANG, Candance. Autobiography in the Aftermath of Romanticism. In: *Diacritics*. The Johns Hopkins University Press, winter, 1982.
- LIONNET, Françoise. *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*. Cornell University Press, 1991.
- McHALE, Brian. Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives. In: *Diacritics*, The Johns Hopkins University Press, spring 1992.
- SALDÍVAR, Ramón. Ideologies of the self: Chicano autobiography. In: *Diacritics*, The Johns Hopkins University Press, autumn 1985.
- SMITH, Robert. *Derrida and Autobiography*. Cambridge University Press, 1995.
- VILLAÇA, Nizia. Dessubjetivação e Contemporaneidade. In: *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad/CNPq, 1999.
- WATSON, Julia. Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography. In: *The Culture of Autobiography: constructions of self-representation*. Ed. Robert Folkenflik. Stanford University Press, 1993.

A instituição imaginária de Nelson Rodrigues na sociedade brasileira

Luiza Mariani*

RESUMO

Este artigo se propõe a analisar fragmentos do teatro e do lírico de Nelson Rodrigues, entre os anos 40 e 60, à luz do pensamento de Cornelius Castoriadis, procurando elucidar a instituição do jornalista e escritor na sociedade brasileira.

Palavras-chave: criação; imaginário; cultura.

SUMMARY

This article is intended to make an analysis of Nelson Rodrigues' fragments of theatre and lyric art between the 40s and 60s, in the light of Cornelius Castoriadis' thought, trying to explain the institution of the newspaperman and the writer in Brazilian society.

Keywords: creation; imaginary; culture.

RESUMEN

Este artículo se propone a analizar fragmentos del teatro y de lo lírico de Nelson Rodrigues, entre los años 40 y 60, a la luz del pensamiento de Cornelius Castoriadis, buscando esclarecer la institución del periodista y escritor en la sociedad brasileña.

Palabras-clave: creación; imaginario; cultura.

O propósito deste ensaio é fazer uma reflexão acerca da singularidade do jornalista e escritor Nelson Rodrigues por meio da leitura de suas produções para o teatro e para o lírico entre os anos 40 e 60. Neste percurso, tomou-se como fio condutor o pensamento do filósofo, economista e psicanalista Cornelius Castoriadis, para tentar elucidar o particular modo de ser pelo qual Nelson se instituiu na realidade social-histórica da época que vivenciou.

Como teria ele se articulado com o imaginário social desse período? Eis a nossa questão, a partir da qual tentamos estabelecer uma ponte entre a instituição imaginária de Nelson na realidade e o imaginário da sociedade brasileira. Do pensamento de Castoriadis, construído de modo labiríntico, selecionamos três questões para embasar este estudo: a criação, o imaginário e a cultura.

Dentro dessa perspectiva castoriadiana, o homem é *criação* e é por meio a ela que ele se institui em uma dada sociedade. Ou seja, o homem é criador em suas articulações com a sociedade, por sua vez instituidora de sentidos e instituída por sentidos - que são as criações. Sendo criador, não pode ser definido, *a priori*, por determinações externas: "Criação quer dizer, precisamente, a posição de novas determinações - a emergência de novas formas, *aidé*, logo, *ipso facto*, a emergência de novas leis - as leis que pertencem a estes modos de ser. Em um nível mais geral, a idéia de criação não implica a indeterminação, senão unicamente neste sentido: a totalidade do que é não é jamais tão totalmente e exaustivamente 'determinada' que possa excluir (tornar impossível) o surgimento de novas determinações". (Castoriadis, 1999, p.25)

Do seu trabalho, pela abrangência e volume, retiramos fragmentos do teatro, do lírico e de suas memórias. Procuramos, em última instância, refletir acerca da produção de significação de Nelson que, por sua vez, buscava instituir significações na realidade social-histórica brasileira. Encontramos, então, um Nelson contestador e transgressor de normas.

O trabalho criador de Nelson Rodrigues no campo da literatura, sua visão de mundo, práticas e reflexões são importantes para a observação de seu perfil de leitor da realidade, constituindo-se em fontes privilegiadas, em contraponto com a leitura que dele fazia a sociedade instituída na realidade social-histórica no período referido.

É mister esclarecer que o valor que atribuímos à leitura de Nelson sobre o

mundo e a que a sociedade fazia dele - não quer dizer que vejamos na criação das significações imaginárias sociais uma interpretação do mundo. Com Castoriadis, sabemos que “o mundo se presta a (é compatível com) todas as significações imaginárias sociais e não privilegia nenhuma delas”. (1999, p.18)

Para tentar elucidar a produção imaginária pela qual Nelson se instituiu é necessário pensar o Ser longe da abordagem ontológica clássica, mas pelo modo particular, quer dizer, pela maneira singular como ele instituiu a si próprio e buscou instituir-se no mundo social-histórico, analisando valores e sentidos sociais. Sobre estes conceitos é preciso fazer algumas pontuações, pois Castoriadis instituiu-se de modo singular na realidade acadêmica.

Ensina Castoriadis que o Ser existe por meio do tempo, em virtude do tempo que, por sua vez, é criação, posto que é decorrência do Ser. Sem a criação, o tempo seria “impensável”, isto é, não existiria. Assim, podemos dizer que a emergência do Ser é que cria o tempo e nos dá a idéia da história. Ele nos fala também de uma outra dimensão do tempo, natural, identitário, que se situa no âmbito do estrato físico e biológico, do qual nenhuma sociedade pode ser separada e que ela também já pressupõe. É nesta realidade que o Ser institui a si próprio e se institui no social-histórico, que emerge no que Castoriadis denominou “pré-social” ou “natural”. (1995)

O mestre distingue o tempo “identitário” e o tempo “imaginário”. O primeiro é o tempo “calendário”, com suas divisões, apoiado nos fenômenos periódicos do estrato natural, mantendo com o segundo uma inerência recíproca – a circularidade que existe entre as duas dimensões de toda instituição social: a conjuntista-identitária e a da significação. (1995, p.246)

Tentar elucidar a instituição de Nelson Rodrigues na realidade brasileira, portanto, significa formular uma reflexão, no âmbito da criação, sobre o modo de ser deste homem particular, que instituiu novas determinações em nossa sociedade, definidas a partir do momento em que a forma é colocada. Para pensar a sociedade brasileira, acompanhamos Castoriadis, no que diz respeito à *instituição imaginária da sociedade*, expressão que, aliás, o mestre utilizou para dar título a uma obra publicada em 1975, na qual consubstanciou seu pensamento. A sociedade, mesmo enquanto instituída, só pode ser como auto-alteração contínua e mediante a constituição de indivíduos sociais. A sociedade, portanto, é auto-instituição do social-histórico.

Não nos aprofundaremos no pensamento de Castoriadis pela emancipação do Ser, preocupação básica que percorre toda a sua obra. Porém, é preciso enunciar de maneira sucinta que, embora a sociedade seja auto-instituição do social-histórico, “esta auto-instituição geralmente não se sabe como tal”, pois: “A alienação ou heteronomia da sociedade é auto-alienação; ocultação do ser da sociedade como auto-institui-

ção a seus próprios olhos, encobrimento de sua temporalidade essencial”. (1995, p.417)

Castoriadis costuma recorrer a um exemplo para explicar o seu pensamento acerca da criação. Na época em que ocorreu o Big-Bang, a Quinta Sinfonia era impossível: havia apenas *quakers*, *photons* e uma temperatura de milhares de graus. Porém, ela se tornou possível, abstratamente, a partir do momento em que o homem criou a música. Ou seja, são criações as formas de sociedade, as obras e os tipos de indivíduos que surgem na história. A partir delas, surgem novos possíveis que antes não existiam porque eram privados de sentido. (Castoriadis, 1992)

Essa capacidade criadora do humano, de fazer surgir o que não estava dado e não pode ser derivado do que já era dado, corresponde, para Castoriadis, ao “sentido profundo” dos termos “imaginação” e “imaginário”, que está além da capacidade de produzir um elemento a partir da combinação de elementos já dados. “A imaginação é a capacidade de colocar uma nova forma. De um certo modo, ela utiliza os elementos que aí estavam, mas a forma, enquanto tal, é nova. Mais radicalmente ainda, a imaginação é o que nos permite criar um mundo, ou seja, apresentarmos alguma coisa, da qual sem a imaginação não poderíamos nada dizer e sem a qual não poderíamos nada saber”. (1992, p.87-89)

A imaginação, segundo Castoriadis, significa “pôr em imagem”, faculdade criadora e não submetida à funcionalidade, comum à espécie humana, contudo singular para cada ser humano em particular. O mesmo ocorre em relação ao que ele denomina “imaginário social”, capacidade criadora do “coletivo anônimo”, que funciona “cada vez que os humanos se reúnem e se dão, a cada vez, uma figura singular instituída para existir”, seja a reunião de uma tribo selvagem, de uma *pólis* grega ou de uma nação moderna. O “imaginário social” cria a linguagem, as instituições, os costumes. (Castoriadis, 1992, p.90-92)

A imaginação criadora distingue o homem dos demais viventes. A capacidade de criação, pela imaginação, pelo imaginário, é encontrada nos níveis psíquico e no social-histórico, que não são redutíveis um ao outro e não podem existir um sem o outro. Esta capacidade é a própria instituinte da cultura, que se coloca através de um instituidor.

A sociedade existe criando um mundo, e este mundo é para si. Ela existe, pois, neste mundo, através deste para-si que cria na realidade. Ou seja: a sociedade se auto institui, existindo na sua singularidade, criando singularidade neste para-si e significações imaginárias sociais, encarnadas nas e pelas instituições, constituindo seu mundo próprio: “(...) é a criação de um mundo humano: de ‘coisas’, de ‘realidade’, de linguagem, de normas, valores, modos de viver e de morrer, objetivos pelos quais vivemos e outros pelos quais morremos - e, obviamente, em primeiro lugar e acima de tudo, ela é a criação do indivíduo humano no qual a

instituição da sociedade está solidamente incorporada”. (Castoriadis, 1987, p.271)

Desse modo, analisar a produção da significação imaginária social do jornalista, cronista e dramaturgo Nelson Rodrigues exige uma caminhada na área da cultura, especialmente nesse período que elegemos, já que ocorriam na sociedade brasileira diferentes situações de conflito.

Castoriadis expôs as idéias sobre o lugar da cultura em uma sociedade democrática diversas vezes, nos anos 90, em Paris, Ancara e Madri, entre outras cidades. A essa questão dedicou um capítulo, no livro *A Ascensão da Insignificância*, afirmando que “a cultura é para todos e não apenas para uma elite definida desta ou daquela maneira”. Cultura é, então, tudo o que vai além do que é apenas funcional ou instrumental e está relacionada ao imaginário criador da sociedade, que se encarna nas obras e comportamentos: “Chamemos de cultura a tudo aquilo que, no domínio público de uma sociedade, vai para além daquilo que é simplesmente funcional ou instrumental, e que apresenta uma dimensão invisível ou, melhor, imperceptível e que é investida positivamente pelos indivíduos dessa sociedade. Por outras palavras, aquilo que numa sociedade tem a ver com o imaginário poético tal como este se encarna nas suas obras e nos comportamentos que vão para além do funcional”. (1998, p.224 e 226)

Na democracia, a sociedade se auto-institui de maneira explícita e reflexiva, ao menos parcialmente reflexiva, reconhecendo “suas próprias criações, deliberadas ou não, nas suas regras, valores e significados. Para se perceber, reconhecendo suas próprias criações, realizando sua autonomia, tal sociedade pressupõe liberdade: liberdade para os indivíduos, liberdade para a sociedade.” (Idem, p.227).

Essa autonomia, que Castoriadis também denomina de auto-instituição “explícita e reflexiva” emerge pela primeira vez nas sociedades gregas. Voltou a surgir no mundo ocidental moderno. Foram momentos de ruptura, de abertura, que acarretaram a criação da democracia, em oposição aos regimes anteriormente instalados na realidade social-histórica. (Id.ib.)

A emergência da democracia rompeu com o fechamento das sociedades heterônomas, nas quais as significações do homem estavam determinadas; os sentidos de suas vidas estavam predeterminados. Nas sociedades gregas, assim como no mundo ocidental moderno, houve momentos de abertura, seguidos de fechamento, segundo as reflexões do filósofo. Em uma sociedade democrática, a obra da cultura não está inscrita necessariamente em um campo de significações instituídas e coletivamente aceitas: “Não é aí que ela vai encontrar os seus padrões de forma e de conteúdo, da mesma maneira que não é lá que o autor pode ir buscar a sua matéria e os meios para o seu trabalho, ou que o público pode encontrar um suporte para a sua adesão”. (Castoriadis, 1998, p.232)

Nas normas e significações criadas pela sociedade, para si, o indivíduo “é chamado, pelo menos do ponto de vista do direito, a criar nos quadros formalmente amplos, o sentido da sua própria vida e é chamado, por exemplo, a julgar, por si próprio, as obras culturais que lhe são apresentadas”. (Id.ib.) Este processo, porém, não é absoluto.

Segundo Castoriadis, “há sempre um campo social da significação, que está longe de ser simplesmente formal e em relação ao qual ninguém pode escapar”. (Id.ib.) Mas pode contribuir para a sua alteração. O pensador referia-se ao fato de que o homem é essencialmente social e histórico e, assim, a tradição está sempre presente. Por esse motivo, a criação e a aceitação das significações são sempre fatos sociais, “mesmo quando, no caso da cultura propriamente dita, não estão ainda formalmente instituídas”. (Id.ib.)

Com base nessas reflexões, a dramaturgia de Nelson Rodrigues se inscreve como força instituinte. As memórias que escreveu, os dados extraídos das obras para o teatro, além de sua biografia, permitem entrever, ao menos parcialmente, “estranhamentos” entre a produção de significação de Nelson e as significações imaginárias instituídas na sociedade brasileira.

Nelson escreveu suas memórias para o jornal diário *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro. As memórias estão reunidas em um texto que saiu primeiramente em capítulos e depois foi publicado em forma de livro, em 1967, pela editora desse mesmo jornal. Nelson estava com 54 anos, quarenta dos quais passados em redações de jornais, quando aceitou o convite para escrever suas memórias. O Brasil estava sob governo militar, às vésperas de um endurecimento do regime, que viria com o fechamento do Congresso Nacional e a suspensão das garantias individuais. Havia uma situação de força, imposta há três anos, situação coincidente com o início de sua história de vida, que começara também às vésperas de uma outra situação de força, que conflagrou o mundo na I Guerra Mundial.

Nas primeiras linhas das *Memórias*, o escritor toma a violência como registro, mostrando a sua singularidade criadora e inteligência lúcida, pela abrangência de sua leitura e sagacidade que transparecem no texto, construído de maneira dialética, no qual os contrapontos surpreendem e sobressaltam. Podemos dizer que Nelson, ao olhar para si, traz para o leitor o modo como se articulou com a realidade social-histórica.

A fragilidade e a miséria da condição humana são os primeiros traços que ele elege para contar a sua história: a sensibilidade para perceber a mutilação, o sofrimento, a dor e a tristeza, revelados por sua pena ao falar de Mata-Hari, a “espiã de um seio só”. “Nasci a 23 de agosto de 1912, no Recife, Pernambuco. Vejam vocês: eu nascia na Rua Dr. João Ramos (Capunga) e, ao mesmo tempo, Mata-Hari ateva paixões e suicídios nas esquinas e botecos de Paris. Era a

espia de um seio só e não sabia que ia ser fuzilada. Que fazia ela, e que fazia o general Joffre, então apenas general, enquanto eu nascia? A *belle époque* já trazia no ventre a Primeira Batalha de Marne. Mas por que uma ‘espia de um seio só’? Não ponho minha mão no fogo por uma mutilação que talvez seja uma doce, uma compassiva fantasia. Seja como for, o seio solitário é, a um só tempo, absurdamente triste e altamente promocional.” (Rodrigues, 1967, p.7)

Tal como Mata-Hari, Nelson ao escrever suas memórias era ‘mutilado’ (pela tuberculose recidivante). Tal como a espia, ele se sente um espião da vida, mesmo participando dela com força instituinte. Nelson instituiu-se no mundo “social-histórico” pela tragédia e agiu na realidade pela contestação, pela transgressão dos valores, crenças e comportamentos. Ele definiu-se como um *voyeur*; um “anjo pornográfico”, como se vê na frase que cunhou sobre si, aproveitada pelo escritor Ruy Castro como epígrafe da biografia *O anjo pornográfico*. “Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico”. Ao espiar pelo “buraco da fechadura”, Nelson liberava restrições convencionais e questionava normas sociais. Mostra “aleijões” da sociedade. Criava cenas de forte dramaticidade, nas quais a violência se fazia presente pela traição, pelo incesto, pelo assassinato.

Ao alinhar seu nascimento às atividades da espia “que ateava paixões e suicídios nos botecos e ruas de Paris” (1967, p.7), Nelson parece colocar-se diante do leitor como um personagem em que a vida se mistura à tragédia e percebe que do sofrimento é possível tirar vantagem. Esta não foi, cronologicamente, a primeira leitura que fez do mundo, mas foi uma das que mais o marcou. Desta visão da tragédia sempre buscou tirar proveito em seu trabalho de dramaturgo, escrevendo textos – publicados com pseudônimos – para divulgar suas peças.

O sofrimento, a angústia, o medo e a dor vão acompanhar a vida de Nelson. Em suas *Memórias* quase não há registro das palavras alegria ou felicidade para traduzir algum momento que tivesse vivenciado. Os momentos de satisfação ao mesmo tempo estavam relacionados à miséria física, mental ou afetiva. A alegria era apenas um sentimento que ele mais tarde viu associado ao infortúnio, evidenciando o duplo viés sobre a sua própria dor e a dor dos outros. Para ilustrar, tem-se a seguinte narração, que integra o primeiro capítulo das *Memórias* sobre o encontro com um ambulante que apregoava sua mercadoria nas esquinas da rua São José com a avenida Rio Branco, no Centro da cidade do Rio de Janeiro: “De repente, ouço aquela voz. Era um camelô, como há milhares e, eu quase dizia, como há milhões. Viro-me e fico olhando o sujeito. O camelô tem de ser um extrovertido ululante. E aquele estava, ali, virando a alma pelo avesso. Passa todo mundo de cara

amarrada. O brasileiro é um furioso nato. O que se vê, na rua, são indignados de ambos os sexos. (...) Pois enquanto os outros passavam exalando uma ira misteriosa, o camelô só faltava virar cambalhotas de alegria total. Não tem um dente ou, melhor dizendo, tem uma antologia de focos dentários (...)”. (Rodrigues, 1967, p.8)

Nelson percebeu o contraste da alegria do ambulante diante de sua pobreza que o impedia de tratar dos dentes. Como poderia ser alegre alguém que não podia tratar dos próprios dentes? Uma leitura mais atenta revelou o que havia por detrás da metáfora que o levou a empregar os termos “antologia” e “focos” para apresentar ao leitor o mau estado dos dentes do camelô: machucado estava o peito do escritor, ferido por uma ‘antologia’ de ‘focos’ de tuberculose, doença recidivante que o acompanhou por décadas. Nelson, além de conviver com a dor, observava a dor alheia com compaixão. E esta convivência, intimidade indesejada imposta pela vida, fez com que ele inventasse maneiras de lidar com essa dor. O fato, então, de expor dores e tragédias, questionar valores, crenças e comportamentos, seria uma forma de exorcizar a dor?

Assim, os primeiros capítulos das *Memórias* dão-nos pistas do modo como Nelson se percebia como leitor de si mesmo. Sua família aparece com um sentido peculiar, talvez pelos sofrimentos sucessivos que a abalaram, tais como: a perda total do jornal *A Crítica*; a fome que a família passou por cerca de cinco anos; o assassinato do irmão Roberto; a morte por tuberculose do querido irmão Joffre; a morte de um irmão, cunhada e sobrinhos no desmoronamento de um prédio em Laranjeiras, durante uma tempestade, as sucessivas crises de tuberculose. Pode ser por essas razões que olhasse para sua família como sendo atravessada pelo flagelo e pelo martírio, apiedando-se dos seus.

Ao comentar nas *Memórias* que costumava almoçar diariamente com os irmãos, na casa da mãe, referindo-se a ela em espanhol - “madre” -, termo que, em nossa língua, se mantida a forma em espanhol, refere-se às freiras e religiosas. Esta interpretação é possível se considerarmos o olhar que ele lançava sobre essa reunião familiar, denominada de “Ceia”, grafada em maiúsculo. Ele não menciona a última Ceia de Cristo, mas a comparação está implícita: “Somos muitos e, por isso, a nossa mesa é numerosa e cálida como a da Ceia. É curioso! Depois de velho dei para chamar minha mãe de “madre”, “madre mia”. E aqui confesso: - Vou lá buscar a sua compaixão”. (Rodrigues, 1967, p.8)

Nelson provou a leitura de mundo pelos sentidos muito cedo – sua primeira memória, antes de completar dois anos de idade, mostra o modo como se articulou com o universo que o cercava. Esta experiência está registrada no segundo capítulo das *Memórias*. Ao lembrar, aos 54 anos, do tempo em que viveu em Pernambuco, afirma que foi um contato pelo sentido do paladar, cuja memória resgatou tem-

perando-a com outra leitura, esta proporcionada por Proust. Ele afirma, ainda, que sua primeira infância teve gosto picante e amargoso: “Só sei que a pitanga ardida ou o caju amargoso me deu a minha primeira relação com o universo. Ali, eu começava a existir. Ainda não vira um olho, uma flor. Nada sabia dos outros, nem de mim mesmo. E, súbito, as coisas nasciam e eu descobria uma pitangueira ou um cajueiro”. (Idem, p.13)

A segunda leitura que fez do mundo, pouco depois, foi diante do mar de Pernambuco. Foi o sentido do olfato que guiou esta experiência e o fez perceber o mar, antes que ele fosse “paisagem e som, antes de ser concha, antes de ser espuma”. Foram leituras prazerosas, das poucas leituras de mundo que fez e lhe trouxeram satisfação. Descreve com lirismo como o olfato lhe revelou um cavalo, depois do mar, antes mesmo de perceber as figuras paterna e materna, entrevistas inicialmente por um detalhe - o chapéu: “Há ainda um cavalo na minha infância profunda. Mas também o cavalo foi cheiro. Antes de ser uma figura plástica, elástica, com espuma nas ventas - o cavalo foi aroma como o mar. (...) Eu me lembro de pouquíssimas pessoas. Por exemplo: vejo uma imagem feminina. Mas é mais um chapéu do que uma mulher. Em 1913, mesmo meu pai e minha mãe pareciam não ter nada com a vida real. Vagavam, diáfanos, por entre as mesas e cadeiras.” (Idem, p.3-4)

O olhar de *voyeur* de Nelson provavelmente surgiu no Rio de Janeiro, para onde veio em companhia da mãe Maria Esther e irmãos, em 1916. O pai, Mário Rodrigues, aguardava a chegada da família em pé, no Caes Pharoux, ao lado do poeta Olegário Mariano. Foi na casa de Olegário que eles se abrigaram porque Mário Rodrigues estava desempregado.

Nelson guarda uma lembrança de gratidão e afeto pela acolhida e remorso pela briga que teve com Olegário, anos mais tarde, por causa da atitude do poeta diante da interdição da peça *Senhora dos Afogados*, em 1948. Nelson havia solicitado à chefatura de polícia uma comissão de intelectuais, cujo parecer decidiria a sorte da peça. Olegário Mariano foi um dos nomes indicados para compor a comissão, e votou contra. A outra sugestão foi o nome de Gilberto Freyre, que votou a favor da liberação da peça.

Nelson e Olegário discutiram. Chamaram-se de cafajeste, falaram, inclusive, em “tiro na boca”. Depois da morte do poeta, Nelson registrou em suas que Olegário tinha razão, pois *Senhora dos Afogados* era “a anti-Olegário”, e o poeta “seria um pulha” se votasse a favor. (Castro, 1997, p.20)

O teatro foi o palco no qual se pode perceber com mais nitidez o estranhamento entre a leitura singular que Nelson fazia do mundo em suas criações e a leitura que a sociedade instituída fazia das peças que o escritor encenava. Ele assustava a sociedade. Parafraseando Castoriadis, pode-se dizer que a sociedade reagiu ante a ameaça de rom-

pimento do *tecido* (magma de significações imaginárias sociais) que a mantinha coesa.

O que está em risco é a unidade e a coesão interna das significações que, como um magma, “impregnam, orientam e dirigem toda a vida daquela sociedade e todos os indivíduos concretos que, corporalmente, a constituem”: deuses, Deus, espíritos, cidadão, nação, *pólis*, partido, dinheiro, mercadoria, capital, virtude, pecado, homem/mulher/criança.

A criação do escritor (para o teatro) esbarrava com as determinações, as formas e as leis da realidade, desnudando não apenas modos de ser que buscavam emergir no mundo social-histórico, mas também o que via, como espião, por detrás das portas. O Nelson dramaturgo incomodava a maioria do público. Sua manifestação de arte, pelo teatro, ameaçava. A singularidade do olhar de Nelson foi de encontro com o imaginário da época que vivenciou. O mundo que criou e instituiu nas suas peças de teatro provocou escândalo nas sociedades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Arriscaremos tentar decifrar a sociedade brasileira no período aqui abordado. Pensar essa realidade, com Castoriadis, representa modificar o modo de perceber a sociedade, recusando uma reflexão preestabelecida, modo pelo teórico contestado, pois, ao contrário, para ele tudo é criação. Não nos deteremos aqui em expor todas as refutações do filósofo. Lembremos somente a imposição da lógica ontologia ocidental ao social-histórico, para a qual ser significa ser determinado. Essa reflexão oculta a criação, na qual está presente a imaginação, no sentido que Castoriadis empresta ao termo.

A criação institui-se no social-histórico pelas significações imaginárias, que não correspondem a elementos racionais ou reais, nem neles se esgotam. Castoriadis considera as “significações imaginárias” como sociais porque elas existem enquanto instituídas por um coletivo anônimo, que forma o social-histórico que, para ele, “(...) é a união e a tensão da sociedade instituinte e da sociedade instituída, da história feita e da história se fazendo”. (1995, p.131)

Toda sociedade cria o seu próprio mundo e nele se inclui, determinando o que é ou não real, o que tem ou não sentido. A identidade de uma sociedade é esse “sistema de interpretação”, o mundo que ela cria, percebendo como “perigo mortal” e reagindo a qualquer ameaça a esse sistema de interpretação. (1987, p.232)

A tragédia imaginada por Nelson, com personagens retirados do cotidiano da Zona Norte carioca e do noticiário policial, povoado de incestos, abortos, homossexualismo, traições, matricídios, esbarrou no imaginário coletivo dominante, uma criação instituída no social-histórico, consagrada e mantida por meio de normas sociais e preceitos religiosos. Ideário que, em Certeau, poderia ser classificado de verdade oficial - a moral da classe média dominante na sociedade brasileira, impregnada

pela base do catolicismo romano e o pensamento racional herdado do colonizador branco, cristão, europeu.

“Não havia clima para Nelson Rodrigues em São Paulo no começo dos anos 50”, disseram a Ruy Castro veteranos do TBC, que se recusaram a encenar *Senhora dos Afogados*. “Era muito forte para a mentalidade paulistana”, explicaram eles. (Castro, 1997, p.251). Nelson também admitiu a dificuldade para essa encenação. Em entrevista à revista *Dionysos* em 1949, afirmou que fazia um “teatro desagradável”, seguindo um caminho que passava ao largo do êxito. Apontou *Album de Família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados* como obras desagradáveis porque são “pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária”. (Idem, p.231)

Nelson levou quase dez anos para explicar porque seguiu esse rumo. Em junho de 1957, a dias da entrada em cartaz da peça *Perdoa-me por me traíres*, na qual estreou também como ator, escreveu um artigo para a *Manchete*, parcialmente transcrito na biografia *O anjo pornográfico*. No texto, justificava sua participação no espetáculo, reivindicando o direito de representar, também, para os “não-atores”, uma vez que considerava a vida um teatro: “Que fazemos nós, desde que nascemos, senão teatro, autêntico, válido, incoercível teatro?” (Idem, p.272).

É nesse artigo que ele revela sua insistência no “teatro desagradável”. O texto mostra Nelson como um possível leitor de Freud, cujo pensamento era divulgado pela imprensa, e de Dostoiévski, autor que lera desde a adolescência. Para Nelson, a ficção tem um papel importante na “purificação” do ser humano, nele atuando de maneira “atroz”: “Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa em cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno da transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los”. (Castro, 1997, p.273)

Nelson lidava com sentimentos arcaicos, universais, captados no cotidiano carioca pelo noticiário de polícia, ou de lembranças da infância e adolescência no Andaraí. O recorte que fez da realidade ao redor de si não selecionou entre as recordações as brincadeiras ou o riso da criançada do subúrbio. Neste recorte percebemos uma ‘demarcação’ da significação imaginária que instituiu no social-histórico: a tragédia. Ele recolheu, entre as lembranças, aquelas relacionadas a traições, incestos e assassinatos, “uma rajada de monstros” que iam de encontro às normas instituídas.

Portanto, Nelson percebia algumas forças que buscavam se instituir na realidade. Eram as minorias, que agiam como movimento instituinte, subjacentes ao social-histórico oficial da sociedade dominante: as mulheres, as minorias raciais, os homossexuais – “a história feita”, segundo Castoriadis. Pensando com Castoriadis, vemos que Nelson, em suas peças para o teatro, havia percebido a ‘tragédia’ de minorias que buscavam instituir-se em nossa sociedade. Pela arte, Nelson com elas se articulou em um tempo imaginário, de ação instituinte.

Bibliografia

- CASTORIADIS, Cornelius. *A ascensão da insignificância*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.
- _____. *A criação histórica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, Editora, 1992.
- _____. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- _____. *As encruzilhadas do labirinto/2 - os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *Feito e a ser feito - As encruzilhadas do labirinto V*. Rio de Janeiro: DP & Editora, 1999.
- RODRIGUES, Nelson. *Memórias*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1967.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

* Luiza Mariani é Jornalista, Mestre em Letras pela PUC/RJ e Professora da Faculdade de Comunicação Social da UERJ.

A cidade sob controle: subjetividade e tecnologias do virtual

Jorge Vasconcellos*

RESUMO

Partindo do filme do cineasta alemão Wim Wenders, *O fim da violência*, este artigo procura problematizar o nascimento de novas formas de controle societário, analisando suas implicações, como a produção de novas subjetividades. Essas formas de controle são intensificadas pela utilização das hodiernas tecnologias do virtual, tão importantes para o desenvolvimento do capitalismo pós-industrial.

Palavras-chave: subjetividade; controle; tecnologia.

SUMMARY

From the point of view of The end of Violence, a film by the movie maker Wim Wenders, this article considers the problem of the birth of new forms of social control, evaluating its impacts such as the production of a new subjectivity. These forms of control are strengthened by the use of the up-to-date virtual technologies, which are so important for the development of the post-industrial capitalism.

Keywords: subjectivity; control; technology.

RESUMEN

A partir de la película El fin de la violencia del cineasta alemán Wim Wenders, este artículo busca plantear el nacimiento de nuevas formas de control de la sociedad y analiza sus implicaciones, como la producción de nuevas subjetividades. Esas formas de control son intensificadas por la utilización de las hodiernas tecnologías del virtual, tan importantes para el desarrollo del capitalismo postindustrial.

Palabras-clave: subjetividad; control; tecnología.

Um homem sentado à beira da piscina de sua casa cercado por dois celulares, modem, tela de cristal líquido e outros pequenos e poderosos acessórios tecnológicos de última geração, fechando negócios e orientando sua assistente. Este homem é um mega produtor hollywoodiano, especialista em filmes ultraviolentos e pornográficos. Seu trabalho transcorre sem que ele se desloque de sua exuberante mansão em Beverly Hills.

Assim se inicia o último filme de Wim Wenders, *The End of Violence*, traduzido literalmente no Brasil por *O fim da violência*. No filme, o ator Bill Pullman, apesar de trabalhar em casa, está em crise em seu casamento, pois parece passar todo o seu tempo em frente a seu *laptop*, fechando contratos para o seu próximo filme. Sua mulher, insatisfeita e aparentemente entediada, vislumbra-o do alto de seu quarto, a alguns metros acima do quintal de sua casa, pega o telefone (sem fio) e liga para um dos celulares do produtor para anunciar que irá deixá-lo. Todavia nosso herói tem pouco “tempo” disponível para trocar com sua mulher, já que um possível parceiro japonês para os seus filmes está em outra linha e este negócio pode lhe render muitos milhões de dólares. Corta.

Temos, então, a imagem do observatório de L.A. (Los Angeles) em que nos é apresentado um personagem solitário e um tanto enigmático interpretado por Gabriel Byrne. Seu ofício é observar inúmeras esquinas da cidade. Contudo, esta vigilância não é feita através de uma presença real. O personagem trabalha em uma das salas do observatório onde diversos monitores acompanham os acontecimentos em diferentes pontos da cidade: uma jovem em seu quarto, que chora o abandono do namorado; um rapaz negro, que parece um traficante de drogas espreitando um provável usuário; uma batida policial, que age com enorme vigor e violência contra jovens hispânicos. Ele é um observador no observatório que, com seus olhos multiplicados por um sem número de telas, ampliou de maneira multitudinária a capacidade de vigiar e controlar indivíduos anônimos do centro de uma megacidade.

Wenders não criou uma parábola ou, menos ainda, uma metáfora de uma sociedade opressiva a perseguir seus cidadãos. O observador no observatório que, por uma de suas telas, testemunharia o seqüestro e a

provável execução do produtor cinematográfico em um terreno baldio, sob uma enorme malha viária, nos dá um exemplo emblemático de uma mudança no modo de vida e nos processos de subjetivação em nossa sociedade contemporânea.

Estamos a ver neste filme a apresentação de um novo modelo de sociedade. Este modelo configuraria formas diferenciadas de controle dos indivíduos: mais importante do que saber quem se é, é saber o que este que é pode fazer. Como se todos fossem delinquentes ou sabotadores em potencial, mesmo que sua possível “inofensibilidade” os redima do controle.

Estas novas facetas com que se constitui a sociedade contemporânea são estratégias de controle sobre as práticas dos indivíduos. O controle está na base da última metamorfose do capital.¹ No entanto, para que me faça entender preciso falar de um momento histórico peculiar e fundamental que antecedeu a construção de uma sociedade de controle: a passagem das sociedades disciplinares constituídas no bojo das práticas normativas engendradas principalmente na Europa dos séculos XVIII e XIX.

É possível identificar nas sociedades que se ergueram na passagem da Era Clássica para a Modernidade, segundo a leitura de Michel Foucault, a prática do *confinamento* como sua principal característica.² As instituições modernas que se edificaram em consequência dos desdobramentos das Revoluções Francesa e Industrial teriam na disciplina do corpo um de seus elementos fundamentais.

A família, a escola, o quartel e a fábrica seriam mais do que aparelhos a reproduzir ideologicamente o Estado liberal burguês, ou seja, centros de confinamento a moldar um corpo, a disciplinar um indivíduo, a cunhar uma subjetividade. O início do século XX, o fordismo e o crescimento urbano apresentam uma sociedade disciplinar em pleno funcionamento, na qual a fábrica seria o principal modelo: a forma-fábrica. Nela o indivíduo trabalha, mora em suas proximidades, seu filho estuda nos arredores e, até seu lazer acontece nas imediações de seu local de labor. A fábrica funciona como uma espécie de cidadela medieval em que Deus foi substituído pelo Capital e a produção de mercadorias substituiu a irrigação das benfeitorias, assim como o salário tornou-se bem mais fundamental que o sudário (divino). Este modelo disciplinar parece estar se perdendo completamente e, em seu lugar, nasce um novo modelo de regularidades das práticas sociais.

Depois da Segunda Grande Guerra, a forma-fábrica, como modelo emblemático das sociedades disciplinares, começa a ser substituída por um novo modelo: a forma-empresa. O confinamento e os dispositivos disciplinares que caracterizavam até então a Sociedade Moderna já dão sinais de escassez. O modelo da empresa com sua *flexibilidade*, ocupa o espaço que foi o da *fixidez* da fábrica. É

importante ressaltar que estas mudanças ocorrem em todo o globo; contudo, elas não se dão como num passe de mágica simultâneo em todas as localidades da Terra. Esta visível substituição de um modelo disciplinar que teria caracterizado a sociedade industrial moderna por um novo modelo, que é chamado de pós-industrial, ou mesmo pós-moderno, se dá de maneira diferenciada no sistema globalizado. É marcante que as sociedades que mais empreenderam esta substituição ocupem um lugar de dominação político-econômica em relação àquelas que ainda não a fizeram ou estão por fazê-la.

A idéia de *controle* a nortear uma leitura das sociedades contemporâneas nos coloca imediatamente na urgência de pensar a eclosão destas novas formas de poder e dominação engendradas por esta última metamorfose do capital. Agora um capital completamente integrador e não mais excludente como aquele das sociedades industriais que o precederam. Um *capitalismo mundial integrado*.³

Se nas sociedades disciplinares o modelo *panóptico*⁴ é dominante, ou seja, o observador está de corpo presente e em tempo real a nos observar e a nos vigiar, nas sociedades de controle, esta vigilância torna-se rarefeita e virtual. As sociedades disciplinares são essencialmente arquiteturas: a casa da família, o prédio da escola, o edifício do quartel, o galpão da fábrica. Por sua vez, as sociedades de controle apontam uma espécie de anti-arquitetura. A ausência da casa, do prédio, do edifício e do galpão é fruto de um processo de virtualização do mundo. A casa pode ser substituída pelo micro em seu carro (um *trailer* moradia), a escola por um telecurso ou teleconferência, o quartel com seus soldados disciplinados por mísseis teleguiados e no galpão da fábrica, que não é mais necessário para as peripécias do mercado, o operário é substituído pelo funcionário. É possível afirmar que a passagem das sociedades disciplinares ou da sociedade industrial para as sociedades de controle pós-industriais tem como elemento fundamental a produção de novas tecnologias do virtual.⁵

A tecnologia sempre andou par e passo aos processos sociais. As máquinas e seus desdobramentos constituem importantes índices para definirmos as mudanças nestes processos societários. As máquinas naturais e seus meios de transporte equivalentes, como o cavalo, das sociedades de soberania (Foucault) foram substituídas pelas máquinas energéticas e elétricas das sociedades disciplinares, assim como o carro sucedeu o cavalo. Por sua vez, as máquinas energéticas e elétricas cederam lugar às máquinas informacionais das sociedades de controle e o transporte tornou-se extremamente mais veloz que o já hoje lento carro e o extremamente lento cavalo (o avião a hidrogênio está aí para nos provar sua eficácia). Dito de outra maneira, não há como não relacionar

desenvolvimento tecnológico e processos de mudança social. Deve-se levar em conta inclusive que estas mudanças não só acarretam modificações nas superestruturas ideológicas e nas infra-estruturas econômicas - nível molar -, como também nas práticas dos pequenos grupos sociais e na produção dos agenciamentos coletivos e individuais - nível molecular.⁶ O desenvolvimento e as novas tecnologias estão sempre produzindo modos de vida e cunhando subjetividades.

Com isto é possível termos uma nova visão do que seja o poder, pois se afirmo que há uma clara relação entre o macro-societário e o micro-societário no que concerne à invenção de novas tecnologias, digo que precisamos olhar o poder e as formas de dominação para além da clássica relação entre Estado e Sociedade Civil, poder estabelecido e poder instituído, Cidade e Cidadão. O exercício do poder e de suas práticas possui mecanismos muito mais sutis do que aqueles que, acionados pela repressão da força policial, possam ser exercido sobre o corpo de um indivíduo. As pesquisas de Michel Foucault já apontam para esta direção, assim como os livros de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O poder não é apenas repressivo e negativo, ele possui uma instância de positividade: o poder cunha subjetividades. Assim, deixamos de estar confinados, como nas sociedades disciplinares, e passamos a estar endividados como nas sociedades de controle: o confinamento e a dívida se estabelecem para além dos simples efeitos de políticas estatais. Eles, tanto o confinamento como a dívida, são produtos de um conjunto de regularidades que engendram práticas e exercícios moleculares do poder. Afetam grupos, grupelhos e grupúsculos.⁷

Voltando a Wenders. Aquele observador a espreitar inúmeros lugares da cidade pelos prolongamentos de seus olhos - uma espécie de olho-tela - parece, decididamente, um exemplo pertinente da substituição do modelo panóptico disciplinar pelo modelo das sociedades informacionais de controle. Ele vê sem ser visto (panóptico) e controla indivíduos que se vêem livres (controle). A tecnologia aqui é utilizada como dispositivo de poder. O projeto é financiado pelo FBI - a agência de informações do governo norte-americano - que investiu muitos milhões de dólares em tecnologia telemática para dar fim à *violência*. Um projeto ultra secreto. A cidade é Los Angeles (L.A.). *A cidade dos anjos. Anjos da velocidade*, pois L.A. é conhecida como cidade do automóvel: ninguém anda a pé. O espaço público é a tela do pára-brisa dos carros, seus celulares e seus *laptops*.

Mas Wim Wenders, como Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Foucault e Paul Virilio, que me inspiraram a escrever estas páginas, não são catastrofistas como à primeira vista poderia parecer. No filme, o então pro-

ductor não morre no seqüestro que lhe foi impingido e é encontrado próximo à sua casa por um grupo de jardineiros de origem hispânica que lhe socorrem. Lá ele encontra uma guarida, fala-se outra língua (o espanhol). Esta é uma língua menor no estado americano da Califórnia, habitado pelas minorias chamadas de "chicanos". E ali, junto a uma minoria, o produtor entenderia o sentido da violência e reverteria sua própria imagem, tornando-se um jardineiro. Entretanto, ele ainda precisa dos utensílios tecnológicos para entender o porquê de seu seqüestro (que somente compreenderemos ao final do filme). A tecnologia aqui foi apropriada como uma linha de fuga por alguém *híbrido* que, pertencendo à classe dominante de um grande centro urbano, morador de uma megacidade, se torna aliado de uma minoria, falando uma língua menor.

Utilizei aqui, com uma certa liberdade, conceitos filosóficos para falar de uma obra cinematográfica. Não obstante, o filme em questão nos coloca de imediato um grande número de indagações que, se não são propriamente filosóficas, nos incitam a pensá-las como problemas de cunho filosófico. Este filme de Wenders, assim como todo o seu cinema, é um esforço de pensar as sociedades contemporâneas, talvez, no que elas tenham de mais inquietante: o florescimento de uma nova subjetividade nas fissuras criadas pelos deslocamentos humanos nas grandes cidades. Dito de outra maneira, o cinema de Wim Wenders se pergunta que modo de vida é este que surge em uma época em que o homem rompe com os modelos de verdade característicos do século XX em seu início, como a permanência, a casa, o convívio entre os iguais e uma certa solidariedade social. Estaríamos diante de um vagar, dos deslocamentos pertinentes às megacidades, do atravessar os territórios, do sentir-se estrangeiro em qualquer parte, da solidão mesmo na presença de outrem?

Desde o seu primeiro filme - *Verão na cidade* - algumas preocupações que iriam ser desenvolvidas ao longo de toda a obra wenderiana já se apresentam. O tempo é lento, apesar dos constantes deslocamentos que caracterizam seus personagens, sempre prontos a pegar um veículo e ir... O fascínio de Wenders pelos deslocamentos, pelo vagar, pela observação de paisagens desconhecidas nos faz lançar uma hipótese do seu fascínio por um certo cinema norte-americano, apartado dos grandes estúdios hollywoodianos, e pelas inóspitas paisagens semi-áridas dos desertos do país. Com isso, torna-se possível dizer que os americanos foram os criadores dos chamados *road-movies*, ou filmes de viagens. A própria mitologia americana é composta por esses deslocamentos. Deslocar-se por entre as paisagens do deserto para desencadear o processo civilizatório. Os americanos como uma espécie de novos cruzados. O cavalo, a cruz e a espada, sendo substituídos

em parte pelo trem, pelo dólar e pelo revólver. Wenders produziu uma poderosa releitura destes índices do imaginário dos EUA, que é uma das construções simbólicas mais importantes do século XIX, captadas para o cinema das grandes imagens narrativas de um Ford ou de um Hawks. Este encontro de Wenders com o cinema norte-americano e o fascínio daí decorrente pelo seu imaginário se iniciam já em um de seus primeiros filmes - *Alice nas Cidades* - retornando em *O Amigo Americano* e no filme sobre Nicholas Ray - *O filme de Nick*, para realizar logo depois *Hammett*, *O Falcão Maltês* e, finalmente, *Paris-Texas*. Em todos esses filmes, deslocar-se no espaço, fazer passar o tempo são uma tônica presente, assim como o encontro entre o que seria propriamente europeu - a meditação, a solidão e uma certa incomunicabilidade para com o outro - e a aventura e o contar uma história do cinema americano. Na verdade, nestes filmes o que Wenders parece colocar é o encontro de duas culturas opostas a se completarem pelo encanto desta oposição mesma. Os americanos e os alemães, vitoriosos e derrotados na Segunda Grande Guerra. O encontro do tema do exílio com a premência da aventura: o *road-movie* wenderiano.

Notas

¹ Quando nos reportamos à expressão “última metamorfose do capital”, tentamos acompanhar uma leitura transversal das modificações impetradas no seio das sociedades humanas no pós-guerra e reafirmada após o chamado *Consenso de Washington*, nos idos da passagem dos anos sessenta para os setenta. Estas modificações culminam hoje com a ascendência de um único império após a derrocada do aparelho burocrático soviético: o Império Americano. Poderíamos chamar este novo estado de coisas, que se configura como a mais nova forma de imperialismo e controle hegemônico, de “Sociedade Imperial de Controle”. A última metamorfose do capital não engendra uma nova revolução industrial, mas com fim próximo do processo de industrialização como horizonte dos processos capitalísticos. Sobre a idéia de “Sociedade Imperial de Controle”, ver: HARDT, Michael. “O Híbridismo do Império”. In: *Lugar Comum. Estudos de mídia, cultura e democracia*. Núcleo de estudos e Projetos em Comunicação da Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, n.1, março/1997.

² Michel Foucault, em suas pesquisas sobre os processos de subjetivação na Sociedade Moderna destaca a importância que possui a idéia de *confinamento* para entendermos os desdobramentos que incidiriam na passagem das Sociedades de Soberania para as Sociedades Disciplinares. Foucault investigou os dispositivos que incidiram nessas sociedades. Para melhor aprofundamento, ver: FOUCAULT, Michel, *Microfísica do Poder*, traduzido e organizado por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

³ Devemos esta expressão a Félix Guattari em suas análises sobre as transformações nos processos de subjetivação das sociedades capitalísticas. Ver: GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981. E também o seu livro em colaboração com a psicanalista ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

⁴ O modelo *panóptico* foi desenvolvido no início do Século XIX pelo arquiteto americano Jeremy Bentham. Ele consiste em um aparato arquitetônico que, segundo Michel Foucault, constitui-se como um poderoso dispositivo disciplinar: “O *Panóptico* de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre, vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel. A construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar... O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permite ver sem parar e reconhecer imediatamente.” FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir. Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1986, p.177. Neste livro, Foucault demonstra como se constituiu um modelo de exclusão e disciplinarização do corpo a partir do nascimento das prisões modernas, onde leprosos, mendigos, vagabundos e condenados foram transformados em presidiários. Penalizar o corpo, vigiar o indivíduo são composições modernas: vigiar e punir.

⁵ As teses do filósofo, urbanista e pensador libertário francês Paul VIRILIO, especialmente em seus livros: *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996; e *A máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, são extremamente ricas para compreender as novas tecnologias do virtual.

⁶ Cf. GUATTARI, F. Op.cit.

⁷ Cf. DELEUZE, Gilles. “Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle”. In: *Conversações (1972-1990)*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

* Jorge Vasconcellos é Mestre em Filosofia Moderna e Contemporânea pela UERJ, Doutorando do Programa de Pós-graduação em Filosofia do IFCS/UFRJ e Professor de Filosofia.



Experimentação e potência na arte-performance de Laurie Anderson

Fernando do Nascimento Gonçalves*

RESUMO

Este artigo discute a relação entre a arte, como processo criador, e a produção social de subjetividade no campo da experimentação estética e da comunicação. A partir de uma breve análise da arte performática da americana Laurie Anderson, o texto buscará evidenciar as possibilidades de encontro entre arte e técnica, entre os distintos elementos da cultura e das linguagens artísticas, para a formação de processos de singularização da subjetividade. Palavras-chave: arte; subjetividade; performance.

SUMMARY

This article discuss the relationship between art as a creative process and the social production of subjectivity, in the area of aesthetic experiment and communication. From a brief review of American Laurie Anderson's performance art, the text tries to evidence the possibilities of joining art and technique as well as the different elements of culture and artistic language to form the processes of subjectivism singularity. Key words: art; subjectivity; performance.

RESUMEN

Este artículo plantea la relación entre el arte, como proceso creador, y la producción social de subjetividad en el campo de la experimentación estética y la comunicación. A partir de un breve análisis del arte performática de la norteamericana Laurie Anderson, el texto buscará evidenciar las posibilidades de encuentro entre arte y técnica, entre los distintos elementos de la cultura y de los lenguajes artísticos, para la formación de procesos de singularización de la subjetividad. Palabras-clave: arte; subjetividad; desempeño.

A atualidade, com toda sua abundância de técnica, informação, discurso e imagem, parece pouco privilegiar o pensamento crítico sobre a questão do sentido na (super)comunicação que ela própria produz. Ao atravessar nossas sociedades, esta (super)comunicação propicia em seu trânsito a formulação de diferentes estilos de vida, sensibilidades e visões de mundo, por vezes pobres, homogeneizantes, nos quais se imiscuem formas de controle e dominação - e, por outras, estilos passíveis de instaurar a diferença que favoreça um necessário esquecimento do que está dado, naturalizado, para dar lugar ao possível, ao singular - novo paradigma estético proposto por Guattari, em *Caosmose*.

Através dos conceitos de “performance” e “medialidade”, este ensaio buscará demonstrar que a arte é um *locus* privilegiado para a articulação de distintos elementos da cultura e do cotidiano para formação de processos de singularização da subjetividade.

Neste ensaio, estaremos considerando a performance como uma forma de experimentação estética capaz de produzir “medialidades” – suportes, instrumentalidades, para apresentações de novos possíveis para o real – e não “mediações”, que são da ordem de representação.

Nesta apresentação breve, procurarei também destacar como neste processo de experimentação parece haver uma narratividade que se descola do âmbito individual e produz novos agenciamentos coletivos de enunciação, ao desencaixar elementos de mídia, música, performance e novas tecnologias de certos imperativos que os condicionam para dar-lhes usos inesperados, através de arranjos singulares. São estes usos que, aposto, podem deixar marcas por onde passam, contaminar-nos e convidar-nos a novas experimentações subjetivas.

Arte e Subjetivação

É interessante observar como na história recente do Ocidente o discurso sobre as formas de vida, sobre o outro e sobre a diferença, através de diferentes instâncias (artísticas, midiáticas, literárias, científicas), vem sendo produzido dentro de perspectivas que interdita diferentes visões de mundo, sistemas de valores e percepções da realidade. Por outro lado, sempre existiram possibilidades de resistência a estas

perspectivas - surgidas, não raro, a partir das próprias instâncias no qual se articula este discurso.

Podemos dizer que estes são discursos de exclusão da diferença, que ocorrem sob um dado regime de relações de força que passam através de determinadas formas de ver e falar e de *fazer* ver e falar. Este regime de forças se inscreve naquilo que temporariamente poderia chamar de um “tradicional paradigma ético-estético”. Por outro lado, novas formas de discurso e de práticas socioculturais e comunicativas relacionadas à diferença passam necessariamente por outras formas de relacionamento de forças, outros arranjos, em que a singularidade e o possível podem ter lugar. Este regime de forças corresponderia ao que Félix Guattari chamou de um “novo paradigma estético”.

Este novo paradigma caracteriza-se por uma outra natureza de modalidade expressiva e, embora nele a arte não detenha o monopólio da criação, ela aí poderia ser levada “ao ponto extremo, uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas”. (Guattari, 1992, p.135) A constituição deste novo paradigma residiria na aposta de que os processos de criação em distintas esferas do social têm aptidão para auto-afirmar-se como fontes existenciais, ou seja, como fontes de criação e constituição de diferentes modos de vida.

Enquanto no paradigma “tradicional” os modos de vida e as práticas sociais padronizam-se através de sistemas de representação e através de uma comunicação que elimina ao máximo a diferença, no novo paradigma é reativado o cruzamento permanente dos inúmeros vetores de produção de sentido, garantindo uma heterogeneidade, uma polifonia na qual estes modos de vida teriam chances de ressingularizar-se, de auto-escrever-se, produzindo diferença.

Mas as operações capazes de produzir heterogeneidade e modos de vida singulares dependem de certas inflexões da subjetividade. Trata-se daquilo que Foucault chamou de *processos de subjetivação*, ou seja, da constituição de nossas próprias formas de existência em sociedade, da possibilidade de imaginar e construir o que poderíamos ser, tentando livrar-nos da “individualização e totalização das estruturas de poder”. E como pontua Deleuze sobre Foucault, em entrevista a Didier Eribon (Deleuze, 1992, p.123), esta noção de *subjetivação*, que possibilita a constituição de novas formas de existência, permitiria perceber a criação de modos de vida segundo regras facultativas, formas de cuidado de si, de uma “estética da existência”, de existir não como sujeito, mas como obra de arte.

Este trabalho com a subjetividade pode ser potencializado quando associado à noção de *produção de subjetividade* desenvolvida por Guattari. Para este autor, os processos de produção de sentido da existência não se centram nem em uma entidade individuada nem em

agentes grupais. É um mecanismo que põe em conexão diferentes instâncias (intrapíquicas, sistemas econômicos, tecnológicos, midiáticos, de percepção, afeto, imagens, sistemas corporais, biológicos. (1999, p.31). A subjetividade seria então entendida como essencialmente social, mas assumida e vivida por sujeitos em suas vidas particulares, onde é sempre possível seu remodelamento. Na realidade, segundo este raciocínio, consumimos sistemas de representação, de sensibilidade que vão produzir determinados sentidos que se cruzam com outros tantos.

Daí a noção de “produção de subjetividade maquínica”, que corresponde exatamente aos sistemas de modelização da existência que se dão, cada vez mais, apoiados em uma serialização, própria da sociedade contemporânea. Este tipo de subjetividade, capitalística, estaria concorrendo para um grande empobrecimento do que Guattari chamou de “qualidades singulares”, que poderiam criar arranjos diferenciados no processo de produção de sentido por se darem ao nível do desejo e constituírem o *locus* da contestação das modelizações dominantes. Trata-se, pois, de produzir resistência e, ao mesmo tempo, “secretar novos campos de referência”, no que a arte poderia ser uma interessante aliada.

É neste sentido que Caiafa retoma a aposta de Guattari de que a arte possibilitaria “experimentações subjetivas”, na medida em que seriam as “máquinas estéticas, que, em seu trabalho de experimentação com a expressão, podem abrir brechas nas subjetividades padronizadas” (2000, p.66), singularizando-as. A singularização da subjetividade, marcada por um “devir diferencial”, teria o poder de frustrar e, ao mesmo tempo, subverter os mecanismos de modelização, afirmando novos valores e modos de vida através de um processo de reapropriação da própria subjetividade – processo de subjetivação - e seus vetores, através de usos singulares da mídia, das relações de trabalho, das relações pessoais, políticas, da vivência do cotidiano etc.

De fato, estas experimentações poderiam desempenhar o que Caiafa chamou de uma “função poética”, através da qual diversos elementos existenciais dispersos podem ser captados e catalisados de forma transformadora (Idem, p.67). É neste contexto que se insere a discussão sobre a arte-performance de Laurie Anderson.

Performance e experimentações subjetivas

Tomando por base o trabalho da *performer*/cantora americana Laurie Anderson, mostraremos como de alguma forma ela estaria realizando agenciamentos concretos desse novo paradigma estético, tornando possível e “visível” a produção da diferença no próprio cotidiano da sociedade contemporânea.

No mesmo plano de análise, mas seguindo especificamente os questionamentos de Rogério Luz¹ acerca das

relações entre arte e técnica, será interessante analisar, a partir do trabalho da referida artista, como os diversos meios expressivos podem articular-se com a criação de novas práticas e novas linguagens na arte e, conseqüentemente, de “dizer e pensar” o mundo contemporâneo. Sem a intenção de fazer biografia ou de definir-lhe um lugar de onde estaria falando, enquanto “sujeito”, será interessante trazer alguns dados sobre Laurie Anderson, não apenas porque seu trabalho é pouco conhecido no Brasil, mas sobretudo para abordá-lo sob uma perspectiva de descentramento, exatamente para demonstrar que não é necessário nem desejável definir ou classificar seu trabalho.

Escultora desde a década de 60, em Nova York, Anderson vem desde aquela época associando-se a músicos como Philip Glass na *downtown scene* do Soho e engajando-se em vários “trabalhos-arte de performance” - com instrumentos musicais criados por ela própria - em espaços de arte “alternativos” dos Estados Unidos e Europa, sobretudo na década de 70. Será interessante observar que seu processo criativo tornou-se possível a partir de alguns deslocamentos realizados em sua trajetória. Da escultura associa-se à música sem, no entanto, se tornar música, mas aproveitando elementos musicais; mais tarde associa-se a elementos de teatro e, finalmente, aos tão conhecidos elementos da comunicação de massa, de audiovisuais e computação gráfica. Acionando e imbricando estes distintos elementos em seu trabalho, ficou conhecida como *performer*. Este termo, porém, requer alguns apontamentos.

A idéia de performance é derivada do teatro e associada normalmente ao *acting*, mas ganha um significado mais preciso quando associado ao conceito de *performatividade* em Stimpson e Bahba (1996, p.189). Esta noção traz a idéia de que nossas vidas não expressam coisas naturais ou originais. Na verdade, para estes autores, nós construiríamos nossas vidas na medida da construção de nossas narrativas – performatizando-as como papéis (*acting*)!

Daí temos a noção de performance como intervenção e podemos pensar na *body art*, por exemplo, ou em suas versões tecnologizadas, no trabalho de um Sterlac. O que chama a atenção dos autores é que qualquer que seja o estilo, a performatividade que os caracteriza traz em si sempre a fragmentação de imagens, sons, objetos e narrativas, gerando hibridações, na medida em que pode mesclar distintas linguagens, gêneros e mídias.

Mas a noção de “intervenção” em si mesma parece ainda pouco clara, pouco definidora do caráter do qual parece estar imbuído seu trabalho de performance. Mais do que um simples *acting*, Laurie parece em muitos momentos propor novas experiências per-

ceptivas e questionar certos aspectos de nosso cotidiano, de nossa cultura midiática. Talvez seja interessante então adicionar à noção de performance como intervenção, a noção de *gesto*, de Giorgio Agamben, que traz em si o conceito de *medialidade*.

Afirma Agamben que, no ocidente, nos homens desprovidos de tudo o que é natural, todo gesto torna-se destino, fatalidade, um fazer e um agir. O *fazer* seria um meio com vista a um fim (a caminhada como meio de deslocar o corpo do ponto A ao ponto B), enquanto o *agir* pode ser um fim sem meios (agir bem). O que caracterizaria o *gesto*, segundo o autor, é que nele já não haveria mais a questão nem de fazer, nem de agir, e sim, de “assumir e suportar”. Em outras palavras, com as convenções e o utilitarismo da cultura e das normas sociais, houve uma banalização: os homens perderam a singularidade do *gesto* e, com isto, perdeu-se a potência do ato. “O *gesto* rompe a alternativa entre fins e meios e apresenta possibilidades que se subtraem aos meios sem se tornar com um fim.”

Como exemplo, temos a dança, conforme sugere o autor. Em sua dimensão puramente estética, ela é ação (agir), movimento que tem em si seu próprio fim. Se quisermos considerá-la *gesto*, será porque ela consistirá inteiramente em dar suporte e em exibir o caráter *medial* dos movimentos do corpo para se criar um novo estilo, uma nova linguagem. Neste caso, o gesto consiste em exibir uma *medialidade*, em tornar visível um meio como tal, e pode ser entendido como a “comunicação de uma comunicabilidade”.

Mas, se a noção de *gesto* imbuiria a performance de uma potência e a *medialidade* lhe conferiria um caráter de passagem, é sobretudo com Guattari que o termo “performance” vai ganhar o estatuto de experimentação. Afirma ele que a performance tem o mérito de levar ao extremo as implicações das extrações de afetos e perceptos desterritorializados a partir de percepções e de estados de alma banais, fazendo-nos passar do estado em que estes seriam mais padronizados a “formas radicalmente mutantes de subjetividade”. Isto por que a performance carregaria “blocos de sensações compostos pelas práticas estéticas aquém do oral, do escritural, do gestual, do postural, do plástico (...) que têm como função desmanchar as significações coladas às percepções triviais e às opiniões impregnando os sentimentos comuns”. (Guattari, 1992, p.114) A performance potencializaria assim o instante, engajando-o num processo de “descentramento estético”, em que os componentes de expressão e elementos retirados do cotidiano sofreriam extrações intensivas e passariam por uma desconstrução de suas estruturas e códigos para propiciar uma recomposição, uma recriação destes elementos.

É exatamente este aspecto de desconstrução que vejo na *arte-performance* de Laurie Anderson. Estabelecendo uma *imageria visual* como parte integrante de seu trabalho, Laurie ficou muito conhecida como uma “performer multimídia”, ao lançar mão de *slides*, computação gráfica e outros recursos para criar a animação de formações visuais que por vezes são narrativas e por outras, simples fenômenos visuais.

Suas criações, em princípio, são formas de pensar as possíveis relações entre cultura e técnica e as novas experimentações de linguagem na arte, através de elementos de expressão da comunicação de massa e das novas tecnologias. Neste caso, pensa-se sua aplicação para além de simples propostas comerciais, de forma que o uso que faz das imagens não é em si paródia – e, sim, apropriação destes mesmos recursos para fazer “*outra coisa*”. Visão oposta à crítica feita à imageria dos meios de comunicação de massa; as imagens são consideradas como clichês, reproduzidas de forma a comunicar significados comumente compreendidos.

Um outro aspecto que vale ser destacado é o tratamento que Anderson procura dar às formas narrativas e que parecem demonstrar sua preocupação não com o individual, mas com o coletivo: ela busca descolar a noção de sujeito/autor do processo narrativo, estabelecendo frequentemente um discurso em terceira pessoa que remete à apresentação de outros discursos, de outras narrativas. No caso em questão, os usos e as apropriações da tecnologia e dos discursos

mediáticos feitas pela artista (reproduções de conversas em secretárias eletrônicas, programas de TV e uso de aparelhos para distorcer a voz, por exemplo) parecem exatamente caracterizar um processo de criação capaz de tornar possíveis experimentar novas linguagens na música, no teatro e nas artes multimidiáticas, o que sempre dificultou a classificação de seu trabalho.

Na verdade, ela parece hibridizar linguagens e mídias para produzir *gestas*. O resultado não é nem música, nem teatro, nem audiovisual, é uma arte de intervenção, de potencialização de atos da língua, dos movimentos e das imagens, apoiados em elementos do cotidiano e da cultura contemporânea. No caso em questão, os usos e as apropriações da tecnologia e dos discursos midiáticos feitas por Laurie Anderson parecem exatamente caracterizar um “descentramento estético” e, ao mesmo tempo, um processo de subjetivação capaz de tornar possíveis novas escrituras.

Os usos e as apropriações da tecnologia e dos discursos midiáticos feitas por Laurie parecem exatamente caracterizar um processo de subjetivação capaz de tornar possíveis novas escrituras, novas constituições de modo de vida não somente individuais, mas também, e, sobretudo, coletivos. Seria o retorno à noção foucaultiana da *estética da existência*, em que é possível uma “escrita de si”, ou seja, formas de constituição da existência e de si próprio como “sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação de um ‘já dito’



fragmentário e escolhido” (Foucault, 1992, p.160). É nestas relações entre o homem e o “já dito” - registro do social - e do homem consigo que se torna possível a produção de novos modos de vida.

Assim é que ela parece tentar neutralizar a “função-autor” em seus trabalhos, apoiando-se na apresentação de fatos corriqueiros espalhados pelo cotidiano (que remetem a certas condições de possibilidades de percepção – “visibilidades”) - que falam certamente de um certa forma de viver em sociedade (certas condições de possibilidades de discursos – “enunciados”) e que são relatados aparentemente longe de um desejo de interpretação e verdade.

Desembaraçados das grandes mediações para abrir espaços para a “medialidade” criadora, estes fatos têm o poder - talvez por isto mesmo - de comprometer a “verdade”, na medida em que evidenciam certas constituições de modos de existência que podem então ser repensados. E parece mesmo ser o aspecto “infame” destes fatos e das formas de apresentação de sua arte-performance que os despista de certas relações de força, permitindo revisitar o que está dado e fazer emergir o diferente da obscuridade em que estes muitas vezes se produzem e da qual podem ser inesperada e temporariamente retirados para, logo em seguida, apagar seus próprios rastros.

Comentários finais

Processos criativos como os que apresentamos brevemente, sem querer fazer fixar o artista em si, parecem demonstrar a possibilidade de agenciamentos concretos entre arte e técnica, entre distintos elementos da cultura e da linguagem.

A aposta é que estes processos sejam potencializadores, vetores de produção de singularidades, de uma nova poética, que tentem esquivar-se da lógica de ordem e padronização do mercado cultural e artístico, de suas instâncias de valoração e seus sistemas de circulação de bens simbólicos para experimentar, inventar, tornar-se criação e comunicabilidade. Contudo, como afirma Caiafa, há que entender a arte e estes processos como fluxos que se combinam com outros e que, portanto, tanto quanto as cidades e as relações cotidianas, são foco de experimentações subjetivas.

No caso da arte, em particular, vale salientar que o artista ele próprio participa aí não como identidade, mas como singularidade que se transforma ao deflagrar o processo criativo. Deflagrado este processo, a obra, em sua duração e pós-vida, ativa distintos elementos que contaminam o artista levando-o a mudar. E como a arte “incita a ser recriada”, não é só o artista que se transforma, é também a própria obra, não mais como marca de uma identidade, mas como fluxo. Finalmente, nesta recriação, é gerado uma espécie de “contágio do processo criativo” (Caiafa, 2000, p.67), em que o artista imprime sua marca singular e afeta com isso inclusive o apreciador da obra, gerando, quem sabe, novos processos criativos.

Tal parece ocorrer na arte-performance de Laurie Anderson, que aparentemente só está lá para que algo se dê. Ao se apropriar de elementos de mídia, teatro e multimídia para realizar suas “performances”, bem como ao circular pela cidade e presenciar cenas do cotidiano (outros fluxos), ela deixa afetar a si mesma e a seu trabalho, deixa-se contaminar e passa a combinar estes elementos para criar incessantemente, ao mesmo tempo em que desaparece para que a obra reverbere e vá “engajar outras singularidades”.

Notas

¹ Em seu artigo *Multimídia e linguagens contemporâneas*, Rogério Luz afirma que um novo meio expressivo exige do artista uma nova prática e a uma nova prática deve corresponder uma nova linguagem, p.191.

Bibliografia

- AGANBEM, Giorgio. *Notas sobre o gesto*. Dossier Interatividades, 1997.
- AMSPAUGH, Glenn. *A look at Laurie Anderson and her Media Generated Appearance*. Internet:www.c3.lanl.gov/~jimmyd/interpretation/termpaper.html.
- CAIAFA, Janice. *Nosso século XXI: notas sobre Arte, Técnica e Poderes*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- _____. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LUZ, Rogério. *Multimídia e linguagens contemporâneas*. In: *Comunicação e cultura contemporânea*. Compós. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.
- STIMPSON, Catharine & BHABHA, Homi. *Global creativity and the Arts*. MacArthur Round Table background paper. Nova York, novembro de 1996.

* Fernando do Nascimento Gonçalves é Professor da Faculdade de Comunicação da UERJ e da Universidade Estácio de Sá e Doutorando da ECO/UFRRJ.

A natureza do belo entre Platão e Hípias: a “aporia” do sujeito

Paulo Pinheiro*

RESUMO

O sofista Hípias encontra-se em Atenas onde deverá ler extratos de seu discurso, *logos*, sobre as ocupações que levariam o jovem ateniense a gozar de um belo renome e da virtude necessária ao exercício pleno da cidadania. De fato, encontramos no diálogo platônico, no *Hípias Maior*, um dos primeiros exercícios dialéticos sobre o tema estético por excelência, a saber: a natureza do Belo. O que procuro nesse artigo é refletir sobre a oposição entre o critério de formação sofística e o projeto “pedagógico” que interessa à filosofia, no caso, platônica.

Palavras-chave: estética; objeto; belo.

SUMMARY

The sophist Hippias is in Athens where he is to read excerpts from his speech, logos, on the occupations that would lead the young Athenian to have a good reputation and the necessary virtue to fully exercise his citizenship. In fact, in the platonic dialogue, Hippias Maior, we found one of the first dialectic exercises of the aesthetic theme par excellence, namely: the nature of Beauty. In this article I try to ponder on the opposition between the sophistic formation criterion and the pedagogical process which is the interest of philosophy, in this case, the platonic pedagogy.

Keywords: aesthetic; object; beauty.

RESUMEN

El sofista Hippias se encuentra en Atenas donde deberá leer extractos de su discurso, logos, sobre las ocupaciones que llevarían al joven ateniense a gozar de un gran renombre y de la virtud necesaria al ejercicio pleno de la ciudadanía. De hecho, encontramos en el diálogo platónico, en el Hippias Mayor, uno de los primeros ejercicios dialécticos sobre el tema estético por excelencia, o sea: la naturaleza de lo bello. Busco en este artículo reflexionar sobre la oposición entre el criterio de formación sofística y el proyecto “pedagógico” que interesa a la filosofía, en este caso, platónica.

Palabras-clave: estética; objeto; bello.

Podemos falar de um processo de subjetivação que teve lugar entre os gregos? O próprio uso do termo “subjetivação” nos soa estranho quando tratamos da civilização grega. Um processo de subjetivação é algo que o pensamento filosófico acostumou-se a reconhecer no rastro de uma experiência que passa por Descartes e Kant, e não necessariamente pelos gregos. Mas se uma discussão sobre a subjetividade não nos remete à experiência do pensamento entre os gregos, isso não significa que eles não tenham vivido sob o signo de algum processo de subjetivação ou de individuação. Sabemos que o pensamento antigo existiu sob a égide do Objeto, ou seja, da Idéia e da Substância, como ocorre respectivamente em Platão e em Aristóteles. De fato, como não podemos deixar de admitir, os antigos gregos são criaturas individuais que se constituem na imediação desse objeto primeiro, de modo algum compreendido como um mero fenômeno da “subjetividade”. Mesmo entre os sofistas não se trata tanto de “subjetividade” quanto de “potência do discurso”. Dentre essas reflexões sobre o objeto, uma foi de fundamental importância tanto para a elaboração dos processos pedagógicos quanto para a constituição desse “novo indivíduo” recém saído de um universo mitológico. É o que se passa com a reflexão sobre a natureza do belo entre Platão e os sofistas. Para Platão o belo é uma idéia a que corresponde um conceito universal, mas é também um princípio que orienta todo um processo de formação, com o perdão do termo, das novas “subjetividades”. Nós poderíamos dizer que esse “indivíduo” antigo constitui-se a partir de uma reflexão sobre o belo e sobre as técnicas pedagógicas que se deve legar às “novas gerações”. De fato, uma discussão sobre a natureza do belo entre Platão e a sofística parece nos indicar um caminho oportuno para entendermos de que modo os gregos se remetiam à “educação” (*paideia*), ou seja, à formação das novas gerações de filósofos, poetas, políticos e homens de ciência. Afinal, nesta Grécia acostumada com as investidas sofisticas e socráticas, a formação do indivíduo deve ser pensada como a conclusão de um projeto educacional que não pode se dar sem que se cogite, imediatamente, sobre uma certa pretensão ao belo. De fato, o belo nada mais é do que o objeto da pretensão desse tipo humano, desse “sujeito-cidadão”, que se encontra em condições de conquistar para si a glória relativa ao renome, ou seja, a glória relativa ao reconhecimento público que constitui,

em primeira instância, o objeto de uma comunicação, quiçá mesmo de uma formalização - de uma idealização ou de uma *fantasia* - de conduta.

* * *

Como sabemos, o termo estética foi introduzido em 1735 por Baumgarten na *Meditazioni filosofichi su argomenti concernenti la poesia*. Tratava-se, para esse discípulo de Leibniz, de religar a apreciação das belas-artes ao conhecimento sensível (*cognitio sensitiva, aisthétiké épistémē*), intermediário entre a pura sensação (obscura e confusa) e o puro intelecto (claro e distinto). Podemos, no entanto, afirmar que uma reflexão sobre a estética já existia antes da “Estética”, ou seja, antes da constituição de uma disciplina autônoma designada por esse nome e que, portanto, as doutrinas estéticas, longe de nos surgirem como comentários relativos à história do gosto, se constituem através da concordância e do contraste com doutrinas anteriores. Nesse sentido, a discussão estabelecida entre Sócrates e Hípias - entre filosofia e sofística - constitui um dos primeiros trabalhos de que temos notícia em que o problema estético, constituído em função de uma discussão sobre a natureza do belo, tem lugar. De fato, Platão cuidou de nos apresentar em um dos seus *Diálogos*, no *Hípias Maior*; o encontro, tudo indica fictício e certamente fortuito, que teve vez entre o dialético, preocupado com a definição precisa do belo, e o sofista, envolvido com os critérios pedagógicos necessários à constituição de um ideal de virtude, ideal prático, como sabemos, muito mais voltado para a ação efetiva do que propriamente para a reflexão teórica. Por um lado, Sócrates gostaria de saber o que é o belo, por outro, Hípias preocupa-se com a formação desses “homens de civilização”, responsáveis pela manutenção e aprimoramento de um ideal de cultura constituído, sobretudo, em função do poder da palavra. O homem grego, que se encontra em condições de governar ou de participar efetivamente da vida pública, gostaria, antes de tudo, de aprender a discursar, tornando-se assim capaz de argumentar sobre a ação pública e privada. Basicamente, o cidadão grego anseia usufruir de um nome respeitável e assim constituir a sua ação pura e simples enquanto objeto de rememoração poética ou na forma das *epideixéis*, que os sofistas proferiam em torno de uma vasta gama de interesses públicos e privados. É nesse contexto, tudo indica divergente, estabelecido entre os ideais socráticos e sofísticos que uma discussão sobre a natureza do belo ganha sentido, quem sabe pela primeira vez, no mundo grego.

Assim, o *Diálogo* platônico nos apresenta o cenário dessa discussão em que Hípias é a todo instante pego de surpresa pela astúcia (coerência) argumentativa de Sócrates, pronto a levar o sofista a “parir naturalmente” o que trazia consigo sem de fato saber, ou seja: que nada sabe sobre a natureza do belo e que todas as suas respostas não chegam sequer a captar a dimensão da questão colocada por Sócrates, e menos ainda a lhe fornecer uma resposta efetiva. Hípias, o sofista de

renome, conhecido em todas a Hélade, não é capaz de notar a diferença entre o que é *belo* e o que é *o belo*. A sutil diferença é, no entanto, a raiz de todo o problema, de toda a incapacidade do sofista em elaborar uma resposta que satisfaça às pretensões socráticas. Assim, eis o que Platão nos revela: o sofista Hípias encontra-se em Atenas onde deverá ler extratos de um discurso de sua autoria sobre *as belas coisas de que a juventude deve ocupar-se*. Tal leitura será realizada na sala de conferência da casa de Fidostratos. O que sabemos é que Hípias descreve esse discurso, como sendo um *pankalôs lógos* (um discurso surpreendentemente belo ou belo de todos os modos) mas existe uma grande possibilidade de que se trate de uma parte do *Diálogo Troiano* de autoria do próprio Hípias. Trata-se, com efeito, de uma das primeiras alusões que nos permite notar o tema central do diálogo, ou seja, a discussão sobre a natureza do belo (298a-c); palavra que designa a princípio a “sensação” vivida por um grego diante de uma obra de arte, de um belo discurso, de uma bela escultura, de uma bela melodia etc. Mas Sócrates se refere a uma questão que lhe foi supostamente colocada e que ele gostaria de passar a Hípias. Sócrates quer saber o que é o *belo* (*tí estí tò kalón*, 286d). A pergunta incide diretamente sobre a pretensão de Hípias de ter composto um belíssimo discurso. Mas Hípias mal concebe o teor da questão de Sócrates. Ele elabora, no entanto e com a ajuda de Sócrates, diversas respostas plausíveis (o belo, por exemplo, equivalendo aos termos gregos *prepon* [conveniente], *chrésimon* [utilizável] e *hedoné* [prazer]) que, de fato, não chegam nem de longe a constituir uma resposta efetiva ao que é o belo na perspectiva socrático-platônica. No final desse breve diálogo, Sócrates faz alusão a um velho provérbio segundo o qual “são difíceis as belas coisas”. Com essa frase ele se despede de Hípias, finalizando o diálogo com o sofista em visita a Atenas. Sócrates chega enfim à conclusão do que já se antevia desde o início do *Diálogo*, a de que Hípias deveria conhecer melhor o significado desse provérbio, pois pouco ou quase nada sabe a respeito da natureza do belo. Mas o que Hípias tem a dizer sobre o belo nos revela certas peculiaridades de grande importância para uma tal discussão. A primeira, que nos cabe observar, é que o belo está ligado a um discurso sobre as belas ocupações, ou seja, as ocupações técnicas de que se devem ocupar os jovens com pretensões políticas. Assim, enquanto Sócrates procura uma definição do que é o belo, Hípias se ocupa de um *lógos* que é belo, enquanto discurso e em relação às belas ocupações a que se refere o discurso e que devem constituir o objeto de interesses das novas gerações. Desta forma, por parte do sofista, a confusão está lançada: afinal o discurso que ele traz a Atenas é belo nele mesmo, enquanto discurso belo e na medida em que se refere às belas ocupações (*technai*), ou é belo porque propõe um ideal de cultura a ser alcançado pelas novas gerações? Toda essa ambigüidade poderia se resolver, para Platão, se, e somente se, o sofista soubesse

responder à questão socrática sobre o que é o belo. O que decerto equivaleria à transposição da questão do belo para um outro “terreno”, para o território da especulação filosófica socrático-platônica, que Hípias não chega de fato a captar o teor.

Para responder a Sócrates o que é o belo, o sofista deve ser capaz de elaborar um conceito sobre a beleza. É bem evidente que o Sócrates apresentado por Platão é muito mais um experiente dialético, um exímio formulador de questões, do que propriamente um dogmático com respostas prontas. Como sabemos, o *Hípias Maior* é um diálogo aporístico bem característico da primeira leva de diálogos platônico. Nesses diálogos, Sócrates apenas polemiza sobre uma questão específica, sem jamais chegar a uma resposta definitiva. O que é o belo? Na verdade, trata-se aqui de responder conceitualmente em função de um desdobramento da questão originária: Sócrates quer saber o que é o belo, mas, de fato, sua questão visa saber o que é o belo em função de que todas as belas coisas são belas (*ta kala panta tō kalō esti kalla*). Assim, Sócrates gostaria de saber, antes de tudo, se o belo é uma coisa determinada de modo universal, aplicando-se a uma série de coisas que são ditas e percebidas como belas. A questão não é simples e, como vimos, ela surge no *diálogo* em meio a sutis tautologias. Não é à toa que o sofista não chega a captar o seu teor: trata-se de buscar o belo que torna bela todas as belas obras, ou seja, de buscar através do conceito do belo a condição de tudo o que é dito e de fato é belo. O belo é então algo que admite uma conceituação precisa, que corresponde à aplicação de uma unidade a uma diversidade, que não é bela senão em função desse belo unitário, que lhe é decerto anterior. Mas o conceito não se confunde com a idéia, ou com a beleza em si mesma, ele é apenas aquilo que se formula a partir dessa “experiência” transcendente de uma beleza que se aplica a todas as coisas que são ditas ou tomadas como belas.

Como sabemos, Sócrates não se sente em condições nem de afirmar positivamente a “presença” de um belo em si, nem de, tal como um sofista, contentar-se com afirmações circunstâncias sobre a apreensão de uma obra de arte ou de qualquer coisa ou atividade constituída como bela. O sofista - e não encontraríamos um exemplo mais significativo do que o de Hípias - é um polímata, um homem com a incumbência de educar as novas gerações e representar o seu país via de regra na condição de embaixador. Sua função diz portanto respeito à educação “dos mais jovens”, na vasta gama de artes necessárias à atividade político-democrática, e não propriamente uma iniciação na discussão sobre a “natureza” essencial da beleza. Como polímata, Hípias é de fato um professor de técnicas; precisamente destas técnicas laicas em que um cidadão com direitos políticos torna-se capaz de discursar um pouco “sobre tudo”: sobre os astros e os fenômenos celestes, sobre a geometria, o cálculo e a distinção entre a função das letras, das sílabas e dos ritmos,

sobre as harmonias, e sobretudo sobre acontecimentos genealógicos (sobre os homens e heróis de outrora, sobre o estabelecimento das cidades etc.). Seu saber é belo na medida em que contribui para um ideal de virtude que é alcançado em função da maestria nas mais diversas artes. Hípias encarrega-se da formação desse homem culto (*agathos*) que se encontra em condições de governar ou simplesmente de exercer influência sobre os demais, gozando assim de um grande renome. Ele, como nos faz crer Platão, nada entende sobre a “natureza” do belo; apenas ensina os “mais jovens” a exceler nas artes necessárias às práticas políticas de sua época. Trata-se, portanto, de ensinamento e aprendizagem de técnicas que, reunidas, formam esse cidadão-virtuoso. E ainda que esse homem se transforme num mestre na arte de argumentar, a decisão que se faz necessária em função da argumentação é afirmada enquanto acordo entre partes, ou seja, decisão muitas vezes operadas em função da equípolência entre teses antinômicas. A técnica aprendida estaria assim a serviço de uma decisão de ordem política girando em torno do bem, do justo e do belo. É desta forma que as artes dão acesso ao mundo político. São elas que dão a base na formação desse cidadão que, por assim dizer, encontra-se em condições de exercer influência sobre os outros e de se tornar excelente tanto nas ocupações privadas quanto no domínio público. Para Hípias, não deve existir nenhuma ciência anterior, dizendo respeito ao justo, ao bem e ao belo em si mesmos, mas apenas uma noção-conceito universal de justiça, jamais oposta ao progresso do homem em virtude (em excelência). Sabemos, e não por intermédio de Platão, que Hípias se referia à existência de uma condição comum a todos os homens, de uma *physis* inerente a todos e que caberia acima de tudo conhecer. O fato puro e simples de se referir a uma “natureza” comum, portanto universal, permitiu que ele fosse apresentado ao mesmo tempo como sofista e filósofo. É o que ocorre, por exemplo, no *léxico* apresentado no *Suidas* em que Hípias, filho de Diopeites, de Élis, nos é apresentado como *sofista* e *filósofo*, discípulo de Hegesídamos, que teria definido como finalidade para o homem a auto-suficiência (*autarkeia*). Mas, como sabemos, apesar de todas as suas “inserções” na filosofia, a questão socrática relativa ao que é o belo não foi de modo algum compreendida por Hípias.

Assim, a primeira questão que deveríamos nos colocar consiste em saber por que Sócrates escolheu Hípias como interlocutor num diálogo sobre a beleza, melhor dizendo: por que Platão nos apresenta Hípias e Sócrates dialogando sobre a noção de beleza? O melhor caminho a tomar é o de verificar a maneira como Hípias é apresentado no *Hípias Maior*. Desde a primeira linha do *Diálogo* a ironia socrática se faz notar. O sofista é apresentado como um homem magnífico e douto (*kalos te kai sophos*, belo e sábio). A atividade sofística é logo apresentada - e não sem ironia - como um exemplo de progresso da atividade técnica da época, como

o ponto culminante de um progresso que teria iniciado com a figura dos grandes sábios (*ké.Sciatios*), aqueles que gozavam de um grande renome e consideração incontestável por parte de todo o cidadão culto, e culminaria com os sofistas que, além do benefício privado alcançado, através dos seus métodos, acrescentariam o benefício público. Hípias é de fato um homem muito ocupado, um embaixador sempre requisitado, pelo governo de Élis, a representar o interesse do seu estado. A pretensão de Hípias, ou seja, a de ser um homem verdadeiramente sábio e adequado para representar o seu estado é imediatamente contestada por Sócrates que não parece acreditar nessa proficiência atestada, seja tanto no domínio público como no privado. Segundo Hípias, o sofista seria o homem capaz de ganhar muito dinheiro oferecendo um serviço de formação, que em muito supera o benefício monetário recebido, sendo, ao mesmo tempo, capaz de beneficiar o seu estado. Assim, o sofista ocupa-se tanto da formação das novas gerações quanto da representação política dos interesses de sua cidade. O fato é que para Sócrates essas duas funções não se coadunam sobretudo no que diz respeito a ser ou não sábio. Pois muitos dos homens que foram reconhecidos por sua sabedoria, como Pítacos, Bías, Tales e todos os demais pré-socráticos indo até Anaxágoras, que gozaram de um grande renome no que concerne à sabedoria (*onomata megalá* [...] *epi sophía*), souberam ou quiseram manter-se à distância (*apechô*) dos problemas do estado, além do fato de não terem pretendido cobrar por seus ensinamentos. A conclusão de Hípias é taxativa: tais homens não foram capazes de se dedicar à coisa pública e privada; o que constitui, para o sofista, uma prova cabal de que a arte que ele praticava era superior a desses doutores da antiguidade. O que causa um certo espanto a Sócrates é o fato de, no entanto, Hípias praticar em suas *epideixais* o elogio (*enkômion*) desses doutos de outrora, justamente desses homens de sabedoria que foram considerados como incapazes, pelo próprio Hípias, de se dedicarem simultaneamente à coisa pública e privada, e que nesse sentido deveriam ser considerados inferiores aos sábios sofistas.

Assim, para Hípias, o progresso da arte sofística está associada a esta capacidade (*dynamis*) de interligar o interesse público (a representação política) e o privado (a formação pura e simples). Trata-se, de fato, de uma prova bem frágil, pois teríamos de admitir que Anaxágoras não é tão sábio quanto um sofista, apenas porque preferiu manter-se fora das grandes decisões de estado. Ora, como vimos anteriormente, Platão tem motivos de sobra para desconfiar dessa atividade pública que, muitas vezes, desrespeita as boas novas que os sábios gostariam de demonstrar. Aos olhos da lei, Sócrates foi condenado à morte por corrupção da juventude, mas aos olhos de Platão, ele quis apenas atuar em prol das novas gerações. Assim, tudo o que leva a crer que a questão pública nem sempre está de acordo com as exigências da

pesquisa “dialética” – e mesmo que a questão pública por excelência, a justiça, deveria ser medida sempre a partir de uma instância superior às convenções que se constituem na lei escrita. A polêmica criada por Sócrates é milenar: a lei dos homens nem sempre se coaduna com os objetivos da ciência. Isso é tão comum na história das ciências que podemos dos infinitos exemplos’, como a condenação de Sócrates, de Giordano Bruno (queimado em Roma como herético), de Galileu etc. Hípias nos fala de uma concomitância ideal entre os interesses públicos e privados. Como vimos, o interesse privado diz respeito à educação das novas gerações (nesse estágio Hípias ensina todas as *technai* conhecidas), mas o interesse público nos remete, no caso sofístico, à adequação ou ao confronto paulatino com as leis existentes, muitas vezes contrárias ao progresso das virtudes, como é o caso da lei dos Espartanos. É evidente que a capacidade de adaptação do sofista é muito maior do que a de Sócrates, mas, no que diz respeito à crítica das leis e convenções vigentes, Hípias e Sócrates parecem declinar na mesma cartilha. O sofista de Élis não está de acordo, por exemplo, com os regimentos abusivos da lei dos espartanos, que impede que um estrangeiro interfira na educação de um espartano, não admitindo sequer que um sofista do porte de Hípias possa receber por uma “inofensiva” fala sobre a formação dos povos gregos (a origem da cidade, as ações e feitos dos heróis de outrora etc.). Como vimos, Esparta mantém Hípias afastado da formação dos novos espartanos. Mas enquanto Sócrates se recusa a sair de Atenas, o sofista viaja de cidade em cidade, de Esparta à pequena Inichos, na Sicília. Em Esparta, Hípias só pode falar de genealogias, mesmo assim sem ganhar qualquer soma em dinheiro pelo seu “serviço”. E, no entanto, eis o que de novo causa espanto em Sócrates, Hípias viaja mais à Esparta do que a qualquer outra cidade.

Se em Esparta Hípias só pode referir-se à genealogias, é justamente sobre genealogias que o seu discurso, seu *logos*, irá se destacar. Esse *logos*, que está aqui em questão e que os espartanos só ouviam para se entreter, reproduz um diálogo fictício ocorrido entre Nestor e Neoptólemo, filho de um dos grandes heróis da guerra de Tróia, Aquiles. Tudo se passa logo após a tomada de Tróia. Nestor nesse momento se dirige ao jovem Neoptólemo revelando-lhe as belas ocupações a que os mais jovens devem se ocupar no afã de desfrutar, no futuro, de um grande renome. É esse mesmo *logos* que ele pretende ler na casa de Fidostratos, agora em Atenas. Trata-se, como vimos, das belas ocupações, ou seja, das técnicas, as mais diversas, as quais deveríamos acrescentar uma vasta descrição de genealogias, pois, do contrário, esse “diálogo” não teria gozado de qualquer receptabilidade entre os espartanos. Como sabemos, é a alusão feita a essas “belas ocupações” (*kala epitédeumata*) que dá ensejo a Sócrates a questionar Hípias quanto ao significado do belo. De fato, o que estamos assistindo é a um processo de

educação de base sofisticada, processo de construção das novas gerações de homens com pretensões políticas, em confronto com a proposta socráticoplatônica que, como pré-requisito a toda “bela ocupação”, exige que se compreenda, antes, o significado dessa “beleza” aplicada às “ocupações”. O que é o belo (*ti esti to kalon?*), eis a questão que Hípias não consegue, de modo algum, compreender. Sócrates insiste quanto ao fato de que é em função do belo (*peri tou kalou*) que podemos distinguir, como sugere a própria enunciação, uma atividade bela de uma outra que nada tem a ver com a beleza, e que é mesmo o seu contrário. Assim como comumente admitimos que é em função da justiça que distinguimos uma ação justa de uma injusta, é em função da beleza como “uma coisa determinada” que distinguimos o que é belo do que é feio. Mas Hípias não vê qualquer diferença entre “o que é belo” e “o que é o belo”. Por essa mesma razão, a “coisa determinada” se identifica, em seu raciocínio, a “coisa específica”, ao exemplo particular, a determinação *in loco*.

Desta forma, é belo para Hípias uma virgem (*parthenos kalé kalon* – o belo é uma bela virgem), uma égua, uma lira e até mesmo uma panela. Uma tal resposta carrega, de fato, uma série de conseqüências lógicas que Sócrates logo trata de revelar, com a aquiescência do próprio sofista. Ele imediatamente remete Hípias a dois aforismos de Heráclito. No primeiro o pensador de Éfeso nos revela que “o mais belo dos macacos é feio quando comparado à espécie humana”. No segundo que “em relação a um Deus, o mais sábio dos homens parecerá um macaco”. Hípias concorda com os aforismos, chegando mesmo a acrescentar que “a mais belas das marmitas é feia se a comparamos com a espécie virginal”. Ora, a conclusão é óbvia: todo exemplo específico apresenta-se em função de uma relatividade comparativa, capaz de torná-lo tanto belo quanto feio. Uma virgem é bela apenas se comparada a outras virgens ou a um *pithekos*, mas se comparada a um deus, será, ao invés de bela, a mais feia das criaturas. Como é possível comparar coisas tão distintas quanto um deus, uma virgem, um macaco? Hípias considera essas comparações um exemplo da impertinência do interlocutor a que Sócrates se refere. Mas o fato é que Sócrates não precisaria ir tão longe, bastando permanecer no interior de uma mesma espécie para perceber que o que ora chamamos de belo em outro momento, e em relação a um outro *specimen*, designamos de feio. Então, se o belo se responde pelo exemplo específico, ele não é apenas belo mas também feio, e Hípias estaria então dizendo que o belo, identificado à virgem, é também o “feio”; afinal, uma *parthenos* é tão bela quanto feia. Assim, com sua resposta, Hípias não nos revela o que é o belo, nem o que é o feio.

A segunda resposta é, de fato, uma preparação para a terceira. Hípias responde que é o ouro, porque tudo o que contém o ouro, tudo o que é produzido com o ouro, é belo. Mas o ouro só é belo quando adequado a uma determinada

finalidade. O ouro, por exemplo, não é belo quando empregado em uma colher que será usada no preparo de alimentos. Nesse caso o ouro é inclusive prejudicial, pois interfere no gosto, ou pelo menos é bem menos adequado do que a colher de pau de figueira que transmite aos alimentos um odor agradabilíssimo. Toda essa discussão sobre o material de que são feitas as coisas, não passa de um *intermezzo* para o que os estudiosos do *Hípias Maior* designam como a terceira hipótese de resposta ao que é o belo, ou seja, a do belo como aquilo que é apropriado ao exercício de uma determinada função. O belo reside agora para Hípias na “adequação”, no que é utilizado convenientemente ou apropriadamente. O belo não é mais uma coisa específica, mas uma noção geral que se aplica a muitas coisas (já é quase um conceito). A beleza é algo que nos abre acesso à conveniência, ao que é adequado ou apropriado. Ela não mais se encontra no objeto mas na equação que se forma entre uma coisa e outra, mais especificamente ao uso conveniente que coloca duas ou demais coisas em contato. Mas nessa relação de uma coisa com outra, o que notamos é que uma delas acaba sendo o próprio homem. A beleza se confundiria, nesse caso, com aquilo que é adequado ao homem. Nesse sentido, Hípias chega mesmo a elaborar uma pequena lista de belas atividades ou de “atividades adequadas”: ser rico, ter saúde, ser honrado pelos gregos, alcançar a idade madura, poder enterrar seus próprios pais e ser enterrado por seus filhos (e de forma alguma o inverso, como, por exemplo, um pai que enterra o próprio filho). A conveniência pensada nesse nível é facilmente refutada, até mesmo por exemplos específicos. Numa guerra, por exemplo, não há nada mais belo do que a defesa a todo custo dos interesses do seu estado, o que muitas vezes determina a morte do hoplita. Um tal “homem de armas”, doravante reconhecido pelos seus atos de bravura, será reconhecido em todo o mundo grego e, mesmo sendo enterrado pelo próprio pai, constituirá, mesmo assim, um exemplo de bravura, de correção, de ação apropriada. Mas a questão perdura. O belo é o conveniente, aquilo que assimila uma coisa a outra, o uso simultâneo que fazemos das coisas, quiçá mesmo a combinação cujo limite consiste em dizer que reproduz sempre uma medida humana de ação, numa palavra, bela. Certamente Sócrates gostaria de nos remeter a uma conveniência que não nos restringisse unicamente à condição humana, que não fosse um mero antropomorfismo da medida adequada, mas uma relação pura e simples entre coisas, como se disséssemos, por exemplo, que o belo é a combinação que ocorre entre os tons de uma modulação dórica. Mas uma modulação melódica não é algo que deva ser apreendido como bela sobretudo pelo homem? O diálogo entre Hípias e Sócrates termina constituindo uma terrível aporia entre o conveniente enquanto medida humana e o conveniente como relação entre partes remetidas apenas umas às outras.

Mas para entender o âmbito geral desta noção, nada é mais conveniente do que nos reportarmos ao termo grego em questão, *prepon*. Particípio neutro de *prepô*, o termo possui pelo menos dois sentidos principias: o de “se distinguir” (dentre todos), “aparecer”, “brilhar”, “fornecer a aparência de”, “assemelhar-se por seus traços”; e o de “ter relação com”, “ser apropriado”, “convir” (como no caso de *kata prepon*, como convém). Assim, *prepon* nos remete, à ação de se fazer notar: a ação conveniente é a ação notável. Para Hípias, a ação bela é em si uma ação apropriada, conveniente. Mas Sócrates parece sobretudo atento ao segundo sentido deste termo, o de “fornecer a aparência de”. Afinal, eis a questão que Sócrates propõe a Hípias, *prepon* é aquilo que fornece a aparência (*phainesthai*) de “belo” ou aquilo que é “belo”? A resposta de Hípias é peremptória: *prepon* é aquilo que produz a aparência de beleza. É óbvio que Sócrates está procurando pelo ser (*einai*) da beleza. Como sabemos, Sócrates argumenta primeiramente remetendo o seu interlocutor à necessidade de admitir a presença de uma “coisa determinada”, para logo a seguir admitir que esta “coisa determinada” é o próprio “ser” da coisa em questão, no caso o belo. Hípias chega mesmo a admitir que para ele o conveniente produz tanto a aparência quanto o ser da beleza, mas ele o admite na medida em que não estabelece grande diferença entre ser e parecer, entre *einai* e *phainesthai*. Ora, o problema para Sócrates é evidente: se a beleza é aquilo que fornece a aparência de belo, então ela é capaz de produzir esta aparência a respeito de qualquer coisa. E se antes ele falava de “uma coisa determinada”, agora é a vez de “qualquer coisa”. Nesse caso, mesmo a ação injusta e sem nenhuma beleza poderia surgir como bela, na medida em que fosse apresentada “convenientemente” (*prepontôs*). Assim, para Hípias, a beleza enquanto “conveniência” não é mais um objeto específico, mas uma espécie de gerador de aparência de beleza; a beleza não é nada mais do que uma “aparência”. À parte toda a pertinência sofística de uma tal designação da beleza, o fato é que, para Sócrates, a beleza enquanto *prepon* implica apenas no conhecimento daquilo que produz a aparência de beleza e não constitui, portanto, uma resposta satisfatória ao que é o belo. Como vimos, Hípias chega mesmo a admitir que a “conveniência” produz tanto a aparência quanto o ser, mas, nesse caso, por que uma coisa que é bela precisaria, além de ser bela, ter a aparência de bela? Para Sócrates o “ser” belo se impõe sobre a “aparência”. Para Hípias o belo nada mais é do que uma aparência que se impõe sobre todas as coisas. Mas Sócrates não está, de fato, procurando saber o que produz a aparência ou o ser (enquanto aparência) da beleza, mas sim o que é a própria beleza. Assim, mais uma vez, a resposta de Hípias redundava em fracasso.

O *diálogo*, por sua vez, não termina aqui. Acompanhando as investidas socráticas, Hípias logo se encontra em condições de admitir que a beleza deve corresponder ao “utilizável”,

àquilo que é útil, vantajoso, proveitoso, ou seja, que a beleza deve se compreendida como a realização de uma determinada potência (*dynamis*). O adjetivo neutro *chrêsimon*, utilizado por Sócrates, nos remete certamente ao substantivo *chrêsís*, que designa a ação de se servir de, nos aproxima também do verbo *chrêsimeuô*, ser útil a alguma coisa. Mas a palavra a que mais nos remete o uso desse adjetivo é, sem dúvida, *chrêna*, termo que se tornou célebre sobretudo em função da máxima de Protágoras segundo a qual o homem é a medida de todas as coisas (*panta chrênata*). O que sabemos é que essa palavra possui um amplo significado que vai da simples coisa ao objeto compreendido em sua relação com o homem, isto é, em sua relatividade. Tanto o substantivo quanto o adjetivo, *chrêna* e *chrêsimon*, designam tudo o que passa pelo crivo do humano e assim chega a servir, a ser útil, e a realizar um certo *telos* (finalidade). Por essa razão se diz que o olho, cujo finalidade, ou a utilidade, é a visão é belo quando, de fato, realiza a visão, pois a visão é o ato que realiza a potência de ver. O feio seria justamente o contrário, ou seja, o olho que não vê, o ouvido que não escuta, o médico que não cura, o músico que não toca etc. Então, tanto a natureza quanto a técnica realizam uma determinada função para a qual se potencializam. A ausência de potência (*a-dynamia*) na realização de um determinado fim, uma vez que a finalidade se impõe, é o que pode existir de mais temível e feio, para Hípias. Por outro lado, não há nada mais belo e poderoso para o sofista do que a realização de uma potência. Mais uma vez, o sofista se dirige ao que poderíamos chamar de “campo político”, onde o que está em questão é a efetivação de uma potência, em uma palavra: a manifestação e o uso de um certo poder. Mas Sócrates tenta revelar a Hípias que uma relação de poder não é necessariamente uma relação de saber, e que *dynamis* nem sempre equivale à *sophia*. Mas Hípias parece nos dizer, através de suas respostas a Sócrates, que a realização de um potência é em si a realização de um saber e que, portanto, saber e poder se equivalem. Para Sócrates, por sua vez, como o homem ignorante parece ter potência para o erro, nem sempre a potência nos conduz ao saber. Para Sócrates a ignorância é o principal condutor ou motivo da ação injusta, e os homens erram por ignorância. A realização de uma finalidade parece constituir, para Sócrates, um ato de saber. A potência é que deve ser orientada pelo saber, que se assegura quanto à finalidade, pois a potência pode realizar mesmo sem saber, mesmo ignorando, e nesse caso o fim da ação é injusto, mau e de forma alguma belo. O que é ainda mais difícil para Sócrates é admitir, em conformidade com Hípias, que uma potência voltada para a realização do mal, ou do injusto, possa ser considerada bela. Hípias imediatamente tenta acertar as coisas, afirmando, desta vez, que o belo enquanto utilizável só é belo quando direcionado para o bem. Mas nesse caso, para Sócrates, o belo passa a ser, enquanto *chrêsimon*, um princípio gerador do bem. O

utilizável responde ao que é a beleza apenas quando realiza o bem. Para Sócrates, é como se o belo fosse a causa do bem, porque o belo enquanto utilizável só é de fato belo quando é potência de realização do bem. E mais uma vez Sócrates é obrigado a constatar que a fala de Hípias não responde de modo algum ao que é o belo. De fato, dizer que o belo (que é o mesmo que o utilizável) produz o bem não equivale a responder ao que é o belo.

Hípias, sempre com a ajuda de Sócrates, ainda tem uma última resposta oculta em seu manto, talvez a mais complexa, mas também a menos trabalhada no *Hípias Maior*. O sofista observa que a beleza não pode se dar sem implicar diretamente uma sensação de prazer, e que, portanto, não poderia conceber a beleza senão como o prazer evocado pela visão e pela audição (297e5). O belo enquanto prazer é a última instância da apresentação por Hípias de uma concepção do belo enquanto sensação (particular e relativa), aparência (fornecida pela conveniência ou adequação ao momento) e potência (em função da utilidade). Sócrates é sem dúvida hábil em sua argumentação, pois Hípias sai do discurso pensando no belo não enquanto sensação particular mas em sua apreensão absoluta, não enquanto aparência mas como ser, e não enquanto potência mas enquanto conhecimento. Essa tripartição certamente o levará a pensar numa modalidade de prazer que se alcançaria em função do universal, do ser e do conhecimento - o prazer da justa medida, que nos viabiliza tanto a produção da obra de arte quanto o acesso ao princípio inteligível que rege a experiência do belo. Mas essa discussão Platão deixará para os momentos finais de sua obra, no *Timeu* e no *Filebo*. Por enquanto, com sua discussão com o sofista de Élis, Platão, através de Sócrates, parece apto a nos afirmar apenas que a beleza não pode ser encontrada sob nenhum desses signos da aparência, que ela não se identifica nem como uma coisa específica, nem com o conveniente, nem com o utilizável e muito menos com a sensação de prazer evocada pela audição e pela visão. Enfim, do outro lado se encontra o sofista, apto a ensinar as técnicas que dão acesso à vida política e consciente de que a beleza, tal como a justiça, a coragem, o bem, nada mais é do que uma “aparência”, algo determinado pela própria condição humana e que se resolve no campo da experiência particular, da conveniência, da utilidade e do prazer. Eis então, bem diante dos nossos olhos, o tipo de polêmica que gerou este que é possivelmente o primeiro escrito filosófico em que uma discussão sobre a natureza do belo teve lugar no ocidente, o *Hípias Maior* de Platão, diálogo aporístico que, de fato, esclarece muito mas não resolve, socraticamente falando, a questão do belo. Mas que, com certeza, nos coloca diante de um processo de individualização que não passa pelas peripécias do sujeito, embora nos remete a uma civilização em que o indivíduo está sempre remetido ao modo do “objeto” surgir ou aparecer, enquanto belo, enquanto objetivo final de um tipo profundo, aporístico, sempre disposto a recomeçar, a reiniciar a pesquisa deste objeto difícil que, não obstante, nos surge através do olhar sereno e pausado da bela e estável aparência. Em que medida seria ainda possível pensar na estabilidade da beleza que se quer não mais enquanto aparência, mas enquanto ser, conhecimento e discurso? Eis aí a modalidade de polêmica através da qual o platonismo se insinua e “faz história” no ocidente.

Eis aí também a modalidade da polêmica que nos leva à presença de um objeto perene, “ideal” se formos fiéis a Platão, e que fornece obnubilar esse “sujeito” recém-nascido pelas mãos de sofisticado e que se constituía nesse campo de imprecisão em que se pode falar da utilidade, de conveniência e do prazer como imagens de beleza.

Notas

Nos vocabulários cínico e estoíco, condição de auto-suficiência do sábio, a quem basta ser virtuoso para ser feliz.

* Paulo Pinheiro é Doutor em Filosofia pela Université Paris I – Sorbonne e Professor de Estética da Pós-graduação da UniRio.



Globalização e efeitos de subjetivação

Deise Mancebo*

RESUMO

O artigo faz uma abordagem em torno do atual processo de globalização, com especial destaque aos efeitos produzidos sobre as subjetividades, a partir de três cenários: o da cultura e da indústria cultural, o da fragmentação da vida societária e o do desenvolvimento de sociabilidades protegidas.

Palavras-chave: globalização; subjetividade; individualismo.

SUMMARY

The article approaches the current globalization process, pointing out mainly the impacts upon subjectivity, out of three scenarios: culture and industrial culture, fragmentation of social life and development of protected sociability.

Keywords: globalization; subjectivity; individualism.

RESUMEN

El artículo plantea el actual proceso de globalización, con especial atención a sus efectos sobre las subjetividades, desde tres escenarios: el de la cultura y la industria cultural, de la fragmentación de la vida en sociedad y del desarrollo de sociabilidades protegidas.

Palabras-clave: globalización; subjetividad; individualismo.

O adjetivo global surgiu no começo dos anos 80, nas grandes escolas americanas de administração de empresas, tornando-se popular através das obras e artigos de hábeis consultores de estratégia e marketing. Em nível mundial, a imprensa econômica e financeira de língua inglesa adotou o termo que, em pouquíssimo tempo, invadiu o discurso político neoliberal. (Chesnais, 1996)

A palavra “global” traz consigo o sentido de conjunto, inteiro, total, de modo que tomada em si evoca a falsa imagem dum mundo homogêneo e integrado, que pouco ou nada parece ter a ver com realidades de extrema fragmentação e desintegração, encontradas no atual processo social. Deste modo, o termo “globalização” carrega, como marca de origem, um elevado índice de ideologização, além de encontrar-se “... atravessado por uma ambivalência ou imprecisão constitutiva em função da variedade de fenômenos que abrange e dos impactos diferenciados que gera em diversas áreas” (Gómez, 1999, p.129), a saber, financeira, comercial, produtiva, social, institucional, tecnológica, cultural e, em decorrência, na formação das subjetividades contemporâneas.

Em termos gerais, é possível afirmar que a globalização apresenta-se como uma configuração histórica profundamente contraditória, de modo que os mesmos vetores e relações promotores da integração em escala mundial e em diversos campos, podem suscitar o antagonismo, já que eles sempre se deparam com diversidades, alteridades, desigualdades, resistências e, em decorrência, tensões e contradições. “(...) É necessariamente plural, múltipla, caleidoscópica. A mesma globalização alimenta a diversidade de perspectivas, a multiplicidade de modos de ser, a convergência e a divergência, a integração e a diferenciação (...)” (Ianni, 1997, p.33)

Se analisada sob o prisma das populações e grupos envolvidos, dois processos intimamente relacionados e diferenciados podem ser identificados. “O que para alguns parece globalização, para outros significa localização; o que para alguns é sinalização de liberdade, para muitos é um destino indesejado e cruel”. (Bauman, 1999, p.7) Bauman utiliza para esta faceta contraditória da globalização o termo “glocalização”, definindo assim, a um só tempo, “o processo de concentração de capitais, das finanças e todos os outros recursos de escolha e ação efetiva, mas também de concentração da liberdade de se

mover e agir”. (Idem, p.78) Para uns, a globalização e, para outros, cada vez em maior número, a localização, cabendo destaque ao fato de que “(...) ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação social (...) (pois) com os espaços públicos removidos para além do alcance da vida localizada, as localidades estão perdendo a capacidade de gerar e negociar sentidos e se tornam cada vez mais dependentes de ações que dão e interpretam sentidos, ações que elas não controlam”. (Bauman, 1999, p.8)

Em consonância com a complexidade do momento presente, o pensamento social tem construído várias imagens acerca da globalização do planeta, impossíveis de detalhamento no bojo deste texto. Consideramos, no entanto, que para se analisar as possibilidades de formação de sujeitos, no contexto de uma sociedade que se globaliza, três cenários temáticos merecem destaque: o cenário da cultura e da indústria cultural; o da fragmentação da vida societária; e o do desenvolvimento de sociabilidades protegidas. No interior de cada destes cenários, também são várias as análises e metáforas pelas quais se pode compreender a globalização, cabendo destaque à seguinte polarização: análises críticas em relação ao “braço” neoliberal da globalização, mesmo que geradoras de efeitos de imobilização, e construções que o pensamento social tem desenvolvido, por uma ótica mais positiva e alentadora, análises que buscam espaços alternativos de atuação, enfrentamento e soluções aos problemas gerados pelos processos de globalização, mesmo que em alguns casos “ingênuas” ou “colaboradoras” com as políticas neoliberais vigentes.

Primeiro cenário – Globalização e cultura

Este cenário é freqüentemente associado à idéia de hegemonia de uma política neoliberal, que estaria provocando uma homogeneização pelo consumismo e pela cultura de massa. Diversas análises consideram que o privilégio de decidir e organizar o *socius*, longe de ser um direito universal do cidadão, vem se concentrando, primeiramente, numa classe e “numa etnia (isto é, numa comunidade lingüística e culturalmente definida), que projeta narcisicamente a sua imagem étnico-cultural vitoriosa sobre o resto das populações, através do *mass-media* ou quaisquer outros meios possíveis de difusão culturalista”. (Sodré, 1994, p.130) Tal aspecto associado ao crescimento exponencial de regulamentação jurídica da vida social, do conhecimento jurídico especializado e hermético e da sobrejuridificação da vida, conformariam uma cultura homogeneizadora e composta de sujeitos impotentes para a auto-gestão, homens que, em última instância, delegam a “administração” do seu quotidiano.

Deste modo, aos “aparelhos ideológicos” clássicos do modo de produção capitalista - escola e família - acrescenta-se a indústria cultural, veiculada pelos meios de comunicação

de massa. Na tese para professor titular, intitulada “Modernidade e produção de Subjetividade”, procurei mostrar que sobre este aspecto, algumas análises vêm apontando que os velhos aparelhos, sem desaparecerem, por certo, perdem seus *status* de centralidade na organização das demais esferas do social, no mesmo compasso em que assumem características também massivas, homogeneizadoras, hedonistas, imediatistas e produtoras de demandas por consumo, próprias aos *mass media*.

A “telinha”, mas também os demais veículos de comunicação e informação e outras instituições organizadoras do espaço social e das identidades sociais, cada vez mais suscitam, nos sujeitos, investimentos e reconhecimentos narcísicos de vários tipos. Apreendem o indivíduo em diversas situações de vida, inclusive em sua esfera estritamente privada; sugerem-lhe papéis, sentimentos e atitudes; tentam convencê-lo - através de suaves mensagens de entretenimento ou de informações alarmistas - quanto aos comportamentos sociais mais indicados ou não, para o alcance do reconhecimento social e quanto às identidades a serem incorporadas ou excluídas, para uma exitosa existência social. Constroem novos “ideais do ego”, mesclados de um individualismo narcísico e onipotente, geram impressões de espontaneidade e liberação individual, simulam a liberdade interior. (Mancebo, 1999a)

Através de imagens/sons/informações padronizadas (apoiadas em *mass-media*: jornais, revistas, livros, discos, filmes, programas de televisão) com conteúdos lúdico-culturalistas, ou seja, produtos híbridos de entretenimento e de referências à cultura burguesa clássica, o *socius* vai sendo organizado e organizando seus cidadãos. Conforme Sodré, “a informação tecnoproduzida transforma-se em ação social tecnodirigida”. (1994, p.121) São “ações” reguladas disciplinarmente, multiplicadas à exaustão, de modo a fornecerem aos sujeitos infinitas escolhas, mas que dispensam as relações diretas e primárias entre os pares, já que estão integrados virtualmente mediante os circuitos comunicacionais. São “ações”, ainda, que regulam os cidadãos no trabalho, em casa, no lazer, em todas as esferas da vida social, mas que se apresentam divorciadas das práticas políticas e do quotidiano dos sujeitos. Gestão dos atos que estimula a passividade e o conformismo, no mesmo compasso que oculta sua dinâmica, sob uma imagem simulada de participação geral. Em outros termos, o indivíduo é colocado em interatividade global com todo o sistema, alimenta uma certa ilusão de “responsabilização”, uma ilusão de participar do consenso e auto-consente. Na prática, trata-se de um tipo de gestão dos atos que, em última instância, dispensa a ação do sujeito, pois virtual e “acionada por um código retórico globalizante, que procura substituir progressivamente toda ação por palavras ou imagens”. (Sodré, 1994, p.119)

No entanto, sobre a mesma realidade, há análises que se

colocam em posição diversa: acatam a idéia da globalização, com suas tendências de homogeneização cultural, de uma modernização seletiva, mas destacam a possibilidade de construção de um multiculturalismo democrático, face ao potencial de difusão cultural plural que a globalização apresenta. (Scherer-Warren, 1999)

Mike Featherstone (1996), por exemplo, vê a tendência à uniformização cultural com elevada apreensão, no entanto, considera que o processo de globalização mais do que favorecer o aparecimento de uma cultura global unificada, tende a prover um campo de expressão e de acentuação de fenômenos múltiplos: visualização das heterogeneidades, desenvolvimento de localismos, confrontos, fragmentação, além de sincretismo e hibridação das culturas. Cultura Global essa, que não deve ser confundida com situações efetivas de hegemonia cultural. (Gómez, 1999) Featherstone revela em síntese, a natureza complexa e multiforme dos fenômenos culturais atuais e dos efeitos de subjetivação que daí podem advir.

Certo é que os meios de comunicação modernos são veículos por excelência de todos os desenvolvimentos de globalização (econômico, legal, militar, organizacional, cultural), e talvez por isto mesmo, esses sistemas dão lugar a uma acirrada polêmica acerca de suas implicações e conseqüências, num leque de posições que, conforme Gómez, abrange “desde a dos mandarins da tecnologia de telecomunicações, que exaltam suas potencialidades no mundo dos negócios e da liberdade individual, até aquelas que vislumbram a possibilidade de revitalização da vida cívica, dos valores cosmopolistas, bem como a extensão da deliberação e participação democráticas, passando pelas posições mais pessimistas, que denunciam a tendência à ocidentalização do mundo e ao tribalismo reativo, à vigilância e à manipulação sem precedentes do acesso às informações, à ampliação do fosso entre pobres e ricos, entre incluídos e excluídos, e ao perigo da emergência dum totalitarismo global”. (1999, p.157)

O autor defende a tese de que as diferenças culturais não desaparecem no mundo globalizado, afirma que a homogeneização cultural e dos homens não é inevitável. Para esse autor, o conhecimento e a aproximação de povos e nações distintas, proporcionados em larga escala pelos *massmedia*, pode gerar uma maior consciência da diferença nos estilos de vida e nas orientações valorativas; pode ampliar o horizonte de compreensão da própria sociedade e cultura nas quais os sujeitos encontram-se envolvidos; pode desencadear, ainda, movimentos de fechamento de grupos para reforçar identidades étnicas, nacionais ou políticas sectárias que se sentem ameaçadas. O que por certo devemos relevar é o fato das identidades culturais não passarem imunes pelo processo de globalização; elas alteram-se e percorrem um complexo processo de redefinições em diferentes níveis, açambarcando diretamente os sujeitos envolvidos.

Segundo cenário – Globalização e fragmentação da vida societária

Sob esta temática, a apreciação mais comumente encontrada entre os teóricos refere-se ao fato da globalização e da supremacia do neoliberalismo trazerem consigo o fim das grandes narrativas, das ideologias e das utopias sociais. Seria a instituição do mundo do aqui e agora, da apologia da diferenciação e da individualização e, conseqüentemente, também do individualismo?

Em decorrência – uma vez que se perdeu o sentido do pertencimento, de participação, de um “nós” –, para a maioria das pessoas, a tradução subjetiva da significação da autonomia individual e da realidade que a sustenta é de um profundo individualismo, em que cada um se volta egoisticamente para seus desejos e expectativas e não reconhece no outro um semelhante. O resultado desse processo não é senão o crescimento contínuo do consumo e do lazer, tornados fins em si mesmos, a fragmentação da vida em um conjunto de atos sem sentido e a extrema solidão que persegue as pessoas, ainda que vivam em sociedade. (Augusto, 1995)

Um dos dispositivos centrais, que vem sendo apontado em diversas análises, neste processo de retraimento da subjetividade em relação ao social, consiste na submissão dos indivíduos aos ditames de um ciclo “quase biológico” de atendimento de suas necessidades e de sua satisfação. De outro modo, pode-se dizer que se é verdade que a autoridade da tradição se desfaz na modernidade, abrindo espaço para a emancipação, nosso século vem preenchendo a lacuna “emancipatória” com uma individualização dos comportamentos, traduzida hoje em dia por uma submissão de toda a realidade humana “aos ciclos devoradores do consumo”. As já antigas aspirações de autonomia, auto-desenvolvimento e “liberdade interior”, comparecem, neste fim de século, transmutadas em privatismo e narcisismo, assinalando os caminhos do homem na direção da vertigem produtivista e da compulsão consumista. (Mancebo, 1999-a)

A dinâmica da sociedade do descarte é-nos apresentada, assim, com significações muito mais amplas do que jogar fora bens produzidos e adquiridos; dimensões subjetivas também passam à condição de descartáveis, como os valores, estilos de vida, culturas longamente construídas, relacionamentos estáveis, afetos etc. Por intermédio desses mecanismos as pessoas seriam forçadas a lidar com a descartabilidade e com perspectivas de obsolescência praticamente instantânea. (Harvey, 1993, p.258) Na jocosa análise de Bauman, “os hábitos são, de fato, contínua, diariamente e na primeira oportunidade postos de lado, nunca tendo a chance de se tornarem as barras de ferro de uma gaiola (exceto um meta-hábito, que é o ‘hábito de mudar de hábitos’)”. (1999, p.89)

Neste processo de constituição do sujeito-consumidor, perderia sentido o histórico “sentimento de futuro”, uma vez que tudo estimula a fruição hedonista do instante, do

momento presente. (Sennett, 1988; Lasch, 1986) A felicidade, impossível de ser postergada, estaria sendo perseguida no cotidiano, no presente. Para Bauman, “a satisfação do consumidor deveria ser instantânea e isso num duplo sentido (...) satisfazer-se de imediato, sem exigir o aprendizado de quaisquer habilidades ou extensos fundamentos; mas a satisfação deveria também terminar (...) no momento em que o consumo termine”. (1999, p.89-90) Deste modo, a vida seria adjetivada pela volatilidade e a efemeridade, tornando difícil manter qualquer sentido firme de continuidade.

Freqüentemente, também se associa a esse cenário a idéia de crise dos movimentos sociais. No entanto, há análises que destacam as possibilidades de ações coletivas, não de movimentos históricos, mas identificando a existência e desenvolvimento de “tribos identitárias” (Maffesoli, 1987), como uma dinâmica típica das práticas coletivas na globalização.

Ainda neste último campo, há os que chamam atenção para o fenômeno de hibridação cultural e identitária, ou sincretismo, ou transculturação, qual seja, uma certa possibilidade do intercâmbio ecumênico entre várias culturas. O desenvolvimento desse cenário implicaria a promoção de uma solidariedade cosmopolita o que, segundo Giddens, representaria o verdadeiro ponto de apoio, talvez pela primeira vez na história, para o aparecimento de valores universais.

Em síntese, também neste cenário pode-se localizar a defesa de posições distintas e mesmo contrárias. No interior da literatura sobre o social, encontramos descrições e análises que vão desde o sujeito-consumidor, narcisicamente voltado para suas satisfações e alheio às preocupações com o social, até aqueles que enfatizam, nesta era da informação, a possibilidade de se criarem alguns consensos humanistas e democráticos, que apostam na construção de uma “cidadania sem fronteiras” territoriais e sócio-culturais entre os movimentos plurais (Scherer-Warren, 1999), situação possível pelo fato de que os processos de subjetivação em torno de identidades específicas são acompanhados pelo respeito ao pluralismo e à alteridade.

Terceiro cenário – Globalização e sociabilidade protegida

Neste cenário, as análises também são múltiplas e não raramente contraditórias ou mesmo opostas. Num extremo, teríamos a idéia de que grupos ou populações, ameaçados pela homogeneização a partir das culturas hegemônicas, procederiam à reafirmação de fundamentalismos tradicionais, assim como dariam asas à criação de novos – regionais, étnicos, religiosos e políticos. Giddens, por exemplo, explica o fundamentalismo como uma busca de proteção em doutrinas específicas, uma forma de resistência a engajamentos discursivos que tende a se reforçar num mundo de comunicação global.

As discussões a respeito da “sociabilidade dos espaços

fechados” (Josephson, 1997, p.151) também se fundamentam em razões semelhantes. A construção de lugares separados por grades, guardas e muros, o *apart-hotel*, o condomínio, ou mesmo os espaços semipúblicos dos *shoppings* e dos clubes privados, todos vêm sendo apresentados como modernas construções que reforçam a valorização da privacidade, assegurada pela homogeneidade e proteção dos seus componentes, e que se configuram como territórios de articulação de um certo “narcisismo coletivo”, instaurado em ambientes de convivência entre iguais. (Costa, 1990) Além disso, acarretariam um sentimento de independência em relação aos demais, sugerindo uma imagem do mundo à sua própria semelhança e, desse modo, suscitariam idéias de liberdade e de autonomia. Conforme Baptista: “As cercas que delimitam este modo de morar não protegem seus proprietários de invasões exteriores ou dos contágios da rua. Estas cercas delimitam imagens homogêneas editadas ou produzidas pela insegurança gerada de falta; falta tecida pela velocidade de um mundo carregado de informações que envelhecem rápido, por um consumo que nunca sacia, por necessidades de gerenciamentos competentes e atualizados; velocidade ávida de novas emoções, segurança, futuro. São cercas protetoras de constantes desterritorializações solitárias e inertes”. (1997, p.180)

Para alguns autores, a uniformidade destas construções protegidas alimenta a conformidade, e a outra face da conformidade é a intolerância. Bauman, por exemplo, destaca que numa localidade homogênea é extremamente difícil adquirir as qualidades de caráter e habilidades necessárias para lidar com a diferença humana e situações de incerteza; e “(...) na ausência dessas habilidades e qualidades é facilímo temer o outro – talvez bizarro e diferente, mas primeiro e sobretudo não familiar, não imediatamente compreensível, não inteiramente sondado, imprevisível”. (1999, p.55)

Deste modo, as novas experiências de vida social, particularmente nos grandes espaços urbanos – rápidas e múltiplas, velozes e sem movimento – no lugar de tornar o sujeito permeável às diferenças, o que seria de se esperar da parte de quem não mais possui um referencial identificador próprio, o tem lançado numa rede virtual de relações extremamente esquematizadas e pré-moldadas, constituindo o que Foucault (1994) denominou “empobrecimento do tecido relacional”, em nada tolerante à diversidade, às misturas e à hibridação. (Mancebo, 1999-a)

Não resta dúvida de que se vive uma ordem visceralmente violenta. É difícil conceber possibilidades reais de relações a partir de modelos em que os indivíduos se organizam como deuses isolados, como solitárias onipotências narcísicas, temerosos de outros que possam aquilatar-se a eles. Naturaliza-se uma espécie de darwinismo social que vem gerando uma cidadania de segunda classe, vigora a experiência da “socialidade”, e não a do “social”, segundo a qual mesmo

os grupos/agrupamentos constituídos são mais da linhagem de tribos fortes e cerradas, que da cidadania. (Mancebo, 1999-a, 1999-b)

Por outro prisma, há os que vêem, nesta mesma dinâmica global, uma aceleração da labilidade das identidades individuais e coletivas e chamam atenção para as possibilidades positivas de construção de subjetividades “não-individuadas”, desterritorializadas, capazes de irromper em “devires” e de contemplar a alteridade. (Deleuze, Guattari, Rolnick) O desenvolvimento desse cenário implicaria a promoção de uma solidariedade cosmopolita o que, segundo Giddens, representaria o verdadeiro ponto de apoio, talvez pela primeira vez na história, para o aparecimento de valores universais.

Pieterse (1994) chega a apresentar a hibridação como um conceito que inverte a noção de cultura. Com a hibridação, aposta-se num cenário mais propício para o desenvolvimento do que se convencionou chamar de cidadania ou sociedade civil planetária, sob o conceito de cultura o que estaria enfatizado seria o nacionalismo romântico, o racismo, o rivalismo religioso, o chauvinismo e o essencialismo cultural.

Tomando-se os três cenários expostos e considerando-os do ponto de vista do envolvimento dos homens, pode-se afirmar, conforme Scherer-Warren, que os homens tendem a se constituir como sujeitos a partir de duas dimensões da vida social: “(...) uma realiza-se em torno da construção e defesa de identidades específicas, que podem ser de gênero, étnica, etária, religiosa, regional, cultural etc. Outra constrói-se como subjetivação em torno de valores éticos comuns, como a solidariedade, o compromisso com o coletivo, com o destino de um povo, de uma nação e mesmo da humanidade”. (1999, p. 65)

Na realidade, trata-se de um paradoxo maior, próprio ao momento histórico que vivemos – designado por uma dinâmica de globalização. Nesta dinâmica, abrem-se outras condições de produção e reprodução material e espiritual. A vivência do tempo e do espaço encontram possibilidades desconhecidas. No entanto, nesse complexo sistema, assistimos a uma multiplicação das condições de integração e fragmentação e dela participamos. Pode-se localizar integração e homogeneização, da mesma forma que diferenciação e fragmentação. A multiplicação dos contatos e relações, virtuais ou não, ao mesmo tempo que podem promover a tolerância, o respeito à alteridade, à integração cidadã, inclusive em relação a rincões, situações e conflitos jamais imaginados, suscitam o antagonismo, já que elas sempre deparam diversidades, alteridades, desigualdades, tensões, contradições.

Em síntese, os cenários apresentados, com suas múltiplas interpretações, retratam diferentes facetas dos processos de globalização do planeta. Eles coexistem e convivem nos mesmos territórios, causando tensões, contradições e conflitos entre si. Por fim, o contraditório processo de globalização gera um palco de intensa complexidade, a qual exige novos recursos metodológicos para avaliação e análise.

Notas

¹ Parte substancial das idéias desenvolvidas neste texto vem sendo analisadas no projeto de pesquisa “Globalização, neoliberalismo e produção de subjetividades”, do qual participam os seguintes estudantes do Instituto de Psicologia da UERJ: Beatriz de Souza Bessa, Dayse Marie de Oliveira, Luciana Vanzan da Silva, Monica da Silva Costa, Raphael Fischer Peçanha e Suely Oliveira Marinho.

Bibliografia

AUGUSTO, M. H. O. O moderno e o contemporâneo: reflexões sobre os conceitos de indivíduo, tempo e morte. In: *Revista Tempo Social*, v.6, 1995, p.91-106.

- BAPTISTA, L. A. dos S. As cidades da falta. In: *Revista Saúde e Loucura*, n.6. São Paulo: Hucitec, 1997, p.170-182.
- BAUMAN, Z. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- CHESNAIS, F. *A mundialização do capital*. São Paulo: Xamã, 1996.
- COSTA, L. As trincheiras da cidade: o apart-hotel e os condomínios fechados. Tese de mestrado. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1990.
- FEATHERSTONE, M. A globalização da complexidade: pós-modernismo e cultura de consumo. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 32, 1996.
- FOUCAULT, M. *Dits et écrits (1954-1988)*. Paris: Gallimard, 1994, vol. IV [1980-1988].
- GIDDENS, A. *Para além da esquerda e da direita: o futuro da política radical*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.
- GÓMEZ, J. M. Globalização da política: mitos, realidades e dilemas. In: GENTILI, P. (Org.). *Globalização excludente: desigualdade, exclusão e democracia na nova ordem mundial*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 128-179.
- HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- IANNI, O. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- JOSEPHSON, S. C. Espaços urbanos e estratégias de hierarquização. In: *Revista Saúde e Loucura*, n.6. São Paulo: Hucitec, 1997, p.143-154.
- LASCH, C. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- MANCEBO, D. *Modernidade e produção de subjetividades*. Tese para Professora Titular. Departamento de Psicologia Social e Institucional da UERJ, out. 1999-a.
- _____. Políticas para a educação superior e cultura universitária: o exercício da solidão no ideário neoliberal. In: *Revista Internacional de Estudos Políticos*, n.2. Rio de Janeiro: NUSEG/ UERJ, 1999-b, p.463-480.
- PIETERSE, J. Nederveen. Globalisations as hybridisation. In: *International Sociology*, n.2, jun.1994, p.161-184, *apud* SCHERER-WARREN, I. *Cidadania sem fronteiras: ações coletivas na era da globalização*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- SCHERER-WARREN, I. *Cidadania sem fronteiras: ações coletivas na era da globalização*. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SODRÉ, M. *A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. São Paulo: CORTEZ, 1994.

* Deise Mancebo é Doutora em História e Filosofia da Educação pela PUC/SP e Professora Titular do Departamento de Psicologia Social e Institucional da UERJ.

Subjetividade e alteridade do amor

Regina Andrade*

RESUMO

Percorre-se neste trabalho um caminho no qual se discutem as novas representações imaginárias sobre o amor e o relacionamento amoroso, considerando esta época de finalizações.

A questão que atravessa o sujeito e a sua subjetividade encontra na alteridade as influências de possíveis modificações para sua sobrevivência. Palavras-chave: amor confluyente; mulher de ficção; alteridade.

SUMMARY

In this work we go through a path where is discussed the new imaginary representations on love and love relationship, taking into consideration this time of finalizations.

The question crossing the subject and its subjectivity finds in otherness the influences for possible modifications intended to its survival.

Keywords: confluent love; fiction woman; otherness.

RESUMEN

Este trabajo hace un recorrido en el cual se discuten las nuevas representaciones imaginarias sobre el amor y la relación amorosa, considerando esta época de finalizaciones.

La cuestión que atraviesa al sujeto y a su subjetividad encuentra en la alteridad las influencias de posibles modificaciones para su supervivencia.

Palabras-clave: amor confluyente; mujer de ficción; alteridad.

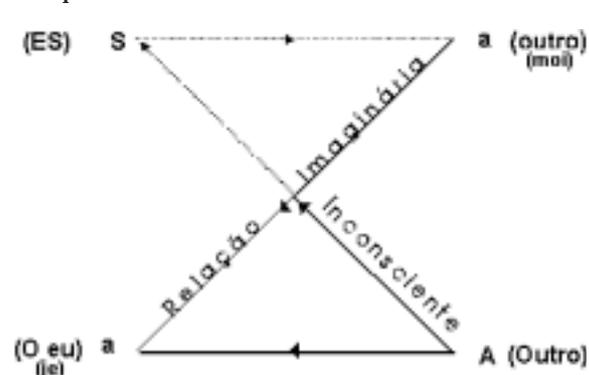
Falar de amor, pensar em amor ou refletir sobre o amor. Isto não é uma tarefa fácil. Primeiro, porque o amor está no vértice das ciências humanas e sociais e talvez até das biológicas; segundo, porque toca-se de imediato na problemática do sujeito.

Sendo os estudos da psicanálise privilegiados para este panorama imaginário, iniciaremos pela questão do *objeto* e do *sujeito*. Qualquer conceito da psicanálise leva em consideração a *relação objetual*, na qual podemos tratar o objeto em suas relações imaginárias, simbólicas e reais.

O *momento fundante* do sujeito, por onde passam as *identificações* como também onde ocorrem as relações do Sujeito ao Outro, é o *estádio do espelho* (conceito fundamental da teoria lacaniana) e conseqüentemente base das “relações objetuais imaginárias”. Vale assinalar a introdução da *ordem simbólica* para o sujeito como uma passagem radical ocorrida pela linguagem que provoca “uma hiância específica em sua relação imaginária com seu semelhante”. Esta relação em sua forma completa se reproduz cada vez que o Sujeito se dirige ao Outro₁ como absoluto; ou pode anulá-lo, ou pode agir com ele, fazendo-se objeto₁ para enganá-lo.

Para explicar a perfeita relação Sujeito/Outro, Lacan propôs no *Seminário da Carta Roubada* (1956) o Esquema L₁, defendendo a *dialética da intersubjetividade*.

Esquema L₁



(Lacan, 1978, p.60)

Esta interrelação entre o Outro e o eu (situada na parte da base do esquema), coloca em evidência pares interdependentes tais como a relação especular dual que não pode ser reduzida apenas a uma *relação imaginária*. Isto porque ela provém da relação do sujeito com o (outro) que lhe constitui enquanto *ego (moi)* (que é sua subjetividade) e em forma de projeção enquanto *eu (je)*.

O que faz com que o sujeito instale-se como significante é a intermediação de um “quarto termo” representado como Outro exposto e relacionado com o mundo fora dele. Logo, a dialética da intersubjetividade é produto da relação dual entre o sujeito e o outro, simétrica e recíproca, constitutiva do sujeito, produto das identificações.

Estas transformações decorrentes do desdobramento das relações com Outro enquanto “mundo simbólico” proporcionam a restituição da relação imaginária na estrutura do sujeito e se desenvolvem independente do controle social ou cultural. Ai se insere a linguagem permanentemente ambígua e canal de comunicação de ida e vinda do desejo que circula em seu caráter inatingível.

Alguns outros conceitos são necessários para descrever com mais rigor o que é próprio do social. Para qualquer lado que nos voltamos nesta dialética do sujeito encontramos transformações. Assim, é impossível haver a liquidação desse processo dialético da intersubjetividade, como bem observa Baudrillard, em *O crime perfeito*. “A liquidação do Outro é duplicada por uma síntese artificial da alteridade, cirurgia estética radical, de que a do rosto e do corpo são apenas sintomas. Porque o crime só é perfeito quando as próprias marcas da destruição do Outro desaparecerem.” (1996, p.151)

Estas são as bases das transformações nos relacionamentos e na alteridade.

Transformações e alteridade

Alteridade é muito mais do que relacionamento porque envolve transformações de um para o outro sujeito. De todas as estruturas do imaginário, a alteridade é talvez a mais corrente. Há vários modelos de alteridade nos conceitos psicanalíticos: o *estádio do espelho*, tal como Lacan concebeu, é uma forma de alteridade; a *relação transferencial*, e a *relação amorosa*, considerada aqui como o exemplo mais completo desta transformação.

Uma síntese da alteridade seria bastante satisfatória se fosse possível ser realizada. Como escreveu Monique Augras: “em primeiro lugar, é necessário situar a alteridade em sua dimensão existencial” (1995, p.11). Aqui está a idéia de que o sujeito vê em si próprio um mais além do Outro e um mais aquém de si, uma imagem e, como toda imagem, fruto do real e da ficção. Uma síntese é difícil de ser pensada. Forçando, poderíamos considerar um narcisismo de duas vias, e sensação decorrente dos processos de projeção e introjeção que complicam ou favorecem a problemática humana, mas restaria a consideração das oposições tradicionais, masculino e feminino, bem e mal, vida e morte, pares antitéticos radicais

Os limites entre as transformações e a alteridade são quase impossíveis de serem encontrados, não porque não existam, mas porque a partir da primeira idéia da gestação de um bebê e as conseqüentes relações na barriga da mãe já vêm seladas com a originalidade de sua pessoa e com a marca de sua subjetividade. Mais tarde estes limites se multiplicarão em outros e provocarão as crenças necessárias para a manutenção da integridade frente ao desamparo sempre presente no sujeito.

A precariedade da ordem inconsciente também é um limite e leva a situações nas quais o recalque só pode ser definido como um mecanismo na definição da neurose ou da psicose. Mas, como não se trata do caos psíquico, o que define a alteridade não é a oposição entre os termos (masculino e feminino; bem e mal), como lembra Baudrillard, e sim outras condições: “A alteridade é do domínio das coisas incomparáveis. Ela não é permutável segundo uma equivalência geral, não é negociável, e contudo circula no modo da cumplicidade e da relação dual, seja na sedução ou na guerra.” (1996, p.159)

A vida e a morte está em cada entrelinha do sujeito.

Seguindo o filósofo Lévinas, em *Totalidade e Infinito*, consideramos que “o eu é felicidade, é presença em si”, isto porque ele defende a idéia de que a relação do eu consigo promove a felicidade (1980, p.127). A partir da aceitação ou da recusa do que o sujeito vivencia está também o consentimento ou o afastamento da felicidade.

Palavra complexa esta: felicidade, para não dizer impossível, como tantas outras; análise, real, amor, morte, relação sexual, mulher.

Mas, será a felicidade produto da fruição do eu, onde o eu apenas se cristaliza (Idem, p.128), liberdade da subjetividade completa, santuário dos espaços virtuais e do encontro feliz consigo próprio?

A alteridade do amor para a psicanálise

O primeiro modelo de amor para Freud está relacionado à noção de objeto decorrente das parcialidades das pulsões. Desde 1905, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud propõe uma junção das pulsões parciais, consideradas autoeróticas ao protótipo de relação da criança com o seio da mãe. Esta relação de objeto, acrescentada em nota de rodapé ao texto, em 1915, é especificada como *anaplítica* e trabalhada como tendo função de fundação da personalidade. Em conformidade ao tipo anaplítico, o sujeito pode amar “a mulher que o alimenta no caso do homem”, ou “o homem que a protege, no caso da mulher”, ou inverter tudo.

Esta noção da parcialidade da pulsão é associada ao desejo sexual neste modelo de amor e será condição de associação entre amor e sexualidade que faz com que se produza o equívoco da teoria psicanalítica como estudos de sexualidade.

Ligações e protótipos infantis vão aos poucos evoluindo e se desenvolvendo para um segundo modelo narcíseo, que provém da relação do próprio ego para o encontro de uma nova pessoa.

O segundo modelo de amor já encontra o *eu* na fase do narcisismo, fase intermediária do desenvolvimento da libido, entre o auto-erotismo e o amor objetual, onde o sujeito toma seu próprio corpo como objeto de amor. Com relação às mulheres, Freud foi radical: esse auto-amor deve-se à necessidade de as mulheres serem amadas, uma vez que o “amor objetual completo do tipo de ligação é, propriamente falando, característico do indivíduo do sexo masculino”, diz Freud. (1914, p.105)

Novas possibilidades de escolha de objeto surgem através das considerações sobre o narcisismo e o amor; “ama-se o que é, o que se foi um dia, o que gostaria de ser, ou alguém que foi uma vez parte de si”. Mas, ama-se mesmo como disse Barthes, “o corpo dividido, de um lado, seu corpo molengo, morno, na maciez exata, fofinho, se fazendo de desajeitado, e, de outro, sua voz - a voz sempre a voz -, sonora, bem formada, mundana, etc...” (1983, p. 62)

A terceira concepção do amor para a psicanálise envolve a *transferência* como conceito técnico e é abordada em suas dimensões humanas. Relação entre o *eu* e o *tu*, modelo da relação inter-humana com o outro, grande exemplo de alteridade do sujeito. Um amor ficção, ou fixação como joga com as palavras, Lacan. Como diz Lévinas, a “alteridade é feminina”, inclui todas as possibilidades da relação transcendente com o outro (1980, p. 138). Como feminina também é a posição do analista e como feminina também muito freqüentemente é a mulher.

Questiono esta terceira concepção de amor porque acho que estamos diante de uma verdadeira camisa de força, para a mulher, onde converge para a mãe toda a satisfação do homem. Na verdade, a interdição do incesto vivenciada como uma frustração da realidade só pode ser elaborada combinando a corrente afetiva e sensual ao amor. Ainda mais o Édipo só pode ser tratado em análise, cenário da transferência e palco das paixões. Além do que é necessário tratar o Édipo, pois, caso contrário, o efeito será o de “impotência psíquica”.

Começa aí a se esboçar, tanto no registro do desejo sexual quanto no amor, uma insatisfação, pois existe ainda uma tensão entre o “amor direção mundo” e a “pulsão, cuja direção é auto-erótica”. O eu-ideal, alvo do amor a si mesmo, é também o ideal da perfeição e é vivido como idealização do objeto na questão do paixão. Mas há ainda um impasse na questão da sexualidade, o qual Freud vai resolver em *Além do princípio do prazer* (1920), onde há a ordenação da pulsão sexual reconstruída “no modelo do amor e unida à noção de pulsão de vida - Eros”. Freud desprende-se da noção de objeto e remete à pulsão sexual como carga narcísea do ego, ambos concentrados na “pulsão da vida (Eros) em oposição aos instintos do ego ou pulsão de morte (Tanatus)”.

Mas há uma alternativa pouco explicada que não é propriamente um modelo, mas que completa a questão do amor para a psicanálise. Neste sentido é que no texto *Um tipo especial de escolha de objetos feita pelo homem* (1910) Freud analisa

várias pré-condições para que o amor se estabeleça e referencia todas elas à figura da mulher. Parece que sem a mulher o amor não acontece.

As quatro condições essenciais são: uma terceira excluída ou prejudicada em consequência da relação do par; a mulher casta e fiel; a integridade sexual da mulher; e a tendência a salvar a alma da mulher.

Estamos considerando as origens psíquicas do amor neurótico, que são derivadas da fixação infantil de sentimentos ternos para a mãe, e o amor representante das consequências dessa fixação. Mas, por outro lado, aprisiona o homem e o deixa sem opções. Quanto à mulher, nem a posição de mãe evita sua passividade porque suas respostas são condicionadas a estes investimentos.

Vamos às questões do psicanalista Jacques Lacan: mas de que amor se fala em psicanálise, se só dele se fala em análise? E que fala impossível é esta da qual não nos damos conta? Por onde passa essa compulsão em pensar o amor se estamos diante de puro afeto e se “o amor há muito tempo, só se fala disso” e nada se resolve? (1982, p.55)

E a vivência do drama amoroso, onde o “sujeito apaixonado não pode ele mesmo escrever seu romance de amor”, como assinala Barthes em *Fragmentos do Discurso Amoroso*. (1981, p.81), em casos como Abelardo e Heloisa e para ser atual Lady Diana e Dodi Al Fayed, ou Bill Clinton e Hilary? Serão as ilusões, do amor, o imaginário, as ficções, constitutivas das relações amorosas e que vão atuar como apaziguadoras dessas insatisfações?

Lacan propõe um interligamento entre o signo e o amor e desfaz alguns impasses e cria outros. São condições que se voltam para desmistificar o mito do amor, onde o sujeito encontra no outro o complemento sexual. Esse lado vivo do sujeito onde se manifesta a pulsão, que só é representada no inconsciente em sua parcialidade, é signo de que a “sexualidade se representa no psiquismo, por uma relação do sujeito que se deduz de outra coisa que não da sexualidade mesma”. (1979, p.194) Por isto, a frase tão chocante “a relação sexual não existe” tem eco.

Também é no campo do Outro (mundo) onde tem cena do Édipo e do amor sendo o “desejo assim, preso”, originalmente, numa “alienação ao Outro imaginário”. Se o desejo está do lado do sujeito é ao preço do despedaçamento narcíseo que reenvia sua imagem ideal ao outro provocando uma ambigüidade permanente que é mantida porque o *eu ideal*, alvo do amor a si mesmo, é o “ideal de perfeição” vivido como “idealização do objeto”. E é por isso que a plenitude narcísea, por um lado, apreende o desejo do sujeito e, por outro, aliena-o. Esse encontro é para sempre perdido pelo próprio sujeito, apenas pelo fato de que ele é sexuado e mortal.

Estes modelos propostos pela psicanálise provocam várias ambigüidades. (1) Uma delas se faz presente e se prende ao simbólico pelo fato de que o signo representa algo para alguém e é um efeito do significante, onde os nós se concentram porque

as palavras têm interpretações diferente. (2) Mas se o significante é o que representa um sujeito para um outro significante, o seu efeito pode ser o de que “o amor, certamente, faz signo, e ele é sempre recíproco e suscetível de provocar desejo”. (3) Parece que acabamos de escrever que sem palavras não há amor apesar de provocar os *nós* que se produzem justamente quando se fala de amor. (4) Mas ainda é o amor, a maior forma de transformação que o sujeito atravessa enquanto está vivo. “Amor do tipo vívido como significante, amor sentido como vitalidade e desenvolvido pelo ser, amor significado como princípio vital.”

O amor e a nova agenda para o cotidiano

Bem atual é a concepção de Anthony Giddens do chamado *amor confluyente*, e suas diferenças do *amor romântico*. Enquanto o amor romântico provem da identificação do amor-paixão, o amor confluyente é ativo, contingente e choca-se com as idéias de para sempre, único e exclusivo, porque é baseado na concepção separação-divórcio.

“O amor confluyente presume igualdade na dádiva e contradádiva emocional e quanto mais assim for tanto mais uma ligação amorosa se aproxima da relação pura”, diz Giddens. (1996, p. 42) Analisando os trabalhos terapêuticos e os manuais de auto-ajuda o autor encontra, a partir da crítica aos mesmos, não uma forma de mudança que afeta a vida pessoal, mas, expressões de processos de refletividade que ajudam a modelar comportamentos amorosos e sexuais atuais.

Deste material recolhe o modelo do amor confluyente, que parte da intimidade necessária e da necessidade da privacidade, que significam a revelação de emoções e de ações para estimular a confiança do outro para obter seu retorno. É diferente do amor aberto, da amizade colorida, que campeou durante a década de sessenta no tempo dos *hippies*. Os amantes podem ser íntimos confidenciando seus sentimentos e experiências sem reservas como se ocupasse o lugar dos amigos. Esta base do amor confluyente é o que se denomina de relação pura que pressupõe um compromisso, e revela a verdade (tempos da AIDS), espécie particular de confiança que pode criar um ambiente social que facilita “o projeto reflexivo do *self*, limites, espaço pessoal e o resto, como dizem os manuais terapêuticos, são mais necessários para os indivíduos prosperarem numa relação do que para deslizarem para a co-dependência”. (Giddens, 1996, p.97)

Vários teóricos assinalam que estamos vivendo uma época de finalizações. Anthony Giddens vai mais além e chama atenção para uma nova agenda diante do final do século e do milênio, como diz, “algo que não tem conteúdo, e que é totalmente arbitrário – uma data em um calendário – com tal poder de retificação que nos mantém escravizados” (p.73). Essa nova agenda aborda as ciências sociais em dois aspectos fundamentais. O primeiro deles corresponde aos processos de mudanças, que em sua opinião se referem ao abandono e à problematização da tradição; e o segundo aspecto se refere

ao uso da técnica e da tecnologia, que provocam novas experiências no cotidiano.

Vamos abordar agora algumas dessas novas experiências no cotidiano que precipitam mudanças que a sociedade ainda não pode absorver. Talvez a primeira delas esteja relacionada com o espaço e as novas formas das cidades, assim como a maneira de vivermos dentro delas. Para Platão, a cidade é um lugar onde os homens levam vida em comum, visando a um objetivo nobre. Dante Alighieri quando indagado sobre seu conhecimento do inferno, respondeu: “na cidade em torno de mim.”

As cidades, espaços habitacionais, foram criadas para atender às necessidades humanas e para que os homens vivam juntos, numa organização comunitária, diminuindo assim seu desamparo. Hoje três categorias estão presentes no conceito do habitante da cidade: estrangeiros, minorias e marginais. Quando observamos uma cidade com atenção compreendemos que razões lógicas contribuíram para sua localização. Por exemplo, se o que se tinha por objetivo seria a segurança da comunidade, escolhia-se para a fundação da cidade um local de difícil acesso e fácil defesa, geralmente o topo das colinas como são as cidades etruscas, ou uma região cercada de charcos e água. Vejamos algumas destas razões. Paris originou-se num grupo de ilhas situadas no Rio Sena, enquanto Londres foi fundada no meio de pântanos e Constantinopla na Turquia foi localizada no alto, com o objetivo de defesa de toda uma região. Outras cidades se desenvolveram ao longo de rotas comerciais como por exemplo, Nova York.

Mas nenhum destes motivos são verdadeiros atualmente. Uma cidade imaginária e virtual pode ser construída a partir de objetivos que se evaporam amanhã. Todos lembram de *Matrix*, escrito e dirigido por The Wachowsky Brothers, o filme das apologias à máquina. Nesta ficção, a cidade é o interior do corpo e o único momento humano da máquina é quando de amor se fala. O personagem principal seria o eleito para perpetuar a espécie, estava prestes a morrer e sua parceira diz não à morte em troca do amor. Como poderia ele morrer se estava destinado ao amor? Não são as áreas verdes para parques e jardins o que mais encanta numa cidade e sim os templos de consumo onde são criados grandes parques de segurança para diversões e prazeres atuais. Dentre estes templos estão os shoppings, os cinemas, os locais de jogos eletrônicos e outros. O mais importante nas cidades atuais não são as casas.

Apesar das residências serem os elementos básicos da cidade e servirem para abrigar o homem das intempéries, esconder dos inimigos e dos inoportunos, hoje, estão além deste princípio e são performáticas, verdadeiros parques de diversões, porque nelas há o conforto da tecnologia e a técnica manipulada dos espaços que diminuem gradativamente. Os serviços de pronta-entrega que facilitam as compras ou outros serviços também fazem com que o sujeito permaneça o maior tempo possível dentro de casa. Os utensílios domésticos estão cada vez mais acessíveis ao consumo porque as facilidades são grandes e a oportunidade de adquiri-los é tentadora. É época dos botões:

apertam-se controles remotos, pressionam-se disparadores e temos a tecnologia ao nosso alcance, de maneira que a sedução de permanecer em casa é grande. Hoje vivemos encarcerados, prisioneiros de nossa própria condição social ou cultural, cercado de proteções dos animais-homens que se transformam mais em primitivas bestas do que em seres racionais.

Nada mais expressivo na nova agenda da subjetividade do que o termo *cyberspace* inventado pelo escritor *cyberpunk* de ficção científica William Gibson em *Neuromancer*. Segundo ele, o ciberespaço seria um espaço não físico, virtual, composto por um conjunto de redes de computadores através das quais todas as informações circulam. Howard Rheingold descreve o ciberespaço como um “espaço conceitual, onde palavras, relações humanas, dados, prosperidade e poder são manifestados pelas pessoas usando a tecnologia da CMC (Comunicação Mediada pelo Computador)”.

Segundo André Lemos (1999), o ciberespaço pode ainda ser entendido sob duas perspectivas: “como o lugar onde estamos quando entramos em um ambiente virtual, ou seja, num ambiente como as salas de chat, por exemplo, ou ainda, como o conjunto de redes de computadores, interligadas ou não, em todo o planeta”. O ciberespaço é um lugar onde não há dimensão física. Corpos e sentidos humanos não podem agir, não há dimensão sensorial. É um não-lugar, como afirma Lemos, “repleto de interconexões, baseado em informações, em rapidez e simultaneidade, um espaço que é, em sua própria definição, pululante e caótico”. Apesar disso, no ciberespaço todos são partes atuantes no intercâmbio de informações, interagindo constantemente.

Para Pierre Lévy (1999), pesquisador das novas tecnologias, o ciberespaço formaria um quarto espaço, além dos já existentes, que seriam: a terra, o território e o mercado. Lévy mostra como as novas tecnologias do ciberespaço podem verdadeiramente ajudar a criar uma circulação do saber, circulação essa que forma o que ele chama de inteligência coletiva, um espaço de saber, decorrente do impacto dos meios de comunicação sobre a sociedade.

Ficções e Mulher

Vamos trabalhar o conceito de ficção no sentido de *factum*, que de modo geral significa o que é fingido pelo espírito. Por um lado, ficção significa uma construção lógica ou artística que não corresponde à realidade, ao que lhe é semelhante, e sim a um constructo. Mas também pode ser uma hipótese útil para representar a lei ou o mecanismo de um fenômeno, que nós utilizamos para descrever a realidade objetiva, sobretudo diante de situações limites. Aí está engajada a legitimidade de algo e a crença de algo construído. Mas podemos também - em concordância com esta visão filosófica do termo - considerar como Paul-Laurent Assoun (1996), para o qual há vários níveis de ficção na obra freudiana, tais como o edifício do aparelho psíquico (*Bau*), ou o capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos* (*Traumdeutung*), ou mesmo o

conceito fundamental da pulsão (*Trieb*), até a técnica da interpretação ou da construção em análise.

Só para dar um exemplo, em *Construções em Análise* (1937) Freud propõe um procedimento para além da interpretação necessária ao processo analítico. É certamente o detalhe da maneira de conceber literalmente tal procedimento que impressiona: “adivinhar o que foi esquecido a partir dos indícios deixados ou expresso, de modo mais exato de construir o fato”. Este furor ficcionista é interceptado e prevenido na medida em que esse trabalho deverá estar subordinado, como ele próprio aconselha, “à lógica e a seu objeto (...), que é o sujeito, o analisando, o único a legitimar as ficções interpretativas do interprete”. (Assoun, 1997, p. 70). Mas isto não intercepta outras ficções, inclusive a do fantasiar (*Phantasieren*).

Se o bloco mágico foi utilizado como uma comparação com o aparelho psíquico, o feminino está bem próximo de ser pensado como a grande ficção da psicanálise. Partindo da mulher, todo o método foi desenvolvido, da mulher a bem da verdade histérica, doente, frágil, dependente, aquela feita para amar... A psicanálise se sustenta numa complexa teoria sobre o feminino. Refletindo sobre a proposta de Lipovetsky (1997) que há várias concepções sobre a mulher durante a história da civilização, acrescentamos mais uma, a mulher da época cibernética, e optamos por discorrer sobre essa mulher imaginária, ou de ficção.

Vamos às concepções de Lipovetsky.

A primeira delas refere-se à depreciação através da interdição do papel da mulher na sociedade, tempo em que “os homens se exprimiam a respeito das mulheres quase sempre para estigmatizar seus vícios (...) como ser enganador, licencioso, inconstante, ignorante, invejoso e perigoso”. (1997, p.234)

A segunda percepção de mulher evidencia outro modelo, é a mulher exaltada e idolatrada que apareceu a partir da Idade Média e é aquela da apologia do culto da Dama amada e de suas perfeições. São os séculos (entre XV a XVIII) do romance de cavalaria, onde os cavaleiros exaltavam suas virtudes e méritos: “se difunde, a partir do século XVIII, a idéia de que a potência do sexo frágil é imensa, que apesar das aparências ele detém o verdadeiro poder”. (Idem, p.236)

A terceira concepção de mulher é a indeterminada. Este modelo considerado como novo se caracteriza por sua autonomia em relação ao papel tradicional desempenhado pelos homens e também por uma autonomia real e imaginária da mulher caracterizada por: “desvitalização do ideal da mulher do lar, legitimidade dos estudos e dos trabalhos femininos, direito ao voto, ‘divórcios’, liberdade sexual, controle da natalidade, enquanto manifestação do acesso das mulheres a inteira disposição delas mesmas em todas as esferas da existência, como dispositivos que constroem a ‘terceira mulher’”. (Idem, p.237)

É muito interessante a observação do autor sobre a invasão desta concepção de mulher porque evidencia uma ruptura histórica, uma espécie de mutação que transforma o

passado em tabua rasa. Muito além das diferenças sexuais é a potência da autodeterminação em contrapartida a uma indeterminação subjetiva que ganha, “apesar da variável sexo continuar como evidência da orientação das existências, de fabricar diferenças de sensibilidades, de itinerários e de aspirações”. (p. 239)

Retomando a questão já levantada no início deste texto, advogo a existência de um quarto poder, baseado no modelo ficcional, e que não traz em si ambigüidades porque é fruto da virtualidade, do momento da modernidade tardia (Giddens, 1997) ou da pós-modernidade. A partir deste ponto, aprofundo esta idéia, reforçada pelas concepções freudianas e lacanianas, para desembocar em puras ficções sobre o feminino. Nenhuma outra influência é valorizada pela psicanálise a não ser o mundo interno do sujeito, sempre considerado como pré-determinado.

Contrariamente a Lipovetsky, Lucian Boia argumenta sobre o conceito da mulher imaginária e pensa que “a reação emancipatória do século XX acrescentou novas vitórias sem modificar o equívoco da mitologia feminina” e mais ainda que “a mulher imaginária foi e continua em natureza incomparavelmente mais rica, mais complexa e mais misteriosa do que o homem”. (Boia, 1998, p.130)

Enfim, antecipando algumas conclusões para esta breve abordagem, este modelo ficcional propõe uma intimidade discreta, na qual os relacionamentos se passam através de um processo imaginativo, cujas fantasias coordenam as relações explícitas porque estão cercadas do anonimato, do segredo e da privacidade. Nesta relação amorosa só é valorizada a atividade imaginativa, por isso o amor-ficção não necessita de reciprocidade porque está distante do simbólico que agora é deslocado para o social. Não necessita também do corpo porque ele é fictício e virtual, pode ser mentiroso, pode oferecer a imagem que quiser. O que vai contar é a comunicação externa, em que a família foi perdida nestes tempos de modernidade avançada e substituída por uma outra intimidade, agora lançada no social através dos meios de comunicação, nos quais a mídia e a ficção têm lugar especial.

Mídia, ciberespaço, internet, televisão, computadores, telefones celulares, templos da imagem que buscam uma interação contínua de consumo. Dessa forma, é esperado que todos eles catalisem grande parte dos objetivos de privacidade de erotismo e de ambição, aos quais a família estava destinada, criando um novo estilo de vida. São três elementos que perfazem uma nova agenda para a mulher e para o amor.

A questão do gênero, se é masculino ou feminino, pouco importa para estes elementos cotidianos, ao contrário, é fonte de conflito; as diferenças raciais, sociais, ou de identidade cultural também não influenciam. O que pesa são vivências no meta espaço do cotidiano.

Para concluir, vamos para onde?

Aos poetas? Aos artistas? A quem autorizamos falar de amor, mas como, se de imagens ele é preenchido? Que ninguém se engane sobre amor, morte e seu par oposto, o ódio e sofrimento, porque um está associado ao outro, como almas gêmeas. Nestes tempos de finalizações estamos diante do amor confluyente e de mulheres de ficção em busca da relação pura, ponto máximo da alteridade. Será que Freud continuaria afirmando que só o homem é capaz de amar? E Lacan insistiria em dizer que “amar é dar o que não se tem a quem não é”?

Encerro este trabalho sobre a alteridade e o amor citando Barthes quando lembra do *transbordamento*: “o sujeito coloca, obstinadamente, o voto e a possibilidade de uma satisfação plena do desejo implicado na relação amorosa e de um sucesso sem falhas e eterno dessa relação: imagem paradisíaca do Bem Supremo, a dar e a receber..” (1981, p.192)

Notas

¹ OBJETO - Diversas vezes, encontramos referência ao “objeto” nos estudos da psicanálise. Este conceito provém de Freud e de sua aceção de objeto como *coisa* - *Das Ding*. Aqui será usado como referência simbólica e participa do jogo significante como marca do núcleo irreduzível do fantasma (S barrado pulsão de *a*) e do lugar do Outro.

² EGO - (*moi*). Lacan faz uma distinção entre eu-*je* e ego-*moi*. O eu-*je* refere-se à constituição primordial do sujeito e o ego-*moi* à totalidade da subjetividade do sujeito.

³ ANACLÍTICA - Fala-se também de *apoio* ou *análise* para designar o fato de o indivíduo apoiar-se sobre o objeto das pulsões de autoconservação na escolha de um objeto de amor. A este fato Freud denominou de *apoio* ou *anacrítico* a um determinado tipo de escolha de objeto.

Bibliografia

- ANDRADE, Regina. Castas Estrelas! In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*. n.3. Porto Alegre: UFRGS, 1999, v.12, p.727-740.
- AUGRÁS, Monique. Alteridade e subjetividade. In: *A Psicologia em Contexto*. Rio de Janeiro, PUC, 1995.
- ASSOUN, Paul Laurent. *Metapsicologia Freudiana, uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *O crime perfeito*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony e LASH, Scott. *Modernização Reflexiva*. São Paulo: EdUSP, 1997.
- BOIA, Lucian. *Pour une histoire de l'imaginaire*. 1988.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Primeira Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1974, especialmente:
- _____. *Três ensaios*. [1905]
- _____. *Sobre o Narcisismo*. v. XIV. [1914]
- _____. *Além do princípio do prazer*. [1920]
- _____. *A Interpretação dos Sonhos*. [1900]
- _____. *Construções em análise*. [1937]
- GIDDENS, Anthony. *Transformações da Intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Portugal: Celta, 1996.
- _____. *Modernidade e Identidade Pessoal*. Portugal: Celta, 1997.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Mais Ainda*. Seminário 20, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Paris: Gallimard, 1997.
- LEMOS, André L.M. *Estruturas Antropológicas do Ciberespaço*. <<http://www.facom.ufba.br/esq/cyber/lemos/estrcy1.html>> (13/08/1998).
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Forense Universitária, 1999.

* Regina Andrade é Psicanalista, Doutora em Comunicação pela ECO/UFRJ e Professora do Mestrado de Psicologia da UERJ.

Homenagem

Jorgiana Breve ou o Pacto com a Serpente¹

Luiz Carlos Lima*

O agente infiltrado e outros poemas

Jorge Wanderley

Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

*“Poemas são presentes
presentes para atentos”*

Paul Celan

Esta não é uma leitura isenta. Não acredito que possa existir. E depois não tem sentido escrever sem tomar partido. Isto deve funcionar como o aviso de Dante na porta do Inferno, mas também significa que a entrada é proibida para os vermes triunfantes. As cobras podem e devem entrar, pois Jorge era um cobra, antiórfico em tempo integral. Ofidico sempre, serpeava o seu sarcasmo e o veneno da sua maturidade em versos que nos seduzem pela sua maestria, como ele mesmo talvez dissesse, de diabo velho. Do Órfico e do Ofidico, Jorge nos deu algumas atribuições: “O primeiro morre de haraquiri; o segundo morre de rir. Órfico quer púlpito. Ofidico quer mingau. Ao primeiro, uma catedral, ao segundo, um barzinho. Órfico veste santo. Ofidico cospe. Órfico se leva a sério e na medida. Ofidico também. Mas na mordida”.²

Jorge era a metáfora viva de seus poemas, trabalhava no osso do poema armado de uma poderosa máquina de perversão lírica, projetando uma tensão poética em tudo que o cercava, investido da verdade obsessiva da força natural do verbo. E mantinha uma relação amorosa com as palavras, seduzindo-as numa espécie de libertinagem do espírito. Jorge era todo um jardim de caminhos que se bifurcavam: poeta, tradutor, professor, enxadrista e ensaísta; mas acima de tudo um mestre de vida, vida

que ia da paixão quase religiosa aos cachimbos e aos bares, nos quais ele descobria um fantasma que os tornava freqüentáveis; onde exibia fulgurante a sua divisa: “não prenda ninguém, não dê conselhos, pague a sua conta”.

Todo poeta canta o amor e a morte, mas no seu último livro, *O agente infiltrado*,³ a morte torna-se um tema constante e toma quase todo o livro, como pode-se observar em alguns dos poemas.

Em *Ir*:

*“Ah, quem tanto pudesse que fartasse
de voz e de palavra esta partida.”*

(...)

Em *Cartas Passadas*:

*“Se eu morrer amanhã, há de ter sido
ainda desta vez, só por aquele,
o movedor dos astros,”*

(...)

Em *Estive meio esquisito hoje*:

*“Quem me chamou nesta floresta verde
e foi num sonho e não me lembro mais?
Era mulher vestida de menina
encontro do que eu quis e posso agora,*

(...)

*Ainda agora está me olhando e alguma
Coisa nela se espanta que eu não vá.
Está a um passo de partir sozinha
e de repente penso que é a morte.*

*Não vou continuar neste poema
Que é menor que o sombrio da Mulher-
Menina-Morte que olha para mim.*

(...)

*Um passo que ela dê, será meu fim,
Talvez, que sei que agora a minha espera
É novo adiamento e não demora.”*

Em *Canção para Leopardi*:
“*Tarda-me a morte: e ela outrora mostrou-se
Disposta e pronta a me encerrar o dia!*”
(...)

Em *Por um quadro de Reinaldo Fonseca,
na casa de Jorge Martins Filho, Recife*:
“*Existe uma menina que é a morte.
Com o pé no estribo, me olha do triciclo,
diretamente. É como um dardo, o amor
fatal que há no seu olho e na certeza*
(...)
É bom saber que a morte é uma menina.”

É a morte o verdadeiro agente infiltrado no livro. Vemos que a raiz da sua melancolia era uma serpe severa, daí o pacto que resulta no livro; e tentamos imaginar qual o *daimon* de beleza e tristeza o fez lapidar esse cristal da linguagem que é a sua poesia.

Jorge nos dá o exemplo do que seria uma *bildungsdichtung* para o refinamento do estilo dos poetas. O trabalho da forma impecável e o domínio da cesura do verso nos lembram Manuel Bandeira, um dos poetas que ele mais admirava. A sua voz lírica é todo um extremo reino do rigor, mas o seu verso prolonga um borgiano jogo de espelhos e labirintos, onde mesmo angustiado ele se desvela e se diverte consigo mesmo. Como ele mesmo escreveu, “há infinitudes, aqui”. Exemplo disso, o poema *Orelha*:

“*Ouve que não estou contra a música,
irmã da memória e da comoção,*
(...)
*nem contra a metáfora, ainda que alguns
se obstinem em antagonizá-la,
esquecendo, talvez, que ela é a mãe da
linguagem*
(...)
*nem contra o adjetivo, que pode, como em
Jorge Luis Borges,
adornar sem enfraquecer, luzir sem banalizar;*

*nem contra a expressão lírica e seu espelho
narciso
nem contra o coração, sempre melhor que as
tripas,
animador de Dante e Lorca e Verlaine
e que existe como a alma dos pátios secretos,*

*nem contra a própria anatomia do concreto
ou formas fragmentárias do corpóreo*

e do sensível; nem contra a forma fixa

*que em tudo a força está ou não está
e isto somente importa, estar a força,
(...)*

O que vemos aqui é que voz e verbo criam no poema um campo de luta, um campo de forças que atuam como uma luta da linguagem com a linguagem (lexismaquia). É este o conflito gerador de negação e superação que numa perversa cumplicidade dialética origina a palavra fatal que incendeia o poema e cria uma potência, um *plus ultra* da linguagem, ao qual Jorge nomeia *Poesia*:

*Nem sempre está disponível
(agora mesmo não está)
mas às vezes diante de muita provocação,
fica: é preciso
estar com a cabeça boa
e cabeça também nem sempre está disponível,
como agora.*

*É preciso ter bom fígado
bons amigos - ou pelo menos um -
mulheres para lembrar ou praticar
decentemente. Nem sempre estão,
nem sempre. Como agora.
Versos que ecoam, alheios e próprios,
ajudam. Certa nervura que aparece
depois de arranhada, vergão
na pele da asa.*

*Asa é preciso.
Mesmo quando pesa chumbada
ao chão, mortiça e torpe.
Algumas propiciam, do peso, o sopro.*

*Sopro é preciso.
Quase sempre vem de fora.
E às vezes não vem ou vem do inferno
como agora.*

Jorge Wanderley, como um grande mestre da forma poética, sabia que o poema é o lugar da linguagem e a linguagem toma forma no corpo do poema, ou seja, ela se torna propriamente linguagem no poema. A poesia é ou busca se constituir sempre como uma utopia da linguagem. O poema funda todo um complexo da subjetividade do ser através do sistema léxico, conjugando o

som, o ritmo e o silêncio das palavras, procurando criar uma festa dos possíveis da língua que ainda não-é; e que apenas no ser do poema torna-se possível. O olho vigilante do poeta na voragem de uma poética incisiva ressuma em *O Jaguar*.

*Há no meu quarto um jaguar
que olha minha cama.
Já não sei se há debaixo dele um armário
ou outro móvel qualquer
porque só ele é real:
o demais é sonho.*

*Não durmo, olho o jaguar
que me olha imóvel.
Não respiro, olho em seu olho
a luz que esqueceu de onde veio.
Não vivo, até que amanhã,
esperando que o dia mude tudo.*

*Com esperança diversa,
no alto,
ele segue me olhando.*

É esta linguagem permanentemente tensionada que estrutura o corpo dos poemas na poesia de Jorge Wanderley como ele próprio escreveu: “As palavras têm passaporte direto para o poético ou delas não se cogita, no poema”.

Por tudo isso Jorge faz e fará falta; préstite nas discussões sobre poesia, porque era um poeta armado de inteligência poética invejável e fina sagacidade crítica para enfrentar a milícia dos inimigos da poesia. Pois sabia que era preciso sempre tomar o pulso do contrato poético, senão as musas (se por acaso existirem) implacavelmente nos demitirão, por justa causa, do jogo com a poesia. Jorge como Baudelaire tinha consciência de que o poeta tem que ser soberanamente inteligente, e que só assim a poesia consegue, como queria Aristóteles, escapar à idiotia e à banalidade (*exallatousa to idiôtikon*) de um tempo miserável como o nosso. Jorge não exercitava a parcimônia medíocre do jogo do poder. Ele gastava-se no seu ser, extraordinário perdulário do dom da dádiva e um inesgotável professor de lirismo sofisticado.

Notas

¹ Este texto é uma homenagem a Jorge Wanderley, Poeta, Tradutor e Professor de Literatura Brasileira e Literatura Comparada do Instituto de Letras da UERJ. Jorge nasceu em Recife em 1938 e faleceu em 12 de dezembro de 1999. Como poeta publicou oito livros, sendo este aqui comentado o último. Traduziu para o português a obra de Paul Valéry, Dante, Shakespeare, Jorge Luis Borges, entre outros. Publicou também *Arquivo/Ensaio*, livro de crítica literária.

² WANDERLEY, Jorge. “Orfismo & Ofidismo: conceitos operacionais para se ler o poema em boa paz”. In _____. *Arquivo/Ensaio*. São Paulo: Edusp, 1994.

³ WANDERLEY, Jorge. *O agente infiltrado e outros poemas*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

Orientação editorial

1. Considerações Iniciais

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

2. Orientação Editorial

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

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

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

3. Procedimentos Metodológicos

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

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

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

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

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

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

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

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

Reitor

NILCÉA FREIRE

Vice-reitor

CELSO PEREIRA DE SÁ

Sub-reitor de Graduação

ISAC JOÃO DE VASCONCELLOS

Sub-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa

MARIA ANDRÉA RIOS LOYOLA

Sub-reitora de Extensão e Cultura

ANDRÉ LUIZ DE FIGUEIREDO LÁZARO

Diretor do Centro de Educação e Humanidades

LINCOLN TAVARES SILVA

Faculdade de Comunicação Social

Diretor: PAULO SÉRGIO MAGALHÃES MACHADO

Vice-diretor: RONALDO HELAL

Chefe do Departamento de Jornalismo

RICARDO SILVA DE HOLLANDA

Chefe do Departamento de Relações Públicas

JORGE HÉLIO SANTOS

Chefe do Departamento de Teoria da Comunicação

JOÃO MAIA

LOGOS 12

Editora: Hérís Arnt

Conselho Editorial: Ricardo Ferreira Freitas (Presidente), Angela de Faria Vieira (UERJ), João Maia (UERJ), João Pedro Dias Vieira (UERJ), Luiz Felipe Baêta Neves (UFRJ/UERJ), Manoel Marcondes Machado Neto (UERJ), Nízia Villaça (UFRJ), Paulo Pinheiro (UniRio) e Ronaldo Helal (UERJ)

Consultores Científicos: André Lázaro (UERJ), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Nelly de Camargo (UNICAMP), Pedro Gilberto Gomes (UNISINOS), Robert Shields (Carleton University/Canadá) e Rosa Lucila de Freitas (UFL)

Redatora e Revisora: Carmen da Matta

Projeto Gráfico: Fabiana Antonini

Capa: Lao Martins

Diagramação: Fabiana Antonini

Tradução de Espanhol: Francisco César Manhães Monteiro

Tradução de Inglês: Eleonora Xavier Wanderley Pires

Ilustração: José Carlos Braga

Estagiários: Marcelo Fandinho e Nira Bessler

Apoio Administrativo: Luciana Góes

Fotolitos e Impressão: Gráfica UERJ

Endereço para correspondência:

PROGRAMA DE MEMÓRIA EM COMUNICAÇÃO

REVISTA LOGOS/LED/DJR/FCS/UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar/Bloco A - Maracanã

20550-013 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Tel.fax: (0XX) 21-587-7645

E-mail: led@uerj.br/djr@uerj.br/fcs@uerj.br