

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
TESE DE DOUTORADO

ESPETÁCULO, SIMULACRO, TRIBALISMO, HIPERMODERNIDADE:
paradoxos da sociedade da imagem

JULIANA TONIN

Porto Alegre
Outubro de 2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
TESE DE DOUTORADO

ESPETÁCULO, SIMULACRO, TRIBALISMO, HIPERMODERNIDADE:
paradoxos da sociedade da imagem

JULIANA TONIN

Orientador: Prof. Dr. Juremir Machado da Silva

Tese apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do título de Doutor (a) em Comunicação Social no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social.

Porto Alegre, outubro de 2008

Espetáculo, Simulacro, Tribalismo, Hipermodernidade:
paradoxos da sociedade da imagem

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva
Orientador

Prof. Dr. Michel Maffesoli
Université René Descartes – Paris V - Sorbonne

Prof. Dr. Francisco Menezes Martins
Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dr. Álvaro Nunes Lorangeira
Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind
PUCRS

Porto Alegre, outubro de 2008

AGRADECIMENTOS

Nunca mudei tão rápido e radicalmente de idéia quanto nesta trajetória acadêmica.

Seja por força das palavras, das letras ou da vida.

Ninguém consegue sentir além de mim.

Todos que comigo estiveram viram, ouviram, perceberam...

Não são muitos, mas os que de perto me olharam torceram, e torceram, e torceram.

Incansáveis parceiros!

Demasiadamente incansáveis, eu diria.

Nilo: grande amor. De onde vem tanta confiança?

Gabriel: filho anjo. De onde vem tanta luz?

Família Baptista: minha gente. De onde vem tanta alegria?

Cris: irmã “gêmea”. De onde vem tanta paciência?

Barbara: irmã de coração. De onde vem tanta razão?

Lú: irmã mais velha. De onde vem tanta doação?

Bethi: irmã “do meio”. De onde vem tanto aconchego?

Farias: irmão preferido. De onde vem tanta coragem?

Juremir: grande Mestre. De onde vem tamanho dom?

Amados, obrigada!

É esta a nossa tarefa:
levantar questões tão evidentes
que chegam a ficar esquecidas.
A tessitura do mundo é complexa
e o texto que a formula em palavras não deve ser irrepreensível, perfeito;
é que tal texto não faz mais do que atualizar,
para o tempo presente,
os mitos que permitem, bem ou mal, viver-(se) em sociedade.

Michel Maffesoli

RESUMO

O objetivo desta pesquisa consiste em compreender qual é o papel desempenhado pela imagem no contexto em que se apresentam plurais suas condições de produção, emissão e recepção. Através de um estudo teórico que refletirá as idéias de Guy Debord, Jean Baudrillard, Michel Maffesoli e Gilles Lipovetsky, pretende-se “compreender no choque” o que se pode pensar da imagem pós-moderna. Explorar as várias possibilidades de resposta dadas por eles é o alvo maior a ser atingido.

Isto porque eles apresentam argumentos díspares capazes de promover uma outra via de acesso ao conhecimento: aquela que opta pelo desvio, pelo paradoxo. Julga-se ser esta a melhor maneira de olhar para a diversidade do social que sempre escorre quando tenta ser contido na linearidade de um argumento.

Guy Debord em sua tese 04 designou: o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens. Como Jean Baudrillard definiria o simulacro? E Michel Maffesoli, o tribalismo? E Gilles Lipovetsky, a hipermodernidade? Tentar-se-á apresentar as possíveis definições em “forma de tese 04” para melhor ver, abordar, comparar, separar os pensamentos de cada um acerca da imagem.

A Sociologia Compreensiva apresentada por Maffesoli será a metodologia fundamental para, no mínimo, garantir a coragem no início do projeto. E Hans-Georg Gadamer auxiliará a compreender a labilidade hermenêutica como garantia do conhecimento.

Palavras-chave: Imagem. Espetáculo. Simulacro. Tribalismo. Hipermodernidade

ABSTRACT

The objective of this research is to understand what role the image plays in the context in which its conditions of production, emission and reception are presented in a multifaceted manner. Through a theoretical study that will reflect the ideas of Guy Debord, Jean Baudrillard, Michel Maffesoli and Gilles Lipovetsky, it intends to “understand through shock” what can be thought of the postmodern image. The major purpose of this work is to explore the variety of possibilities that arise from their answers.

This is because they present contradictory arguments capable of providing other means of access to knowledge: those which opt for deviation, or for paradox. This seems to be the best way to look at social diversity that always deviates when an attempt is made to linearly restrict it to a single argument.

Guy Debord states in his fourth thesis that “the spectacle is not a collection of images; rather, it is a social relationship between people that is mediated by images”. How would Jean Baudrillard define simulacrum? And Maffesoli tribalism? And Gilles Lipovetsky hypermodernity? It will try to present the possible definitions in the form of “the fourth thesis” so as to better see, approach, compare and separate the thoughts of each of them surrounding the image.

Comprehensive Sociology, as explained by Michel Maffesoli, will be the essential methodology to, at least, guarantee motivation at the start of the project. Hans-Georg Gadamer will assist in understanding hermeneutic instability as a guarantee of knowledge.

Key words: Image. Spectacle. Simulacrum. Tribalism. Hypermodernity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Gravura rupestre	25
Figura 02 e 03 - Escrita Cuneiforme	25
Figura 04 - Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg	28
Figura 05 - Prensa de Gutenberg	28
Figura 06 - Apocalipse de Angers (tapeçaria)	29
Figura 07 - Nickelodéon: visão externa	35
Figura 08 - Nickelodéon: visão interna	35
Figura 09 - Irmãos Lumière	35
Figura 10 - Cenas do filme <i>Le voyage dans la lune</i>	35
Figura 11 - Andy Warhol	36
Figura 12 – Sténopé	36
Figura 13 - Lanterna Mágica	36
Figura 14 – Fantasmagories	37
Figura 15 - Daguerreótipo	37
Figura 16 - Primeira imagem registrada pelo daguerreótipo	37
Figura 17 - <i>Le chanteur de jazz</i> – primeiro filme sonoro	38
Figura 18 - TV em cores	38
Figura 19 - Sistema Binário	44
Figura 20 - O corpo de Cristo	54
Figura 21 - Mort d'Orphée	55
Figura 22 – Teoria da Deriva	94

Figura 23 – Fundadores da IS	95
Figura 24 – Fotografia de Baudrillard	129
Figura 25 – Comunhão	145
Figura 26 e 27 - Declínio do Império Americano (Canadá, 1986)	167
Figura 28 - Invasões bárbaras (Canadá/França, 2003)	167
Figura 29 - Narciso	168
Figura 30 - Sidney Magal	168
Figuras 31, 32, 33, 34, 35 - David Beckham	169
Figura 36 – Medo	169
Figura 37 – Espiral do Imaginário	196
Figura 38 – “ELE”	207

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A IMAGEM.....	20
1.1 A Imagem Simbólica.....	49
1.2 Imagem: ... pecadora!	58
1.3 Imagem: perdoa-me?	63
1.4 Imagem: como compreendê-la?.....	71
2 ESPETÁCULO	92
3 SIMULACRO	114
4 TRIBALISMO	134
5 HIPERMODERNIDADE.....	154
6 PARADOXOS DA IMAGEM.....	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS	209
REFERÊNCIAS	218

INTRODUÇÃO

Quando se pretende pensar nas imagens, surgem na mente as mais diferentes questões. Estas funcionam, parece, como uma espécie de *a priori*: Quais imagens? De que época? Para que servem? Por que existem? Por que pensá-las?

Esse “fenômeno indagativo” parece querer dizer, num primeiro momento, que não se possui uma categoria no mundo intitulada “as imagens”, consolidada, estática e separada sobre a qual é possível refletir, ou simplesmente olhar e tocar. As imagens possuem um suporte. As imagens, dependendo do seu suporte, estão presentes a partir de determinadas épocas. Elas, além disso, desempenham determinadas funções em diferentes contextos. E a elas são atribuídos os mais diferentes sentidos quando passam a conviver diretamente com o homem, ou seja, grosseiramente falando, a serem “utilizadas” pelo homem.

Atualmente não parece difícil justificar o interesse por elas pois, sejam pictóricas, fotográficas, cinematográficas, televisivas, virtuais, abocanharam muitos dos espaços que existem diante dos olhos. É tamanha sua participação no cotidiano que já se reivindica o direito de não vê-las excessivamente nas ruas dos centros urbanos, seja em forma de cartazes, outdoors, placas, luminosos, entre outras, uma vez que produzem a chamada “poluição visual”, ou seja, geram mal-estar espacial e visual aos que ali transitam. Tanta imagem que chega a perturbar, incomodar.

Desde que os homens obtiveram-na através de rabiscos feitos nas paredes escalavradas da caverna, só criaram e aperfeiçoaram os suportes, que dariam maiores condições para que ela fosse produzida e propagada cada vez mais e melhor. Como forma de comunicação, de acesso ao Sagrado, ao Belo, ao Novo, ao Mundo, a imagem sempre participou ativa (e por que não?) decisivamente na configuração de - e principalmente na maneira pela qual era sentida e vivida - cada época. Muito além de ser uma simples ferramenta à disposição do homem para a conquista de um lugar maior, melhor, mais seguro ou mais agradável, é algo que produz relação social, sentimentos e conhecimento em comum.

Nos diversos anos que separam as primeiras manifestações da imagem das atuais formas pelas quais ela se faz ver, aconteceram muitas transfigurações no mundo – praticamente, aconteceu o que se conhece como a história da humanidade. Assim, ao mesmo tempo em que ela ganhou novas formas, o homem se tornou absorto em outros valores, e o contexto passou a ser visto com novas perspectivas.

Pensar a imagem e todas as questões e premissas que carrega consigo, e considerando que o homem e seu mundo transformaram-se tanto ou mais que ela, dependendo do momento que se analisa, mostra uma ligação intrínseca entre homem-imagem-mundo. Isso significa que se presume haver uma espécie de circularidade entre eles, são todos agentes de metamorfoses, numa influência mútua que os torna cúmplices, dependentes uns dos outros.

Enquanto o homem cria a imagem e deposita nela os mais diversos significados, é correspondido por um poder que muitas vezes o torna a criatura, ao invés do criador. Ele cria, e se deixa levar. Criar. Transformar pela imagem.

Não se quer dizer com isso, claro está, que ela, a imagem, juntamente com o homem, fez e refez (a) história. Mas sim que a história por eles protagonizada é caracterizada por uma relação de trocas intensas que consegue abarcar muito do imaginário de cada época. Ou do “espírito”. A finalidade com que os homens a desenvolviam, o que esperavam delas e o que obtinham – tudo isso demarca modos de ser e de se compreender no mundo.

Por todas estas considerações é que se apresenta qual é a curiosidade maior que gera esta pesquisa: quer-se compreender, numa atualidade onde são diversos os meios de produção, distribuição e recepção das imagens, como suas diversas facetas interferem no social. Ou, de outra maneira, qual é o papel desempenhado pela imagem atualmente no social? Faz-se estas questões para, em seguida, compreender o que se pode pensar do social quando analisando-o pelo viés da imagem.

Não se pretende aqui eleger determinados tipos de imagens, por exemplo, as midiáticas, as cinematográficas, as virtuais, porque se deseja falar de todas elas ao mesmo tempo. Isso porque significa menos para este texto o fato de serem obtidas através de tal ou qual meio de produção ou emissão, propagadas para tal e qual público, com tais e quais resultados, do que percebê-las enquanto um conjunto imbricado num social, que se relaciona e se forma através de suas mais diversas manifestações.

Para ser possível esta compreensão, optou-se por repassar os questionamentos desta tese para quatro pensadores que produziram (e dois deles ainda produzem) conhecimentos atuais e fundamentais acerca das novas formas de relação social presentes no mundo depois da irrupção da pós-modernidade (desconsiderando aqui toda polêmica acerca da nomenclatura dos tempos atuais).

Guy Debord, Jean Baudrillard, Michel Maffesoli e Gilles Lipovetsky serão as referências, serão os convocados a esclarecer a presença da imagem na atualidade, bem como suas implicações no social.

Preferir estes autores é uma escolha entre outras, muitos outros cruzamentos poderiam ser estabelecidos. Entretanto, pensa-se que a proximidade das teses de Debord e Baudrillard juntamente com as derivações díspares de Maffesoli e Lipovetsky, apresenta relações e originalidade tais que propiciam, quem sabe, uma barreira para a compreensão de um sentido único, para a construção de um conhecimento em linha reta. De maneira geral, pode-se perceber que, enquanto Baudrillard retira o caráter crítico das reflexões de Debord, Maffesoli e Lipovetsky esfumaçam o caráter catastrófico de ambos, mas sem consenso entre eles. São impressões que indicam que estes quatro autores são importantes fontes de conhecimento por apresentarem profundas divergências entre suas idéias, que não necessariamente significam exclusões.

Para estruturar esta pesquisa será preciso buscar, no entanto, outros autores que possam servir de apoio na sua construção. Conhecer a história das imagens, os modos como foram percebidas ao longo dos anos, quais valores receberam, o que impulsionou a chegada de cada fase diferente, todas estas explanações são fundamentais, uma vez que são estas considerações que estimulam o seu entendimento no momento presente.

Além disso, será preciso compreender o que a imagem carrega consigo além de si mesma, ou seja, quais são as razões pelas quais ela ganha “vida”, ela representa algo além daquilo que somente chega aos olhos. Seria mesmo entender o caráter simbólico, o que vem a ser uma imagem simbólica e se esta é mesmo a razão pela qual ela parece ultrapassar seus contornos físicos. Para completar a

trama, ainda se faz necessário conhecer quais foram as valorações atribuídas a ela pelo pensamento ocidental.

Os principais autores responsáveis por esta “abertura”, por fornecer o embasamento que servirá como sustentação deste texto são Régis Debray e Gilbert Durand. É com eles que se inicia o trabalho e se configura o primeiro capítulo a ser apresentado.

Régis Debray mostrará a seqüência da história da imagem. Será possível compreender os sentidos atribuídos à imagem, as expectativas diante dela, bem como os diferentes suportes que conquistou na passagem dos anos. Debray assinala uma nova temporalidade: Logosfera, Grafosfera e Videosfera. Trata-se de uma cronologia diferenciada, que esclarece o relacionamento homem-imagem-mundo desde a invenção da escrita, passando pelo surgimento da arte e da imprensa de Gutenberg e, finalmente, chegando ao vídeo e ao sistema binário. Como o homem se expressa, pensa e se comunica com as e através das imagens é o que se explora em cada um destes momentos.

Gilbert Durand, por sua vez, será convidado a explicitar as noções de símbolo e tudo o que se pode compreender de uma imagem simbólica. Será possível entender – simplificando apressadamente - o aspecto acidentado constitutivo de uma imagem, que sempre permite o aparecimento de algo que não pode ser figurado concretamente, um mistério. Além destas elucidações, será apresentada uma síntese das maneiras pelas quais o ocidente pensou a imagem ao longo dos anos, configurando duas épocas bem distintas, a iconoclasta (aquela onde predominaram as correntes reducionistas, funcionalistas e estruturalistas) e aquela que resgata a imagem e a coloca em evidência (onde predominam as correntes hermenêuticas redutoras e as instauradoras).

Estabelecidos estes conhecimentos prévios, inicia-se a investigação do problema proposto.

No segundo capítulo, então, far-se-á uma contextualização da obra de Guy Debord, e a apresentação das principais idéias que o levaram a intitular o contexto atual de “espetáculo”. Ele, ao fazer surgir logo nas primeiras páginas do seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, a definição do que se trata o espetáculo, acaba por fornecer ao pesquisador um grande “conceito” para ser trabalhado durante a pesquisa. A tese 04 revela: espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens.

O que não é espetáculo? O que é o espetáculo? Qual é o papel da imagem no espetáculo? Qual é a consequência do espetáculo? E a causa? Pensar esta tese durante a pesquisa configura-se como um recurso adequado para fazer convergir as diferentes propostas de Debord, Baudrillard, Maffesoli e Lipovetsky.

Pensá-la é tentar recriá-la para cada um dos três autores seguintes. O que é o simulacro? O que não é o simulacro? O que é tribalismo? O que não é tribalismo? O que é hipermodernidade? O que não é hipermodernidade? Todas as perguntas irão se repetir para os termos-chave estabelecidos, para representar cada um dos autores. Isso para delas desencadear o entendimento necessário acerca do social que se configura a partir de cada uma das constatações. Quer-se forçar a aproximação para, talvez, deixar mais nítida a dessemelhança.

O terceiro capítulo abrangerá as reflexões de Jean Baudrillard. Através da leitura das mais diversas obras escritas por ele, buscar-se-á nelas o que da imagem pode se atinar. Isso tudo pretendendo estabelecer uma ordem, uma seqüência lógica, um “início-meio-fim” para as alavancas, os assentamentos e o patamar ocupado hoje pelo simulacro. Iniciar por suas considerações acerca da sociedade de

consumo - e o sistema de objetos por ela constituído -, motivada pela criação e consolidação dos meios de comunicação de massa e pelo virtual parece ser uma boa trilha para percorrer até a chegada nas valorações da imagem que resultam de suas percepções.

O quarto capítulo será destinado às explanações de Michel Maffesoli. Apresentar suas idéias ancoradas na visão de que as épocas são alternâncias de duas polaridades. Mostrar que, a cada repetição, agregam algo novo, mas nem por isso descaracterizam-se. Isso para pensar a imagem atual como pertencente a um contexto no qual o retorno do arcaísmo configura um tribalismo munido com os mais diversos aparatos tecnológicos.

O quinto capítulo será designado a Gilles Lipovetsky, um pensador que acredita estar-se vivendo hoje num contexto que levou a máxima individualista da modernidade às últimas conseqüências. Ou melhor, num momento em que a modernidade, acrescida ao prefixo hiper, liberta o indivíduo para gozar o mundo. E também para sofrê-lo na mesma intensidade. Um hipernarciso que encontra na mídia, na publicidade, na imagem, os recursos para a satisfação e fuga de si.

O último capítulo entrecruzará as principais noções dos autores e tudo o que delas se pode compreender quando pensadas a partir da imagem. Todas as “teses 04” que tentarão ser construídas em cada capítulo apresentar-se-ão para o diálogo.

Num primeiro momento, parece ser possível deduzir que, enquanto o espetáculo de Debord é uma condenação da sociedade da imagem pela alienação e massificação produzidas no social e advertência para uma imprescindível tomada de consciência (idéia do sujeito), o hiper-real de Baudrillard é uma constatação da desrealização do mundo pela imagem e da impossibilidade de retorno a um estágio anterior (fim do indivíduo).

Para Michel Maffesoli, a sociedade da imagem demarca o fim do individualismo e o nascimento da sociedade tribal caracterizada pela convergência entre práticas arcaicas e desenvolvimento tecnológico. A imagem tem função gregária, gera laço social, cria microgrupos transitórios, efêmeros, protagonizados por “personas” que fazem da vida uma sucessão de instantes eternos fundamentados no prazer. A imagem não é o conteúdo que forma uma nova sociedade, mas o elemento que promove a socialidade, o reencantamento do mundo.

Contudo, para Gilles Lipovetsky, a hipermodernidade é a complexificação de um estágio no qual surge um incontestável avanço nas condições de vida, de liberdade e autonomia dos indivíduos simultaneamente ao aparecimento de novas desigualdades e formas de dependência. O “hipernarciso”, o indivíduo soberano de si e engajado muito mais em práticas para escapar da dor do que para obter um prazer efêmero. Encontra no par consumo-mídia um refúgio perfeito para obter os serviços necessários para sua satisfação.

Para amparar esta pesquisa, a Sociologia Compreensiva de Michel Maffesoli, aliada aos pressupostos da hermenêutica de Hans-Georg Gadamer fornecerá o suporte metodológico necessário para esta tarefa. Isto porque evidencia a possibilidade de um conhecimento construído por um ser que está contido no seu objeto. E de um objeto que por horas se solta do seu sujeito e passa a falar por si.

Além disso, apresenta pressupostos (crítica do dualismo esquemático; forma; sensibilidade relativista; pesquisa estilística; pensamento libertário) que auxiliam no entendimento de quais premissas deve o pesquisador carregar consigo durante a caminhada. Sem contar na revelação de quais expectativas deve deixar de lado para

conseguir abordar um social plural através de uma visão à sua altura, ou seja, polidimensional. A visão que enxerga seus aspectos sinuosos e contraditórios.

Hans-Georg Gadamer é quem auxiliará o entendimento sobre a ciência da interpretação e os limites que uma busca teórica fornece à pesquisa. Ele destaca, assim, os princípios da compreensão que se configura como um instante bem delimitado no qual acontece uma epifania.

1 A Imagem

Onde começa uma imagem? Onde termina?

Esta poderia ser uma das primeiras curiosidades classificada naquela categoria, talvez, de questões filosóficas, de perguntas sem respostas. Ou com muitas respostas. Imagem não seria tudo o que chega até o olho? E, por “decodificação”, produz idéia, sensação, conhecimento, comunicação? A imagem depende do olho? As imagens são inerentes ao mundo? Ao homem? O que são, afinal, as imagens?

Julga-se que nenhum destes “porquês” é descartável quando se quer pensar a imagem. Entretanto juntá-los e somá-los a muitas outras indagações que surgem num desencadear de idéias é propor uma espécie de “estudo geral da imagem”. Pensá-la nesta complexidade é instigante, mas exige extraordinário conhecimento e capacidades quase fantásticas de entrar profundamente nas mais diversas disciplinas. De misturar tudo e alcançar o cume da reflexão.

Aqui neste texto, contrariamente às próprias crenças, vai-se remar apenas por um afluente, produzir um foco de análise que, no fundo, sabe existir outros pontos a considerar, mas na superfície prefere tentar o passo o mais próximo possível do comprimento da perna.

Régis Debray, autor, entre outras obras, de *Vida e Morte da Imagem*: uma história do olhar no Ocidente, lançado em 1992 na França e no Brasil em 1993, é escolha norteadora desta pesquisa por apresentar um denso estudo sobre as mudanças sofridas pela imagem ao longo das épocas, mas, principalmente, por destacar de qual mirante o pesquisador saboreia a imagem.

Não é o olhar do filósofo. Nem do antropólogo. Nem do sociólogo. Nem do historiador. Mas do midiólogo. Mesmo que não deixe de escorregar, inevitavelmente, vez por outra (ou na maioria das vezes), para estes campos do saber, é o midiólogo quem está indagando a presença das imagens no mundo e a potência/ poder de estabelecer vínculos sociais através dela.

É aquele que acredita, antes de tudo, que uma imagem é algo produzido pelo homem, em diferentes contextos, para determinados fins. Simples assim.

A imagem é algo que no decorrer do tempo deixa de ser rabisco, figura plana, ganha espaço delimitado, o peso das sombras, o calor das luzes. Conquista o *status* de ser reproduzida indefinidamente. Assim, em diferentes meios e formas, avança sua história preenchendo a frente dos olhos e alterando, através de suas metamorfoses, as maneiras de percepção e de relação social que se estabelece a partir desta interação.

Tudo seria de fácil entendimento se bastassem estas considerações iniciais, frias e estáticas, seguidas de uma seqüência de informações condizentes a elas. Porém, o que traz o fascínio pelo estudo deste objeto – a imagem – é justamente tudo o que dela transborda. Porque não basta considerar que ela seja intencionalmente produzida para cumprir um objetivo num contexto social determinado e congelá-la para estudo. Pois ela, assim que findado o último traço de sua completude, escapa para frente, para trás, para cima, para os lados, para dentro do mundo e dos seres. Vai aquém e além das intenções. Tanto dos produtores quanto dos receptores. É de pensar que a imagem detém a fórmula tão sonhada pela ciência, aquela de propiciar “inteligência” à criatura, principalmente àquela que ainda não superou sua estupidez interna de debater-se indefinidamente entre 0 e 1.

Pensa-se que é nesta fresta o esconderijo onde ela guarda as forças que alavancam o social e transformam-no em outra coisa. Em algum ponto não dimensionado, adquirem vida própria, as imagens. Mudam de lugar e de símbolos as placas do destino. E causam verdadeiras indigestões teóricas, preocupações, adorações, polêmicas. São sempre estrelas. Talvez o maior ídolo da história da humanidade. Seja por adoração da sua majestade, por curiosidade para ver sua cara lavada, ou por vontade de ver confirmada sua degradação.

Analisar a trajetória da imagem é arriscar dizer que ela não passa de uma “entidade eterna” que a cada reviravolta da história ocupa a cena com outra máscara. Ela despe-se, veste-se, adquire nova forma, espaço e influência no *theatrum mundi*.

Fotografia, cinema, televisão, computador: em um século e meio, do químico ao binário, as máquinas destinadas a ver tomaram conta da antiga imagem “feita pela mão do homem”. Resultou daí uma nova poética, ou seja, uma reorganização geral das artes visuais. Durante a caminhada, entramos na videosfera, revolução técnica e moral que não marca o apogeu da “sociedade do espetáculo”, mas seu fim (DEBRAY, 1993, p. 260).

Esta é a sentença dada por Régis Debray. Este é o ponto máximo de uma obra que resgata em detalhes a história da imagem e analisa as transformações em cada passagem de um estado a outro. Como se lê, videosfera é o nome que se dá à atualidade em se tratando de uma visão “imagemidiática”. Aparentemente pode-se dizer que são estas constatações que o despertaram para a cronologia dos tempos da imagem.

Tentar-se-á, por mais impossível que possa parecer, ao se pretender separar o autor de sua obra, buscar em Debray o que diz respeito à história da imagem sem entrar nas questões conclusivas sobre suas metamorfoses. Sabe-se que, apenas

por determinar o início e término de cada fase a partir das premissas do autor, o conteúdo já está pleno de sentido e de posicionamentos do sujeito que o conduz. Porém em outra escolha também não seria possível obter um conteúdo limpo, esterilizado, pronto para um uso instrumental. As idéias são impuras, profanas. A materialização delas o é da mesma forma.

A citação anterior descreve a trajetória que se idealiza percorrer aqui. Tudo que precede esta fase, que a pontua e a ultrapassa, bem como os sentidos que elas engendram. Não se configura como ponto de interesse do trabalho saber por intermédio de Debray qual é, enfim, o estatuto atual da imagem na sociedade para debatê-lo com os outros pensadores aqui convocados para esta tarefa.

Não se faz pertinente, então, compreender a fundo qual é o sentido da (por ele decretada morta) sociedade do espetáculo. Não se faz necessário apresentar que apenas se trata de uma outra concepção sobre espetáculo, talvez mais próxima à de Baudrillard, aquela que lamenta o contexto perdido, o do palco e da platéia, no fundo, da distância, da diferenciação espaço-temporal. Enfim, por mais que em muitos momentos estes veredictos possam aparecer violentamente delimitando começos e fins, solicita-se que a concentração seja dada, ou melhor, que a atenção fique retida na passagem das “eras”. Não esquecendo, é claro, de refletir sobre os diferentes sentidos produzidos ali.

Debray defende a importância de se historicizar, delimitar duração para os eventos. Tudo porque acredita nela como garantidora de conhecimento, ao contrário de palavras descontextualizadas, pois ficam demasiadamente vagas para serem apreendidas. Entretanto aposta numa temporalização nada convencional. História enquanto Antigüidade, Idade Média, Tempos Modernos está fora de questão. Tampouco declinar o tempo da arte enquanto “antigo”, “medieval”, “clássico”,

“moderno”, “contemporâneo”, conforme satiriza, “decalcando a visão escolar”. Como escreve: “a história do olhar não se gruda à história das instituições, da economia ou do armamento. Tem direito, nem que seja unicamente no Ocidente, a uma temporalidade própria e mais radical” (DEBRAY, 1993, p. 205).

O autor separa em três grandes momentos a história das imagens. Praticamente por levar em conta as diferentes práticas que obtêm da imagem um diferente suporte.

- 1) Logosfera: a era dos ídolos no sentido lato (do grego *eídolon*, imagem); vai da invenção da escrita até a imprensa.
- 2) Grafosfera: a era da arte. Da imprensa à TV em cores.
- 3) Videosfera: era do visual. Época em que vivemos.

Estes grandes grupos são chamados por ele de mídiasferas. É importante sublinhar que elas não são excludentes, mas sobrepostas, imbricadas uma na outra. Mesmo cada uma apresentando um modo específico de pensamento, nas palavras de Debray: um horizonte de expectativa no olhar.

A mídiasfera precursora, a logosfera, define-se a partir do surgimento da escrita, aproximadamente 4000 a.C. Antes dela, explica Debray, a imagem ocupava seu lugar. Participava de um “simbolismo cósmico, intelectual, altamente ritualizado, sem dúvida combinando com proferições verbais”. Sem a escrita as imagens eram códigos a serem decifrados, não representavam estilo, estética, busca por expressão artística, mas se configuravam produtos permutáveis, com uma regra coletiva de vida (Debray, 1993, p. 217-218).



Figura – 01: Gravura rupestre – Período Paleolítico
 Fonte: <http://www.arteespana.com/paleolitico.htm>

Assim que as primeiras grafias adquirem a responsabilidade intransferível de fazer comunicação, a imagem se desprende das amarras de uma função utilitária de troca de informações coletivas e passa a trazer para si as funções expressivas e representativas. Como sintetiza o autor: “(...) a imagem é a mãe do signo, mas o nascimento do signo da escrita permite à imagem viver plenamente sua vida de adulto, separada da palavra e alijada de suas tarefas triviais da comunicação” (DEBRAY, 1993, p. 217).



Figura 02
 Escrita Cuneiforme

Fonte: <http://www.facom.ufba.br/projetos/digital/aescrita.html>

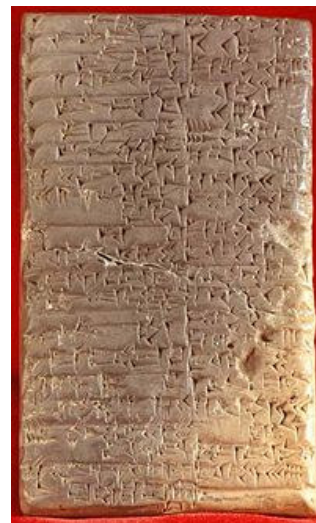


Figura 03

A era dos ídolos é a grande fase na qual a imagem não depende do olhar. Isso significa, grosso modo, que não precisa ser vista para emanar todo o poder que carrega concentrado consigo. O que vale, aqui, é apenas a sua presença. Assim, a relação com ela não é contemplativa, pois não é necessário que seja vista para que produza seu efeito. Recorrendo a um exemplo fornecido pelo autor, um ortodoxo reza a seu ícone com os olhos fechados porque carrega consigo o ícone de Cristo. Só o fato de estar perto tem valor propiciatório, profilático e santificante (DEBRAY, 1993, pp. 221-222).

O ídolo, no sentido estritamente grego, designa “o pedestal cilíndrico ou tetragonal”, ou a estátua pré-helênica anterior à estátua dita dedálica. No sentido amplo, porém, vamos reagrupar sob este termo o conjunto das imagens *imediatamente eficazes* (pelo menos para os expectadores imersos em certa tradição da fé), quando o olhar vai além da materialidade visível do objeto (DEBRAY, 1993, p. 219).

O olhar vai além da materialidade do objeto. O que o espectador vê além da imagem conecta-se com algo que carrega dentro de si. Epifanias. Pode ser esta a síntese da logosfera. A imagem não existe para ser analisada, para ser reproduzida, nem mesmo contemplada. Ao extremo pode-se pensar que talvez a imagem nem exista nesta época. Ela é uma porta, um acesso ao invisível. É uma espécie de intermediário. Ou, utilizando melhores palavras, as de Debray, é dizer que a carne conta menos que o Verbo que a habita. O mais importante nos primeiros passos da imagem após a escrita é que consiga ser algo além de si mesma, além de uma figuração concreta. Precisa, necessariamente, conter algo de divino, um poder (DEBRAY, 1994, p. 222).

O rompimento desta relação mística com a imagem se dá na Grafosfera, ou era da arte. Muda consideravelmente a maneira de olhar. Antes o espectador era visto pelo ídolo, este tomava a iniciativa no ato da visão. Suas virtudes beneficiavam

os homens que, ávidos pela salvação, esperavam por elas. Passivos eles eram. “Quando um cidadão grego ou romano, um fiel bizantino ou medieval levanta os olhos para uma imagem sagrada ou divina, só lhe resta baixá-los. Com efeito, ‘é o olhar do Senhor’ que pousa sobre ele” (DEBRAY, 1994, p. 230). Nada mais resta para um fiel, nestas circunstâncias, além de traçar a cruz no peito e inclinar-se o quanto antes. O ídolo não consegue ser apreendido, ser possuído, ele irradia sobre o sujeito. Não tem autor nem possuidor, é completamente autônomo. Mesmo sendo elaborado pela mão humana é entendido como enviado por Deus, e o vivente que recebe este dom somente o transmite como bem deve fazer.

O concílio de Trento opera a passagem do ídolo para a obra de arte. O ícone vira quadro. A imagem, em vez de aparição, torna-se aparência. Perde sua fortuna de sujeito e obriga-se a viver uma vida de objeto. Esta mudança sofrida pela imagem é simultânea à passagem do manuscrito para o impresso, entre os séculos XV e XVI.

Conforme explica Debray, o iconoclasmo calvinista desenvolve-se na seqüência da invenção de Gutenberg e representa a segunda Querela das Imagens do Ocidente cristão:

(...) pela propagação do livro a Reforma denuncia as perversões mágicas ou indiciais das imagens cristãs. É preciso adorar Deus e não sua imagem, martela Lutero, retomando o fio de Tertuliano que acusava os pagãos de ‘tomarem pedras por deuses’(DEBRAY, 1993, pp. 226-227).

O regime arte da imagem acrescenta em relação ao anterior, principalmente, a eliminação de uma relação catártica entre ídolo-espectador. Agora se tem maior número de imagens, maior ênfase em sua presença. Mas a imagem era compreendida enquanto representação. Nada mais de epifanias.

Invade, assim, todos os domínios: igrejas, palácios, a rua, as fachadas. Os poderes outrora condicionados aos divinos caem por terra. A idolatria iniciada com a invenção da escrita é, enfim, derrubada por Gutenberg (DEBRAY, 1993, p.227).



Figura 04
Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg
Imagens retiradas da internet, meramente ilustrativas

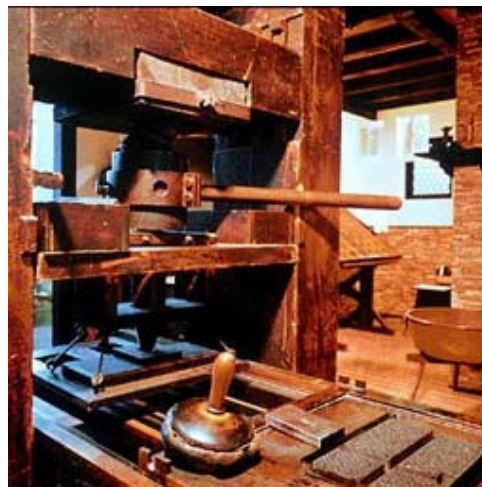


Figura 05 – Prensa de Gutenberg

O impresso, segundo Debray, manchou de páginas cinzentas o livro ilustrado, colorido, com iluminuras e figuras alegóricas. Aquelas imagens narrativas, os relatos em imagens, tais como os vitrais, a tapeçaria, os afrescos - ficam todos encobertos. Por esta razão o autor, precisamente aqui, pára e afirma eloqüente que a Idade Média foi a verdadeira, ou melhor, a civilização mais próxima de receber o título de Civilização da Imagem (DEBRAY, 1993, p. 227).



Figura 06 - Apocalipse de Angers (tapeçaria)

Fonte: <http://balaiovermelho.blogspot.com/2008/02/o-apocalipse-de-angers-srie-constituda.html?showComment=1203893520000>

Contudo não deixa de atestar que, anteriormente à foto, foi o impresso que permitiu a criação do primeiro museu imaginário europeu. Tudo porque não se pode separar a cultura do impresso com a cultura das imagens. Num primeiro momento o livro circulava de tal forma a miscigenar as idéias, ou melhor, como agente globalizante. Como expõe Debray, “a gravura colocou o norte iconóforo em contato com o sul e o sul iconófilo com a escola do norte”. E não findaram os debates. Tudo promovido pela invenção gutenberiana (DEBRAY, 1993, pp. 228-229).

Na história das imagens, a vitória do humanismo em relação à teologia assinala a liberação do homem para produzir a arte. Arte enquanto produto de uma civilização, não como manifestação inerente à espécie, conforme destaca o autor.

Pode-se pensar em arte quando a obra encontra em si mesma sua razão de ser, “quando o prazer (estético) já não é tributário da encomenda (religiosa)”. O surgimento da arte é o momento em que o fabricante toma a iniciativa, individualiza-se, atua, toma a palavra. Aparece a figura do artista que ninguém mais é além do artesão que diz, convictamente, “eu”. Ele desempenha um papel na sociedade através do “eis como *vejo* o mundo” contido em cada tela (DEBRAY, 1993, pp. 223-224).

O artista trabalhou para as comunidades religiosas, as cortes principescas, para o rei, sua corte e sua Academia, para os colecionadores, para os críticos e salões, para as empresas, a mídia e os museus. Essas passagens significaram também uma mudança das temáticas de cada momento da pintura: no ponto mais alto, a pintura de história; em seguida o retrato. Paisagem, pintura de animais, natureza morta completam a seqüência. Em datas, pode-se apresentar a sucessão do período da arte explícita na obra de Debray (1993, pp. 233-234):

De 1450 a 1550 – período clerical e curial: o pintor deixa de ser um fabricante, mas continua sendo um “criado”;

De 1550 a 1560 – período do mecenato e dos príncipes: aparece a figura do pintor da corte.

De 1650 a 1750 – período monárquico e acadêmico: artistas oficiais designados

A partir de 1750 – período burguês e comercial. Momento em que o impresso recebe um novo impulso. Por volta desta data se estabelece a complexa constelação de atores que irá manter-se no século XIX: o marchand, a galeria, o crítico, a exposição.

Na grafosfera – o período da arte iniciado pela invenção da imprensa – muito além de análises minuciosas do motivo pelo qual o tempo passa e, conseqüentemente as ações e os resultados, o mais importante a observar é o nascimento de uma imagem, nas palavras do autor, esclarecida. Esvaziada dos

mistérios, “dos fundos duplos do visível por uma transparência puramente humana”. Saem do espaço para uma superfície plana. É o momento da criação, inserção de uma terceira dimensão: a realidade. Situada entre o ícone e seu observador. O espectador já não é um possesso em potência, mas um possuidor efetivo da obra (DEBRAY, 1993, pp. 229-233).

A criação de um método gráfico da representação espacial, ancorado num sistema de perspectiva geométrica, torna a inteligibilidade universal. Debray apresenta a Renascença como a época na qual aconteceu a unificação do mundo real. Se anteriormente existia, segundo afirma, uma compulsiva observação do detalhe, a partir de então um sistema homogêneo e global, pleno de um espaço inteligível, neutralizou as pregas, “os recônditos obscuros do sensível”. Conforme síntese do autor: “liberando-nos dos deuses a *perspectiva artificialis* levou-nos a descobrir a terra. Permitiu a saída do eterno” (1993, p. 233).

Revolução do olhar, isso tudo significa. O olhar transfigurador encaminha-se para o leito de morte enquanto o novo olhar percebe a imagem e procura nela o real. E mais: o real começa a ser reduzido ao que é percebido na imagem. As epifanias cedem lugar ao *trompel'oeil*.

Segundo Debray, a arte ocidental nasce tomando-se como fim e objeto. E morre por isso mesmo. Com a fotografia, o cinema, mesmo com o dadaísmo¹, acontece a morte da pintura, confessa Debray. Mesmo que esteja decretando a

¹ É a primeira manifestação antiarte gerada pela frustração com as ciências, religiões e a filosofia. Desejo do choque, da denúncia, do escândalo, o absurdo é cultivado. *Uma noite dadaísta típica contava com diversos poetas declamando versos nonsense simultaneamente em línguas diferentes e latindo como cães*. Queriam acordar a imaginação. Um dos principais expoentes foi Marcel Duchamp que, em 1913, cria os *ready mades* (arte pronta). Os readymades abrem as portas para a arte puramente imaginal e não retinal. Ver também: THOMAS, Karin. *Hasta hoy*. Estilos de las artes plásticas en el siglo XX. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1994.

morte de alguém que já estava sendo declarado morto desde o século I, por Plínio, o Velho, sublinha. Contudo a questão não está na discussão da arte enquanto morta ou viva, mas na compreensão da história das relações dos homens com as imagens. Pontuando sem discussões, a estetização das imagens começa no século XV e termina no século XIX, situa-se entre o aparecimento das coleções particulares dos humanistas e a abertura dos museus públicos (DEBRAY, 1993, p. 226).

Debray explica que o nascimento da arte é ocasionado pela produção de um território indissolavelmente ideal e físico, cívico e cidadão. É a reunião de um lugar com um discurso. E esta sentença, destaca o autor, vale tanto para a arte enquanto noção como para esta ou aquela arte enquanto gênero (teatro, romance, dança, cinema, etc.). Trata-se, escreve o autor,

(...) de um lugar *ad hoc* para se estabelecer por sua conta, separado do templo ou do palácio. Como se diz: um quarto fora de casa. Espaço de salvaguarda, de exibição, de visita, desencadeando o efeito patrimônio pela estocagem dos vestígios e das competências. Glipto-, Pinaco-, Cinema-, Vídeo-teca” (DEBRAY, 1993, p. 224).

No momento em que a imagem fazia parte do regime do ídolo, ela fazia ver o infinito. Agora, na arte, traz aos olhos a finitude. Se antes havia um olhar sem sujeito, agora é colocado um sujeito por detrás do olhar, o homem. Debray explica ter um nome esta revolução, trata-se da perspectiva euclidiana. Ela quebra toda a humildade do homem diante da imagem e torna o olhar do ocidente “orgulhoso a respeito de sua perspicácia” (1993, pp. 230-231).

Parafraseando o autor, trata-se do momento da história no qual o olhar sente a maior satisfação: é quando o homem, criado à imagem de Deus, acaba recriando a natureza à imagem do homem. Assim, resumidamente:

(...) *não se gosta do que se vê, olha-se para aquilo de que se gosta*. E quando uma sociedade passa a gostar um pouco menos de Deus, ela passa a olhar um pouco mais para as coisas e pessoas. Distanciando-se do primeiro, aproxima-se das segundas (DEBRAY, 1993, p. 197).

A obra de arte é uma tentativa de possuir o mundo, dimensioná-lo. O culto da arte foi, utilizando palavras do autor, uma saída religiosa para a religião, a crença dos incrédulos, a devoção cética, encontrando nos museus um santuário para agnósticos. “Engana-a-fome espiritual”, escreve Debray. No momento em que esta veneração transborda e multiplicam-se seus “templos”, administradores e mediadores da transmissão cultural, ela conquista um apogeu mercadológico esvaziado de sua anteriormente sagrada função estética. Debray atesta que o dadaísmo conseguiu mostrar devidamente isto, que a arte estava despedida de sua função artística e passara a ganhar a vida enquanto coisa, objeto indiferente, como *ready made*. Renegara seu dom diante das possibilidades de ganhar muito dinheiro nos “reality-show-rooms” (1993, p. 239).

Para Debray a história da arte sucede desta lamentável maneira. Parece que seu ponto de vista se resume nesta frase: “do mesmo modo que a barca do amor, assim também a do sublime veio a despedaçar-se na vida corrente” (1993, p. 248). Sabe-se que existem incontáveis pontos a discutir a respeito da arte, da sua definição, do seu início, seu fim, se é o fim, enfim, questões que por si renderiam e rendem atualmente livros, teses, dissertações, artigos, palpitações, talvez até noites sem dormir. Aderir à unilateralidade do autor por acreditar ser um apropriado meio para se chegar ao fim, ao objetivo desta pesquisa é estar sujeito a ter que parar para “ruminar” incontáveis vezes. O que se considera, cabe ressaltar, o verdadeiro prazer da caminhada reflexiva.

De certa maneira simpatiza-se com as declarações de Debray e com suas frases derradeiramente ressentidas, pois é como se de alguma forma existisse um ombro amigo para se deitar e lamuriar. Tudo porque, ao se retirar a carapaça de midiólogo, e ao se perceber enquanto um profundo desconhecedor do universo da arte, espreme-se o cérebro para compreender porque se paga ingresso para tentar ver ou dizer, por exemplo, que um pufe construído com garrafas pet é alguma coisa mais que um pufe construído com garrafas pet.

Querendo ou não, cabe engolir o pasto e seguir em frente, decretar um ponto final na arte e seguir a história. Das imagens. Assim: “a arte é imortal (para um indivíduo); a arte morreu (na história ocidental das formas); a morte da arte não é a da imagem (que advirá enquanto houver homens que saibam que vão morrer)” (DEBRAY, 1993, p. 159).

Debray descreve em apenas um (relativamente longo) parágrafo a seqüência de décadas que poderia ser comparada às fases de crescimento de um ser humano. Querendo esclarecer, bem entendido, a sucessiva abertura das manifestações artísticas e criação de espaços próprios para cada uma delas. Eis as modificações: os diálogos do ofício religioso passam a ser representadas no adro. Na catedral, mas já na praça pública, o drama do mistério. Depois do adro vai para um espaço construído para este fim: nascimento, no século XVI, do *teatro*. Depois o cinematógrafo dos irmãos Lumière deixa as barracas de feira ou a sala do *Grand Café*, e Méliès em 1902 inventa o Nickelodéon, antepassado das modernas salas de projeção. Mostra ali o *Le voyage dans la Lune*: nascimento, no princípio daquele século, do cinema como arte. Assim, a emancipação, a capacidade de “refletir sobre si mesmo, com sua própria linguagem, sob seus próprios lustres”, dá o compasso da marcha da transformação e criação das artes (DEBRAY, 1993, p. 225).

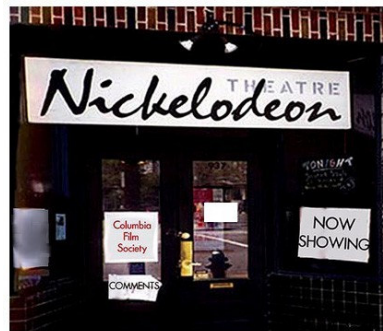


Figura 07
Nickelodeon – visão externa e interna
Fonte: http://marcosnecinema.zip.net/arch2007-09-02_2007-09-08.html

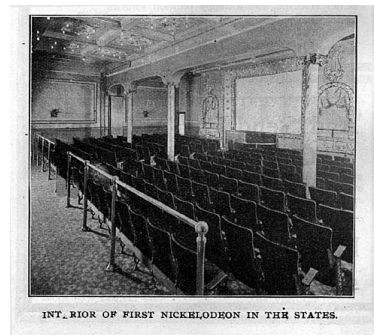


Figura 08



Figura 09 - Irmãos Lumière



Figura 10 - Cenas do filme *Le voyage dans la lune*



Fonte: http://filmsdefrance.com/FDF_Le_voyage_dans_la_lune_rev.html - le voyage dans la lunex

Crescem os museus, as exposições, os valores de cada tela. Ao mesmo tempo surgem outros meios para manifestação da imagem no mundo. A arte passa a movimentar uma engrenagem econômica grandiosa (1993, p. 238). E mais um elemento surge na cena da história. Começa a era visual. A videosfera. Através do eclipse da transcendência, culto, etnia, partido, território, nação, arte, desponta outra maneira de ver e pensar o mundo (1993, p. 253). Conforme o autor:

(...) o fim do politeísmo antigo tem algum parentesco fisionômico, embora em uma escalada completamente diferente, com o fim de nosso milênio cristão. Gigantismo das cidades, inflação do divertimento, paixão pelos jogos e espetáculos, culto dos histrões e gladiadores; fusão dos universos masculino e feminino, promoção do intersexo; desenvolvimento de uma erudição compilatória em círculo fechado, promoção do intertexto; personalização do animal doméstico; adoração embrutecedora da infância; frenesi do novo, do “isto funciona”; erotismo onipresente; efusões cosmológicas... (DEBRAY, 1993, p. 255).

É precisamente isto que surge quando “a força e a honra de ser um homem” (Malraux) deixam de ser evidentes, esbraveja Debray.



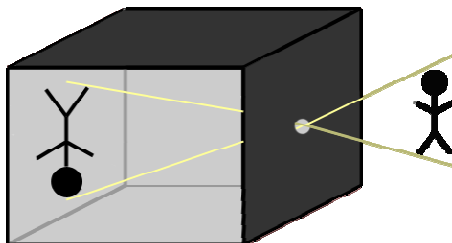
Figura 11 – Andy Warhol
Fonte: <http://brasilia.usembassy.gov/>

Elege-se um totem, então: Andy Warhol.

Não se pode dimensionar ainda, segundo o autor, em que escala se está na “acumulação de relíquias”. Trata-se de uma “religião da forma”, o momento em que uma “voracidade estética ostensivamente exibida consegue encobrir uma fascinação fruidora do nada” (1993, p. 255).

Mas o que é realmente a era do visual? Quando começa? O que pode ter sucedido à imagem?

Para responder a estas dúvidas precisa-se cavucar. A arqueologia do visual



proposta por Debray (1993, p. 262) inicia com o fogo e as sombras da caverna, e a crítica de cinema de Platão. Porque, como escreve, a câmara escura, sob o nome de *sténopé*, remonta à Antigüidade.

Figura 12 - Sténopé
Fonte: <http://www.universphoto.fr/histoire-photographie.html3>



Contudo, de forma mecânica, a projeção luminosa fixa começa no século XVII com a lanterna mágica de Kircher que é, por seu turno, um apêndice da câmara escura.

Figura 13 - Lanterna Mágica
Fonte: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/hist37.htm>

Quanto à imagem animada, aparece no século XVIII com a invenção – sob a Revolução Francesa - do travelling pelo belga Robertson, o inventor das “Fantasmagories²” que fazia deslizar sobre trilhos, por detrás de uma tela, uma lanterna em um carrinho.

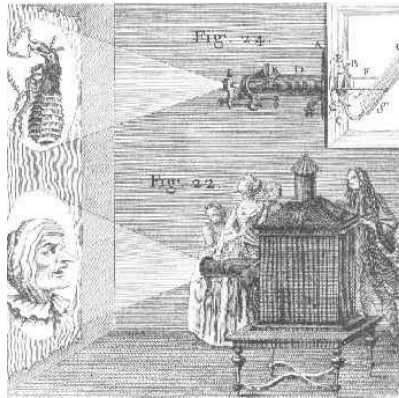


Figura 14 – Fantasmagories

Fonte: <http://analysefilmique.free.fr/prehisto/robertson.php>

Mas é a prova única sobre metal, ou daguerreótipo, fabricada por Daguerre, pintor e decorador de teatro, que faz entrar a imagem ocidental na nova era mecânica.

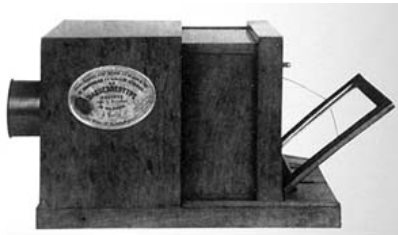


Figura 15 - Daguerreótipo

Fonte: http://www.mnemocine.com.br/fotografia/historia_foto.htm



Figura 16 - Primeira imagem registrada por ele.

² "Fantasmagorie" vient du grec *phasma* qui signifie "apparition ou fantôme" et de *agoreuin* qui signifie "parler en public". Les "fantasmagories" sont les noms donnés aux spectacles d' Etienne-Gaspard Robertson vers 1798. Ils se constituait principalement d'une lanterne magique (ou lanterne de Kircher) très perfectionnée appelée également "Fantascope". Robertson y ajoute de la fumée, des bruits lugubres, des odeurs ou encore des mouvements de projecteurs. Il s'agit, à l'époque, d'un spectacle impressionnant, aux effets si sophistiqués qu'il attire de nombreux curieux dans le théâtre parisien du couvent des Capucines, près de la place Vendôme à Paris. Le thème de la mort, fascine principalement le public. Robertson, sachant valoriser la résurrection, projettera parfois, sur demande de la famille, le portrait de défunts. Il rend concret ces réincarnations virtuelles par des procédés qui témoignent de son don de technicien. Fonte: <http://analysefilmique.free.fr/prehisto/robertson.php>

No entanto, e para avançar depressa, confessa Debray, a entrada da imagem no Novo Mundo não se opera, segundo escreve, em 1839 com a fotografia. Nem em 1859 com a primeira exposição de fotografias no *Salon de Beux-Arts* de Paris. Tampouco em 1895 com primeira projeção dos irmãos Lumière. Não começou, também, por ocasião do primeiro filme sonoro em 1928, *Le chanteur de jazz*, resposta no mesmo tom do cinema à rádio.



Figura 17
Le chanteur de jazz – primeiro filme sonoro
Fonte: <http://musicals.blogs.allocine.fr/>



Figura 18
Um dos primeiros televisores em cores
Fonte:
<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/historia-da-televisao/historia-da-televisao.php>

Ainda nos meandros da cronologia, nada da chegada da era do visual em 1937, com o Technicolor. Nem em 1951, com o Eastmancolor (filme negativo em cores).

Mas sim, finalmente, nos anos 70 com a utilização da TV em cores. Partia-se para videosfera por volta de 1968, segundo Régis Debray.

Para ele a transmissão dos jogos olímpicos de Inverno de Grenoble, na qual foi testada e lançada, na França, a retransmissão hertziana das imagens coloridas, foi o ponto final da grafosfera (1993, p. 262).

Ao analisar o transcorrer destas técnicas de produção de imagem, Debray afirma que a fotografia não foi o primeiro multiplicador de imagens, que a gravura e a litografia já eram técnicas que propiciavam este fim. Mas a invenção do daguerreótipo promoveu uma reviravolta porque se tratava de uma tecnologia que estimulou a transição das artes plásticas para as indústrias audiovisuais. Conforme lamenta Debray: “no imediato, o procedimento fotomecânico cometia o sacrilégio de introduzir um automatismo material no coração impalpável do que constitui a vida. O repetível passava a ser desprezível”. Tudo isso despontando depois do dia 18 de agosto de 1839. Apesar da sentença, o autor pondera. Porque com a reprodução inicia, inevitavelmente, uma democratização (DEBRAY, 1993, pp. 263-264).

Para Debray o livro de bolso de Gutenberg constitui-se o ponto máximo da prensa. Assim como o *Photomaton* e *Polaroid*, os da fotografia. “Kodac foi para a imagem o que Lutero foi para a Letra. 1888: aperte o botão, nós fazemos o resto”. Atualmente, registra o autor, cem bilhões de cliques por ano. O extraordinário passa a ser cotidiano. O especialista deixa de ser solicitado quando é possível ser apenas qualquer um para manejar os aparatos tecnológicos de produção de imagens (DEBRAY, 1993, p. 265).

Mesmo assim é o cinema que se impõe sobre todas as outras artes como arte de referência. A imagem-som tem um poder hipnótico superior, confirma Debray.

A foto classificou a pintura para o alto, para as elites. O cinema transbordou-a, ao mesmo tempo, por baixo (cativando a atenção popular) e pelo alto (em termos de prestígio artístico) (DEBRAY, 1993, p. 269).

Seguindo Debray, a videosfera foi a união de dois bandeirantes: a foto e o cinema. Este casamento se deu ainda na grafosfera. Não se pode dizer que a foto é uma pintura inferior, nem que a TV é o cinema em ponto pequeno. É outra imagem. A TV inicialmente pretendeu fazer cinema. A foto também usou esta artimanha ao tentar ser pintura.

Mas ao invés de conquistarem seus objetivos, apenas reforçaram seus modelos. Depois partiram sozinhas para seu lugar específico dentro do mercado de produção imagética. Debray explica que é uma espécie de transição midiológica natural: “obrigação de fidelidade e depois a evicção” (1993, p. 270).

Uma mídiasfera depende do principal vetor material de transmissão. Como mostra Debray, o que separa o regime da arte do visual é a passagem da película química para a fita magnética, do travelling para o zoom, do documentário para a grande reportagem. Na foto e no cinema, a imagem existe fisicamente. Um filme é a sucessão de fotogramas visíveis a olho nu, em curso de projeção. A videosfera começa com o vídeo. E em vídeo, materialmente, deixa de haver imagem, e sim um sinal elétrico em si mesmo invisível, passando vinte e cinco vezes por segundo sobre as linhas de um monitor. É tarefa do espectador recompor estas imagens (1993, p. 271).

As propriedades do vídeo demarcam o novo horizonte da imagem a ser discutido:

- imagem e som na mesma pista;
- não necessita de revelação química em laboratório (que exige entre uma e duas horas para cada bobina de filme);
- custo bastante baixo do suporte;

- possibilidade de transmissão instantânea à distância (por ligação através de satélite, ao passo que a bobina, por exemplo, deveria ser expedida por avião).

Prático. Rápido. Barato. Eficiente. Como não passar a produzir mais e mais imagens diante destas conquistas? Mesmo sem saber o que espera no futuro, já é possível notar aqui a modificação do espaço e do tempo. O mundo começa a ser visível porque está fácil de compactá-lo, editá-lo e transmiti-lo. O mundo, a bem da verdade, continua o mesmo, o que se diferencia é a percepção que se tem dele, a maneira como se olha e se age para e dentro dele.

Bate na mesa Debray (1993, p. 272) e entoa o nascimento da “logística do visível em favor do vivenciado”. Indicador hirto, olhos em chamas, vocifera a diminuição do grau de liberdade das apreciações subjetivas. E um aumento considerável no número de imagens disponíveis. Sério risco de desvalorização... de abolição das distâncias. Sem contar as mudanças no tempo. Não aquele meteorológico, mas aquele do passado, presente, futuro, aquele linear que alicerça o modo de compreensão que o homem tem do mundo. Parece que agora passa a se chamar de real. Mas o melhor a fazer agora é não cutucar Debray.

Vai-se convidá-lo educadamente para explicar didaticamente o porquê de a imagem vídeo colorida promover o corte entre grafo e videosfera. Eis o texto (1993, p. 274):

- a) o tubo catódico fez passar da projeção para a difusão, ou da luz refletida de fora para a luz emitida pela tela. A televisão quebra o imemorial dispositivo comum ao teatro, à lanterna mágica e ao cinema, opondo uma sala obscura a uma revelação luminosa. Aqui sua imagem tem sua luz incorporada. Revela-se a si mesma. Sendo sua própria

fonte, ei-la, aos nossos olhos, causa de si. (...) Se toda a projeção supõe um projetorista exterior à tela e, portanto, um desdobramento, a imagem catódica funde os dois pólos da representação em uma espécie de emanção das próprias coisas. (...) O veículo e o veiculado são homogêneos. Passamos de uma estética para uma cosmologia;

- b) a cor reforça de maneira decisiva o analógico, a concretude e a capacidade alucinatória da marca. Tal como o caráter escrito em preto sobre branco, o sinal impresso na página, assim a abstração distante do preto e branco mantém com seu observador um afastamento convencional, desambientado e frio. (...) Menos exigente e mais amena, realiza plenamente “o efeito de realidade” que é a aptidão da imagem para não aparecer como tal. Mas como o próprio mundo em plenitude e concretude, embalado tal qual até nós em seu invólucro sonoro completamente cru.

Abolição das distâncias entre o eu e o mundo. O olhar muda nesta fase porque passa a ser, segundo Debray, uma modalidade da escuta. Anteriormente, explica, os termos paisagem e mundo circundante estavam atrelados, respectivamente, ao olhar e ao som. Agora, como diz “o visual tornou-se uma ambiência quase sonora e a antiga paisagem num mundo circundante sinestésico e envolvente. Fluxus é o nome de nossa época. O som flui; talvez tenha levado a imagem juntamente com ele” (1993, p. 275).

Debray esmiúça este ponto porque para ele retirar-se, tomar distância, abstrair-se faz parte do próprio conceito do ver. O olhar se coloca fora do campo de

visão. É livre. Vê-se de longe. É possível possuir seres e coisas por meio de vistas “claras e distintas”, como uma idéia.

O ouvido, por sua vez, emerge no campo sonoro, musical ou de ruídos artificialmente reconstituídos. Escuta-se de perto. O espaço sonoro absorve, bebe, penetra. É-se possuído por ele. O ouvido é servo. Debray aclara as características destes dois sentidos humanos para dar conta do entendimento da videosfera, época que conjuga o ouvido e o olho, a era audiovisual. Para ele:

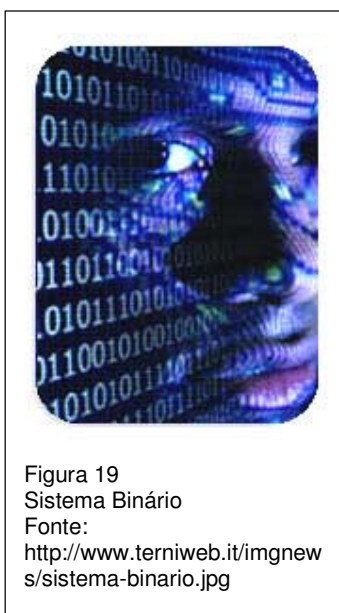
(...) o audiovisual modera o desligamento ótico pela ligação sonora, em uma combinação instável em que o áudio tende a tomar o comando. Tecnicamente, é possível cortar o som de sua TV, o que não se pode fazer no cinema. Mas houve e pode haver cinema mudo, ao passo que não se pode conceber uma TV muda (DEBRAY, 1993, p. 276).

Uma imagem-TV funciona como se fosse o melhor amigo do homem. Sem querer proferir preconceito, julgamento, rebaixamento a nenhum cão, fique claro. Nos tempos de hoje deve-se tomar cuidado com as palavras. Às vezes, como escreve Saramago, elas mudam de opinião como as pessoas. Retomando, existe uma relação íntima, ingênua, profunda, fiel, cúmplice, calorosa, entre espectador e imagem-TV. Quase que se entendem num simples cruzamento de olhar. Ela é tão parte do espectador quanto o personagem visível é parte da própria caixa que habita. Na TV a palavra máxima é o dentro. Tudo junto, sem distâncias. Conforme Debray,

(...) interpenetração, imanência máxima. O apresentador ‘convida-se a si mesmo para entrar na casa das pessoas’; e vibramos *com ele*, na conversa, no estúdio. Tudo se torna próximo. O estúdio deixa de ser um espaço fora do nosso espaço, um tempo fora do nosso tempo. Há confusão. Provoca crise o afastamento entre sujeito e objeto que mantinha tensa a mola das catarses (DEBRAY, 1993, p. 276).

Superfície plana e todos nela inseridos. Esta parece ser a idéia de Debray. Para ele a TV estremece com o que chama de “dualismo fundador de nosso espaço de representação clássica”. Palco e platéia. Visto e vidente. Existia entre estes elementos um corte bem delimitado através do qual saltava e se originava a verdadeira, segundo Debray, relação espetacular. Agora, na videoesfera, tudo está simplesmente em tudo, escancara o autor: o show está no real e o telespectador por detrás de sua telinha, não quer olhar, mas participar do *happening* em que o próprio jornalista participa na fabricação do acontecimento. Assim acontece a marcha rumo ao “círculo de êxtases encantados, em que se quebra o velho face a face entre olho e visível, cada um em seu lugar, que pressupunha a distinção entre a coisa e sua imagem, o fato e seu vestígio” (DEBRAY, 1993, p. 276).

Se estas páginas já cheiram a crisântemos e velas acesas, imagina-se o que sucederá após a pergunta que se tem a fazer ao autor a partir de agora. Mas afinal, o que acontece, então, ao mundo, à imagem, às eras (melhor dizendo) pelos idos de 1980, quando surge o sistema binário? (Não se poderia esperar outra resposta):



- a carne do mundo transformada em um ser matemático como os outros. Tal seria a utopia das ‘novas imagens’ (1993, p. 277).

A disseminação das imagens como fruto de operações de cálculo gera mal-estar. Na transição de um sistema analógico para um binário, a imagem ganha um status completamente imaterial, é nada mais nada menos que número.

As telas virtuais se fazem ver e revolucionam o olhar. Se havia uma terrível maldição que fazia imagem e imitação acorrentadas uma à outra, criando indefinidamente o simulacro, com a “imagem-código” veio a libertação, é no que acredita Debray. Pois anteriormente ela necessariamente continha em si mesma um estatuto espetacular de reflexo, decalque ou engodo, substituto, embuste, enfim, era sempre ilusão, reforça. Nesta passagem, acabou o processo das sombras e a reabilitação do olhar no campo do saber platônico.

Com a concepção assistida por computador, a imagem produzida deixa de ser cópia secundária de um objeto anterior: é o inverso. Contornando a oposição entre ser e parecer, semelhante e real, a imagem graficamente computadorizada já não tem de imitar um real exterior, já que é o produto real que deverá imitá-la para existir (DEBRAY, 1993, p. 270).

Sentença de morte para as aparências, acalca a caneta o autor. Para ele tudo se inverteu. Conforme escreve, o “re” de *representação* vai pelos ares. Tudo porque a imagem computadorizada é auto-referente, ela permite, conforme exemplifica, visitar um prédio que ainda não está construído. A era visual, enfim, se resume a isso, a ser tal como si mesma (1993, p. 277).

Na era dos ídolos tratava-se de um olhar sem sujeito. Na outra, a era da arte, falava-se de um sujeito por detrás do olhar, o homem. Neste momento da imagem, o visual, tem-se um olhar sem sujeito. Aquela transcendência inerente, o simbolismo, aquele mistério e relação separada com a imagem cedem lugar a uma mistura, a uma espécie de “boa digestão” da imagem. Um relacionamento “de igual para igual” com ela. Ela não está além, aquém, não merece idolatria, tampouco antipatia.

Pensando, talvez, em outros possíveis interessados em estudar a temática da imagem, Debray organizou um quadro comparativo dos três regimes propostos por

ele. Simples, objetivo, didático o quadro traça, sem as vísceras da emoção, o que pontua um e outro tempo. Facilitando, assim, a comparação.

	LOGOSFERA (após a escrita) Regime ídolo	GRAFOSFERA (após a imprensa) Regime Arte	VIDEOSFERA (após o audiovisual) Regime Visual
A imagem tem como princípio de eficácia (ou relação ao ser)	PRESENÇA (transcendente) A imagem é vidente	REPRESENTAÇÃO (ilusória) A imagem é vista	SIMULAÇÃO (computadorizada) A imagem é visualizada
Modalidade de existência	VIVA A imagem é um ser	FÍSICA A imagem é uma coisa	RITUAL A imagem é uma percepção
Referente Crucial Fonte de autoridade	O SOBRENATURAL (Deus)	O REAL (A natureza)	O PERFORMÁTICO (A máquina)
Fonte de luz	ESPIRITUAL (de dentro)	SOLAR (de fora)	ELÉTRICA (de dentro)
Objetivo e Expectativa de...	PROTEÇÃO (e salvação) A imagem captura	DELEITAÇÃO (e prestígio) A imagem cativa	INFORMAÇÃO (e jogo) A imagem é captada
Contexto histórico	Da MAGIA para o RELIGIOSO (Tempo Cíclico)	Do RELIGIOSO para o HISTÓRICO (Tempo Linear)	Do HISTÓRICO para o TÉCNICO (Tempo individualizado)
Deontologia	EXTERIOR (direção teológico-política)	INTERNA (administração autônoma)	AMBIENTE (gestão técnico-econômica)
Ideal e norma de trabalho	EU CELEBRO (uma força) Segundo a Escritura (cânon)	EU CRIO (uma obra) Segundo o Antigo (modelo)	EU PRODUZO (um acontecimento) Segundo minha concepção (moda)
Horizonte temporal (e suporte)	A ETERNIDADE (repetição) Duro (pedra e madeira)	A IMORTALIDADE (tradição) Flexível (tela)	A ATUALIDADE (inovação) Imaterial (tela)
Modo de atribuição	COLETIVA – ANONIMATO (do feiticeiro ao artesão)	PESSOAL = ASSINATURA (do artista ao gênio)	ESPETACULAR = grife, logotipo, marca (do empresário à empresa)
Fabricantes organizados em...	CLERICATURA → CORPORAÇÃO	ACADEMIA → ESCOLA	REDE → PROFISSÃO
Objeto de culto	O SANTO (eu sou sua salvaguarda)	O BELO (eu lhe dou prazer)	O NOVO (Eu o surpreendo)
Instância de governo	2) Curial – O Imperador 3) Eclesiástica – mosteiros e catedrais 4) Senhorial – o Palácio	1) Monárquica = Academia 1500-1750 Burguesa = Salão + crítica + galeria → 1968	- Mídia / Museu/ Mercado (artes plásticas) - Publicidade (audiovisual)
Continente de origem e cidade-ponte	ÁSIA (entre Antigüidade e cristandade)	EUROPA – FLORENÇA (entre cristandade e modernidade)	AMÉRICA - NOVA IORQUE (entre moderno e pós-moderno)
Modo de acumulação	PÚBLICO: o Tesouro	PARTICULAR: a Coleção	PRIVADO/ PÚBLICO: a Reprodução
Aura	CARISMÁTICA (anima)	PATÉTICA (animus)	LÚDICA (animação)
Tendência patológica	PARANÓIA	CARÁTER OBSESSIVO	ESQUIZOFRENIA
Ponto de mira do olhar	ATRAVÉS DA IMAGEM (a vidência transita)	MAIS DO QUE A IMAGEM (a visão contempla)	SOMENTE A IMAGEM (a visualização controla)
Relações mútuas	A INTOLERÂNCIA (religiosa)	A RIVALIDADE (pessoal)	A CONCORRÊNCIA (econômica)

Fonte: DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993, pp. 210-211.

Cada época tem seu inconsciente visual. Para bem ou para mal a imagem sofreu história e ganhou outros enfoques, valores, usos. Ela muda, o mundo muda. E vice-versa. Parece banal, conversa sem eira nem beira, mas a técnica assim se conduz. Existe um imaginário que possibilita a criação da técnica. E uma técnica que vai alimentando continuamente um imaginário até que fique pronto para gerar a técnica. Evidentemente trata-se da história do ovo e da galinha. E não há problema algum em não se conseguir evidenciar, provar, verificar com as réguas da razão onde um começa, onde outro termina. É nisso que se pensa quando se quer discutir a relação homem-imagem-mundo. Viu-se através da história exposta por Debray, e também se confessa meio óbvia a percepção, mas de fundamental importância a título de acalmar os ânimos, que é o homem, sim, quem cria a imagem. A partir daí a criatura entra num jogo de poder, de sutilezas, de birras, de sedução, de comando com seu criador, que se torna impossível destacar um do outro ao longo do tempo. Enroscados demais, eles ficam. Debray faz ver, além de sua dramaturga opinião, exatamente este caráter dependente entre eles.

Na era dos ídolos, o homem precisava da imagem para crer, para se considerar salvo. Mas de quê? Na era da arte, o homem precisava da imagem para ter prazer. Mas por quê? Na visual, atualmente, o homem precisa da imagem para se surpreender. Mas com o quê?

Na era dos ídolos, a imagem precisa dos homens para se sentir o médium do Senhor. Na era da arte, a imagem precisa do homem para acreditar que possui a essência do Belo. Na visual, a imagem precisa do homem para rejuvenescer.

Cada qual desempenha sua função e ao despontar da menor necessidade de mudança partem juntos na vertigem da metamorfose.

Furungar e mais furungar esta relação entre homem e imagem. Hoje. Depois de todas estas reviravoltas. É esse o instinto deste texto. No fundo se está aqui dentro querendo falar sobre o que está acontecendo ali fora, na esquina. Acreditando, vale dizer, que é possível ser ao mesmo tempo “quem” pesquisa e “o que” é pesquisado.

A versão da história da imagem proposta por Debray desvela uma decrescente perda simbólica, melhor dizendo, um esvaziamento de sentido na imagem. É um ponto importante a ser observado, pois a questão de ela ter mais ou menos camadas de recheio é discutida pelos autores responsáveis por dar conta da análise proposta aqui, seja para atestar seu fim ou sua inquestionável, permanente, capacidade de funcionar como ímã social. Vale este reconhecimento porque quaisquer que sejam as percepções expressas sobre ela, inevitavelmente carregam consigo o homem e uma espécie de quantificação de seu ser-simbólico-no-mundo. Segundo Debray,

A imagem é benéfica porque simbólica. Isto é, remembrante e reconstituente, para usar termos equivalentes. Mas para fazer ou refazer um só todo, em virtude do mecanismo lógico da incompletude, vai ser preciso incluir em seu jogo um parceiro escondido. Quem cria vínculos faz o bem, mas somente em referência a um alhures, a um longínquo, a um *terceiro simbolizante* permite que uma imagem venha a estabelecer uma ligação com seu observador e, por ricochete, entre os próprios observadores (DEBRAY, 1993, p. 61).

Interpretando fugazmente: a imagem é boa se - e somente se - simbólica. É simbólica se - e somente se - colocar em sua vitrine algo que não se pode ver. Forçando a busca da compreensão do que vem a ser uma imagem simbólica, ou mesmo um “simbólico”, passa-se uma borracha no “boa” da afirmação acima e direciona-se a mira para este conhecimento.

1.1 A imagem simbólica

É ingênuo dizer que para esclarecer as dúvidas que surgem ao longo de uma pesquisa deste porte preferem-se sempre as melhores referências. Aquelas que são famosas por proporcionar um novo, arejado, complexo, profundo conhecimento acerca do tema. Contudo, não são considerados pensadores irrefutáveis, ou verdadeiras entidades superiores funcionando como intermediários da verdade a ser humildemente recebida e digerida por ávidos fiéis. São, rüdigerianamente falando, gente como a gente. Pessoas que estão no mundo para viver e pensar. E disponibilizam seu conhecimento para a troca.

Apesar da confessável vontade de negar tudo o que foi escrito no parágrafo anterior ao apresentar o nome Gilbert Durand, não por deixar de se tratar de uma boa referência, mas também por se acreditar que existem pessoas com maior capacidade reflexiva que outras e, por isso, merecem grandes reverências, mantém-se o pulso.

Aqui nesta tese a pessoa escolhida para fazer entender do que se trata a imagem-símbolo é este senhor. Sabe aquele “nerd” da tecnologia, aquela pessoa que sabe tudo-tudo de informática, que adora jogos de computador, que conhece todos os lançamentos de equipamentos e programas para turbinar e turbinar a máquina *cyber*? De maneira nada depreciativa, apesar do emprego de um termo estereotipado, pensa-se que Gilbert Durand é o “nerd” do imaginário.

Ele é o autor de uma obra importantíssima sobre o tema, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Tamanha empreitada talvez tenha sido propulsada pela consideração escrita ainda nas primeiras páginas do livro: “o imaginário, ou seja, o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado

do *homo sapiens* aparece-nos como o grande denominador fundamental no qual se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”.

Dispor um conhecimento em categorias de uma grande estrutura por defender o dinamismo do imaginário. Este foi o resultado da obra e o sucesso de Durand. Em outra³ oportunidade, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* foi a escolha feita para compreensão daquela temática. Agora os cotovelos serão debruçados sobre o *Imaginário* e a *Imaginação Simbólica*, preferencialmente.

Durand explicita, através do uso de metáforas, as possíveis maneiras pelas quais se pode pensar o imaginário. Enquanto bacia semântica, o imaginário, à imagem do processo hidrográfico, constitui-se progressivamente por uma grande quantidade de pequenos arroios que darão origem a um rio, o qual posteriormente receberá um nome, será canalizado e por fim se lançará ao mar, pronto para iniciar um novo ciclo (2001, pp. 100-116).

O imaginário também seria o “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (2001, p. 6). Evocando figuras diferentes para exacerbar uma noção sobre o imaginário, Durand faz perceber um dinamismo intrínseco ao mesmo, bem como estimula a suposição de que há complementaridade nas duas, pois se pode pensar que o processo implicado na bacia semântica depende da água, que nada mais é do que o conteúdo do museu, ou seja, a imagem.

A imagem é o elemento fundamental nas estruturas do imaginário. Através dela o homem cria, pensa, vive. Para o autor, a imagem é inerente ao homem. Pensar o aspecto simbólico da imagem é considerar, para além de Debray e

³ Ver: **O Imaginário Infantil na Publicidade Contemporânea**: a campanha da RBS “O Amor é a Melhor Herança, Cuide da Criança”. Dissertação de Mestrado defendida em dezembro de 2004. Acesso: http://www.pucrs.br/famecos/pos/download/dissertacao_tonin.pdf

conforme Durand, que o homem só criou a primeira imagem porque tinha uma imagem que foi racionalizada para virar outra imagem.

Para Durand a consciência dispõe de duas maneiras de representar o mundo:

- 1- Direta: a própria coisa parece estar presente na mente;
- 2- Indireta: quando o objeto, por qualquer motivo, não pode se apresentar “materializado” (ex. lembranças da infância).

É este segundo caso que interessa a Durand. Nele o objeto ausente é “re(a)presentado” à consciência por uma imagem, no sentido amplo do termo, ressalta. Dentro desta “re(a)apresentação” ela pode adquirir uma disponibilidade em diferentes graus, pode estar adequada totalmente, pode se manifestar de maneira branda como uma presença perceptiva, assim como estar totalmente inadequada, caso no qual um signo permanece privado do significado. Este signo privado de significado, o signo longínquo, conforme escreve, seria o símbolo (DURAND, 1988, p. 12).

Para pensar os símbolos como pertencentes à categoria do signo é preciso depreender, antes de tudo, que aqueles o ultrapassam. Um signo apenas precede a presença do objeto que representa. E, mais ainda, pode ser categorizado:

- arbitrário: quando é indicativo, quando remete a uma realidade significada que, mesmo ausente pode ser representada (ex. a idéia de perigo representada pela caveira com duas tíbias cruzadas);
- alegórico: quando evoca uma realidade significada dificilmente apresentável e acaba figurando somente uma parte do que significa (ex. a idéia da justiça).

Os símbolos, por sua vez, apresentam-se quando o significado não é mais absolutamente apresentável, e o signo não pode mais se referir a um objeto

sensível, mas a um sentido. E, para apreender esse sentido, é necessário o acionamento da imaginação simbólica.

Durand afirma que é através dela que o homem conquista um “equilíbrio vital”, ou seja, eufemiza a morte, coloca uma máscara diante desta terrível figura. Ele usufrui, também, de um “equilíbrio psicossocial”, no qual o papel da imaginação seria, conforme a psicanálise clássica, o “amortecimento” entre o impulso e sua repressão. Sem contar no “equilíbrio antropológico” propiciado pela instauração do homem como ser simbólico, devido ao “humanismo ou ecumenismo da alma humana” e, por fim, a “infinita transcendência” que se coloca como valor supremo (1988, pp. 100-106).

O símbolo, assim, seria “a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é *epifania*, ou seja, aparição do indizível pelo e no significante”. Contudo, paradoxalmente, o símbolo tem valor apenas por si próprio, pois a “re-(a) apresentação” simbólica não se confirma pela apresentação daquilo que ela significa. Não consegue figurar a transcendência, apenas apresenta uma imagem simbólica que transfigura uma representação concreta através de um sentido eternamente abstrato. Ele é, portanto, “uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto, ele é epifania de um mistério” (DURAND, 1988, pp. 13-15).

Sintetizando, é possível afirmar que o símbolo seria uma espécie de além-signo que se apresenta à consciência como uma imagem no grau extremo de supressão da significação.

Estaria compreendida a noção de símbolo não faltasse expor ainda o aprofundamento estimulado por Durand ao afirmar que é possível operar nele uma divisão. Ele contém duas dimensões: uma visível e outra indizível e indivisível.

A parte visível seria a do significante concreto. Que, por sua vez, conforme as idéias de Paul Ricouer, explicitadas por Durand, subdivide-se em três partes. Matemática básica, uma metade tripartida:

Primeira parte: cósmica (retira do mundo a sua figuração);

Segunda: onírica (fundamentada nas lembranças, nos gestos que emergem dos sonhos);

Terceira: poética (utiliza-se de linguagem impetuosa, portanto, mais concreta).

A parte indizível e indivisível, a outra metade do símbolo, seria a reunião de um significante e de um significado infinitamente abertos. Isso o diferencia mais uma vez do signo, pois este propõe um significado limitado a um significante infinito. Também o diferencia da alegoria, pois esta traduz um significado finito através de um significante também delimitado. O significante, no símbolo, é o único que pode ser conhecido e remete amplamente a todas as espécies de qualidades não figuráveis, até a antinomia. Como exemplo, o autor evoca os sentidos divergentes contidos no signo-símbolo fogo. Ele pode remeter tanto ao “fogo purificador” como ao “fogo sexual” ou até mesmo ao “fogo demoníaco e infernal”. Já o significado (concebível, mas não representável) pluraliza-se em todo o universo concreto, mineral, vegetal, animal, astral, humano, “cósmico”, “onírico” ou “poético”. Assim se explica, segundo Durand, a possibilidade múltipla da designação do “sagrado”, da “divindade”: pedra elevada, árvore gigante, águia, serpente, um planeta, Jesus, Buda, Krishna, etc (DURAND, 1988, p. 16).

O significante, ao se repetir numa única figura, pode englobar os atributos mais contraditórios. O significado, transbordando-se sobre todo o universo sensível,

manifesta-se repetindo incansavelmente o “ato epifânico”. São estas características que imperam duplamente na imaginação simbólica e marcam de maneira específica o signo simbólico, além de constituir a flexibilidade do símbolo (DURAND, 1988, pp. 16-17).

O símbolo é um signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação (DURAND, 1988, p. 19).

Para Gilbert Durand, o caráter comum entre o significado e o significante, passível de ser analisado, é a redundância. Através do poder de se repetir é que o símbolo ultrapassa indefinidamente a sua inadequação fundamental. Esta repetição não é tautológica, mas aperfeiçoadora. Ela é redundância de gestos, de relações lingüísticas e de imagens materializadas por uma arte.

A redundância de gestos constitui a classe dos símbolos rituais (ex, o padre cristão que abençoa o pão e o vinho).

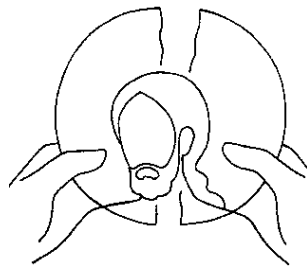


Figura 20 – “O corpo de Cristo”

Fonte: <http://www.jorwiki.usp.br/gdmat07/index.php/Antropofagia>

A das relações lingüísticas é significativa do *mito* e de seus derivados, pois um mito “é uma repetição de certas relações, lógicas e lingüísticas, entre idéias ou imagens expressas verbalmente” (1988, p. 17).



Figura 21 - Mort d'Orphée
Stamnos à figures rouges. Vers 470 avant J.-C. Athènes
Fonte: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=7346

As imagens, por sua vez, consideradas pelo autor como tudo o que se poderia chamar de “símbolo iconográfico”, são constituídas de múltiplas redundâncias: “‘cópia’ redundante de um lugar, de um rosto, de um modelo, mas também representação pelo espectador daquilo que o pintor já representou tecnicamente”. Para Durand há variação na intensidade simbólica de uma imagem pintada. Ela pode veicular mais ou menos sentido. Explana que um “verdadeiro ícone” é instaurador de sentido.

O problema está na imagem, a simples imagem, aquela que, segundo ele, se perverteu, tornou-se ídolo, fetiche. Esta é a imagem que se produz atualmente. Ela fecha-se sobre si mesma, apresenta uma recusa de sentido, não passa, segundo Durand, de uma “cópia” inerte do sensível (1988, pp. 18-19).

Gilbert Durand, notável estudioso do imaginário e referência contemporânea para seu entendimento, amplia o sentido da imagem dando a ela muito mais que um papel coadjuvante na história. Leva-a para as profundezas do sentido jamais apreendido, para aquele lugar que custam palavras para expressar. Ainda mais quando se está longe de qualquer talento poético.

O problema parece residir, no entanto, na produção midiática da imagem. O peso deste termo, “midiática”, amplia os questionamentos, traz a necessidade de definições e diferenciações de mídias, ou até entrar no mérito da classificação da internet enquanto mídia ou não. Tudo muito interessante, pertinente, mas não para este texto. Vai-se retirar o fardo. Aqui a imagem é vista enquanto uma produção que emerge de diversas tecnologias e configura um modo de ver. Atualmente, se a imagem emana da tela, muito menos importa a própria tela do que a consideração de que se trata, ainda, da imagem.

Durand não gosta desta imagem. Ele escreve que ela é a responsável por um “sufocamento” do imaginário, pois impõe um sentido a um espectador passivo e anestesia a criatividade individual da imaginação (2001, pp. 118-120).

Convém ponderar. O estudo de Durand é inspirador. Instiga a buscar tudo que não reduza a imagem, tudo que não a coloque novamente nos ventos do iconoclasmo. Supõe-se que, no momento da análise da “simples imagem”, que configuraria, segundo ele, a sociedade atual, conclui apressadamente um esvaziamento do seu sentido e função, esquecendo-se de algo fundamental que proferiu ao criticar os estudos de Jean-Paul Sartre: “para poder ‘viver diretamente as imagens’, é ainda necessário que a imaginação seja suficientemente humilde para se dignar encher de imagens” (2002, p. 25).

Deve-se recordar, antes de tudo, que toda e qualquer imagem é algo que alimenta o imaginário. Conforme magistralmente revela e aprofunda o autor, esse imaginário seria, grosseira e sinteticamente falando, um “museu indefinidamente dinâmico”. Se um indivíduo ou uma sociedade é “sufocado” por uma “simples imagem”, onde estaria o dinamismo criador capaz de ultrapassar, de reconfigurar, seu próprio conteúdo, ou seja, a imagem? É possível dizer que alguns dos

pensadores escolhidos para auxiliar a compreensão do papel da imagem na sociedade contemporânea possuem a visão de que ela apresenta uma conseqüência nefasta para o social, de uma maneira até mais radical do que a suposta aqui através do pensamento de Durand. Porém, a opção por trabalhar com pontos divergentes acerca desta conseqüência é justamente para provocar um choque e ampliação do sentido, e não para confirmar a linearidade de um argumento.

Convém, após esta apresentação da imagem enquanto símbolo e desta chegada no terreno do julgamento acerca da sua função, ou valor atual, percorrer brevemente os caminhos que levaram o pensamento ocidental a odiar e amar as imagens. Ninguém melhor do que Durand para auxiliar esta tarefa, pois é um conhecedor e contestador das correntes iconoclastas que configuraram a história ocidental das imagens. Por mais estranho que se possa parecer depois de “ouvir” tamanha crítica ao contexto atual. Isso só faz ver que ninguém, em momento algum, está livre de recaídas.

1.2 Imagem: ...pecadora!

Durand, para fazer saltar aos olhos o sentido e a vitalidade do imaginário pergunta-se: quais foram, no decorrer dos tempos, as valorações, as formas de pensar a imagem? Várias aparecem, mas, predominantemente, é dentro de uma iconoclastia que se debatem as imagens até conquistarem uma brecha de luz para romperem o cárcere e libertarem consigo o entendimento sobre o imaginário.

Reduccionistas, funcionalistas e estruturalistas, foram estes os encargos dados às imagens durante séculos. Durand esclarece que a imagem enquanto um modo de conhecimento, por não ser adequada ou objetiva, não conseguir atingir um objeto, bastar a si mesma e carregar consigo uma imanente transcendência (mesmo se implícita, ambígua e redundante) sempre foi desconsiderada em nome de opções religiosas e concepções filosóficas. Qualquer espécie de conhecimento que dela pudesse surtir era veementemente ignorado.

Durand acredita que o conhecimento envolve três critérios fundamentais: 1) o pensamento sempre indireto; 2) a presença figurada de uma transcendência; 3) a compreensão epifânica. Fundamentos pouquíssimo interessantes para o partido da corrente iconoclasta ocidental. Abaixo segue a prova argumentativa cedida por Durand:

À presença epifânica da transcendência, as Igrejas opuseram dogmas e clericalismos. Ao pensamento indireto, os pragmatismos opuseram o pensamento direto, o conceito; à imaginação abrangente, surgiram correntes de razões da explicação semiológica, aliando estas últimas às longas cadeias de “fatos” da explicação positivista (DURAND, 1988, p. 24).

Estas três normas correspondem aos três estados sucessivos do iconoclasmo, da extinção do símbolo. Respeitando a exposição cronologicamente invertida dos

estágios refletida por Durand, inicia-se afirmando que é com Descartes que se pode perceber uma forte depreciação do símbolo e triunfo do signo.

A imaginação era considerada por ele como a “senhora do erro”. “Eu penso” era sua máxima. Logo, o pensamento, o método (matemático) passa a ser o único símbolo do ser.

Leibniz e Newton, no século XVIII, ofereceram resistências ao cartesianismo, mas estavam inspirados demais pelo empirismo escolástico, não conseguindo romper, assim, com o enfoque iconoclasta, lamenta Durand. E sintetiza que todo o saber dos dois últimos séculos se resume a um método de análise e de medida matemática mesclada à preocupação com a enumeração e a observação. Neste espírito inaugura-se a era da explicação científicista que, no século XIX, desemboca no positivismo.

Essa concepção ‘semiológica’ do mundo será a concepção oficial das universidades ocidentais, especialmente da universidade francesa, filha mais velha de Auguste Comte e neta de Descartes (DURAND, 1988, pp. 16-25).

Assim, tem-se a idéia de que o mundo é passível de exploração científica. E principalmente: somente ela tem o direito de ser legitimada como conhecimento. Como mostra Durand, o ser foi reduzido ao tecido de relações objetivas dele resultante. Fim, como diz, do sentido figurado, da “recondução à profundidade vital do apelo ontológico” (DURAND, 1988, p. 27).

As repercussões do cartesianismo e científicismo na imagem artística, segundo Durand, foram a minimização do papel do artista e do ícone. Perderam lugar numa sociedade que pouco a pouco eliminou a função essencial da imagem simbólica. A arte do século XVII e XVIII foi reduzida a puro “divertimento”, a puro

“ornamento”. E, na anarquia das imagens que emergiram no século XIX, o artista tentou fundamentar sua “evocação” além do deserto do cientificismo (1988, p. 27).

A fase dois do iconoclasmo presente alguns séculos antes do cartesianismo, a partir do século XIII, é o da apologia do pensamento direto, representado pelo conceitualismo aristotélico. Aqui, a implicação simbólica do platonismo⁴ (recondução dos objetos sensíveis ao mundo das idéias) e conseqüente derivação para a angelologia de Valentino⁵ (em resposta à questão de Basilide ‘como é que o Ser sem raiz e sem vínculo acabou chegando até as coisas’?) são desconsideradas em prol de um mundo material, o lugar do limpo, separado de um motor imóvel, manifesta Durand. O mundo da percepção, do sensível, não era mais um mundo de “intersecção ontológica” onde se epifaniza um mistério. A idéia, no conceitualismo, possui uma realidade na coisa sensível e é extraída pelo intelecto, mas só conduz a um conceito, a uma definição objetiva e com sentido próprio (1988, pp. 28-30).

Na arte este realismo perceptivo percebeu-se na passagem da arte romana para a gótica. Durand faz ver que, enquanto a primeira se caracterizava por ser indireta e por conservar uma arte do ícone que repousava no princípio “teofânico de uma angelologia”, a segunda representava um tipo de iconoclasmo por excesso. Conforme escreve, ela acentua o significante e acaba convertendo o ícone em nada além de uma imagem naturalista, perdendo seu sentido sagrado. Isso se deu porque, no conceitualismo, as artes e a consciência não tinham mais por ambição reconduzir a um sentido, mas “copiar a natureza”.

⁴ Segundo Durand o platonismo tanto grego como alexandrino é uma espécie de filosofia do “algarismo” da transcendência, ou seja, implica uma simbólica. O problema platônico era a ascensão dos objetos sensíveis ao mundo das idéias, das realidades eternas, perfeitas da reminiscência que, em vez de ser vulgar memória é, ao contrário, imaginação epifânica (1988, p. 28).

⁵ Conforme esclarece Durand é a doutrina dos anjos intermediários, os éons que são os modelos eternos e perfeitos desse mundo imperfeito porque *separado*, enquanto a reunião dos éons constitui a Plenitude (O Pleroma). Esses anjos, encontrados em outras tradições orientais, são o próprio critério de uma ontologia simbólica (...). Eles são símbolos da função simbólica que é, como eles,

O conceitualismo gótico pretende ser um decalque realista das coisas tais como são. A imagem do mundo, seja pintada, esculpida ou pensada se *des-figura* e substitui o sentido da Beleza e a invocação ao Ser pelo maneirismo da formosura ou o expressionismo do terror à feiúra (1988, pp. 31-32).

Durand sintetiza as correntes cartesianas e cientificistas afirmando que representam uma espécie de iconoclasmo por falta, por desprezo pela imagem. O conceitualismo, por sua vez, exacerba um iconoclasmo por excesso. Tudo estava fundamentado na epiderme do sentido. Esta consciência teria sido preparada, segundo o autor, por uma corrente iconoclasta mais primitiva e fundamental, a do dogmatismo da palavra.

Este terceiro estado caracterizava o momento em que a imagem transformara-se em sintema (expressão tomada por Durand de E. Alleau), ou seja, quando passava a ter a função de representar apenas um reconhecimento social, uma segregação convencional. O símbolo fora reduzido à sua potência sociológica, expressa Durand. E, numa convenção dogmática do símbolo, ele não é mais sujeito a um evento, a uma situação histórica ou existencial que revela outros sentidos. Ele encarna uma cultura e uma linguagem cultural que o transforma em dogma e em sintaxe (1988, p. 33).

Essa é a história da imagem que perdeu a abertura para a transcendência por não permitir a livre imanência. Este dogmatismo foi expresso pela Igreja, que dividiu o mundo em duas partes, a dos fiéis e a dos sacrílegos. No momento culminante de sua história, a Igreja Romana valeu-se desta divisão e não permitiu a liberdade de inspiração da imaginação simbólica. Como escreve Durand: "(...) a virtude essencial do símbolo, como já dissemos, é de assegurar, no seio do mistério pessoal, a

mediadora entre a transcendência do significado e o mundo manifesto dos signos concretos, encarnados, que através dela se tornam símbolos (1988, p. 29).

presença mesma da transcendência. Tal pretensão aparece a um pensamento eclesial como a porta aberta para o sacrilégio” (1988, p. 34).

Para Durand, o que a escolástica medieval promoveu foi a substituição do ícone pela alegoria. Porque na época do dogmatismo e do esforço doutrinário, no apogeu do poder papal, com Inocêncio III ou após o Concílio de Trento, a arte ocidental foi essencialmente alegórica. A arte católica romana fora ditada pela formulação conceitual de um dogma. Ela não conduzia com uma iluminação, apenas “ilustrava as verdades da Fé dogmaticamente defendidas” (DURAND, 1988, p. 37).

Esses três estágios do iconoclasmo apresentados às pressas aqui são as principais estruturas de organização do pensamento ocidental identificadas por Gilbert Durand.

Contudo, o autor ainda enfatiza que, somado a este denso parecer negativo acerca da imagem, surge no século XIX alguém que consegue disseminar idéias que misturam o pensamento enquanto dogmatismo sendo direto sob a verificação dos fatos reais. Autor da façanha: Auguste Comte. Assim foi, segundo Durand, a maneira pela qual se iniciou o século XX, com concepções e funções reduzidas do universo simbólico, ou seja, com uma “extinção progressiva do poder humano de relação com a transcendência, do poder de mediação natural do símbolo” (DURAND, 1988, p. 39).

Desolador. Quanta tristeza o bicho homem consegue criar ao redor de si. Após esta narrativa parece só restar a foto em primeira página dos escombros da grande tragédia sofrida pelo imaginário. Graças aos ditos populares, depois de uma tempestade, sempre vem a bonança.

1.3 Imagem: perdoa-me?

A imagem começou a retomar sua importância a partir das correntes hermenêuticas: redutoras e instauradoras. Saiu do lugar obscuro onde se encontrava e caminhou, pontas dos pés, corcunda abraçando o pescoço, olhos amedrontados até perder de vista seu algoz.

Seu primeiro movimento rumo à salvação deu-se com as hermenêuticas redutoras. Trata-se da psicanálise de Freud, do funcionalismo de Dumézil e do estruturalismo de Lévi-Strauss. O mérito desta corrente foi, nas palavras de Durand, fazer com que a atenção da ciência se voltasse para o denominador comum da comparação: o reino das imagens, o mecanismo pelo qual se associam os símbolos e a pesquisa do sentido mais ou menos velado das imagens, ou hermenêutica (1988, pp. 41). O demérito, por sua vez, advém do fato de redescobrirem o papel da imagem, mas de reduzir a simbolização a um simbólico sem mistério.

A descoberta do inconsciente por Freud mostrou que o psiquismo humano não funcionava somente através de uma percepção imediata das coisas e de um encadeamento racional das idéias, mas através de imagens obscuras, imagens irracionais do sonho, da neurose, da criação poética. A manifestação da imagem, para Freud, representaria um intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa, explica Durand. Por esta consideração é que a imagem consegue retomar o caráter de símbolo, pois o significante ativo conduz a um significado obscuro. O problema fundamental desta valorização estava, no entanto, na tentativa de Freud em reduzir a imagem a indicador de vários estágios da pulsão única e fundamental, a libido (2001, pp. 35-36).

André Piganiol e Georges Dumézil são as principais figuras do funcionalismo. Neste enfoque são apresentados trabalhos etnográficos que representaram uma crítica a Freud, pois mostravam que o simbolismo edipiano não passava de um episódio cultural bem localizado no espaço e no tempo. Eles exploravam a mitologia, a poética simbólica das sociedades primitivas, para responder a que remetiam os símbolos por eles pensados, e que de certa maneira fundamentavam seus comportamentos e pensamentos. Entretanto, esse método valia-se da lingüística para realizar tal pesquisa. Como as línguas são diferentes e os grandes grupos lingüísticos irreduzíveis uns aos outros, o simbolismo passava a ser reduzido à sociedade que o continha, ou seja, ele não era passível de generalização, sua natureza era diferencial e a significação atribuída não ultrapassava a significação sociológica (1988, pp. 48-50).

Firmaram-se críticos a Freud, mas, conforme Durand, ele já havia mostrado que o símbolo não é passível de uma leitura direta, não está no nível da consciência clara. “Se o símbolo precisa de deciframento, é justamente porque ele é cifra, criptograma indireto, mascarado” (1988, p. 50).

Foi Lévi-Strauss quem conseguiu ampliar relativamente o método de Dumézil, retirando o enfoque lexical e semântico e redirecionando-o sobre a fonologia estrutural. Buscando, assim, uma espécie de relação entre as coisas. O estruturalismo, para Durand, é a possibilidade de decifrar um conjunto simbólico, um mito, reduzindo-o a relações significativas. Não se faz necessário passar deste conceito para jogar esta vertente para o saco das reducionistas. São duas as questões derradeiras feitas por Durand: como distinguir estas relações? E como estabelecer relações não-arbitrárias, ou seja, constitutivas, que possam ser dadas como leis? Para ele nem estruturalismo, nem funcionalismo conseguiram ir além da

redução do símbolo ao seu contexto social, semântico ou sintático, conforme o método utilizado (1988 pp. 53-55).

Seria possível dizer que a redução sociológica é o inverso exato da redução psicanalítica, mas procede da mesma exclusiva. Para a psicanálise, o inconsciente é uma verdadeira faculdade sempre 'plena', e simplesmente plena do potencial energético da libido. (...) Para o sociólogo, ao contrário, o inconsciente 'está sempre vazio', 'tão estranho para com as imagens como o estômago para com os alimentos que o atravessam'; ele se limita a 'impor as leis estruturais', e a estruturação integra em suas formas simples as imagens, os semantemas veiculados pelo social (DURAND, 1988, pp. 55-56).

Na concepção do autor estas correntes hermenêuticas reduzem o símbolo a signo. A transcendência do simbolizado é refutada em prol de um aminguamento a um simbolizante explicitado. Apenas consideram ser possível um "efeito de transcendência" devido à opacidade do inconsciente (1988, p. 56).

Contudo, paralelamente a estes desdobramentos, Ernest Cassirer, Carl-Gustav Jung e Gaston Bachelard ampliam o olhar e compõem a sinfonia das hermenêuticas instauradoras.

A obra de Ernest Cassirer, segundo Durand, funcionou como inspiradora para a obra de Jung, Bachelard, Merleau-Ponty e, inclusive, dele mesmo. Deve-se a Cassirer a consideração de que o homem só tem ação na realidade por meio de suas criações simbólicas.

Para Cassirer o objeto da simbólica não seria uma coisa analisável, mas uma fisionomia, "uma espécie de modelagem global, expressiva, viva, das coisas mortas e inertes. É esse fenômeno inelutável para a consciência humana que constitui essa imediata organização do real" (DURAND, 1988, p. 58). Assim, o pensamento não poderia intuir objetivamente uma coisa, mas integrá-la num sentido, o que Cassirer nomeia de "pregnância simbólica". Assim, esse pensador, ao mesmo tempo em que revela a impotência constitutiva do pensamento, desvela o poder do sentido, o que

sugere que, à consciência, nada é simplesmente apresentado, mas sempre representado, explica Durand.

As coisas só existem através da 'figura' que lhes dá o pensamento objetificante, elas são eminentemente 'símbolos', já que só se mantêm na coerência da percepção, da concepção, do julgamento ou do raciocínio pelo sentido que as impregna (DURAND, 1988, pp. 58-59).

A partir destas considerações o *homo sapiens* passa a ser considerado um *animal symbolicum*. Contudo, Durand assinala que Cassirer conseguiu mostrar o dinamismo do símbolo, mas de certa maneira hierarquizou as formas da cultura e do simbolismo. Tudo por considerar o mito como algo esclerosado, que perdeu sua vocação poética. E defender a ciência como a objetificação por excelência, como a questionadora dos símbolos, possuindo, assim, um maior poder de pregnância simbólica. Isto, para Durand, são os exemplos que apontam para as limitações contidas na obra de Cassirer (1988, p. 59).

Carl-Gustav Jung, sendo influenciado por Cassirer, apresentou uma das teorias mais profundas em relação ao poder das imagens, conforta-se Durand. A imagem, para Jung, seria um símbolo multívoco que remeteria a alguma coisa, mas não se reduziria a ela. Assim é que surge a expressão arquétipo: "forma dinâmica, uma estrutura que organiza as imagens, mas sempre ultrapassa as concretudes individuais, biográficas, regionais e sociais da formação das imagens" (1988, p. 60). Esta forma arquetípica, em si mesma vazia, é fornecida pelo inconsciente ao consciente, para se tornar sensível neste, através do auxílio das representações, conexas ou análogas (1988, p. 60).

Conforme aponta Durand, com Jung o homem não pertenceria ao mundo das causalidades físicas, pertenceria também ao da emergência simbólica, um mundo de criação simbólica constante através da pluralização da libido. Ele teria uma consciência clara, em parte coletiva, englobando a conduta, os costumes, os métodos, as línguas inculcadas na psique pela educação, e o inconsciente coletivo, a libido, uma energia composta de arquétipos. Para Jung, a imagem faria parte da autoconstrução do homem, da individuação da psique. E o símbolo seria uma mediação, pois equilibra, esclarece a libido inconsciente pelo sentido consciente que lhe dá. Porém, não é um processo que limita a consciência, mas que a amplia, uma vez que a imagem veicula uma intensa energia psíquica (1988, p. 63).

Entretanto, o ponto limitado do pensamento de Jung seria a confusão entre arquétipo-símbolo e individuação, explora Durand. Pois existem símbolos conscientes que não são individualizantes, e a imaginação simbólica não tem apenas uma função sintética objetivando este processo de individuação (1988, p. 63). Durand atesta que, enquanto Freud teve uma concepção restrita do simbolismo reduzindo-o à causalidade sexual, Jung teve uma concepção excessivamente ampla da imaginação simbólica e a concebeu somente em sua atividade sintética, moral. Jung desconsidera, segundo Durand, a morbidez de certos símbolos e imagens: “Jung parece confundir estranhamente, num otimismo do imaginário, a consciência simbólica criadora da arte e da religião e a consciência simbólica criadora dos simples fantasmas do delírio, do sonho, da aberração mental” (1988, p. 64).

Seria a partir das idéias de Gaston Bachelard, segundo Durand, que se especifica este bom e mau uso do símbolo. O universo simbólico dividir-se-ia em três, conforme utilizações diferenciadas. Os dois primeiros seriam o setor da ciência e do sonho, da neurose. Durand esclarece que, no primeiro, todo símbolo deve ser

banido para que o objeto seja preservado. No segundo, o símbolo se desfaz, se reduz a uma sintomática. São momentos nos quais os símbolos devem ser expulsos.

A terceira segmentação, por sua vez, seria a da linguagem humana, uma linguagem poética, ao mesmo tempo língua e pensamento. Essa linguagem permite uma encruzilhada entre uma revelação objetiva e um enraizamento desta revelação na parte mais obscura do indivíduo (DURAND, 1988, p. 65). É precisamente neste ponto que Durand explicita o grande mérito da divisão proposta por Bachelard, ele conseguiu pensar a imagem na função de servir para iluminar a própria imagem (2001, p. 57).

Assim, o homem dispõe inteiramente de dois e não de apenas um meio de transformar o mundo, de duas numenotécnicas: de um lado, a objetificação da ciência, que pouco a pouco domina a natureza; de outro, a subjetivação da poesia que, através do poema, do mito, da religião, acomoda o mundo ao ideal humano, à felicidade ética da espécie humana (DURAND, 1988, p. 66).

Enquanto a psicanálise e a sociologia orientaram-se para uma redução do inconsciente, seja interpretando os sintomas oníricos, seja interpretando as seqüências mitológicas, Bachelard desvelou a presença de um “sobreconsciente poético” (expresso por palavras e metáforas) e do devaneio, um sistema de expressão mais leve e menos retórico que a poesia. Seguindo palavras de Durand, não importa se é devaneio livre ou “devaneio das palavras” do leitor de poemas, contanto que se mantenha iluminado por uma consciência desperta, deste lado das trevas do sonho (1988, p. 66).

Para Durand, Bachelard consegue explicitar o cerne do mecanismo do símbolo, cujo funcionamento essencial é uma “recondução instauradora” em direção a um ser que se manifesta através, e apenas através, da imagem singular. Ele atribuiu à imagem o sentido de ser uma semente que permite a criação daquilo que

é visto, restaurando-a em sua plenitude. O conjunto destas imagens plenas de dinamismo reforça a concepção de Durand acerca do imaginário, pois ele seria o dinamismo criador, a amplificação poética de cada imagem concreta (1988, p. 68).

A genialidade de Bachelard, esbanja Durand, foi sua compreensão de que a ultrapassagem dos iconoclasmos só seria possível através da ampliação das noções simplificadas e confusas atribuídas anteriormente ao mergulho onírico. Enfocando numa espécie de ingenuidade da linguagem poética, num “espírito de infância”, o momento onde o encantamento permite uma significação própria das coisas, onde não se é sujeito além da ação de simplesmente maravilhar-se com estas coisas, Bachelard conseguiu compreender a experiência da consciência na poesia e libertar as imagens de sua clausura. Porém ainda não é através dele que se pode explorar a totalidade do imaginário. Porque a totalidade, para Durand, seria pensá-lo em relação aos velhos mitos, aos ritos, religiões, magias e neuroses (1988, p. 74). Bachelard reintegrou potências imaginativas no cerne do ato da consciência e forneceu a Durand a caneta para seguir o aprofundamento/ aperfeiçoamento do estudo sobre o imaginário o que acabou gerando, como se sabe aquela que se pode considerar sua obra capital, já mencionada neste texto, a *Estruturas Antropológicas do Imaginário*.

As premissas do autor em relação ao conhecimento – sempre indireto, figura uma transcendência e denota uma compreensão epifânica – justificadas através do detalhamento obtido nas críticas aos principais expoentes do pensamento iconoclasta e das correntes hermenêuticas redutoras e instauradoras, permitem o entendimento de que a imagem é o substrato, é a figura que permite ao homem conhecer, constituir, acumular, acomodar, mostrar, transformar, criar, recriar, mover, transcender, ocultar o mundo em que vive e a si próprio. Para Durand, enfim, “as

imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam” (2002, p. 39).

Neste capítulo buscou-se abordar a imagem de três maneiras: conhecer sua história enquanto produção humana, aprender o que se pode dizer dela enquanto símbolo, ou melhor, entender sua função intrínseca ou poder, e finalmente compreender que juízos o pensamento ocidental fez dela o longo dos anos. É possível agora colocar estas meditações na mochila e seguir adiante, em busca das flores poéticas e míticas reveladas pela imagem no social do qual hoje é formadora. Seu papel no atual cotidiano, passível de ser caracterizado das mais diferentes formas pelos autores aqui destacados como chaves para esta compreensão, é o que se começa a explorar a partir de agora. Antes porém, mostra-se de que maneira se parte em busca deste objetivo.

1.4 Imagem: como compreendê-la?

Embora o mundo seja difícil de ser vivido,
sabemos que é preciso vivê-lo.
E, da mesma forma, se é impensável,
é preciso pensá-lo.

O movimento em espiral da reflexão é inquietante;
e o fato de lançarmos idéias – que não raro vêm a ser
retomadas após terem sido atacadas ou consideradas
extravagantes-
é nada menos do que confortável.

Michel Maffesoli

Qual é o assento ocupado pelo pesquisador e qual é a visão que obtém do espaço a sua frente? Cadeira dura ou confortável, banquinho ou poltrona, sofá ou chão: onde ele se senta para remoer o seu problema? Ele percebe em plongé, contraplongé, close up, panorâmico? Como ele vê?

Quais são suas motivações na vida?

Qual é seu prato e filme favorito?

E livro?

O que faz quando deixa de pensar na pesquisa?

Para onde vai quando tudo parece dar errado?

Onde mora?

Quem ele ama?

Onde trabalha?

Quem ele odeia?

O que ele teme?

Do que é capaz, afinal?

Pesquisador, por muito tempo, era a pessoa que criava um problema digno de ser resolvido e passava dias de sua existência buscando os melhores meios, ajudas e *insights* para destrinchá-lo de maneira a ficar tão dissolvidas as dúvidas quanto desaparecido de cena o seu mestre criador. Ou melhor, o sujeito curioso era tão dono do seu objeto intrigante que se colocava acima e distante acreditando tirar desta relação uma verdade pura e passível de ser prescrita para, pelo menos, a metade esquerda da humanidade.

Tudo se tentava ver sobre o objeto. E nenhuma pergunta se fazia ao sujeito. Era como se aquele tivesse uma existência própria e vivesse numa encubadora giratória para propiciar os diversos ângulos de sua inércia.

Viu-se ali atrás muito sobre o objeto da pesquisa, mas nada em relação a quem o assim intitulou.

A primeira coisa que se precisa dizer neste momento em que se faz necessário apresentar uma metodologia, ou seja, tentar dizer sob que olhar, que métodos e que técnicas vai-se trabalhar o objeto, numa descrição objetiva sobre as estruturas das quais se parte e nas quais se move para se chegar ao cumprimento do objetivo, é que existe este sujeito. E não é aquele mestre e senhor da natureza. Mas um “indivíduo poroso” que responde a todas as perguntas iniciais deste texto. Parece banal, mas é um ser vivo, como qualquer outro. Que gosta, desgosta, chora, ri, sabe, desconhece, acha que sabe, tem um RG e um CEP. Ou seja, tem uma

identidade, uma personalidade, uma influência interna muito determinada por seu lugar no mundo.

O sujeito cria a partir de determinando ponto. Às vezes uma simples estrela cadente fornece a ele inspiração necessária para a evidência de um problema. Assim, sem cerimônias. Ainda de pijama e sem escovar os dentes, o pesquisador corre aos livros.

Depois de tão pouco *glamour* na escolha, pensa e escreve, debate e pensa, pensa e pensa, escreve. Livros e livros rodeiam seu computador e alguns até escapam para o chão, janelas abertas de vários artigos e arquivos e sites para auxiliar nos momentos difíceis.

Mas o fardo maior que carrega consigo e que muitas vezes precisa cuidar para que não caia e quebre a tela da máquina é o fato de ser do mundo, de um continente, de um país, de uma cidade, de um bairro, de uma rua, de uma casa, de uma família que vem de outra família. E ter amigos que têm amigos que têm famílias, enfim, o fato de se localizar em um, e não em todos, os pontos disponíveis para visualização no *google maps*. Sem falar no que se descobriu após dizer ao ser que ainda por cima possuía um inconsciente. Enfim, o maior fardo que carrega o sujeito é o de não ser Deus (ou pelo menos possuir seus dons).

Porque estas características humanas aparecem na pesquisa. Restringem o vocabulário, aumentam ou diminuem o campo do saber conforme o conhecimento, opinam valores, moral, ética. Só fica faltando mesmo a fotografia.

Só por estas considerações iniciais já se faz, ao que parece, fundamental, urgente, uma atitude compreensiva como “perspectiva” metodológica. Porque este sujeito é “vivo” e “cria” seu objeto a partir desta condição. Objeto que inevitavelmente

está contido nele. Sujeito e objeto que estão vivos em algum ponto do planeta pretendendo, através do pensamento, compreender o resto do mundo.

Assim como parte de um ponto o sujeito só pode chegar a um determinado ponto. Ele e o objeto são pouco para “determinar” a vida do todo. Mas são muito quando aceitam seus pontos de partida, a relação inseparável entre eles e corajosamente acreditam na importante participação que têm na formatação do mundo tal qual é.

Para muitos esta consideração é uma excelente justificativa para refugiar aqueles que não têm nada a dizer. Isso porque acreditam que pouco importa se imprecisão e indecisão climática são características inerentes ao próprio tempo, a meteorologia deve captar estas condições e elaborar um relatório eficaz e estabelecer uma só variação. Sempre, sem erro. Colocar em tabelas, símbolos e números algo que por definição caminha pelo lado oposto da razão.

Agora se pretende trazer para a ciência o sangue que corre nas veias do mundo. E considerar o caráter visceral e não individualizante entre sujeito e objeto é principiar, quem sabe, a construção de um conhecimento mais honesto e próximo, talvez, de receber o nome de conhecimento.

Trabalhar **com** e não **o** objeto. Assim, sujeito e objeto, numa atitude compreensiva, estabelecem uma relação “orgânica”, dinâmica, poder-se-ia dizer “viva”, em que ora se fundem, ora se sobrepõem um ao outro e, também, ora se separam um do outro. Como em qualquer outra relação de intimidade que se preze.

A premissa do imbricamento entre os dois conduz para a construção de um saber que acresce os processos de racionalização uma subjetividade, uma sensibilidade que transforma, ou pelo menos faz assumir que mesmo nas peripécias da lógica existe escolha, interpelações inexplicáveis, enfim, que existe algo não-

racional que ultrapassa o sujeito, e que determina, ou melhor, redimensiona constantemente a relação.

A ligação sujeito-objeto, razão-sensibilidade é uma fusão que age diretamente em todo o processo de análise. Isso quer dizer que não se pode esperar avidamente por uma decomposição perfeitamente sustentada por um encadeamento racional, comedido e ordenado.

A atitude compreensiva é simplesmente a confissão de uma relação “mística, orgiástica, confusional” que não descarta as inúmeras possibilidades de estruturação de uma reflexão. Até as deseja, a bem da verdade, mas no fundo sabe não se tratar da aplicação de uma fórmula para a criação de outra. As fôrmas são instrumentos excelentes, desde que se prestem somente para assar os pães.

Resta aceitar a relação. Deixar fluir. Michel Maffesoli é quem propicia estes ensinamentos metodológicos. Ele é quem explica a compreensão. O *cum prendere*, lá em sua etimologia, já mostra do que se trata esta sugestão: “colocar junto”, “pôr em relação” (Maffesoli [1985] 1988, p. 19). Em primeiro lugar, como se viu, colocar o sujeito no seu devido lugar: inserido no mesmo patamar e “agido” pelo seu objeto.

A perspectiva compreensiva conduz à noção de não-separação, ou ao menos da impossibilidade de ela se dar na construção de uma idéia. Ela mostra que o sujeito e o objeto estão imbricados, que aquele pesquisa um social do qual faz parte, e que só por isso, pela consideração de estar dentro de um todo “confusional”, este não permite uma única nomeação ou verdade. Pois é múltiplo, apresenta diversas relações e manifestações que não se encaixam numa visão reducionista.

Tudo isso quer dizer que houve uma mudança de olhar. Nada que sirva para melhor atingir um resultado, para se chegar finalmente ao encontro da VERDADE, mas se trata de um modo de ver que parte da “impotência” como uma verdade. E

que, diante dela, tenta encontrar as melhores maneiras de “menos errar”. De tentar não determinar o que a partir da pesquisa deve-se pensar, mas apenas mostrar o que se pode pensar, sendo esta uma possibilidade entre diversas outras.

Para Maffesoli ([1985] 1988, p. 29), os fenômenos sociais a serem analisados seriam cristalizações da complexidade do mundo e podem ser explicados de diversas maneiras. Podem ser, inclusive, diante de uma proposta mais abrangente de conhecimento, um simples elemento elucidativo. Ao se promover um recorte desta multiplicidade social, seria preciso não pensar que ele justifica ou se sobrepõe ao todo, mas que simplesmente cristaliza-o. Assim a “tarefa” de um pesquisador que “fala” de um social plural no qual está inserido seria, para o autor, não tentar buscar o significado do todo na parte, mas mostrar, revelar ao máximo a multiplicidade que nela se apresenta. Para explorar esta multiplicidade, Maffesoli revela qual seria a grande ferramenta a ser carregada pelo aventureiro das idéias: a simpatia.

A compreensão pretendida do pluralismo existencial requer uma atitude de simpatia – e, a este mesmo respeito, falei de empatia que nos faz presentes ao acontecimento social. Nosso papel não é, claro está, o de tudo justificar ou a tudo desculpar: nossas convicções podem condenar, mas nossa generosidade de espírito deve tudo aceitar ([1985] 1988, p. 72).

Estar aberto para inscrever-se na organicidade das coisas, na multiplicidade de jogos, no cruzamento de ações e palavras que constituem o cotidiano é, para Maffesoli ([1985] 1988, pp. 143-145), a possibilidade de produzir um discurso que possa fazer compreender, ou se aproximar da miscelânea da trama social. Seria mesmo para expor a trama, não para retirar seus nós.

Intentar responder qual é o papel desempenhado pela imagem atualmente, para depois compreender qual é a conseqüência desta atuação, a partir de uma construção teórica que apresenta as idéias de quatro pensadores divergentes

acerca do tema - tudo isso dentro da perspectiva compreensiva - é a opção por “colocar junto” o que está separado, as diferentes manifestações deste social, explicitar a teia.

É, portanto, a eleição de um “recorte”, de um “fenômeno”, de um “objeto”, e a tentativa de mostrar o que nele se apresenta. A imagem avança nos anos da história e desemboca hoje num contexto onde se possui uma diversidade grande de meios para sua produção, transmissão e de pessoas dispostas a consumi-la. Por que é tão produzida? Por que é tão transmitida? Por que todo mundo as vê? Qual, afinal, é sua função atual?

Este é o problema do sujeito condutor desta tese. A imagem mudou, hoje é abundante e quer-se compreender as razões destas transformações. Acredita-se, daqui deste lugar (e carregando todo aquele fardo) que se pode especular tudo isso com a ajuda de pessoas que, mesmo olhando o mundo de algum lugar do outro lado do Atlântico, há tempos refletem sobre a imagem, mesmo se dentre tantas outras temáticas consideradas por eles igualmente ou mais interessantes.

Recorte temático é uma expressão dura. A sociologia compreensiva vem justamente para esfumçar as delimitações de contorno para se conseguir ver melhor a imagem composta no todo. Senão fica aquela montagem grosseira, fora de contexto, aquela espécie de adesivo destacado e sinalizando que coisas fora do lugar estão ali.

Objetivo é de certa maneira restrito. Isso quando se parte já sabendo o lugar que se quer chegar. Na sociologia compreensiva o objetivo é decidir o momento de parar de se relacionar com o objeto e tentar perceber de todas as incursões feitas onde se conseguiu chegar. E assumir que é uma questão de decisão.

Relaxar. Talvez seja um bom termo. Sentir prazer ao pesquisar. Tentar construir um saber consciente de que nem tudo se pode saber. Mas que tem sua pertinência em apresentar mais uma das maneiras pelas quais se pode pensar.

Testar. Aglutinar idéias, propostas, tentar possibilitar a expressão de diversas falas, permitir uma participação “mística” entre as diversas manifestações que provêm do coletivo. Agregar. Separar. Rearticular. Ousar. Sem medo de errar.

A opção por colocar em relação idéias antagônicas é a escolha, conforme expressão de Maffesoli, por “carregar mais nas tintas” e investir na exploração de algumas das diversas facetas de um todo que não pode ser reduzido a uma única verdade ([1985] 1988, p. 78). Seria uma “composição com a alteridade”, a aceitação da contradição, o projeto de uma dinâmica de contrários, um jogo com múltiplos matizes.

Isto é o que configura, segundo Maffesoli, a retirada de qualquer caráter utilitário da pesquisa. Isso simplesmente quer dizer que, se a heterogeneidade do mundo interdita um saber absoluto, o desvelamento da contradição o interdita da mesma maneira. Contudo, a “contradição-em-ato” admite um “equilíbrio tensional”, segundo o autor. É possível promover uma espécie de relação de complementaridade que se aproxima da constituição do social ([1985] 1988, pp. 58-62).

Ou, com outras palavras, mas não outras idéias, poderia complementar Silva:

A análise jamais pode ser frontal. A verticalidade desvia qualquer argumento do seu alvo. O caminho da interpretação com algum poder de eficácia precisa sempre ser transversal como condição para a percepção do aspecto sinuoso da existência. Nenhuma metodologia aguda estaria apta a fazer emergir a arbitrariedade do signo ou a revelar a singularidade do contingente. O pensador, nesse sentido, está obrigado a recorrer ao paroxismo, à caricatura e à reversão do sentido aparente para tentar se aproximar do mistério do objeto, esse conceito próprio à sociedade particular surgida da revolução industrial (2003, p. 75).

Transversalidade como condição para a percepção do aspecto sinuoso da existência. É esta ferramenta que se prefere utilizar. Assim, não se almeja buscar a resolução, a dissolução do problema, do conflito, mas enfatizar as divergências. Tentar explorar os muitos matizes que juntos refletem o social.

Conforme esclarece Maffesoli, introduzir um número variado de autores é algo que não se deve temer, pois seriam seus próprios antagonismos que permitiriam uma abordagem polidimensional do social. Complementa, ainda, que não se deve recusar ou denegar paradoxos, antinomias e antagonismos, mas abordá-los naquilo que são: “donde não aparecerá a Verdade divina, mas um ajustamento de seus aspectos acidentados (altos e baixos) ao seu objeto lábil” ([1985] 1988, p. 182).

O que se propõe, então, é uma “pluralidade funcional”, a simples construção de uma “arquitetura” na qual diversos elementos apresentem suas atrações e repulsões. E, juntando a fórmula proposta por Balandier, expressa por Maffesoli, às suas próprias considerações, pode-se dizer que, se a “sociedade é vários”, a melhor aposta é no desvio, sendo ele o caminho mais perto para a centralidade ([1985] 1988, pp. 62-73).

Claro está que existe o perigo de uma grande palhaçada ou de obter-se uma construção com materiais de variada proveniência e de escolha aleatória. Nem sempre é possível evitar-se tal risco – mas é preciso encará-lo enquanto tal ou mesmo, por que não, aceitá-lo. Através de costuras malfeitas, é algo como a vida que às vezes pode vir a insinuar-se.

(...) A polissemia existencial não se ajusta a uma lógica redutora. Assim, sem nada negar às diversas contribuições intelectuais, mas jogando-as umas com (ou contra) as outras, obtemos um quadro talvez mais impressionista, mas mais completo do todo social. Como sabemos, a vida das sociedades assenta num número elevado de desacordos, de antagonismos que, confrontados uns aos outros, produzem uma surpreendente cenestesia. É, portanto, normal que utilizemos, para exprimi-la, uma abordagem igualmente constituída de heterogeneidades e de paradoxos. Vale a pena apostar que, por este viés, será possível chegarmos, senão a um sistema, ao menos a um afresco de cores e formas contrastantes, mas equilibrado (MAFFESOLI, [1985] 1988, p. 190).

Cabe ressaltar, então, que a proposta da tese é entrecruzar idéias para tentar compreender o que se pode pensar da imagem na contemporaneidade. Segundo Maffesoli, a atitude compreensiva é mais ou menos isso: saber que o sujeito está contido num todo e não consegue deixar de fora sua “história” ou mesmo de determinar o caminho a seguir a partir dela; não se ver separado do objeto; entender que existe entre eles uma relação subjetiva em constante transformação. Tentar expor a polissemia social através de uma análise aberta às diversas manifestações que dele provêm. Conseqüentemente não buscar o sentido, a finalidade, pois as coisas estão engatadas numa “circularidade” que leva a verdade para aqui, ali, toda a parte, enfim ([1985] 1988, p. 183). Conforme escreve, numa atitude compreensiva, “falamos muitas vezes um pouco de nós mesmos; falamos sempre para uns poucos e, assim fazendo, integramo-nos a uma arquitetura de conjunto, naquilo que já chamamos de harmonia conflitual” ([1985] 1988, p. 44).

Todas estas considerações são as pistas metodológicas a serem lembradas em cada passo deste caminho. Articulação de verdades locais que permitam tão somente um situar-se no presente. São as orientações a servirem como guia deste texto. Ou, como escreve Gadamer em relação às intenções de seus estudos, seria um “discurso que descreve apenas uma intenção, mas que não dá trela para nenhuma resolução dogmática” ([1986] 2002, p. 18).

Uma Sociologia Compreensiva, conforme explorado em *O Imaginário Infantil na Publicidade Contemporânea: a campanha da RBS “o amor é a melhor herança, cuide da criança”*⁶ nada mais deseja além de descrever o “vivido naquilo que é”, mesmo que o deixe como está. Narrar o presente, lugar da incerteza, do paradoxo,

⁶ Dissertação de Mestrado defendida em dezembro de 2004, sob orientação do prof. Dr. Juremir Machado da Silva, no programa de pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS. Acesso online: http://www.pucrs.br/famecos/pos/download/dissertacao_tonin.pdf

da incoerência, da polissemia, esta é a intenção. Retirando da pesquisa, por derivação, qualquer caráter profético, catastrófico ou redutor.

Naquele texto referido acima se viu alguns pressupostos a serem atendidos para uma melhor “compreensão”, conforme Maffesoli. Eles são de necessário entendimento, pois sustentam todos os aspectos discutidos sobre as “conscientizações” necessárias para se produzir um conhecimento em compreensão. São eles:

- 1) crítica do dualismo esquemático;
- 2) forma;
- 3) sensibilidade relativista;
- 4) pesquisa estilística;
- 5) pensamento libertário.

O primeiro pressuposto trata de duas instâncias que configuram as maneiras de pensar: a razão e a imaginação. Como expõe Maffesoli, elas sempre caracterizaram diferentes produções intelectuais, umas repousando sobre a

construção, a crítica, o mecanismo e a razão, e outras sobre a natureza, o sentimento, o orgânico, a imaginação.

Como escreve, era construção paranóica opondo-se ao procedimento metanóico: “uma e outra atitudes possuem regras próprias e, portanto, eficácia específica – o que as conduz a escolher os objetos a que se vão aplicar. Claro está que só poderiam ser complementares”. Para o autor é preciso uma dosagem sutil entre as duas atitudes para se obter uma melhor visão de um período ou fenômeno em particular (1988, pp. 22-24). É isto que versa a crítica ao dualismo, deixar de promover o conflito e aumentar a distância em favor de uma relação harmônica entre estas instâncias.

O segundo pressuposto seria buscar uma quantidade “ótima” de racionalismo capaz de bem amparar o “lógico e não-lógico que modelam o dado social”. Partir do entendimento anterior, ou seja, não promover o dualismo razão-imaginação pressupõe, conforme explica Maffesoli, uma organicidade social e natural. Propõe, então, a noção de formismo, como diz, para fazer justiça à sociologia de G. Simmel. Quer com ela retirar as enganadas idéias que se tem acerca da forma e mostrar que serve para “descrever, de dentro, os contornos, os limites e a necessidade das situações e das representações constitutivas da vida cotidiana” (1988, p. 26).

A sociedade atual, ou a “socialidade” atual – como escreve o autor –, tem uma forma, tem uma aparência constituída de infindáveis elementos que analisados separadamente podem significar e ao mesmo tempo tornar significantes os outros elementos ilusoriamente entendidos “fora” da análise. O “micro” significa ele mesmo e dá sentido ao “macro” que o inclui. Neste aspecto, o banal, o cotidiano, o “frívolo” é especialmente carregado de sentido. Para entender as modulações da forma é possível estabelecer categorias invariáveis que estabelecem certa regularidade. É

dizer, nas palavras do autor, que a compreensão de crises, das mudanças e das modulações que se observam não pode realizar-se sem referência a estruturas intangíveis: a *fortiori*, tudo o que diz respeito à vida de todos os dias, moldada por repetições ou remissões, latentes ou manifestas, aos arquétipos ou aos estereótipos. “A forma permite a atenção ao particular sem que se negligenciem as características essenciais”. O estudo caracteriza-se então como especulativo, como “formista”, contentando-se “com a criação de ‘condições de possibilidade’” (MAFFESOLI, 1988, p. 30).

A sensibilidade relativista, terceiro pressuposto, move-se em duas direções (1988, p. 31):

- de um lado não há novidades nas histórias humanas: de modo cíclico presenciamos o retorno dos mesmos valores – e somente sua ponderação tecnicista apresenta alterações;
- de outro, há diversidade nas abordagens, acentuando-se tal ou qual aspecto segundo o valor dominante do momento.

Para Maffesoli trata-se da oscilação entre o dionisíaco e o prometéico. Não há realidade única, mas maneiras diferentes de concebê-la. O contraditorial operante no dado social remete a versões contraditórias que seria vão tentar reduzir.

Para a sociedade da imagem, da heterogeneidade, a “compreensão” deve corresponder a um espectro potencialmente extenso, “especulando” no pluralismo o próprio relativismo que a induz. “Ela fica a exigir uma sociologia aberta, apta a

integrar saberes ‘especializados’ num ‘conhecimento’ plural sempre em vias de se construir e de se desfazer” (1988, p. 32).

O autor sugere a mudança de uma visão “monocular” própria de certas “especializações” para uma visão “estereoscópica”, que manifeste diversos ângulos aproximando-se do paradoxo que é a sociedade. Nesse sentido, retoma uma passagem de Max Weber no qual o autor refere-se a todo o trabalho científico “acabado” como estimulador de outros questionamentos e visões, seu fim exige sua superação e marca seu envelhecimento.

Sensibilidade relativista é, simplesmente, aniquilar o “terrorismo da coerência”, escreve Maffesoli. É “sedimentar sucessivamente”, é confluir, aproximar dados sem receios de deixar vãos e imperfeições, “a perfeição é a morte”. A verdade, como explica, é momentânea e factual, e o estudo aproxima-se dela por “sinceridades sucessivas” que admitem níveis de saber e, inclusive, não-saber (MAFFESOLI, 1988, pp. 31-34).

A “pesquisa estilística” é outro pressuposto configurado como “correlato de uma reflexão formista”. Isso porque, conforme sustenta Maffesoli, existe um estilo cotidiano, composto de gestos, palavras, teatralidade, de obras em caracteres maiúsculos minúsculos, do qual é preciso que se dê conta. Mesmo que para isso seja quase impossível ir além de um tocar de leve, de um afagar nos contornos.

Do momento em que consideramos o dado mundano como uma composição de elementos heterogêneos, e do instante em que a “correspondência” física e social é levada em conta em nossas análises – é, então, preciso encontrar-se um modo de expressão que saiba exprimir a polissemia dos sons, situações e gestos, que constituem a trama social (1988, p. 38).

Maffesoli aponta a metáfora, a alegoria e a analogia como elementos auxiliares centrais da escrita “compreensiva, como modos de expressão que sabem exprimir a polissemia dos sons, situações e gestos, que constituem a trama social”. É preciso segui-las até um ponto de não afastamento demasiado “da banalidade social”. “O ‘saber dizer’ não é de nenhum modo sinônimo de tudo dizer. Há imprecisões que são, a um só tempo, elegâncias em face da complexidade das coisas e respeito manifesto ao leitor”. Claro que não se poderia deixar de comentar, conforme alerta o autor, que este procedimento aberto será pouco satisfatório para todos os que têm necessidade de obter certezas (MAFFESOLI, 1988, pp. 38-39).

O último pressuposto, o pensamento libertário, é, conforme o autor, trabalhar pela liberdade do olhar. “É ela a um só tempo insolente, ingênua, mesmo trivial e, pelo menos, incômoda – mas abre brechas e permite intensas trocas, algo inimaginável para uma mentalidade de mercadores e burocratas” (1988, p. 41). A liberdade sublinha uma pesquisa dionisíaca, uma inauguração de novas maneiras de indagar e, como bem reflete o autor, possui menos certezas, apenas possui a noção da direção a seguir na busca do desconhecido.

A direção é o que se viu em outro pressuposto, é a “tipicalidade”. Desta liberdade nasce a interação ou “empatia” entre o pesquisador e seu “objeto”, num processo audacioso, inventivo, que parte de um sujeito que analisa algo que o contém. É por isso, entende o autor, é por ser parte do vivido que ele pode passar da crítica à afirmação de um real, pois é seu testemunho. Ele expõe e se expõe intensamente, convergindo a “tipicalidade” social à “tipicalidade” individual. “Nunca é demais repetir que a errância intelectual é somente a duplicação da errância social. (...). A errância espiritual necessita de um espírito aventureiro que, às vezes, pode mesmo passar por traidor ou por oportunista” (MAFFESOLI, 1988, pp. 41-48).

Não dualismo, formismo, relativismo, estetismo e liberdade funcionam, então como alertas ao sujeito que deseja produzir um saber dentro de uma perspectiva metodológica chamada sociologia compreensiva, ou sociologia romântica, como mencionado por Maffesoli.

É preciso, além destas considerações, dizer que esta pesquisa pretende compreender determinado aspecto do social (a imagem) a partir de reflexões. Ao invés de sair às ruas, mergulhar-se-á nos livros.

É o método hermenêutico que sustentará esta incursão. Tudo porque este resgate se faria presente, como afirma Gadamer, “não como doutrina de método, mas como uma teoria de experiência real, que é o pensamento” ([1986] 2002, vol. II, p. 25).

Ernilo Stein⁷ apresenta as idéias do filósofo Hans-Georg Gadamer - conhecido como o autor de **Verdade e Método**: esboços de uma Hermenêutica Filosófica. Conforme esclarece Stein, sua obra foi recebida primeiramente como uma contraposição às ciências do espírito que interpretaram mal a palavra “compreender” como método. O livro, escreve, tinha por objetivo apresentar o compreender do intérprete como fazendo parte de um acontecer que decorre do próprio texto que precisa de interpretação.

O que estava em jogo era o fato de que as ciências históricas do espírito tinham estremecido a confiança da filosofia numa razão que perpassa a história. Gadamer tinha compreendido a nova tematização do “tempo” em “Ser e Tempo” (1927), de Heidegger: Se o tempo é o horizonte de toda compreensão, todas as teorias devem converter-se inelutavelmente em formações históricas, e isso afetaria o núcleo da razão.

⁷ Filósofo, escritor e professor. Publicou o texto consultado aqui in *Mais*, caderno especial de Domingo da Folha de São Paulo, 24/03/02.

Gadamer percebera, pelo seu estudo dos gregos, da filosofia clássica alemã e da fenomenologia, que a tradição não podia mais se apoiar, num sentido filosófico relevante, nas interpretações metafísicas da razão. O diagnóstico da perda da possibilidade de um compromisso possível de nossas orientações fundamentais para a vida numa tal tradição leva Gadamer a introduzir a perspectiva hermenêutica.

Gadamer, portanto, conforme explica Stein, não trouxe de volta a metafísica nem mesmo uma ontologia salvadora. O que lhe importou foi mostrar como a razão deve ser recuperada na historicidade do sentido.

Feitas estas primeiras considerações a partir das explicações de Stein, cabe se aproximar da obra propriamente dita. Para Gadamer, então, todo o processo de interpretação de textos envolve uma experiência de compreensão. Não se trata, contudo, de compreender o próprio texto, mas significa que em seu “reaparecimento” fazem-se presentes as próprias idéias do intérprete. Gadamer elucida que o horizonte deste acaba por determinar a verdade do texto. Não através da manutenção ou imposição do seu ponto de vista, mas através de um jogo de opiniões e possibilidades que aciona o sentido do texto.

Esta presença do intérprete na apropriação de um texto configura o que o autor chama de uma “fusão horizontica”. Para ele, o desejo que uma interpretação possui de fazer com que um texto venha a “falar” somente seria sanado através da utilização da linguagem do texto. O que seria, na verdade, a presença mesma do texto. Assim, enfatiza que não existe uma interpretação correta “em si”, pois ela não passa de uma fusão entre o texto e a situação interpretativa do próprio intérprete.

Portanto, uma interpretação não se coloca no lugar da obra citada, a ela é inerente uma acidentalidade fundamental que de certa maneira acaba por transformar o texto em outra coisa ([1986] 2002, pp. 566-582). Como conclui o autor:

(...) o fato de que, em seu conhecimento, opere também o ser próprio daquele que conhece, designa certamente o limite do 'método', mas não o da ciência. O que a ferramenta do 'método' não alcança tem de ser conseguido e pode realmente sê-lo através de uma disciplina do perguntar e do investigar, que garante a verdade" ([1986] 2002, 709).

Gadamer sublinha que o sentido de um texto sempre supera seu autor. Por essa razão justifica que, na compreensão, não há a possibilidade de um comportamento meramente reprodutivo, pois se trata de uma relação intensamente produtiva. Conforme escreve:

Compreender não é compreender melhor, nem saber mais, no sentido objetivo, em virtude de conceitos mais claros, nem no da superioridade básica que o consciente possui com respeito ao inconsciente da produção. Bastaria dizer que, *quando se logra compreender*, compreende-se de um modo *diferente* ([1986] 2002, pp. 444).

Através do exemplo do que acontece numa tradução de um texto, o autor esclarece que nunca se consegue fazer parte plenamente das idéias e sentimentos de um autor, não sendo possível, assim, promover uma ressurreição da obra, mas uma reconstituição da mesma guiada pela compreensão do que está expresso nela. Por isso mesmo é que se trata de uma interpretação e não de uma co-realização ([1986] 2002, p. 562).

Para Gadamer a compreensão significa primeiramente "entender-se na coisa e, só em segundo lugar, apartar e compreender a opinião do outro como tal" ([1986] 2002, vol II, p. 78).

Edgar Morin, ao explorar a relação existente entre compreensão e explicação, esclarece que a compreensão não é uma "confusão", pois destaca que ela contém

uma distinção entre o “eu e o tu em conjunção”. Esclarece que acontece uma dinâmica de um “eu me torno tu permanecendo eu”. Realça que o fato de a compreensão acionar o movimento de um “eu sou tu” remete para a inclusão do “outro” numa “esfera de simpatia”, num “círculo comunitário” que, conforme sublinha, pode não durar além do tempo da compreensão ([1986] 1999, p.159).

Conforme aprofunda Morin, a compreensão seria um conhecimento empático/simpático que permite um reconhecimento do outro. Isto acontece, segundo ele, numa projeção (de si para o outro) e numa identificação (com o outro), num duplo movimento contrário formando um ciclo ([1986] 1999, p. 159).

Contudo, reforça que toda compreensão contém limites e possibilidades de erro, inclusive o risco da incompreensão, pois, conforme a obviedade presente em suas palavras: “uma compreensão só pode compreender o que compreende” ([1986] 1999, p. 163). Assim, estas considerações de Morin denotam que a compreensão necessita de uma abertura para este outro numa atitude de simpatia, mesmo que nunca se consiga deixar de ser eu.

Esta relação dinâmica para a compreensão do outro seria o que Gadamer chamou de “fusão horízontica”. Os processos de compreensão explicitados por Morin evocam uma relação entre dois sujeitos, mas eles se dão na interpretação de um texto. Isto porque, conforme Gadamer, para se compreender um texto deve-se estar disposto a deixar que ele “diga” alguma coisa.

Explica que uma “consciência formada hermeneuticamente” deve, antes de tudo, estar receptiva à alteridade que seria o próprio texto. Para Gadamer, a receptividade não significa neutralidade, tampouco uma anulação de si mesmo, das próprias opiniões e preconceitos. No entanto, é preciso estar consciente dos próprios pressupostos para que se consiga fazer com que o texto se apresente em toda a

sua alteridade. É preciso, enfim, propiciar o encontro da verdade objetiva do texto e lutar contra a emergência da opinião própria ([1986] 2002, p. 76).

Para Edgar Morin, a compreensão está dialogicamente relacionada com a explicação. Na verdade, acredita que uma está contida na outra. Para ele, a compreensão não pode se compreender a si mesma, a explicação tampouco. Mas a relação destas duas propicia a construção de um conhecimento. Esclarece que compreensão e explicação formam uma relação complementar, concorrente e antagônica, mas, mesmo assim, longe de estabelecer um equilíbrio.

A explicação seria a organização coerente, lógica, racional, da compreensão. Conforme elucida, enquanto a compreensão “capta” os significados existenciais de uma situação ou fenômeno, a explicação situa-o em relação a sua origem, modo de produção, elementos constitutivos, utilidade, finalidade, enfim, situa-o numa causalidade determinista e numa ordem coerente.

A relação dialógica entre compreensão e explicação confere uma dinâmica de exclusão/inclusão do sujeito. Na compreensão, como se disse, há uma projeção do sujeito no outro, de certa maneira um “sair de si”. Na explicação, por sua vez, acontece um “retorno a si” e o estabelecimento de um discurso coerente sobre a compreensão. Entre os embates desta relação conflitiva nasceria então uma possibilidade de conhecimento ([1986] 1999, pp. 164-166).

Assim, a interpretação de textos configura-se como uma fusão, uma entrega à alteridade num processo de compreensão, e um retorno à singularidade no processo explicativo sobre esta alteridade. Mesmo que se possa entender esta relação, deve-se pensar que formam um ciclo incessante, sem possibilidade de pontuar seu princípio, tampouco seu final. A única finalização possível deste processo infinitamente dinâmico é o fim da própria pesquisa. Ela comporta, ao seu final, um

momento finito onde o “sujeito e o objeto” interagiram, falaram, e que, após seu término, deixaram o texto para continuarem em devir, eternamente. Assim, a partir de todas estas considerações “metodológicas”, pode-se dizer que a maior verdade possível numa “pesquisa compreensivo-interpretativa” seria, nos seus múltiplos aspectos, a verdade do próprio acontecimento da compreensão.

2 Espetáculo

Guy Debord é o pensador do espetáculo. Nasceu em Paris em 28 de dezembro de 1931 e suicidou-se em 1994, com um tiro de fuzil no coração, devido a uma polineurite alcoólica⁸ detectada em 1990 e progressivamente degradante. Debord não foi um intelectual de intensa carreira acadêmica ou de ampla visibilidade midiática, mas sim um aventureiro das idéias que acreditava poder teorizar e viver. Sua aventura inicia em 1952 quando “quatro ou cinco pessoas pouco recomendáveis de Paris decidiram investigar a superação da arte”, conforme afirma no *Prefácio à 4ª edição italiana* do seu livro mais conhecido, *A Sociedade do Espetáculo* (1967). Esta obra condensa as principais idéias de Debord, antes apresentadas em revistas (principalmente *Internacional Lettriste*, *Potlatch* e *Internationale Situationniste*) e em filmes⁹ produzidos por ele.

A idéia da superação da arte foi apresentada a Debord através do *Letrismo*, movimento iniciado em 1946 por Isidore Isou. Este propunha, com um grupo pequeno de adeptos, uma renovação da arte e da civilização. A noção de reduzir a poesia a um elemento único, a letra, logo foi estendida para todos os domínios artísticos e sociais, como o cinema e a arquitetura. As idéias de Isou inspiraram

⁸ É uma situação em que ocorre inflamação de vários nervos simultaneamente. É caracterizado por diferenciação dos nervos comprometidos, com distúrbio ou perda resultante da condução ao longo das fibras nervosas e graus variáveis de distúrbio motor sensitivo e reflexo. Apesar dos sintomas serem idênticos para todos os tipos de polineurites, a doença costuma ser classificada de acordo com a causa. Fonte: <http://fisiocorpore.com.br/textos/poli.doc>

⁹ - L'anti-concept, (1952) / - Hurlements en faveur de Sade (1952) / - Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps (1959) / - Critique de la séparation (1961) / - La société du spectacle (1973) / - Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film «La société du spectacle» (1973) / - In girum imus nocte et consumimur igni / Movemo-nos na noite sem saída e somos devorados pelo fogo (1978) / - Guy Debord, son art et son temps (1994).

Debord, pois fizeram nascer a convicção de que o mundo inteiro deveria ser desmontado e depois reconstruído não mais sob o signo da economia, mas da *criatividade* generalizada. Contudo, Debord logo se afastou deste grupo, por criticar as formas demasiadamente artísticas que eram criadas para promover o fim da arte¹⁰.

Em 1952 Debord funda a *Internacional Letrista*. As questões defendidas surgiram das mudanças sofridas pela França nas décadas de 40-50 do século passado. Principalmente após os anos 50, houve um crescimento econômico que a tirou de uma condição atrasada. Conforme Jappe (1999), “este período é reconhecido como o ponto culminante de uma segunda e silenciosa revolução francesa, que arrancou violentamente a França de seu quadro ainda tradicional e que marca o início da alienação atual” (p. 75). A transmissão televisiva em 1953, a construção de grandes conjuntos habitacionais, o aparecimento da máquina de lavar-roupas são exemplos de mudanças quantitativas geradas pelo desenvolvimento técnico e econômico que representaram, antes de tudo, uma mudança qualitativa na França. Elas abalaram radicalmente o cotidiano. Numa Paris considerada capital cultural do mundo, nascia a mercadoria. E o principal anseio de Debord e de seu grupo era buscar, nestes novos modos de ser, os fundamentos para uma revolução. A pergunta de fundo era: “Esses novos meios servirão para a realização dos desejos humanos”? (Jappe, 1999, p. 76). Os letristas desprezavam a vida burguesa e declaravam necessária a inversão da apatia oferecida por esta nova sociedade, pregavam a busca da paixão e da aventura, defendiam que a condição da vida era ser absolutamente apaixonante, algo sufocado pelas novas configurações sociais que vinham sendo estabelecidas. Debord participava de

¹⁰ As considerações sobre as obras, idéias e trajetória de Guy Debord podem ser vistas detalhadamente em: JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes, 1999.

grupos restritos, expulsando membros para que se mantivesse absoluta fidelidade e autenticidade nos propósitos defendidos. Como afirmou na revista *Potlatch*: “É melhor mudar de amigos que de idéias” (Jappe, 1999, p. 79).

Ainda na *Internacional Letrista* surge um conceito chave para Debord, a saber, a deriva, a construção de situações que não podem ser realizadas pela afirmação de dogmas, mas pela busca e experimentação (Jappe, 1999, p. 81).

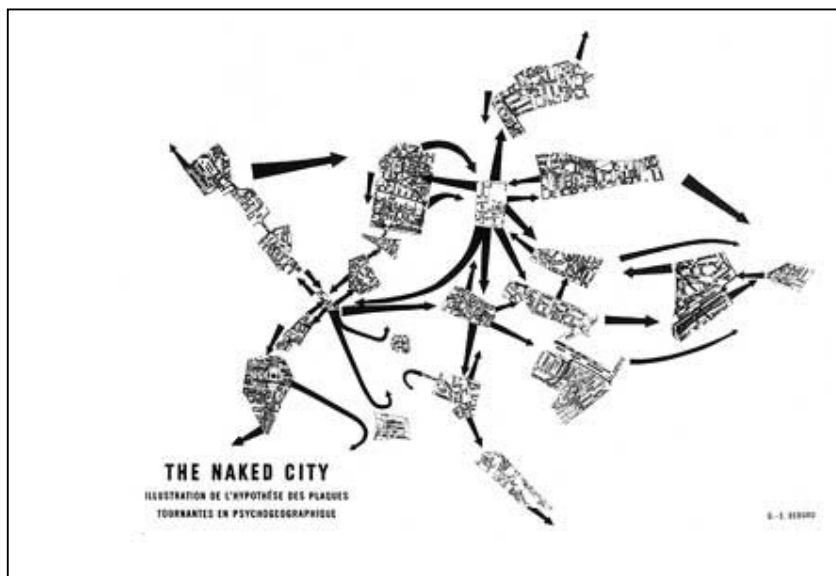


Figura 22 - Teoria da Deriva

Fonte: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=130&secao=potlatch>

A superação da arte, da técnica, era absolutamente necessária para que o homem pudesse criar para si uma vida cotidiana diferente, uma vida que realizasse as promessas da arte e que eliminasse a limitação da criatividade propiciada pelo avanço técnico como mediador entre o sujeito e o mundo. O sujeito, para Debord, deveria entregar-se às “derivas”, que, segundo definição retomada por Jappe (1999, p. 83) era defendida enquanto “uma técnica da passagem apressada através das ambiências variadas; passeios de mais ou menos um dia durante os quais a pessoa ‘se entrega às solicitações do lugar e dos encontros’”. A defesa da deriva enquanto

técnica é uma maneira de expressar um conceito do que seria o vivido para Debord. O sujeito deveria ser livre, passageiro, entregar-se às sensações do vagar pelas cidades, pelas pessoas, intensamente, na banalidade de todo e qualquer dia. Assim, o aventureiro seria o criador de sua aventura e não o contrário. Para isso, seria preciso, segundo Debord, refazer a realidade, construí-la de maneira a não mais expressar algo, mas a apenas suscitar novas sensações.

Em 1957, Debord participa do primeiro encontro do que veio a ser definido como a *Internacional Situacionista*, reunião de pessoas de diversos países, preocupadas em construir uma crítica à arte, à economia, à unidade perdida pela divisão do trabalho, ao cotidiano, através da sustentação de uma espécie de ciência das situações.



Os fundadores da I.S. em Cosio d'Arroscia (Itália, 1957): G. Pinot-Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Walter Olmo

Figura 23 - Fundadores da IS

Fonte: <http://www.ruibebiano.net/zonanon/non/abc/situac.html>

O intuito era buscar os meios práticos para as manifestações da criatividade e liberdade humanas. Debord e seu grupo pregavam a revolução, a reconstrução do mundo através de fundamentos marxistas – mas, ao mesmo tempo, sugeriam uma renovação nesta proposta, criticavam a necessidade de construir-se uma instância superior capaz de doutrinar as consciências do proletariado a respeito das formas degradantes da vida, como a economia e o Estado. Para Debord, as pessoas não necessitavam de líderes e dogmas, apenas de uma tomada de consciência individual, que levaria automaticamente a uma interrupção da ordem econômica estabelecida. Por esta razão é que os acontecimentos de Maio de 68 em Paris foram significativos para os situacionistas, pois foi uma espécie de realização prática de seus pressupostos. Como afirma Jappe (1999), este ano significou uma grande ruptura no século passado, pois a revolta estudantil, somada à primeira greve geral selvagem, com 10 milhões de trabalhadores parados, representou muito além de uma reivindicação contra as formas universitárias e baixos salários dos operários – significou a renúncia das autoridades:

Houve um sentimento de “tudo é possível” e uma transformação do mundo transformado que representava um evento histórico e, ao mesmo tempo, algo que concernia aos indivíduos em sua essência íntima e cotidiana. Era a prova de que, num grande número de pessoas, dormita o desejo de uma vida totalmente distinta e de que, se encontrar meios de se expressar, tal desejo pode, a qualquer momento, pôr de joelhos um estado moderno: exatamente o que sempre afirmara a *IS* (JAPPE, 1999, p. 132).

Após 68, os situacionistas gozaram de um momento de glória, que logo foi diluído por crises internas que reduziram seus membros a apenas dois. Em 1972, Debord decide dar fim à organização, argumentando que os tempos faziam sentir que uma revolução (através dos princípios situacionistas) estava próxima. A dissolução da *Internacional Situacionista* foi justificada por Debord como a

superação de uma vanguarda separada, pois a revolução pretendida não poderia se dar através de uma organização. Apenas pela crença nesta possível e próxima reconstrução do mundo é que os situacionistas pensavam ter acabado suas atividades enquanto grupo. Entretanto, Debord não deixava de considerar as rupturas internas como motivações para o fim da *IS* e de verificar que, ao invés de as pessoas marcharem para a transformação da civilização, era a economia que mais se ampliava contaminando todos os domínios da vida social.

Nesta rápida deriva pela trajetória de Debord, percebem-se as principais motivações de suas idéias. E é através da obra *A Sociedade do Espetáculo* que se pode perceber explicitamente a crítica ao espetáculo e aos novos modos de ser, que eram os fundamentos para que o autor defendesse a necessidade da reconstrução da existência. Num conjunto de 221 teses, divididas em nove capítulos, o autor trata das mudanças sofridas pelo ser, pela vida e pelo mundo a partir do nascimento do espetáculo. Analisa a transformação radical da comunidade em sociedade espetacular; a mercadoria como único ser humanizado neste social; as severas mudanças nas concepções da história, do tempo, da ideologia, da cultura, dos espaços urbanos; além de uma espécie de atualização dos projetos e práticas marxistas, permitida pelas suas divergências contra eles, isso tudo apenas como maneira de melhor elucidar o caminho que levaria, segundo ele, diretamente à porta de saída da sociedade espetacular.

Logo nas primeiras teses do livro, o autor apresenta a definição do que seria o espetáculo. Para ele, o espetáculo “não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens” (§ 04). O espetáculo, então, **não** é a soma de todas as imagens. Não é o termo que representa em conceito uma atualidade que, em virtude de modernos meios de produção e irradiação, eleva em

progressão geométrica as taxas demográficas da imagem. Espetáculo é relação social. Contudo, é uma relação **mediada** pela imagem. Para o autor, é esta mediação imagética que apaga a autenticidade, o concreto do vivido, ou seja, deixa de ser verdadeira a relação entre homem e mundo. Além disso, ela promove a separação dos indivíduos na ilusão de uma unidade, significando que inautêntica também se torna a relação entre homem e semelhante. Isto interfere diretamente na qualidade das formações que derivam destas relações, tais como as comunidades/sociedades. Assim, as relações sociais se estabelecem entre seres alienados, apagados em suas individualidades, seres que vivem necessidades socialmente sonhadas, vivem por procuração, através de vedetes que representam o que não são, vivem, enfim, dogmas de um espetáculo, que é o motor do/movido pelo apogeu do consumo.

Estas relações mediadas acabam com a potência criativa do sujeito, uma vez que as “derivas” só são feitas pelas imagens que passeiam pelos seres e pelo mundo, escamoteando o fato de que o protagonista da deriva, o aventureiro, não faz nada além de naufragar o olho na superfície da tela. O olho que tudo vê, que tudo sente, que tudo vive, é o olho do peixe morto, o olho daquele que saltita de imagem para imagem e não se deixa envolver pelo abismo de tudo que existe no intervalo do salto.

Para Debord tudo o que existe e que deve ser vivido está justamente neste intervalo. O mundo-imagem passeia pelo ser, arranca-lhe sensações, solicita-o para que se entregue. E ele cede. Entrega seu olho ao espetáculo e, o que é mais significativo, reduz-se ao próprio olho. Ele, o outro e o mundo são o que é visto e vivido na imagem.

Determina-se que a tese 04 de Debord, a relembrar, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens”, será o ponto de partida desta pesquisa. Isto porque se tem como objetivo confrontar idéias discordantes de quatro pensadores franceses acerca da questão de fundo “qual é o papel que a imagem exerce atualmente no social?”. E, por derivação: “qual é a consequência, as mudanças que podem ser percebidas a partir desta atuação?”. Esta opção, a da tese 04 de Debord como norteadora desta tese, justifica-se porque ela condensa objetivamente as respostas segundo este autor, assim sendo, a imagem exerce papel de mediadora das relações sociais e a consequência disto é o espetáculo. Quer-se buscar em Jean Baudrillard, Michel Maffesoli e Gilles Lipovetsky a mesma possibilidade de afirmação sucinta, avançar nos emaranhados racionais que conduziram os autores a ela e, finalmente, estabelecer um confronto de idéias.

É possível, num primeiro momento, desencadear o seguinte pensamento: para Debord o que se configura atualmente é o espetáculo, o que pode ser, segundo Baudrillard, o simulacro. Simultaneamente pode-se pensar na socialidade maffesoliniana e na hipermodernidade lipovetskiana. Tudo depende do ponto de vista, este produz significações profundamente diversas. Tensionar as respostas dadas pelos autores pela (re)criação da tese 04 para cada um deles é objetivo primeiro desta pesquisa. Isto para atingir, quem sabe, uma versão atual da tese, provocada pela aproximação de cada reflexão.

A tese 04 condensa em apenas duas linhas a certeza de que há uma redefinição do social, de que a imagem é o elemento fundamental desta mudança, mas não o suficiente. E acredita-se que, justamente nesta insuficiência, é que se

abrem os espaços para as divergentes conclusões e interpretações do social a serem exploradas aqui.

Para Debord, então, o espetáculo não seria apenas uma profusão de imagens ocasionada pelo desenvolvimento das técnicas para estes fins, e a observação da pululência delas no social seria fonte da sua avaliação. É preciso salientar que Debord nunca foi um analista dos meios de comunicação de massa, mas um crítico da economia-política, do devir capitalista do mundo. Para ele, o espetáculo é um produto da sociedade capitalista. A imagem, no espetáculo, seria o capital no grau máximo de acumulação (§ 34).

Assim, a simples produção e a disseminação de imagens não transformam, *per se*, o social. A imagem estabelece relação social porque é um produto da expansão econômica. Segundo ele, é o mundo que cria o espetáculo, não o espetáculo que cria o mundo. E acaba representando este mesmo mundo porque os sujeitos nada querem além de vê-lo e vivê-lo pela imagem.

É preciso dizer que para Debord a imagem, no espetáculo, apenas vale pela raiz libidínica que oculta: a mercadoria. Ela faz viver aquilo que é visto. Liberta a ilusão de ser possível viver nela a verdade. Esta imagem não passa, no fundo, da única forma pela qual as modernas condições de produção permitem que seja figurado o mundo à consciência.

A imagem está em plena exuberância porque é o capital, a política, e justamente por esta virilidade é que debilita o sujeito, enfraquece-o real e simbolicamente. Para Debord, foi o apogeu do consumo que se apoderou da imagem para apagar o sujeito, adquirindo vida própria e construindo a própria realidade do mundo.

O espetáculo é o apagamento dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do eu, pela supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida, diante da presença real da falsidade garantida pela organização da aparência (DEBORD, § 219).

Debord enfatiza que o espetáculo é a degradação do ser. Se este já tinha declinado para o ter, toda a realização da condição humana no espetáculo o degenera agora para o parecer. O ser é enquanto aparece. Toda a existência individual, para Debord, assim, é forçadamente social, dependente do *fazer ver*, é o império do *ser visto* (§ 17). “Ser conhecido fora das relações espetaculares equivale a ser conhecido como inimigo da sociedade” (*Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1988, p. 180).

O espetáculo, assim, é afirmação de toda a vida humana (social) como aparência (§ 10). E, como destaca o autor, esta afirmação é a negação da vida, pois a realidade que surge no espetáculo acaba tornando somente o espetáculo o real (§ 8). E a consagração do espetáculo se dá justamente porque ele justifica esta ação, ele positiva a adesão ao parecer através de um argumento unilateral, indiscutível de que “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (§ 10). O “ser-visto” contemplando seu “mundo-imagem” se deixa levar pelas correntes deste argumento espetacular. Todavia, mesmo que o sujeito, através da imagem, viva numa condição alienante por se encontrar num estado de recepção passiva, não está sendo abduzido pelo mundo espetacular, pois, como complexifica Debord: “o espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir” (§ 21). Com isso, o espetáculo não se configura como o entorpecente ingerido a contragosto pelo indivíduo; este apenas encontra no espetáculo a cama feita para seu sono, sob a proteção do mais eficiente guardião.

A imagem, para Debord, é mercadoria. A imagem é a reificação do mundo, tudo tornado objeto. O sujeito se coisifica e se troca pelo seu ídolo. O mundo se coisifica e é trocado pela imagem-mundo. No espetáculo, a “máxima empírica” se dá no *zapping*.

Para ele, a unidade do mundo foi perdida em prol da totalização do espetáculo. Se outrora havia uma ordem mítica, uma contemplação sagrada que justificava o ordenamento cósmico e ontológico do mundo, Debord acredita que a diferença se dá porque nesta ordem mítica havia a explicação do que a sociedade não podia fazer, era imposto o limite. Ali todos aderiam e havia um reconhecimento comum, a percepção de uma unidade. No espetáculo, é o contrário que ocorre: o modo de ser concreto transfigura-se na própria abstração. O espetáculo expressa justamente o que a sociedade pode fazer, mesmo que esta permissão nunca chegue a significar a possibilidade absoluta de concretização. Perde-se o sentimento de unidade, e o ser transforma-se num elétron que gravita indefinidamente em torno do núcleo altamente atrativo, porque positivo, o núcleo espetacular.

Para Debord o espetáculo é o resultado da Revolução Industrial, da divisão fabril do trabalho e da produção em massa para o mercado mundial. Destas três causas surge a mercadoria como “uma força que vem *ocupar* a vida social” (§ 41). Assim, é a força da mercadoria, produzida em escala mundial, por trabalhadores que criam solitários apenas uma parte dela, tudo isso para um mercado alucinadamente capitalista, que abusa da imagem para provocar a falsa união. A, tão odiada por Debord, relação social entre pessoas mediada pelas imagens.

O homem produz e vê apenas detalhes do mundo e se vê cada vez mais separado dele. Ele (enquanto força de trabalho), seu mundo (enquanto objeto de contemplação) e sua vida (enquanto produto a ser consumido) copulam com

imagens prometêicas da união, mas gozam espetacularmente no império da divisão (§ 23 - 29). O urbanismo das grandes cidades acaba sendo o sintoma desta separação, pois é encenado nele a unificação atomizada dos trabalhadores, uma reintegração de indivíduos isolados em grades e conjuntos habitacionais, formando uma pseudocoletividade. O espetáculo, para Debord, é a reestruturação social sem comunidade (§ 165 – 179).

O espetáculo é o mundo transformado em economia. Esta opera, agora, somente para seu próprio fim, ou seja, seu próprio crescimento e manutenção. Neste mundo, as necessidades de sobrevivência transfiguram-se numa busca de sobrevivência ampliada, na busca da satisfação de pseudonecessidades, no consumo do mesmo como se fosse algo diferente, no consumo pelo consumo. Nada mais de qualidades, mas quantidades e homens sem qualidades que mergulham na lógica da abundância. Consomem-se ilusões, consome-se o mundo enquanto mercadoria. O capital humaniza a mercadoria a tal ponto que o seu fetichismo alarga-se em todos os setores: fetichismo de si, fetichismo do outro, fetichismo do mundo, fetichismo das idéias, enfim, o homem e a natureza tornam-se coisas passíveis de troca através de um único elemento concreto e fluido que circula na totalidade espetacular, o dinheiro.

Na sociedade do espetáculo, o sujeito trabalha para ser merecedor de férias, de poder, de consumo. São instâncias apresentadas como subprodutos, finalidades do próprio trabalho, instâncias consumíveis, amplamente vendidas como de possível acesso por todos. E, o que é mais radical, como se o indivíduo fosse capaz de encontrar a felicidade nelas. Para Debord, nada escapa à lógica espetacular do consumo. O espetáculo é o supermercado onde se compram rotinas, valores, lugares, prazeres que perambulam entre produtos multifacetados. Na abundância

explícita das gôndolas do supermercado espetacular, o movimento e afirmação da vida são consumidos diante dos incontáveis tipos de sabão em pó. A qualidade da vida torna-se adesão ao mundo em quantidade, em meio a batalhas para a conquista do que Debord intitula como a banalidade quantitativa. As diferenças, os regionalismos, os racismos, as oposições etárias constroem-se espetacularmente através das escolhas e capacidades de compra de cada sujeito. E, conforme sublinha o autor: “sob as oposições espetaculares esconde-se a *unidade* da miséria” (§ 32).

Debord acredita que não há opção num mundo em que o dever é escolher tudo (§ 64). Sempre se escolhe falsamente por uma coisa ou outra. E o movimento da escolha, que faz os seres tornarem-se dinâmicos através dos diversos objetos pelos quais podem transitar, apenas apresenta a prova de uma vida estática e esvaziada de seu conteúdo efervescente. Toda a vida é preterida em favor das formas que promovem o jogo de fazer pensar que, por detrás delas, encontra-se o conteúdo: a vida diretamente vivida.

A satisfação da mercadoria abundante não se encontra no seu uso, mas em si mesma. Ela, enquanto promessa de supressão de insatisfações, torna-se um nada quando adquirida pelo indivíduo, pois este objeto revela ao sujeito o vazio por detrás de sua máscara. Mas a frustração logo é esfumada pelo surgimento de outro objeto, que justifica o sistema espetacular e exige ser reconhecido e possuído. Assim, a satisfação exacerba um ciclo de pseudomudança dos produtos e condições de produção. E, para Debord, no espetáculo, o perpétuo está fundado nesta mudança, na perenização do ser através da obsolescência dos objetos (§ 68-71).

Debord analisa esta cisão na maneira de conceber o tempo como fruto da transfiguração da passagem do tempo cíclico e do irreversível ao tempo espetacular.

No cíclico, a sociedade tinha a consciência de um presente perpétuo e era produto de sua própria história. Percebia o tempo que voltava, não o que passava. Era organizado conforme a experiência imediata com a natureza. O irreversível surge nas sociedades de classes, nas quais passam a ser organizados os sistemas de trocas e as concepções temporais. Se, na era do tempo cíclico, as sociedades míticas eram produto de sua história, nas de classes, a história passa a ser seu produto. O tempo cíclico do eterno retorno passa a ser o tempo irreversível do ser vivo. E esta história é medida através de acontecimentos entrelaçados com o poder, a sucessão de poderes. A eternidade saiu do tempo cíclico e passou a ser orientada para além dele, para um final, seja para o reino de Deus, seja para a construção do paraíso terrestre, seja para a concretização de projetos políticos. Para Debord, a transição do tempo cíclico em tempo irreversível não se dá de imediato, inicia na Grécia com a tomada de consciência do tempo histórico, passa pelo nascimento das religiões monoteístas, pela Idade Média, pelo Renascimento, até seu triunfo na noção do tempo irreversível da burguesia, o tempo do trabalho: “é a vitória do tempo profundamente histórico, porque é o tempo da produção econômica que transforma a sociedade, de modo permanente e absoluto”. O tempo irreversível passa a se metamorfosear em tempo das coisas através da produção em série de objetos: “o irreversível unificado mundialmente pelo capitalismo é o mercado mundial, do espetáculo mundial. O tempo irreversível da produção é antes de tudo a medida das mercadorias” (§ 125-146).

Assim é que nasce o tempo espetacular, o tempo da mercadoria, o que, segundo Debord é a abstração do tempo irreversível. O tempo vivido é o do consumível, e configura-se como um tempo pseudocíclico, através do movimento para a satisfação da sobrevivência ampliada. Debord acredita que o tempo

pseudocíclico é o cíclico acrescido do dia e da noite, do trabalho e do descanso semanal, da saída e da volta do período de férias. Mas ele passa a ser consumível. Estes momentos são mostrados como distantes do trabalho e como a imagem social do que deve ser desejável por definição. “Esta mercadoria é oferecida como momento da vida real, cujo retorno cíclico deve ser aguardado”. Assim, este tempo não se organiza mais através de uma experiência direta com a natureza, mas com a experiência indireta com a pseudonatureza do trabalho alienado. Por esta razão é que o autor enfatiza que, em qualquer momento da vida, o que ocorre é a reprodução do espetáculo, que a vida real não passa da vida mais “realmente espetacular”. É um tempo da realidade vivida ilusoriamente, o oposto do cíclico em que o tempo da ilusão imóvel era vivido realmente. Para Debord, enfim, o tempo espetacular é o tempo do consumo de imagens, estas sendo, para ele, o “meio de ligação de todas as mercadorias” (§ 147- 164).

Debord, no ano da edição do seu livro (1967) acreditava haver dois tipos de espetáculo, o concentrado e o difuso: o primeiro seria a ditadura da economia burocrática, de uma imagem heróica que justifica a exploração absoluta. Nele, todos dependem do sistema, devem consumir e a ele aderir para continuar a fazer parte deste mundo. O segundo trata da abundância das mercadorias. Mesmo que as mercadorias sejam separadas e sustentem projetos contraditórios de planificação da sociedade, são justificadas “em nome da grandeza da produção da totalidade dos objetos, cujo espetáculo é um catálogo apologético”. O consumo da totalidade dos objetos buscada pelas qualidades atribuídas ao conjunto através do espetacular difuso traz à tona o caráter falso da satisfação, pois o “consumidor real só poder tocar diretamente numa seqüência de fragmentos dessa felicidade mercantil”, e o todo está definitivamente ausente destas partes (§ 65).

Nos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, escrito aproximadamente 20 anos mais tarde, Debord revela o surgimento do espetacular integrado, a junção das formas anteriores: “no lado concentrado, por exemplo, o centro diretor tornou-se oculto: já não se coloca aí chefe conhecido, nem uma ideologia clara” (p. 173). No lado difuso, por sua vez, todos os comportamentos e toda produção de objetos estão absolutamente absorvidos pelo espetáculo.

O sentido final do espetacular integrado é o fato de ele ter integrado na própria realidade à medida que falava dela e de tê-la reconstruído ao falar sobre ela. Agora essa realidade não aparece diante dele como coisa estranha. Quando o espetacular era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa. O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la (p. 173).

A sociedade do espetacular integrado, explica Debord, se caracteriza pela combinação de cinco aspectos:

- 1 - as renovações tecnológicas: propiciam a entrega do mundo ao juízo racional do “corpo dos especialistas”;
- 2 - fusão econômico-estatal: as alianças entre economia e Estado dominando o espetáculo pela impossibilidade de distinção entre uma e outro.

As outras três aparecem como derivação desta dominação:

- 3 - o segredo generalizado,
- 4 - a mentira,
- 5 - a produção de um presente perpétuo.

Segundo Debord, os três últimos são as mais importantes operações do espetáculo, pois eliminam a verdade por torná-la impossível de ser demonstrada (o que consome o fim da opinião pública) e iludem a todos num movimento cultural ativo devido à incessante circulação da informação. E, além de organizar a pseudonovidade, organizam o esquecimento do que pôde ser conhecido. Tudo sob a vigília de um segredo profundo que nada mais é, para Debord, que o segredo da dominação (*Comentários...*, p. 214).

O espetáculo, para Debord, é o fim da história, da cultura, das ideologias e a emergência destas instâncias somadas ao prefixo pseudo. Não se vivem mais acontecimentos, mas pseudo-acontecimentos através do contato com a pseudonatureza do tempo pseudocíclico: “(...) Com a destruição da história, o próprio acontecimento contemporâneo logo se afasta para uma distância fabulosa, em meio a narrativas inverificáveis, estatísticas incontroláveis, explicações inverossímeis e raciocínios insustentáveis” (*Comentários...*, p. 179). O fim da arte, da música, da moda, é mascarado por uma pseudocultura que se torna a mercadoria vedete do espetáculo ao recompor destroços e configurar um meio neo-artístico. Para Debord, na aplicação de pseudonovidades, fica oculta a destruição da vida real e da poesia.

Às ideologias, por sua vez, não se adiciona o prefixo, mas se tem o triunfo do seu conceito por sua materialização no espetáculo. Como afirma o autor (§ 212-213), a ideologia é uma vontade abstrata do universal e passa a ser legitimada no espetáculo pela abstração universal, a “ditadura efetiva da ilusão”. “O espetáculo é a ideologia por excelência, expõe e manifesta em sua plenitude a essência do sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real”. O que se vive no cotidiano espetacular, segundo Debord, é a prática da “desinserção da práxis e a

falsa consciência que a acompanha” inspirada pela realização da idéia de ideologia. Se ela não pode ser considerada uma pseudo-ideologia, por outro lado sua glória transforma em “pseudo” toda a realidade que contém (§ 217).

Segundo Debord, tudo acaba apagado no espetáculo. Entre os homens e entre eles e o mundo, subsiste a tela que elimina as possibilidades de o indivíduo possuir até mesmo sua própria história, pois ele não vive os pseudo-acontecimentos dramatizados no espetáculo, permanece na sua vida cotidiana separada, sem linguagem, sem conceito, sem acesso ao passado, uma vida incomunicável. O indivíduo já não reconhece na própria vida a porta para sua realização e até para sua morte. O espetáculo nada faz além de manter as aparências da vida (§ 107-215). O sujeito espetacular é o espectador.

O motor da economia passa a ser a produção, distribuição e consumo de acontecimentos, obscurecendo as consciências através de uma “subcomunicação generalizada da organização social da aparência” (§ 195). A mídia, assim, torna-se o veículo por excelência da lógica espetacular, ela é o veículo do espetáculo.

No plano das técnicas, a imagem construída e escolhida por *outra pessoa* se tornou a principal ligação do indivíduo com o mundo que, antes, ele olhava por si mesmo, de cada lugar onde pudesse ir. A partir de então, é evidente que a imagem será a sustentação de tudo, pois dentro de uma imagem é possível justapor sem contradição qualquer coisa. O fluxo de imagens carrega tudo, outra pessoa comanda ao seu bel-prazer esse resumo simplificado do mundo sensível, escolhe aonde irá esse fluxo e também o ritmo do que deve aí se manifestar, como perpétua surpresa arbitrária que não deixa nenhum tempo para a reflexão, tudo isso independente do que o espectador possa entender ou pensar (...) (*Comentários...*, p. 188).

O discurso espetacular midiático mostra tudo completamente isolado do ambiente, do passado, das intenções, das conseqüências. O espetáculo é ilógico. Ninguém consegue contradizê-lo, pois ele ainda consegue apresentar falsos inventários morais através de pseudodivergências que denotam o contrário do que

parecem, desvelam “o resultado de uma convergência espetacular buscada com muita tenacidade” (*Comentários...*, p. 171).

No espetáculo, tudo o que existe é o que é apresentado e repetido pela mídia, principalmente os boatos. Eles passam a ser o real. E, ironiza Debord, o que deixa de ser falado durante três dias passa a não mais existir. O que ele passa a falar é o que passa a existir de fato. O espectador aprisiona-se neste universo limitado e entrega a sua existência para os “interlocutores fictícios”, estes não fazendo nada além de entreter unilateralmente o indivíduo através da propaganda política da mercadoria. E, destila Debord, “a imbecilidade acha que tudo está claro quando a televisão mostra uma imagem bonita, comentada com uma mentira atrevida” (§ 218 e *Comentários...*, pp. 182-214).

As personalidades são suprimidas pela impossibilidade do conhecimento das experiências autênticas e, com isso, das definições de suas próprias preferências. Segundo Debord, quem sempre olha esperando o que vem depois não age, e assim nasce o bom espectador. O espetáculo considera o espectador um ignorante em tudo, não se importa com o que ele prefere e oculta isso através de sondagens de opinião, eleições, reestruturações modernizantes. “Seja quem for o vencedor, a amável clientela *vai levar o que há de pior*. Isso, e nada mais, foi produzido para ela” (*Comentários...*, pp. 183- 222).

Para Debord, a maior mudança ocorrida desde suas verificações no ano de lançamento do livro (1967) foi a continuidade do espetáculo. Explica que isso não se deu pelo avanço na instrumentação midiática, pois ela já estava em estágio avançado, mas pela educação de uma geração em torno dos seus dogmas (*Comentários...*, p. 171). Considera que a sociedade moderna avançava positivamente até 1968 e mostrava a todos que era passível de ser amada, mas

após esta data ela perdeu a ingenuidade e impôs o temor no lugar do amor. Ela começara pela imposição, pela ilusão, pelo sangue, mas prometia a felicidade, afirma Debord. Agora ela já não promete, ela não diz mais “o que aparece é bom, o que é bom aparece”, mas diz apenas “é assim”. Para Debord, esta é a confissão de impossibilidade de reforma em sua essência (*Comentários...*, pp. 161 e 232). Como atesta: “O maior resultado da decomposição catastrófica da sociedade de classes é que, pela primeira vez na história, o velho problema de saber se a maioria dos homens ama de fato a liberdade está superado: agora, eles vão ser obrigados a amá-la” (*Comentários...*, p. 162).

Debord sempre acreditou na possibilidade de reversão, de eliminação do espetáculo. A alternativa efusivamente defendida por ele era a criação de conselhos (inspirado na formação dos comunistas conselhistas de 1920), que seria uma maneira de os trabalhadores revolucionarem a vida social alienada. Debord pretendia que os homens colocassem em ação uma força prática para destruir a sociedade do espetáculo, tornando-se conscientes de si. Como afirma na tese 122, a alternativa é “recusar a totalidade de sua miséria, ou nada”. Assim, para Debord, nada existe no espetáculo, nada pode surgir dentro da lógica espetacular, é preciso, conforme defendia, reconstruir a realidade. Ou nada.

A imagem, enfim, para Debord, é o vínculo abstrato entre as pessoas. Ela garante que as pessoas vivam no pseudomundo do tempo pseudocíclico pseudoconscientes da pseudomudança e de uma pseudocoletividade e sigam trilhando sua pseudo-história. Garante, também, que os sujeitos satisfaçam suas pseudonecessidades pseudo-escolhendo entre pseudonovidades produzidas pela pseudonatureza e conhecidas através da subcomunicação unilateral dos pseudo-acontecimentos e pseudodivergências da pseudocultura espetacular. Para Debord, o

prefixo do mundo espetacular é o pseudo. E a única verdade a ser admitida é a realidade do espetáculo.

A sociedade atual, seria então, para Debord, o espetáculo da economia radical que tolda a realidade do mundo, da vida e dos seres através das imagens. Como o autor escreve na tese 01, tudo o que era diretamente vivido transformou-se em representação. Debord critica o espetáculo, pois quer poetizar o instante, o cotidiano concreto, e acredita que somente a eliminação da mediação trará o retorno ao conteúdo. A imagem, a forma-imagem não seria o seu alvo, visto que ela em si não acarreta transformações. O alvo de Debord é a forma valor que a sociedade adquiriu, o devir mercadoria do mundo. A economia inverteu a concretude do mundo irrealizando-o e tornando os homens apenas almas que penam no purgatório crentes de que estão no paraíso.

O que se percebe com o pensamento de Debord é que há uma divisão entre um **real autêntico** (para ele existe este lugar, basta eliminar o espetáculo), e **uma representação do real** (esta seria a categoria do espetáculo, ela requer, obrigatoriamente, uma mediação). A mediação, para Debord, é o problema [nada mais é vivido diretamente, tese 01]. O espetáculo apenas disfarçou a divisão. Vive-se através da imagem o real e o representado. Debord considera a economia da sociedade capitalista como uma entidade separada que determina as relações entre as pessoas através da imagem, assim como outrora se pensava Deus como determinante da existência e relação entre as pessoas através da fé. O único motor absolutamente dinâmico que interfere na vida das pessoas é a economia, a mercadoria. E para se livrar deste ente é preciso decretar sua morte, pois o sujeito precisa fazer sobressaltar sobre a sua vontade de dormir a sua consciência, que

mostrará os caminhos e, principalmente, fará perceber o abuso e as artimanhas da lógica espetacular.

Para Debord, não há consciência no espetáculo, não há vida, não há comunicação. É preciso quebrar o receptáculo espetacular da alienação para encontrar e gozar o real.

A sociedade contemporânea é a imagem tornada o álibi do sistema econômico e político em sendo a mediadora de relações fantasmas. O espetáculo é, necessariamente, algo que deve ser exterminado, pois impede o (re) conhecimento da verdade do mundo e dos seres. Para Debord, enfim, a sociedade da imagem é o seqüestro da realidade pelas imagens.

Parte-se agora em busca das prováveis repostas que Jean Baudrillard daria ao questionamento desta tese.

3 Simulacro

Jean Baudrillard nasceu no dia 20 de julho de 1929 na cidade de Reims, na França, e faleceu em 06 de março de 2007, em Paris. Sua bibliografia, iniciada em 1968 com a publicação da sua tese de doutorado *O Sistema dos Objetos*, desenvolvida em Nanterre com Henry Lefebvre, espalha-se até os dias de hoje, somando um total de mais de 50 livros publicados, sem contar artigos em revistas e jornais. Interessado nas análises das transformações estruturais promovidas pelo desenvolvimento econômico, faz desta temática um fio condutor para suas reflexões e, ao longo das metamorfoses promovidas pelo passar do tempo, verte para as mais diversas tramas, sempre surpreendendo o pensamento.

É triste perder Jean Baudrillard durante o trajeto desta pesquisa. Faz pensar que gênios não deveriam morrer. Precisa-se deles. Baudrillard ironiza, dessacraliza, radicaliza a idéia para melhor fazer ver ou, quem sabe, para possibilitar o desajuste, a transgressão, a destruição criadora. O quer fazer agora, sem ele, o mal necessário? Trazer para junto de si sua obra, lê-la, ruminá-la, colocá-la na estante com a certeza que jamais cairá sobre ela o mais insignificante farelo de pó.

A impressão de que uma obra finita é mais fácil de ser capturada e transmitida sistematicamente é pura vertigem, em se tratando deste autor. O pensamento de Baudrillard somente se solidifica para melhor sublimar-se. Ele escreve, torce, inverte, vira do avesso as próprias idéias. Testa. Sempre. Tudo isso produz um efeito libertário para a mente: faz pensar. Por este motivo, confessa-se a dificuldade em estabelecer uma ordem, uma estrutura, um ponto de partida ou chegada, enfim, uma linearidade a sua reflexão. Mas o exercício intelectual aqui é

tentar. Correndo sempre o risco de errar. Isso porque as limitações (ou perspectivas) do pesquisador funcionam como filtro severo, direcionam o olhar e deixam muita coisa para trás. Convoca-se a melhor conselheira nestes momentos em que a lucidez da ignorância ainda sabiamente sussurra que é um bom momento para nem começar: ousadia, já é hora de acordar! Tarefa agora é buscar na obra de Jean Baudrillard todos os elementos, as pinceladas que possam mostrar o papel que a imagem exerce hoje no social.

Pronunciar a palavra simulacro é evocar o nome Jean Baudrillard. Tudo porque é dele a afirmação “o que se vive hoje é a simulação”. Fingir ter o que não se tem. Além da conta, cabe ressaltar. As grandes verdades não fundamentam mais o mundo porque se descobriu que não merecem tanta confiança como outrora se acreditou. Abrem-se as facetas da política, do sexo, da mulher, da arte, das ideologias, apenas para citar algumas das “pulsões” que se pavonearam, gozando de liberdade e expressão jamais esperadas. Mundo em orgia.

E para Baudrillard o problema é simples: ainda não inventaram o antídoto contra a ressaca. O abominável dia seguinte. O pós-orgia. O que fazer após a orgia? Esta foi talvez uma das questões-chave propostas por ele. Graças a ela o autor foi levado a responder: simular, repetir ao infinito todas as utopias. Considerar que o passado nunca existiu e tentar preencher os espaços vazios de referenciais, valores individuais e sociais (BAUDRILLARD, [1990] 2003, pp. 9-10).

Poder-se-ia dizer que para Baudrillard a sociedade de consumo é a alavanca para o mundo do signo, o simulacro. Ela nasce da transformação das relações de produção, do fim da lógica cartesiana do consumo. Nesta os objetos eram os frutos da produção e adquiri-los era a finalidade do trabalho. Inseriam-se aquém dos

conflitos e contradições entre os sujeitos que dominavam a produção, os que eram dominados por ela e os que aspiravam à conquista ou derrubada desta dominação.

Na época pós-industrial, o consumo passa a ser sua própria finalidade. Os objetos precedem à produção, ou seja, antecipam-se à soma dos esforços para sua conquista, e são libertos de suas antigas funções (posse ou uso), existem apenas para ser produzidos e comprados. A nova lógica do consumo não mais expõe a presença de um sistema econômico dominante, mas de um sistema dos objetos que deixa de provocar conflitos estruturais, pois todos são cúmplices e consentem diante do consumo e da tarefa de praticá-lo instantaneamente.

O sistema produz devido ao consumo e o indivíduo consome porque tudo é dado a consumir. Ao invés do conflito, é o consumo que passa a ser o modo de relação com o mundo, reestruturando a coletividade (BAUDRILLARD, [1968] 1993, pp. 165-172).

Os benefícios do consumo não são vistos como fruto do trabalho ou dos processos de produção, mas como milagres. A crença é que se é herdeiro natural da abundância revelada cotidianamente, do “milagre” feito por uma “instância mitológica benéfica”: a Técnica, o Progresso, e o Crescimento ([1970] 2003, p. 23). Para o autor, o resultado real pode ser visto no cotidiano, na ambigüidade da abundância e do consumo, que são vividos como mitos e reconfiguram as condutas coletivas. “Salivadores fantásticos”, os homens acreditam que a evidência do excesso, a negação do raro é a chegada na tão esperada “terra prometida”.

Contudo, a abundância, segundo Baudrillard, é a presença de objetos ausentes, sem sentido, pois o *potlatch*¹¹, a destruição que promove suas

¹¹ Mauss apropria-se do nome *potlatch* para designar o *sistema das prestações totais* observadas das tribos *Tlingit* e os *Haïda* do Noroeste americano. Nelas o princípio da rivalidade e do antagonismo que domina todas as práticas leva até a batalha, até o assassinato dos chefes e nobres que assim se

valorizações e das posições sociais deixa de acontecer. Não é mais o desperdício que valoriza e dá sentido à produção, apenas o consumo ([1970] 2003, pp. 38-43). Este é servido, segundo Baudrillard, de todo um dispositivo de objetos-signos que carregam consigo a possibilidade do gozo da felicidade e da concretização das singularidades. Estas não precisam mais se efetivar através de batalhas, mas da aquisição de objetos signos da diferenciação.

As necessidades de distinção projetam-se nos objetos e fazem os consumidores arremessarem-se de signo para signo, uma vez que o objeto em si não opera o milagre. As diferenças reais que outrora desvelavam seres contraditórios, que opunham os indivíduos uns aos outros, passam, na era industrial, a ser diferenças personalizantes, consumidas através de modelos hierarquizados na escala vertical das necessidades. A diferenciação, para o autor, é a adoção de um modelo que qualifica abstratamente o indivíduo, renunciando à singularidade real que só pode existir a partir de uma relação concreta e conflitual com o Outro e com o mundo.

E o indivíduo passa a buscar sua personalidade num objeto-signo, a buscar o “seu estilo” dentro da loja de departamentos do *shopping center*. A certeza é que o encontro da própria “personalidade” trará a diferença e estabelecerá a relação com os outros ([1970] 2003, p. 59-66).

Para Baudrillard, as necessidades individuais que seriam a legitimação de uma sociedade de consumo passam a ser as necessidades de manutenção do próprio sistema econômico, que utilizam sistematicamente como álibis as necessidades individuais. Não há fruição e satisfação delas devido às relações de um indivíduo com o objeto, mas escolha, aceitação e cumplicidade com um estilo de

enfrentam. Leva, por outro lado, até a destruição puramente suntuária das riquezas acumuladas, para eclipsar o chefe rival. MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2001.

vida social. Isso, para o autor, decreta o fim da autonomia e não faz triunfar a soberania do consumidor.

A igualdade presente nesse sistema é a do homem perante o princípio de satisfação, igualdade perante o consumo. O que reflete a busca por objetos e signos de felicidade, bem-estar e distinção. Segundo Baudrillard, os discursos correntes que acreditam na liberação das necessidades, no desabrochamento do indivíduo, no prazer e da abundância são concepções de superfície, pois a essência do sistema não mudou. Segue-se numa sociedade que origina diferenciação e discriminação social através da utilização e distribuição desigual do excedente.

A abundância, entendida como o resultado positivo do crescimento econômico, não passa de uma estratégia de manutenção, produção e reprodução da ordem social desigualitária e do privilégio. Em suma, não há autonomia possível quando se é obrigado a gozar e a ser feliz. O “eu personalizado” que emerge através do consumo é somente o consumidor que é, para Baudrillard, o novo ser político e social, a nova força produtiva. Não é a vítima, mas o cúmplice do sistema. Não é passivo, pois precisa produzir e inovar constantemente suas necessidades ([1970] 2003, pp. 80-85).

Conforme o autor, a lógica do consumo é que tanto a relação com os outros como a consigo mesmo é consumida. Ele é a substituição das relações espontâneas por relações mediadas por um sistema de objetos signos. Vive-se menos na proximidade do outro e mais sob o olhar mudo de objetos que, pela sua abundância, acabam por suprir a ausência mútua de uns aos outros.

Para Baudrillard, o consumo é a semente do simulacro, das relações de signo para signo. E os fermentos para sua consumação são os meios de comunicação de massa e os avanços tecnológicos e científicos.

Os meios de comunicação de massa auxiliam para que o conjunto das relações sociais não mais se estabeleça entre homem e homem, pois a recepção e criação de mensagens promovem uma espécie de comunhão. Contudo, não se trata de uma comunhão através de um suporte simbólico, mas de um suporte técnico:

O que distingue a sociedade de consumo não é a ausência deplorada de cerimônias (...). A comunhão cerimonial, no entanto, já não se dá através do pão e do vinho, que se tornariam a carne e o sangue, mas através dos mass media (...). O que é repartido deixa de ser a "cultura": o corpo vivo, a presença atual do grupo (tudo o que fazia a função simbólica e metabólica da cerimônia e da festa); é um estranho corpo de signos e referências, de reminiscências (...) que define a menor panóplia comum de objetos a possuir pelo consumidor médio para aceder ao título de cidadão da sociedade de consumo ([1970] 2003, p. 108).

Para Baudrillard, a publicidade é o "mais notável meio de comunicação de massa da atualidade", pois fala de qualquer objeto e, por isso, todos são virtualmente glorificados. Não orienta para objetos reais, para o mundo concreto, para outro ponto de referência, mas de signo para signo, de objeto para objeto, de consumidor para consumidor. Nada de conteúdo, tampouco de público real. Valoriza o objeto e transfere para ele todo o discurso do real.

A publicidade – na TV , no rádio, nos meios impressos, (e digitais) – produz uma equivalência entre informação noticiosa e publicitária, acontecimento e espetáculo, história e *fait divers*, neutraliza e despersonaliza o discurso do mundo. O anúncio e a notícia formam uma idêntica substância visual, escrita, fônica e mítica, e suas sucessões parecem naturais, suscitam idêntica curiosidade e absorção espetacular/lúdica. Baudrillard elucida que os indivíduos são neutralizados neste corte, e acabam por aderir a um consumo simultâneo ([1970] 2003, p. 23).

Segundo Baudrillard, qualquer juízo que se pretenda objetivo não pode deixar de analisar os meios de comunicação nas categorias do mito, que não é nem

verdadeiro, nem falso. E também não pode deixar de compreender que estes meios não são soberanos, pois são neutralizados pela indiferença ([1970] 2003, pp. 128-135).

Entretanto, a falta de soberania dos MCM parece ser anulada quando Baudrillard trata de analisar o aparecimento do código, desde o código binário como linguagem do computador, que permitiu o surgimento do Virtual, até a descoberta do código genético, que parece desvendar o invólucro de todas as informações que regem a constituição e o encadeamento dos seres. A descoberta do código é, para Baudrillard, a busca por um futuro de reprodução perfeita de seres, objetos e situações, e viabiliza a extrapolação do real para a entrada definitiva no universo hiper-real.

Na lógica interna dos MCM há uma impossibilidade em avaliar o tempo e a distância devido à contemplação do achatamento do mundo. Com o Virtual, explica Baudrillard, a interatividade e o tempo real provocaram o colapso destas instâncias. O espectador é convidado a atuar, e a referência do tempo enquanto sucessão do passado, presente e futuro é ultrapassada pela referência do instante, do “ao vivo”, do minuto a minuto. Baudrillard avalia a interatividade como a mistura de tudo o que estava separado, distante: os sexos, o palco e a platéia, o sujeito e o objeto, o real e o seu duplo, etc. O indivíduo se converte em codificador e decodificador, em seu próprio correspondente diante da posse do seu terminal. Para Baudrillard, estas são as peripécias trazidas pelo vídeo, pela tela interativa, pelo multimídia, pela Internet, pela realidade virtual: “essa confusão dos termos e essa colisão dos pólos fazem com que em mais nenhum lugar haja a possibilidade do juízo de valor: nem em arte, nem em moral, nem em política. Pela abolição da distância, do *pathos da distância*, tudo se torna irrefutável” ([1997] 2002, p. 129).

O discurso dos MCM orientava de signo para signo, de objeto para objeto, de consumidor para consumidor, despersonalizava o mundo, neutralizava o indivíduo e provocava o consumo. O discurso do virtual orienta para o mesmo objeto no qual o mundo está totalmente personalizado para que o indivíduo o acesse irrestritamente a partir de sua ação. É um discurso puramente convocatório, que põe em marcha a possibilidade de tudo ver e realizar através da tela do virtual. Se para Baudrillard a análise dos meios de comunicação de massa deveria ser pensada na categoria do mito, que não é verdadeiro, nem falso, o Virtual deve ser pensado como o mais verdadeiro que o verdadeiro, como o mais real que o real, como o último estágio do simulacro, no qual a referência, o princípio da realidade sucumbe diante do princípio da simulação, desfaz-se diante do seu duplo, o hiper-real.

No simulacro, os signos são vazios de significação, pois não precedem mais a existência do conteúdo que representam. O real, o conteúdo por excelência, desaparece na simulação. Não desaparece por falta, mas por excesso, por proliferação, por transparência, por “epidemia da simulação” ([1990] 1992, p. 12).

Baudrillard não opõe a simulação ao real, pois explica que não há uma crise no real sendo vivenciada. A simulação é o apogeu do real, é a sobra do real. Ele não estaria por detrás do simulacro ou sendo ocultado por ele, está sendo criado, excessivamente. Se o real acaba pelo excesso, o que acaba por liquidação, para Baudrillard, é a ilusão. Como explica, não se trata do conceito de ilusão como falácia, fantasmagoria e mal, mas como “ilusão radical e objetiva do mundo, a impossibilidade radical de uma presença real das coisas e seres, sua ausência definitiva deles próprios” ([2000] 2001, p. 77).

Para Baudrillard, a ilusão é a regra do universo, o real é a exceção. Isto porque nunca se obteve a verdade absoluta, incondicional sobre as coisas, pois

existe uma ausência, um hiato, a “alteridade radical” que impede que o Eu seja idêntico para si mesmo e para o outro, ou seja, ninguém é em nenhum momento real. A impossibilidade desta realização plena e identificação total é o que permite que se possa seduzir e ser seduzido, e incentiva o jogo com o segredo ([2000], 2001, pp. 78-79).

Na virtualização do mundo, o que acontece é que a alienação transmuta-se em privação total: “já não nos batemos contra o fantasma da alienação, mas contra o da ultra-realidade. Já não nos batemos contra a nossa sombra, mas contra a transparência. E cada avanço tecnológico, cada progresso na informação e na comunicação nos aproxima desta transparência inelutável” ([1994] 1996, p. 95). Para Baudrillard, a privação é o fim da condição na qual tudo existe apenas como idéia, sonho, fantasia ou utopia, pois tudo passa a ser imediatamente realizado ([2000], 2001, p. 73). Assassina-se o real destruindo a ilusão: “a ilusão que pôs desde sempre um travão no real cedeu e nós assistimos ao rebentamento do real num mundo sem ilusão” ([1983] 1991, p. 61).

Resta, porém, uma ilusão: a virtual, a tecnologia como ilusão definitiva. Baudrillard assegura que se está no último estágio da ilusão, apresentando a seguinte cronologia: da ilusão trágica do destino passou-se para a ilusão metafísica do sujeito e do objeto, do verdadeiro e falso, do bem e mal, do real e imaginário. Chegou-se agora na virtual, a do nem verdadeiro nem falso, nem bem nem mal, a de uma indistinção do real e do referencial, a de uma reconstrução artificial do mundo onde todos conquistam a imunidade total ([1994] 1996, p. 68).

Isso foi possível, segundo o autor, porque a simulação, o fingir ter o que não se tem, deixou de ser um efeito do real, mas passou a ser o princípio, pois se constrói uma realidade mais real que o real, hiper-real, em que se perdem as

capacidades de diferenciação entre real e imaginário, real e virtual, presente e o futuro, o eu e o outro. A simulação não é imitação do real, nem dobragem, nem paródia, enfatiza Baudrillard, é a substituição no real pelos signos do real ([1981] 1991, p. 9).

Baudrillard atesta que o mundo é uma ilusão radical. É a ausência, a improbabilidade e impossibilidade do real. E a vida seria a tentativa constante de agarrar e ordenar os mínimos instantes em que ele parece possível. E ao invés de o homem contemplar o fato de viver num mundo irreal e a sua total insignificância, ele optou por:

(...) realizar o mundo, dar-lhe força de realidade, fazê-lo existir e significar a qualquer preço, retirar-lhe todo o caráter secreto, arbitrário, acidental, expulsar-lhe as aparências e extrair-lhe o sentido, subtraí-lo a toda a predestinação para o devolver ao seu fim e à sua eficácia máxima, arrancá-lo à sua forma para o devolver à sua fórmula. Este gigantesco empreendimento de desilusão – literalmente: extermínio da ilusão do mundo em proveito de um mundo absolutamente real – é isso que é propriamente a simulação (BAUDRILLARD, [1994] 1996, p. 39).

Se não é possível afirmar o que é e o que existe, produz-se excessiva e tautologicamente o que falta e cria-se uma realidade onde não pode faltar nada e um indivíduo para o qual não pode faltar potencialmente nada ([1994] 1996, p. 95). Não se finge ter o que não se tem, cria-se. E pronto.

Nesta carnavalização¹² dos signos que simulam o real, ele mesmo é canibalizado pela realidade dos signos. Transgressão total, afirma Baudrillard,

¹² O texto *Carnaval/Cannibal* foi apresentado por Jean Baudrillard no evento *Metamorfoses da Cultura Contemporânea*, ocorrido no Salão de Atos da UFRGS, Porto Alegre, nos dias 17, 18, 19 de outubro de 2005. Posteriormente este ensaio foi publicado na *Revista Famecos*, Porto Alegre, EDIPUCRS, nº 28, pp. 7-17, dez. 2005.

supressão dos limites entre cena e verdade. E tudo passa a se concentrar num espaço homogêneo e “terrorista” da hiperinformação e hipervisibilidade.

A simulação é o estágio da troca viral dos termos, das “metástases” generalizadas no corpo social a partir de uma reação em cadeia onde o sexo, o político, a economia, o esporte, a ciência, a arte já não se encontram em si mesmos, mas em todos os domínios, eliminados enquanto categorias ([1990] 1992, p. 15). O desaparecimento dos referenciais, das posições pontuais dos sujeitos e objetos, acaba impulsionando a positivação do mundo, a eliminação da negatividade, da contradição, das singularidades, em prol de uma transparência definitiva. A busca do grau zero da diferença a partir da ultrapositividade elimina a oposição dialética e transforma o social em metástase do mesmo, em privação do outro, avalia o autor ([1994] 1996, p. 94-96). Elimina-se (ao menos se quer eliminar) o outro sob todas as suas formas: doença, morte, negatividade, violência, estranheza, diferenças de raça, de língua. E esta supressão é, para Baudrillard, o início do que pode vir a ser a extinção de si mesmo, pois como escreve: “não é absurdo supor que a exterminação do homem comece pela exterminação de seus germes. Porque tal como é, com seus humores, paixões, riso, sexo, secreções, o homem não passa de um germezinho sujo, vírus irracional que perturba o universo da transparência” ([1990], 2003, p. 68). Segundo Baudrillard, o projeto “fim do mal” faz do sujeito o senhor de um mundo, e a única coisa perdida foi a finalidade desta dominação ([1994] 1996, pp. 148-150).

Baudrillard elucida que o princípio do Mal nada mais seria do que a parte maldita, o desajuste, o contrário, a estranheza radical e o paradoxo, que produzem e conservam a “oposição regulada”. Declara que não se trata de um princípio moral, tampouco de morte, mas de “um princípio de desequilíbrio e de vertigem, de

complexidade e de estranheza, de sedução, de incompatibilidade, de antagonismo e irreduzibilidade, é um princípio vital de desligação”. Sem ele, não há o entendimento de relações de causa-efeito, mas de efeito-efeito ou “relações virais de efeito-efeito, e o sistema passa a mover-se por inércia” ([1990] 1992, pp. 114-115). Para o autor, só polaridade, alteridade, antagonismo, multiplicidades divergentes, tornam possíveis o mundo, o pensamento, assentam os “eus” e os outros. O apagamento do mal anula a distância entre signo e sentido, e coloca no lugar da ilusão e do segredo o excesso de imagens, informações, coisas, palavras, criando o pleno, a “perfeição desrealizante e indiferenciadora”. Conforme decreta: “o avanço tecnológico conduz-nos simultaneamente à afirmação de uma soberania vazia e de um espaço simbólico exaurido” ([1994] 1996, pp. 11-14).

No simulacro, a prova da existência do ser e do real deixa de ser uma questão, pois a ilusão de ser é descarregada numa realidade objetiva. O ser existe apenas enquanto performance no mundo virtual. Ele é signo de si, se joga na carnavalização dos signos e canibaliza os próprios poros e os do mundo em nome do fim das vertigens que o inencontrável (ele mesmo e o real) provoca em toda e qualquer tentativa de demonstração e domínio. O ser deixa de “ser-espectador” e passa a “ser-performático”, não “defronta a irreabilidade do mundo como espetáculo” está “sem defesa diante da extrema realidade deste mundo, da perfeição virtual” ([1994] 1996, pp. 51-65). E se não há possibilidade de defesa, resta fazer alguma coisa. Fazer gozar, fazer sentir, fazer saber, fazer querer, fazer aparecer. Resta atuar.

O indivíduo contemporâneo não passa nunca sem os seus clones – reintegração da antiga fatalidade incestuosa, do ciclo infernal da identidade que, pelo menos na fábula, tinha o ar de um destino trágico, mas que, para nós, já não é senão o código da desaparecimento automática do indivíduo. A individuação fazia parte da idade de ouro de uma dinâmica do sujeito e

objeto. Desde o momento em que ele se torna verdadeiramente indivisível e realiza assim a sua forma perfeita, isto é, delirante e auto-referencial, deixa de se poder falar de indivíduo, mas somente do Mesmo e da hipóstase do Mesmo. É o que ilustra a diferença absoluta, intransitiva que assinala o ponto final dessa auto-referência: a “minha”, a “tua”, a “sua” diferença (BAUDRILLARD, [1994] 1996, p. 162).

Para o autor, o ser é desplugado de seu corpo e de suas idéias e reconectado no vazio, mergulhado na “indiferença das redes”. E são as imagens que suprimem o vazio, através da disseminação de outro vazio: o excesso dos signos do real. Conforme Baudrillard, o problema da realidade ou da verdade se resolve na simulação técnica e na disseminação de imagens onde nada pode ser visto. Porém sublinha que no simulacro nada pretende ser olhado, apenas absorvido visualmente. “As coisas se oferecem não sendo outra coisa além de ilusão de si próprias” ([1994] 1996, pp. 27-29).

Na sociedade da imagem, no simulacro baudrillardiano, as imagens preenchem o “espaço” da ilusão perfeita. Elas presenteiam aos olhos o hiper-real. Se, para Debord, as imagens eram resultado do ápice do capital, para Baudrillard elas não são movidas por nenhuma entidade totalitária e maléfica. Elas são o resultado dos projetos de sujeitos agonizantes diante da impossibilidade de encontrar alguma “cela” na qual possam se abrigar ou da qual possam escapar, pois todas as portas foram abertas no momento orgiástico da liberação. Mas a disseminação de imagens, além de acarretar a morte do real por excesso e da ilusão por falta, traz à luz mais um cadáver: o da própria imagem.

A imagem, para Baudrillard, não se associa nem à verdade nem à realidade, ela é uma aparência ligada à aparência. Ela está unida à ilusão do mundo e apenas relembra a incerteza sobre o real. A potência da imagem é perdida quando ela passa a se conectar com o real. Baudrillard destaca que não se pode negar a

violência da imagem na atualidade, mas não se pode afirmar por conta disso que ela e a profusão de signos ocasionaram o desaparecimento do real. A questão, para ele, está na violência feita à imagem, pois ela ganhou uma finalidade: de documentação, de testemunha, de mensagem. É utilizada para fins morais, políticos, informativos. E grande parte delas não consegue refletir mais que a miséria e a violência da condição humana, realça o autor. Explica que o conteúdo da imagem só consegue afetar quando ela existe por si mesma, quando impõe sua linguagem original. Para ele, as imagens midiáticas, virtuais, não são verdadeiras imagens, são apenas reportagens, clichês e performance estética. No simulacro, a imagem não passa de um operador de visibilidade, o médium de uma visibilidade integral. A ação de tornar visível passa a definir o que seria o real. Ele é entendido como o que é visto e visível. Para ser real, então, é preciso somente ser visto. Para Baudrillard, fazer de si mesmo uma imagem ao expor a vida cotidiana, as tristezas, os desejos, se comunicar, ser visto a todo instante, incansavelmente, é não guardar nenhum segredo.

O autor pensa o fim da imagem como consequência da própria transparência. É dizer, novamente, que, pelo excesso de visibilidade, as imagens perderam o mistério, não mostram nada além do que são, ou melhor, perderam o princípio da ilusão.

Tel est le meurtre de l'image, dans cette visibilité forcée, comme source de pouvoir et de contrôle, au-delà même du « panoptique »: il ne s'agit plus de rendre les choses visibles à un oeil extérieur, mais de les rendre transparentes à elles-mêmes. La puissance de contrôle est comme internalisée, et les hommes ne sont plus victimes des images: ils se transforment eux-mêmes en images (BAUDRILLARD, 2004, p. 80).

Como ele mesmo sintetiza no texto *Carnaval/Cannibal*: “le carnaval de l'image est aussi l'(auto)cannibalisation par l'image” (2005, p. 10).

A maior perda que se teve através da imagem do computador, a imagem de síntese, do cálculo numérico, foi a perda da imaginação, salienta Baudrillard. E isto se deu porque nesta imagem não há real nem referencial. Porque a imagem como analogia não é mais possível, e com isso se perde o real como podendo ser imaginado (2004, p. 81).

Baudrillard descreve laconicamente quais seriam as fases sucessivas da imagem, traçando uma possível história das imagens ([1981] 1991, p. 13):

- 1) Ela é o reflexo de uma realidade profunda (boa aparência).
- 2) Ela mascara e deforma uma realidade profunda (má aparência).
- 3) Ela mascara a ausência de uma realidade profunda (finge ser uma aparência).
- 4) Ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro (já não é de todo do domínio da aparência).

Segundo Baudrillard, foi no jogo puro da forma que foi subjugada a idéia de uma estrutura escondida, de uma objetividade mais rigorosa – foi retirada a máscara da semelhança para fazer ver a verdade analítica do objeto. Com isso, foi-se direto à realidade, ao desvelamento, a algo mais real que real.

Para o autor, a potência de uma imagem seria o poder de negação do real no instante em que inventa outra cena. Explica que transformar um objeto em imagem é tirar dele todas as suas dimensões, tais como o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e o próprio sentido. Esta “desencarnação” é o que dá à imagem sua potência de fascinação, pois passa a ser o médium de um objeto puro, afirma. E proclama que reagrupar as dimensões, dar movimento, sentido, expor o desejo, “multimedializar” a imagem para fazê-la mais real, melhor simulada, é um contra-senso total.



Figura 24 – Fotografia de Baudrillard
Fonte: O Anjo de Estuque, p. 36

A imagem é um universo paralelo, outra cena, sem profundidade, e a falta da terceira dimensão seria seu charme e gênero. Inserir a terceira dimensão é violentá-la e destruí-la como universo paralelo:

Chaque dimension supplémentaire annule les précédentes. La troisième dimension annule la seconde. Quant à la quatrième, celle du Virtuel, du numérique, et de la Réalité Intégrale, elle annule toutes les autres - c'est un hyperspace sans dimension. C'est celui de nos écrans, où l'image à proprement parler n'existe plus (mais l'univers du réel et de la représentation non plus) (BAUDRILLARD, 2004, p. 83).

Poder-se-ia dizer, após este passeio pelas idéias de Baudrillard, que a imagem define os novos modos de ser do eu, do outro e do mundo atualmente. Eles afloram da intensa criação e replicação do real entendido agora como o que pode ser visto, o que é visível. A imagem acaba com os interstícios do mundo, com o segredo e com as possibilidades de sedução estimuladas pelo mistério. Baudrillard acredita que foi dentro desta imagem, de sua produção e a distribuição que se apagou o universo simbólico.

O simulacro baudrillardiano, assim como o espetáculo debordiano, não seria um conjunto de imagens. Elas também não transformam por si mesmas o social. Mas se, para Debord, o espetáculo, não sendo um conjunto de imagens, seria uma relação social entre pessoas mediada pelas imagens, para Baudrillard, o simulacro poderia ser pensado como uma relação social entre pessoas que se esgota na imagem, não há mediação. Porque a mediação supõe que existam dois referenciais que se ligam através dela. E são justamente os referenciais que são anulados no simulacro, segundo Baudrillard. A única mediação possível para o autor era a da ilusão perfeita, o segredo era o mediador. Agora o real, o representado, imaginário, o eu, o outro, o mundo, são codificados e decodificados na própria imagem. As

distâncias não são simplesmente disfarçadas, ocultadas pelo simulacro, elas são anuladas.

Através das idéias de Baudrillard, entende-se que a imagem já não oculta uma raiz libidinosa. Ela apenas se coloca no lugar do que é oculto e neutraliza a libido, pois tudo é dado a ver na obscenidade do real através da imagem. Conforme escreve o autor: “tudo aquilo que esquece esta cena e este domínio da ilusão, para se virar para a simples hipótese e domínio do real, cai no obsceno. O modo de aparição do real é o do obsceno” ([1983] 1991, p. 43).

Para Baudrillard, a exigência que se tem de encontrar algum sentido é sempre decepcionada na ilusão, mas de uma forma encantatória, salienta. A perda da ilusão desencanta as relações e faz da aparição excessiva do real apenas um encadeamento entre as pessoas. Poder-se-ia dizer que as relações sociais no simulacro não passariam de reações em cadeia.

Para Debord e Baudrillard, a forma-imagem não se apresenta em si como um problema. Debord acredita que a questão encontra-se na forma-valor, no devir mercadoria do mundo. Para Baudrillard, a questão parece se fazer presente na própria forma, pois no simulacro ela elimina o conteúdo. Entretanto, a forma apenas acaba com o fato de este conteúdo (o real) não existir em si. Contudo, para Baudrillard tudo se torna reversível no simulacro, menos o próprio simulacro.

São percebidas intensas semelhanças entre os desenvolvimentos das idéias de Debord e Baudrillard. No entanto, parece que, de tamanha semelhança, eles acabam sendo contrários. Debord compreendia que o problema do espetáculo era o excesso de ilusão e falta do contato com o real. E que por conta disso a criatividade não era possível. Baudrillard acredita que o problema do simulacro é que o excesso de real deu fim à ilusão e à possibilidade de jogo. Enquanto Debord propõe uma

solução, uma saída para o espetáculo, Baudrillard destaca que o simulacro foi a solução encontrada, ele é a saída. Arrisca-se, assim, a traçar alguns pontos que poderiam fazer parte de um diálogo entre estes dois pensadores:

Debord – O sistema econômico é dominante. E as massas devem eliminá-lo.

Baudrillard – O sistema econômico é dominante. E intrínseco à massa.

Debord – O sujeito está sendo dominado pelo espetáculo. Deve sair dele para gozar a natureza.

Baudrillard – O sujeito está dominando a natureza. Mas perdeu a finalidade da dominação.

Debord – O real é a regra. Deve-se expulsar o espetáculo.

Baudrillard – O real está sendo a regra. Mas ele não existe.

Debord – As imagens são colocadas no lugar do real. Deve-se cassá-las.

Baudrillard – As imagens são colocadas no lugar da ilusão perfeita. Mas esta já não pode ser encontrada.

Debord – Os MCM constróem a verdade. Deve-se provar esta farsa.

Baudrillard – Os MCM constróem a verdade. Mas a indiferença os anula.

Debord – As relações sociais permanecem. Mas são falsas.

Baudrillard – As relações sociais permanecem. Mas são reações em cadeia.

Debord – O prefixo do espetáculo é o pseudo.

Baudrillard – O prefixo do simulacro é o hiper.

Debord – Deve-se assassinar o espetáculo para fazer ressurgir o real.

Baudrillard – O crime já aconteceu pelo excesso do aparecimento do real.

Debord – Uma teoria crítica aliada à prática social é o melhor caminho para a revolução.

Baudrillard - Um pensamento radical seria uma forma feliz e uma inteligência sem esperanças.

Esta aproximação é uma “deriva debordiana”, uma passagem apressada através de ambiências variadas, durante a qual houve uma entrega às solicitações das semelhanças e diferenças do encontro. Segue-se na busca por novos pontos de vista que possam complementar as idéias expostas até aqui.

4 Tribalismo

O sociólogo Michel Maffesoli, nascido em 1944, é professor na Universidade René Descartes, Paris V, Sorbonne e diretor do CEAQ (Centro de Estudos sobre o atual e o cotidiano, fundado em 1982 em parceria com Georges Balandier), do CRI (Centro de pesquisa sobre o imaginário) e da revista *Sociétés*. É um pensador interessado nas novas formas de socialidade, no cotidiano e nas múltiplas facetas do imaginário, temáticas constantes no conjunto de suas obras. Através das constantes visitas que faz ao Brasil é possível estar sempre em interação com o autor, discutindo e aprofundando suas noções.

Maffesoli utiliza o termo tribalismo como uma imagem para se pensar o renascimento de fenômenos sociais ensejados pela saturação dos valores individualistas da modernidade. Pensa que a civilização moderna, individualista, utilitária e calcada sobre valores econômicos está em vias de ser substituída por uma nova cultura, onde paira o sentido do supérfluo, do inútil, a busca do qualitativo, tudo em comum. A vida sem qualidade, por meio de suas situações aparentemente sem significação, transforma-se em uma perpétua criação, sendo vivida no presente, lugar compartilhado por todos.

Maffesoli, ao contrário de Debord e Baudrillard – que apresentam uma forma peculiar de transpor suas idéias, a maioria delas através de aforismos, fragmentos intempestivos que num só golpe “desmantelam” o leitor pela falta de uma linearidade ou de encadeamentos históricos nos quais seja possível se agarrar – traz argumentos claros, límpidos, cadenciados, que podem ser saboreados com intensos mergulhos em contextualizações históricas, etimológicas e exemplos da mitologia,

da literatura, do cotidiano, sendo verdadeiros bálsamos após o “terrorismo” provocado pelos dois primeiros autores. Contudo, sua regularidade e ordenação, este terreno aparentemente sereno, é ele mesmo uma aparência que guarda em suas entranhas os aspectos fugazes, trágicos.

Em um dos seus livros (*A Transfiguração do Político*), Maffesoli revela precisamente o ponto de partida de sua reflexão: quando repete a questão de Eclesiastes “que há de novo sob o sol?”. E responde: “Nada, claro”. Para ele, então, a modernidade (a separação) representaria a emergência das noções:

- razão
- sujeito
- objeto
- autonomia
- social
- sociedade
- economia
- política
- identidade
- drama

Acredita que foram estas grandes construções que determinaram profundamente o pensamento ocidental, moderno, judaico-cristão, como faz questão de frisar. A pós-modernidade, por sua vez, seria a inversão de polaridade destas grandes estruturas dos modos de ser e se relacionar com os outros. Agora as estruturas seriam:

- imaginário
- persona
- heteronomia
- natureza
- societal
- socialidade
- consumição
- ética da estética
- pluralidade de si
- trágico

Não detectar a existência de algo novo sob o sol soa contraditório diante de tantas “novidades”, mas, uma vez mais, trata-se de uma aparência, pois suas idéias entram em conformidade com os estudos de seu mestre Gilbert Durand acerca dos regimes diurno e noturno da imagem. Em cada época existe a predominância de um deles. O esgotamento de um seria, necessariamente, a emergência do outro. Grosso modo: o regime diurno é o regime da luz, dos verbos separar, dominar e vencer (ou pelo menos acreditar vencer). O noturno é o das trevas, dos verbos misturar, perder-se e retornar, eternamente (e assim suportar).

Maffesoli caracteriza a época pré-individual e a pós-moderna como dominadas pela lógica do regime noturno, intercaladas pela modernidade e seu regime diurno. Nada de novo sob o sol significa, então, o retorno de valores arcaicos, com uma novidade trazida justamente pela diairética moderna, a

tecnologia. Para o autor, a pós-modernidade nada seria além da união dos valores arcaicos com a tecnologia, ela é fator de agregação.

Para Maffesoli¹³, a era razão, da separação, da perspectiva unitária, da redução da polissemia do real a um único valor se consolida através de três grandes fundamentos: a perspectiva da unidade das religiões monoteístas, a projeção da eternidade no futuro (Santo Agostinho) e a invenção do indivíduo. Através de duas afirmações, de Santo Agostinho e de Augusto Comte, respectivamente, “a razão humana leva à unidade” e “*reductio ad uno*”, Maffesoli acredita ser possível refletir a constituição progressiva dos modos de ser e de pensar do Ocidente. Para ele, a compreensão também pode se dar através da noção de substancialismo: a crença no fato de haver uma substância distinta do fenômeno. É através dela que o ser é substantivado e passa a ser algo que se define: alguém, alguma coisa, isto ou aquilo, construindo a lógica da identidade que constitui a sociedade moderna. A partir desta identidade (sexual, profissional, ideológica, entre outras) existe a possibilidade de ser autônomo, de ser a própria lei.

Maffesoli explica que o processo de individualização inicia com Descartes (cogito) e passa por Lutero e a Reforma (sujeito religioso, livre-arbítrio), o Iluminismo e a Revolução Francesa (sujeito político, *Êmile* e o *Contrato Social* de Jean-Jacques Rousseau), o século XIX e a emergência dos Estados-nação e das instituições sociais (sujeito jurídico). Nesse processo, esclarece o autor, opera-se a separação do homem e da natureza. Esta passa a ser um objeto distinto, separado e passível de sofrer uma ação por parte do sujeito, numa relação de causa-efeito que fundamenta todo o valor do trabalho na modernidade. Após este corte, tudo o que se

¹³ Seminário *Sociologia compreensiva, razão sensível e conhecimento comum* promovido e sediado pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUCRS nos dias 8 a 11 de maio de 2006.

fez foi aperfeiçoar as maneiras pelas quais este sujeito dominaria este objeto. Na homogeneização, na separação, na redução ao uno, a idéia da saída da barbárie através da educação, a noção de autonomia, a supressão das particularidades regionais, locais, dos múltiplos dialetos, dos usos e costumes, dos modos de vida e das instâncias provinciais de administração ou de governos em nome de um sentimento nacional fundamentaram a sociedade contratualista, a modernidade do ideal democrático (H. Arendt), a busca do bem comum e da cidadania (*Revista Famecos*, nº 8, jul. 1998, p. 9). Nesta lógica, as noções de social e de sociedade parecem ser essenciais, segundo Maffesoli, pois o primeiro é compreendido como um “estar-junto racional”, e a sociedade como sua manifestação. Como se pode depreender de um esquema proposto pelo autor em *O Tempo das Tribos* (1998, p. 9), o social seria uma estrutura mecânica que possui uma organização econômica-política formada por indivíduos que têm funções em grupos contratuais.

Para Maffesoli, a fórmula da modernidade é: aprender a tornar-se mestre de si para poder ser mestre do mundo. É um momento em que se vive um tempo “monocromático, linear, seguro, o do projeto”, que seria a perspectiva dramática da existência, segundo a qual a partir da ação, da construção, encontra-se a solução, evolui-se ([2000] 2003, p. 31). Por esta razão, destaca que o “rei clandestino” da modernidade é a figura prometéica, “ativa, produtora e que pode ser reprodutora”. Como afirma, “este seria o esquema de uma espécie de intangibilidade do ser: o indivíduo não divisível é capaz de fazer sua própria história e associar-se contratualmente com outros para fazer a história do mundo¹⁴”.

¹⁴ Evento *Metamorfoses da Cultura Contemporânea*, ocorrido nos dias 17, 18, 19 de outubro de 2005 no Salão de Atos da UFRGS. Posteriormente os textos produzidos pelos autores participantes do evento foram publicados no livro **Metamorfoses da Cultura Contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

Maffesoli avalia o período moderno como trazendo uma grande segurança para a maioria das pessoas, mas que ao mesmo tempo “enervou” o corpo comunitário, pois projetou para instâncias distantes e abstratas o cuidado de gerir o bem comum e o vínculo coletivo: “permitiu o deslizamento da solidariedade orgânica, mais próxima do cotidiano, para a solidariedade mecânica, promovida pela tecno-estrutura autoproclamada como garantia do bom funcionamento da vida social. (...) Em tal lógica o mundo tornou-se estranho mesmo aos que nele vivem” (1998, p. 9).

Hoje, para Maffesoli, ainda se faz presente a base contratual e racionalista do indivíduo, mas existem três grandes mudanças:

- saturação da noção de indivíduo e emergência da noção de persona;
- saturação das instituições do social e do Estado-nação e emergência de uma entidade global que retoma a idéia do Império, uma entidade vaga e vasta formada de pequenas tribos;
- saturação epistemológica, ou seja, as coisas são mais vividas que pensadas.

A existência é tomada de aspectos puramente criativos e rompe com o grande valor do trabalho em nome de fazer da própria vida uma obra-de-arte fundamentada em práticas hedonistas.

Para dizê-lo mais trivialmente, “a gente explode” e faz rebentar os controles que o poder havia elaborado antes e imposto progressivamente para canalizar toda a vida social. Daí a espécie de vertigem que caracteriza atualmente o *Zeigeist*: os valores reconhecidos desabam, os dogmas convertem-se em metafísica, as fronteiras vacilam e os impérios se enfraquecem. Tudo isso, até agora firmemente garantido, sofre a sorte dos colossos com pés de barro, os quais, da noite para o dia, despencam. (...) Eu disse passagem do *poder* abstrato, mecânico, racional, à *potência*, encarnada, orgânica, empática. Poder-se-ia retomar a expressão de Charles Péguy, invertendo os termos: a política termina no místico. Entendendo, claro,

stricto sensu, o que faz mistério, isto é, une dois iniciados entre eles. Logo, não mais corpo social universal, gerido por regras comuns, o do Estado-nação específico que estabeleceria relações contratuais em seguida com outros Estados-nação específicos, mas pequenos corpos fragmentados, tribos misteriosas, acomodando-se do jeito que podem umas com as outras ([1992] 1997, p. 91).

No evento *Metamorfoses da Cultura Contemporânea*, ocorrido nos dias 17, 18, 19 de outubro de 2005 no Salão de Atos da UFRGS, no qual Gianni Vattimo, Jean Baudrillard, Donaldo Schüller, Muniz Sodré, Sérgio Paulo Rouanet, Carlos Roberto Cirne Lima e Renato Janine Ribeiro debateram sobre as transfigurações contemporâneas, Maffesoli apresentou dois pontos-chave para entendimento das transformações. O primeiro ponto seria o fato de a dominação da natureza pelo homem ter se transmutado em posse, especificamente, o homem passa a ser possuído pelo objeto. Isto implica primeiramente num retorno do vitalismo, um retorno da idéia de *physis*, ou seja, de não mais perceber a natureza como algo separado e inerte, mas o lugar no qual todos estão inseridos e que apresenta seu próprio vitalismo. Ao invés do princípio de individualização, trata-se de um princípio de relação que promove a união das matérias: dos seres, dos objetos e da natureza.

Maffesoli (1995, pp. 121-126) explica que entende a matéria a partir de sua definição barroca, como uma matéria orgânica, composta de múltiplos elementos combinados entre si, uma força vital. Uma “forma-formante”, concepção diferente daquela em que a matéria é algo estático. Os objetos, na contemporaneidade, seriam uma modulação da matéria e representariam (seja o objeto nobre, o útil ou o inútil, o supérfluo que se destaca nos tempos do consumo) a cristalização de sonhos, imagens, “do desejo de infinito que sempre atormenta o ser humano”. Para o autor, estes objetos são objetos-imagem que religam, introduzem o mundo da comunhão. Os objetos fetiches que são consumidos atualmente fariam, para o autor, a “comunhão dos santos pós-moderna”, na qual o ser “aliena-se de si e perde-se no

outro”, ele comunga com outros, entra num todo coletivo, numa espécie de realidade pré-individual na qual faz parte da matéria que se põe diante dele. Como exemplifica, o homem acariciando o seu automóvel parece o primitivo que, ao tocar seu amuleto, participa da potência primordial do mundo que o envolve.

O objeto separado e separante dá lugar a um objeto unificante, e talvez seja o mundo em sua totalidade que se transforma em objeto puro: o mundo “objetal”. Isto é, um mundo que levou tão longe a lógica artificial que esta se tornou sua própria natureza. Um mundo em que o objeto, e a imagem que o exprime e lhe serve de suporte, a exemplo da materialidade pura e bruta da natureza, desenham uma nova harmonia, em que o animado e o inanimado entram em sinergia, desembocando em um equilíbrio, às vezes conflitivo, às vezes um tanto monstruoso, onde todas as coisas estão em seu lugar e mantêm seu lugar (1995, p. 127).

Assim, de um regime diurno que promove antíteses, separação, redução ao uno (homogeneização), desliza-se para o noturno, para o hibridismo, para uma heterogeneização entre ser, objetos e natureza. O indivíduo separado, protegido por uma instituição estável, que através de sua ação dominava a natureza, cede lugar para a persona (máscara), alguém que representa *papéis* nas diversas tribos das quais participa. Como esclarece o autor, “mudando o seu figurino, ela vai, de acordo com seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amicais) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*” (1998, p. 108).

O sujeito identitário sai de si, perde-se no outro através de dimensões não mais racionais, mas imaginárias, lúdicas e oníricas. Para Maffesoli, esta perda de si no outro inverte uma noção fundamental da modernidade, a da autonomia. Pois o indivíduo não é mais sua própria lei, mas a lei é dada pelo outro, num processo de heteronomia. E para o autor isto se torna mais radical quando se percebe que não se existe senão pelo olhar deste outro (1998, p. 15). É um processo de perdição de si num todo amplo que converge intensamente para as noções da mistura, da perda

e do eterno retorno. O sujeito estável vira o nômade, o errante que perambula entre as diversas tribos com a finalidade última de comunhão, partilha do sentimento. Seria a saída de um estar-junto racional para um estar-junto místico (comungar com o mistério): “à imagem dos aforismos de místicos célebres, a felicidade consiste em não mais existir por si mesmo” ([1992] 1997, p. 250).

Para o autor, é o fim da história em que o indivíduo constrói a comunidade contratualmente coligado a outros indivíduos racionais (ideal democrático, comunidade construída) e emergência do mito no qual todos simplesmente participam, compartilham (ideal comunitário, a comunidade é algo dado e a ser partilhado). Um ideal comunitário manifesta a presença do societal ao invés do social, pois naquele se tem a reintegração do lúdico, do onírico e do imaginário ao estar-junto. Sendo a socialidade, por fim, a manifestação deste societal.

O segundo ponto-chave para a compreensão das metamorfoses contemporâneas seria a questão de a eternidade não mais se projetar num futuro distante, seja ele religioso ou político. Maffesoli aponta precisamente qual seria a causa de estas instâncias terem perdido sua força de atração:

(...) não dá mais resultado o adiamento do gozo: a espera messiânica do paraíso celeste ou a ação urdida para um amanhã que canta, ou outras formas de sociedades futuras reformadas, revolucionadas ou mudadas. Somente o presente vivido, aqui e agora, com outros, importa ([1992] 1997, p. 20).

O autor salienta que os sujeitos não se ajustam mais à moral do dever ser, ou à moral política, agora eles estariam engajados, ou melhor, enraizados numa ética da estética, esta compreendida como uma “maneira de sentir e experimentar em comum” (1995, p. 53). Assim Maffesoli declara que o “rei clandestino” da modernidade é Dionísio, o deus preso à terra, mas em constante devir, jamais estabelecido, a eterna criança ([2002] 2004, p.151).

O retorno da eternidade ao aqui e agora, para Maffesoli, é a substituição do drama moderno pelo trágico da existência. Ele é algo que não possibilita a vitória, a dominação, não permite ir além, não tem resolução. A economia de si traduz-se em perda de si, em gasto, na noção de despesa, na emergência de um aspecto selvagem que integra a alteridade e dança com ela num jogo de “queima” de afetos e objetos. A persona deixa-se engolir pela natureza e copula com a matéria numa rítmica na qual o único elemento restante é a possibilidade de repetição do ciclo. É somente nesta abertura para o todo, nesta entrega e jogo para e com a morte, que existe a possibilidade de controle do tempo, de um devir. Mesmo que o controle signifique somente a possibilidade de reingresso no devir cíclico digestivo-copulativo. Todas as matérias da natureza entram neste regime noturno, nesta concepção libidinosa e sombria da existência. Para Maffesoli, a única entidade dominante da pós-modernidade seria a libido, a *libido dominandi*, a erótica social que leva a uma fusão não produtiva, mas mística, com o social. Este caráter trágico, a concepção segura de um tempo linear e controlável transmutando-se em uma concepção instável de um tempo cíclico, é o que aponta, para o autor, o fim da sociedade de consumo ancorada na lógica da economia de si e do mundo, e plenitude de uma sociedade da consumição, da perda, do gasto de si, de um retorno à animalidade através da reintegração da parte maldita, da alteridade, seja ela qual for. O ser pereniza-se através da obsolescência de si e dos objetos.

Não devemos esquecer que o “filho do mundo” de Heráclito “amontoa os mundos para brincar e destruí-los”. A crueldade, portanto, tem seu lugar na socialidade pós-moderna. Esta sensibilidade em relação ao *outro* (em si, na natureza, na vida social) leva a uma concepção ampliada da realidade. Realidade plural, polissêmica. Realidade absoluta. A experiência e vivido que não se limitam a um ideal distante, à realização de uma sociedade perfeita por vir, mas que tecem, pelo contrário, num entrecruzamento sem fim, todos os afetos, as emoções, as paixões constitutivas da vida de todos os dias, para formar o “tecido” social e natural compartilhado ([2002] 2004 p. 151).

A reintegração dos contrários, a diversidade, o sincretismo, o relativismo (estar em relação com a alteridade), a experiência mística da perda de si para a comunhão com o todo, a saturação da “explicação” do mundo pelo viés racional e ressurgimento de uma “implicação”, um enraizamento dinâmico, um arcaísmo, explicitam, segundo o autor, o reencantamento do mundo, ou seja, a restauração da eficácia simbólica, a constituição de uma “rede mística” (1998, p. 117). Assim, todos os heróis, santos, figuras emblemáticas que se fazem presente são idéias-tipo, arquétipos, matrizes que permitem o reconhecimento e a comunhão. Não seriam mais figuras representativas, mas que se oferecem à percepção como a ponte que levará direto à experimentação do todo, ou, nas palavras do autor, “não representam o mundo, mas fazem perceber o mundo”. Deixam de suscitar ativismos para serem estimulantes do gozo (1995, p. 35).

Para o autor, o desenvolvimento da imagem, do espetáculo, das explosões esportivas, turísticas, entre outros, seriam, antes de tudo, a causa e o efeito destas novas formas de estar-junto. Imagens cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas, enfim, todas elas, resultam deste imaginário atual. Como explica, “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado” (*Revista Famecos*, nº 15, ago. 2001, p. 76).

A imagem, para o autor, é o totem através do qual as personas comungam com o todo, partilham as emoções. É através dela que se constrói uma participação mágica, um encontro com o outro.

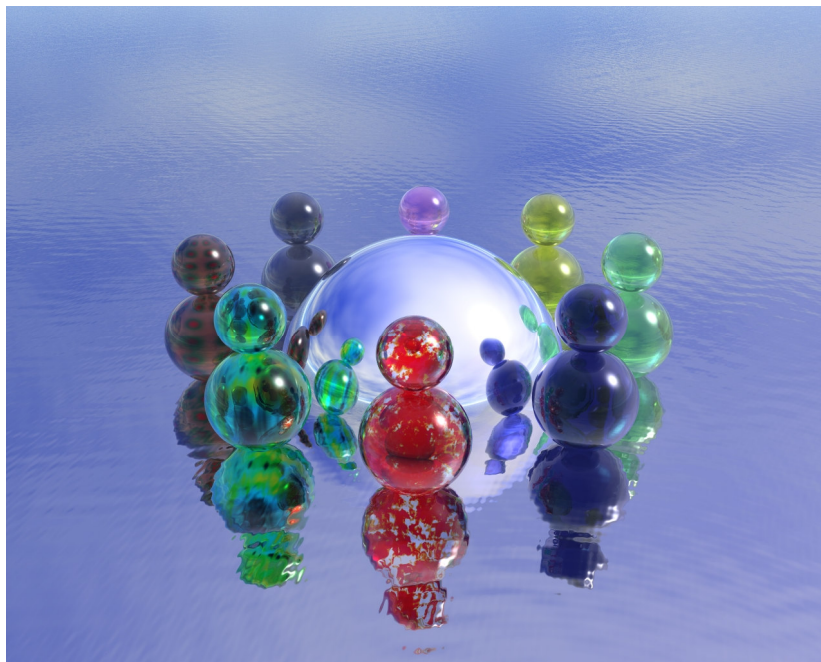


Figura 25 – Comunhão
Fonte: internet. Caráter ilustrativo

Ela coletiviza e dinamiza o espaço, é vetor de comunhão, permite ultrapassar a separação através de um potencial simbólico que não pode ser avaliado pelo conteúdo que mostra ou deixa de mostrar, pela mensagem que deve transportar, pela autenticidade que tem ou não, pois é “orgiaca”, é uma forma que propicia o fundo do estar-junto, uma “forma formante”, que une dois aspectos essenciais, limitação e vitalismo, e favorece o sentir coletivo (1995, p. 93). Segundo ele, ela é uma matriz que preserva, protege e faz vir o mundo, pois, como esclarece, ela suscita uma confiança mínima que propicia o reconhecimento de si a partir do reconhecimento do outro, tendo este outro qualquer estatuto (indivíduo, espaço, objeto, idéia, etc) (1995, p. 117).

Para Maffesoli, a imagem constitui um “mundo imaginal”, um “hiper-real”, um real pleno de lúdico, de onírico, de fantasias, em que todos os elementos interagem. E, como atesta, isto é pontualmente o que constitui o real contemporâneo: “pode-se até mesmo dizer que, ao evocar, ou ao invocar as coisas pelo que elas são, e sem

referência ao seu aquém ou a um além, a imagem está mais próxima do 'real' do que o racionalismo ocidental gostaria de apreender, agir e explicar com toda a força" (1995, p. 95).

Para o autor, toda a dificuldade das análises feitas acerca da "sociedade da imagem" estaria no fato de não se pensar a dimensão mítica de uma realidade sem a preocupação em determinar se é verdadeira ou falsa. Para ele, a realidade não se resume à realidade, ela é carregada de uma "sobre-realidade", de uma espécie de negociação com o que é, de astúcia na reserva, de ação na contemplação, de resistência na passividade ou mesmo de uma indiferença que sempre a ultrapassa (2004, p. 31).

A imagem, para Maffesoli, é amoral. Ela não procura o que deve ser, mostra o que é, aqui e agora. Seduz, atrai, faz sair de si, enfim, é viscosa, favorece o apego ao outro. Em si mesma, declara, a imagem não apresenta nenhum valor, ela só passa a valer pela força do social na qual está integrada e que acaba constituindo, evocando, "epifanizando", com maior ou menor beleza, completa. A imagem liberta um "estar-no-mundo", um participar do conjunto social. Liberta o ver, o ser visto (1995, pp. 97-99). Como elucidada, para além ou aquém das mediações, ela propicia um conhecimento direto, uma partilha através da comunhão de idéias, experiências, modos de vida e maneiras de ser: "a imagem é uma espécie de 'mesocosmo', um mundo do meio entre o macro e o microcosmo, entre o universal e o concreto, entre a espécie e o indivíduo, entre o geral e o particular. Onde sua eficácia própria, e aquilo que ela representa". Para Maffesoli, enfim, trata-se de uma "imagem viva", que une sonho e realidade e que tem por função conduzir ao sagrado. Ela reflete, intensamente, a pluralidade do real (1995, pp. 102-107).

Assim, as imagens produzidas e distribuídas pelos meios de comunicação de massa e as imagens do Virtual seriam vetores de agregação. Conforme Maffesoli, mesmo que os jornais, as emissoras de rádio, a televisão, a Internet forneçam abundantemente informações e imagens, cada pessoa incorpora um fragmento, alguma especificidade que a permita sonhar, estabelecer uma “comunidade espiritual”, um “grupo virtual de afinidades” (2004, p. 27). Isto significa dizer, quem sabe, que o poder dos meios em unificar, difundir, homogeneizar, é sempre determinado pela potência das “massas”. Pois, como escreve o autor, “a comunicação é sempre fragmentada, negociada, jogada, investida de emoções e de sentimentos, articulada entre partes que ora se opõem, ora se complementam” (2004, p. 32).

Para Maffesoli, a comunicação não tem finalidade, ela serve de elo, é motivo para estar com o outro. Ela não se situa numa hierarquia entre informação, formação, educação, prestação de serviços e distração, ela cumpre principalmente a função de distrair, sem que isto tenha qualquer aspecto pejorativo, enfatiza. Pois distrair não remete para noções de subcultura, consumidores inconscientes, manipulados e acríticos, mas sim para o desvio da angústia da morte (conforme noção que retoma de Pascal). Ela retira a fixação que se tem na idéia da morte em troca da criação de uma comunidade fértil que a faz esquecer-la, mesmo se provisoriamente (2004, pp. 26-28).

Para Maffesoli, esta experiência mística através da técnica é possibilitada pela saturação do sujeito pleno, seguro de si, e pelo surgimento de um ser múltiplo que utiliza todos os vácuos, todos os buracos, todos os vazios para estabelecer comunhão. Se a técnica opera um vazio da comunicação verbal, ela provoca, por outro lado, um outro tipo de comunicação, uma comunicação horizontal, mais global,

pois apela para a “inteireza do ser”, para uma espécie de união cósmica que reintegra ao “todo”: “êxtase que, embora seja vivenciado por indivíduos, tem essencialmente uma dimensão coletiva. Experiência do ser integrando ou ultrapassando os limites do próprio corpo para chegar à epifanização no corpo comunitário” ([2002] 2004, p. 155).

A comunicação e a informação, para o autor, propiciam esta comunhão. Para ele, através do apego às imagens, a comunicação, a informação e o imaginário estabelecem laço, unem-se. Fusão que o autor esclarece da seguinte maneira:

O imaginário é a partilha, com outros, de um pedacinho do mundo. A imagem não passa disso: um fragmento do mundo. A informação serve, então, para fornecer elementos de organização do puzzle de imagens dispersas. Assim, as tribos de cada cultura, partilhando pequenas emoções e imagens, organizam um discurso dentro do grande mosaico mundial (2004, p. 26).

A partir desta ligação, o autor salienta que, neste jogo, fazem parte motivações utilitárias, práticas e intelectuais, mas também as lúdicas, oníricas, as motivações sem finalidade. Por esta razão é que o autor enfatiza a comunicação sem fim: “pode ser, como nas conversas sem razão de ser de todo dia, um ato em si, conversar por conversar, para estar junto, para passar o tempo, para dividir um sentimento, uma emoção, um momento, um pequeno nada de cada dia. Comunicar por comunicar” (2004, p. 26).

Para Michel Maffesoli é com as imagens que se torna possível deixar a morte de lado, estas imagens restauram o simbólico em toda uma sociedade. As “simples imagens”, as “imagens fetiches”, são os totens através dos quais as pessoas comungam, participam de um todo maior, fundem-se com o mundo. Para Maffesoli a imagem não é moral, não tem um valor maior ou menor, não apresenta maior ou menor autenticidade, ela seria de outra ordem. A imagem, independente do seu

conteúdo, independente do fato de ser verdadeira ou falsa, mais verdadeira que verdadeira, estabelece laço, relação, partilha. E esta relação, para Maffesoli, não seria verdadeira ou falsa, mais verdadeira que verdadeira, ela é mística, irrestritamente simbólica. As pessoas que perderam suas instâncias separadas através das quais conquistavam sua segurança e garantia contra a morte vivem plenamente no instante eterno de cada dia as fusões com o social e, assim, despistam a morte. Jogam com o mistério. Jogam com a incerteza. Jogam com elas mesmas. Jogam com os objetos. Jogam com as regras, fazem com que estas tenham que ir se ajustando como podem diante da potência deste societal.

Para Maffesoli, a única coisa que a pós-modernidade elimina é a unidade. E diante deste “convite para a fusão” torna-se impossível breçar o gozo: é-se possuído pelo objeto. É-se possuído pelo outro. É-se outro. Não se tem uma grande utopia. Existe incerteza em relação ao futuro. O espetáculo instaura-se em toda a parte. As novas tecnologias permeiam todos os aspectos da vida social. E goza-se.

Retomando a tese 04 de Debord, que é também a tese desta pesquisa, pode-se dizer que o tribalismo de Maffesoli não seria somente a formação de um conjunto de imagens. Salienta-se que a opção pela utilização deste termo justifica-se através dos mesmos argumentos que o autor apresenta para expressá-lo, a saber, é uma imagem para fazer pensar as novas relações que se estabelecem. Assim, opta-se por ele como imagem para se refletir sobre as idéias do próprio pensador. O tribalismo poderia ser, então,

Uma relação societal entre personas através das (e graças às) imagens.

É pertinente dizer que esta primeira fusão entre o autor e a tese faz saltar aos olhos a seguinte constatação: salvo o emprego de termos diferentes, vê-se a

permanência da tese. Ou melhor, a tese de Debord, a tese desta tese, para Maffesoli, é a mesma.

Contudo, as aparências remetem, necessariamente, ao fundo. Enquanto a tese de Debord denota uma palavra-chave para a mediação feita pelas das imagens, a separação, para Maffesoli, a mediação explicita seu antônimo, a união. Assim, chega-se no outro extremo do que foi proposto por Debord. Isso se dá, quem sabe, pelo fato de que, enquanto Debord defende a idéia de um real autêntico, separado, imaculado, através do qual as pessoas libertam suas potencialidades criativas, e que este real é disfarçado, ocultado pelo espetáculo, Maffesoli aponta que o real é o aqui e agora, não necessariamente sempre foi, nem necessariamente sempre será. E este real vivido agora, mesmo sendo a realidade do espetáculo, amplia indefinidamente as potencialidades criativas das pessoas. Para Maffesoli, a “massa” que contempla o espetáculo cruza-se, roça-se, toca-se, estabelece relações, forma grupos. O espetáculo não sufoca este real, ele liberta a imaginação, o imaginário, a mística deste social. Para Maffesoli, não há princípio de realidade além ou aquém do cotidiano, ele é seu verdadeiro princípio.

Jean Baudrillard havia tensionado a questão de existir ou não o real. Confessou acreditar na sua absoluta inexistência, enfatizou que só existiria o segredo, a ilusão, e seria ela a condição para se jogar com o mistério do mundo. Explicou que no simulacro emerge um hiper-real que impossibilita a sedução, que faz com que os indivíduos acreditem no real como o que é visível e no ser real como ser visto, e que isso eliminava o segredo das coisas e, assim, a sedução. Destacou que a produção e disseminação de imagens midiáticas e do Virtual assassinaram a imagem e propiciaram que o simulacro fosse levado às últimas conseqüências. Tudo isso pelas possibilidades de criar o que não se tem ao invés de simplesmente fingir.

Através desta constante criação, o simulacro tornou-se irreversível, pois não existe a viabilidade de fazer retornar ao mundo o mistério. Sublinhou, também, que a perda significativa operada pelo simulacro foi a dos referenciais, das unidades, das condições que permitiam conflitos dialéticos e, assim, facilitavam a criação de si, ou melhor, a acomodação de si a partir desse confronto. Frisou que, pelo fato de a modernidade ter promovido uma liberação irrestrita destas instâncias, os indivíduos eram dominados pela incerteza diante de um momento de pós-orgia e optavam por positivar o mundo, impulsionar um ascetismo, eliminar a alteridade em todas as suas formas. Tudo isso sem deixar de demonstrar, é claro, que a sociedade do consumo fora a alavanca deste simulacro, pois através do consumo descabido de objetos-signos o ser entregava-se aos seus domínios e fazia sua existência e finitude serem determinados, configurados a partir do objeto. Isso refletindo na impossibilidade de autonomia do sujeito.

Maffesoli, por sua vez, concorda em muitos pontos com Baudrillard. Seriam eles:

- há hiper-real;
- o jogo se dá a partir do segredo;
- a natureza não pode mais ser imaginada;
- os valores perderam seus referenciais;
- é o fim do indivíduo;
- o social acabou;
- há um consumo desenfreado;

- os objetos estão apoderando-se dos seres;
- não há autonomia.

Entretanto, após a concordância, sempre vem o complemento:

- o hiper-real é o real;
- a comunhão, o jogo, se dá a partir da possibilidade de partilhar, com outros, através das imagens, o mistério;
- a natureza não é mais imaginada porque não é mais separada e inerte, é orgânica e provoca a vivência plena do potencial simbólico;
- os valores perderam seus referenciais e se pluralizaram;
- fim do indivíduo é a emergência da persona;
- fim do social (estar-junto racional) é o triunfo do societal (estar-junto místico, emocional);
- há um consumo tão desenfreado que leva à consumição;
- o objeto se apodera dos seres porque o mundo objetual é sua natureza;
- fim da autonomia e gozo da heteronomia.

Não se pode dizer, a partir destas aproximações, que Maffesoli seria a oposição direta de Baudrillard, assim como se percebe diante das idéias de Debord. Poderia ser, talvez, seu complemento direto. O que se compreende a partir destes efêmeros contatos entre os três autores é que a questão de suas análises está centralizada na forma. Para Debord, trata-se da forma valor, ela seria o problema da

sociedade do espetáculo. Para Baudrillard, é a própria forma, ela elimina o conteúdo (o real). Para Maffesoli, também é a própria forma, mas como a possibilidade de reabilitação do fundo do estar-junto. Uma forma também dominante, claro está, pois é prenhe de libido. Enquanto a solução para o espetáculo era proposta através de uma teoria crítica aliada à práxis, para o simulacro não haveria solução, apenas restaria um pensamento radical desencantado, sendo feliz através de sua própria manifestação. Para o tribalismo, por fim, não haveria problema, nem solução. Bastaria se pensar o que é, não o que foi, tampouco o que deveria ser.

Sendo assim resta trazer à cena Gilles Lipovetsky para o debate e complexificar ainda mais a temática.

5 Hipermodernidade

Em 1944, na cidade de Millau, na França, nascia um garoto que 63 anos mais tarde autodefinir-se-ia como “um filósofo extraviado”, quando solicitado a comentar sobre as inquietações que o levaram a constituir uma obra pluritemática e polêmica acerca da contemporaneidade. Seu interesse por fenômenos como o da moda, as tramas do luxo, do consumo, da publicidade, levaram-no, como confessa, a dedicar-se a disciplinas universitárias inclassificáveis dentro da filosofia, pois seus objetos de estudo são caminhos pelos quais a “filosofia não costuma ter muita estima” (LIPOVETSKY, 2004, p. 107).

Os tempos atuais, para Gilles Lipovetsky, são hipermodernos. Este é o termo, a senha de acesso a suas teses. Tudo porque não defende uma ruptura na história do individualismo moderno. Para ele não existe um dedo que vira a página da modernidade e caligrafa em destacadas letras um novo título para o rumo da velha história. Só existe um acontecimento que promove a possibilidade de se alterar a perspectiva de análise: o fim dos entraves que impediam a plenitude da emancipação individual. Como escreve:

As grandes estruturas socializantes perdem a autoridade, as grandes ideologias já não estão mais em expansão, os projetos históricos já não mobilizam mais, o âmbito social não é mais que o prolongamento privado – instala-se a era do vazio, mas “sem tragédia e sem apocalipse” (LIPOVETSKY, 2004, p. 22).

Vazio que, para o autor, acaba sendo preenchido pela manifestação dos desejos subjetivos, da realização individual, do amor-próprio.

Tudo seria simples, linearmente compreensível, não existissem os paradoxos. Pois a sociedade da liberação da autonomia individual (em relação à tradição, Igreja, instituições, sagrado) concomitantemente é a sociedade da globalização econômica, da uniformização dos modos de vida, da hegemonia de certas marcas, da massificação, sinaliza o autor.

Para Lipovetsky, é o consumo de massa carregando consigo sacolas de valores hedonistas que reafirma a chegada de um novo modo de ser e pensar no mundo. O autor propõe uma cronologia, pensa o avanço do capitalismo moderno sob três fases.

A primeira seria de 1880 a 1950. Com o aumento da produção industrial, a difusão de produtos, o progresso dos transportes e da comunicação, o aparecimento de métodos comerciais (exemplo: marketing e publicidade), haveria a consolidação do capitalismo. Precisamente aqui se poderia pensar, segundo afirma, numa pós-modernidade (2004, p. 24). Esta num sentido restrito: apenas uma mudança de degrau na mesma escada.

Cabe ressaltar que a apresentação das fases reconhecidas por Lipovetsky esclarece as mudanças que o autor emprega na nomenclatura dos tempos e justifica a opção pelo prefixo *hiper* como expressão máxima do *Zeitgeist*. Porém não se trata de analisar a escolha e precisão de expressões, mas de observar as nuances provocadas por cada apertadinha a mais do pé no acelerador do consumo.

Precisa-se dizer acerca da primeira fase que nela os olhos se voltam ao momento presente. Isso leva o autor a caracterizar o fenômeno da moda como um dos pontos-chave para se pensar este social que aprende a querer, gostar, gozar o novo, mesmo se na efemeridade do pão de cada dia.

Em *O Império do Efêmero*, Gilles Lipovetsky faz uma verificação histórica da moda desde uma produção de vestuários aristocráticos, da alta costura e do *prêt-à-porter*. É desde o século XIV que se inicia a moda entendida como pequenos ciclos de mudança, como estrutura móvel da aparência. Vestimenta específica e radicalmente diferente para homens e mulheres. Vestimenta como um prazer da alta sociedade. É o que salta aos olhos nesta época.

Até o século XIX, a moda era uma febre que trazia consigo, segundo o autor, uma nova relação social, a legitimação de um novo tempo e a paixão do Ocidente pelo moderno. Entretanto, as inovações que surgiram desde então não abalavam a estrutura do vestuário, eram modificações nos acessórios, ornamentos, enfeites, o que Lipovetsky sintetizou na expressão “torrentes de pequenos nada” (LIPOVETSKY, 1989, p 33).

Para o autor (1989), a moda rompeu com a lógica imutável da tradição, adquiriu poder, inventou sua maneira de aparecer e propiciou que cada um começasse a ser o senhor da sua condição de existência, tendo o presente com o eixo temporal.

A passagem dos anos e o conseqüente aparecimento da moda *prêt-à-porter*, dos grandes estilistas, dos espetáculos da moda, da diversidade e barateamento das roupas, enfim, da democratização da moda, permitem uma individualização estética, a personalização. Sob a fantasia e o lúdico a moda traz a autonomia do homem. Para Lipovetsky (2003), os argumentos correntes de que há uma tirania da moda e que esta exerce pressão e regulação social são exacerbados, pois mesmo tendo contribuído para instituir uma nacionalização dos gostos, uma hierarquia social, não pode ser considerada como negativa. Esclarece que através da nacionalização, cada estado territorial europeu passou a singularizar seus trajes e a

criar um sentimento de pertença, um sentimento coletivo que não acaba com as possibilidades de cada indivíduo, dentro desta “norma” geral, escolher o que melhor lhe convier. A hierarquia, a verticalidade da moda, na época aristocrática e da Alta Costura era evidente, atesta o autor. A elite gozava de seus benefícios, e os produtores e artesãos propiciavam o deleite. Mas considera que atualmente estas teses precisam ser revistas.

Pensar a hierarquia é também discutir o fato de se ter atribuído à moda a função de distinção social. Lipovetsky pensa que todas as reflexões ancoradas na afirmação de que a moda serve para este fim não vêem que o estímulo da criação da moda não se fundamenta num desejo de distinguir uma classe. Elas precisam reiterar suas posições e entender que as reviravoltas da moda são efeitos de novas valorizações sociais, de uma nova posição e representação do indivíduo em relação ao conjunto coletivo: “(...) é uma nova relação de si com os outros, do desejo de afirmar uma personalidade própria (...)” (1989, p. 59).

A moda, para o autor (2003), não é marca de distinção social, é atrativo, é prazer dos olhos e da diferença. É uma prática de agradar, surpreender, ofuscar. É um desejo pela felicidade e prazeres terrenos gerados por uma sensibilidade moderna que sente a melancolia do tempo e a angústia da morte. Ela conjuga o efêmero e o lúdico, pois a estetização e individualização da vaidade humana através do artifício “descartável” fazem do superficial um instrumento de salvação, uma finalidade de existência.

A ampliação do fenômeno da moda, segundo o autor, demonstra uma sociedade que elevou seu nível de vida, que cultua o bem-estar, o lazer e a felicidade imediata. Esta é a última etapa da legitimação e da democratização das paixões de moda. As classes populares são convidadas ao gozo da moda no

momento em que ela deixa de ser inacessível para ser uma exigência de massa, num cenário de sacralização da mudança, do prazer e da novidade: “a era *do prêt-à-porter* coincide com a emergência de uma sociedade cada vez mais voltada para o presente, euforizada pelo Novo e pelo consumo” (LIPOVETSKY, 2003, p. 115). A grande operadora da embriaguez da mudança, da multiplicidade de protótipos e da possibilidade de escolha é a sedução. A sedução da opção e da mudança é, como escreve o autor, réplica subjetiva do mito da individualidade, da originalidade, da metamorfose pessoal: “o sonho do acordo efêmero do Eu íntimo e da aparência exterior” (2003, p. 95).

A cada novidade, uma inércia é sacudida, passa um sopro de ar, ponte de descoberta, de posicionamento e de disponibilidade subjetiva. Compreende-se porque, numa sociedade de indivíduos destinados à autonomia privada, o atrativo do Novo é tão vivo: ele é sentido como instrumento de liberação pessoal, como experiência a ser tentada e vivida, pequena aventura do Eu (LIPOVETSKY, 1989, p. 183).

A segunda fase do capitalismo moderno permearia os anos de 1950 a 1980 aproximadamente. Aqui o consumo que anteriormente estava disponível quase que em totalidade apenas à classe burguesa passa a ser acessível à maioria das pessoas, ou seja, produção e consumo de massa ao alcance das massas. E os sentimentos que começavam a despontar na primeira fase, ainda meio desajeitados ou envergonhados, desentregam seus pés e pisam firme no assoalho dos provadores. Basicamente: novo – sedução - frívolo – bem-estar – desenvolvimento pessoal – escolha – autonomia – prazer: tudo isso coloca uma pedra em cima das noções de alienação, controle, disciplina.

Nada mais de normas impostas sem discussão, diz Narciso, a figura emblemática desta fase, o indivíduo *cool*, flexível, hedonista e libertário (tudo isso ao mesmo tempo) (LIPOVETSKY, 2004, p. 25).

Consumo com finalidade de dar prazer, libertação e gozo ao indivíduo. Buscar objetos que proporcionem bem-estar, funcionalidade e prazer para si, que operem uma satisfação privada. Quanto mais se pode consumir, mais desencantados tornam-se os objetos, mais reduzidos à categoria de instrumentos. Pois o novo ganha legitimidade social e a socialização da mudança permite aos indivíduos uma constante reciclagem. Para o autor, é esta a democracia do mundo material. A sociedade de consumo, para o autor, é a sociedade da revolução individualista subterrânea, mesmo apresentando desigualdade, exclusão, miséria, solidão, depressão e incerteza. Lipovetsky se diz favorável ao consumo e lamenta que ele não possa ser “vivido” de forma igualitária (nem todos têm poder financeiro para consumir).

Ele acredita que a sociedade mais liberta que oprime. É emancipadora, flexível, transitória. É uma época na qual a obsessão por um mundo perfeito e ordenado, típico da modernidade, cede lugar ao hedonismo. Como defende em *Metamorfoses da Cultura Liberal*, o hedonismo destrói a moral heróica e sacrificial, pois não se quer mais colocar a vida em risco por uma causa, uma ideologia (política ou religiosa). Hoje se percebe que a vida vale mais do que a causa. É o que o autor (2004) chama de momento pós-moralista, estágio alcançado após a passagem por uma moral teológica (reinou até o início do Século das Luzes) na qual moral e mandamentos divinos eram inseparáveis. A mistura entre moral e religião fazia da Bíblia o documento supremo, sem estas sanções a moral não poderia existir, era o

que se pensava. Não havia virtude possível fora disso. Segue-se a ela a fase laica moralista, do final do século XVII até o século XX.

Os responsáveis por esta mudança foram os pensadores modernos (principalmente Kant e Voltaire), que estabeleceram as bases de uma moral independente da Igreja. Os valores anteriormente divinos passaram a ser racionais, universais e eternos, uma espécie de “moral natural”, presente em todos os homens. Na filosofia moral de Kant, por exemplo, os imperativos morais são anteriores a qualquer obrigação religiosa (Lipovetsky, 2004, p. 23). Ao invés de jejuns, rezas, penitências, peregrinações, devia-se obedecer à lei moral. O princípio era a liberdade de consciência, tendo como exigência máxima uma ação por dever conforme as leis da razão e não conforme as leis religiosas. Agora era possível ter uma vida moral, mesmo sendo ateu. O homem não precisava mais de Deus para ser virtuoso. Lipovetsky (2004) afirma que a secularização da moral coincide com a supremacia da razão moral, com o humanismo ético.

Mesmo havendo uma emancipação da religião, este processo é paradoxal para o autor. Isto porque duas figuras essenciais da religião continuaram presentes nesta fase, o dever absoluto e a ética do sacrifício. Houve a adesão a uma moral infinita, ao espírito do dever cívico, nacionalista, familiar, produtivista. Como escreve, acabou o dever religioso, mas começou a religião moderna do dever, o culto e entrega total à família, à pátria e à história. A modernidade apenas fundou uma nova moral. Pregava a emancipação, mas temia o hedonismo e a dimensão total da liberdade. Havia, segundo Lipovetsky (2004), uma obsessão por um mundo perfeito e ordenado.

Assim se chegaria ao momento pós-moralista, aquele que rompe e complementa o processo de secularização da modernidade. Conforme sublinha, é

uma sociedade pós-moralista, não pós-moral. Para ele, desde os anos 1950/60, a cultura não é mais dominada pelos grandes imperativos do dever sacrificial e difícil, mas pela felicidade e sucesso pessoal. Pelos direitos do indivíduo, não mais pelos deveres. É uma sociedade que exalta mais os desejos do ego e do bem-estar individual do que o ideal de abnegação. Os deveres para consigo mesmo, tais como castidade, temperança, higiene, trabalho, poupança, interdição de suicídio, pensados como absolutos no passado, transformaram-se em opiniões livres, em direitos individuais. O que existe são deveres em relação aos outros, mas quase nada deles em relação a si mesmo. Os deveres foram substituídos pelos direitos em nome do máximo de bem-estar (2004, pp. 24-27).

Conforme escreve em *Genealogia do Virtual: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário* (2004, p.37) não se expõe mais a vida por uma causa, seja ideológica, política ou religiosa. A satisfação imediata abandona o sonho do paraíso futuro. Quer-se viver o presente com a maior intensidade possível. Contudo, ainda existe a indignação moral, a ajuda ao próximo, o humanitarismo, mas tudo sem uma rígida disciplina moral. Hoje o indivíduo é movido por uma obsessão por si, menos presente pelo desejo irrestrito de prazer do que pelo medo da doença e da idade. Nas palavras do autor, Narciso está aterrorizado pela vida cotidiana, seu corpo e ambiente social parecem-lhe mais agressivos.

Lipovetsky denomina isso como neo-individualismo, algo imbricado num projeto de construção e tomada de posse de si. Neo-individualismo, para ele, seria a recusa prometética do destino e a invenção de si mesmo sem via social traçada por antecipação. É a época do controle soberano de si e da luta sem fim contra o preexistente herdado. "(...) Cada um se quer autônomo para construir livremente, à *la carte*, o seu ambiente pessoal" (Metamorfoses da Cultura Liberal, 2004, p. 21).

Segundo o autor, o individualismo democrático é a figura de Narciso afundado em si por sentir as dificuldades de viver, insegurança, medo do terrorismo, da alimentação, das relações, da idade, do trabalho, da aposentadoria. É precisamente deste fechamento em si que surge a explosão do consumo. Este seria o *doping*, o estímulo para a existência.

Esta busca é reforçada pela predominância da noção de bem-estar individual, lazer, interesse pelo corpo, valores individualistas do sucesso pessoal e do dinheiro presente na cultura cotidiana, na mídia, na publicidade.

Segundo o autor, existe uma descrença em relação à moral e um sentimento de anarquia de valores, o que leva Narciso a fechar-se cada vez mais sobre si mesmo. Mas ao mesmo tempo hoje se sobrepõem os questionamentos éticos, a bioética, a luta contra a corrupção, a ética dos negócios, a filantropia, as ações humanitárias. Lipovetsky (2004, pp.23-32) demonstra possíveis razões que fazem emergir este novo sopro ético:

- a responsabilidade inevitável gerada pelas ameaças ao planeta através do desenvolvimento da tecnologia;
- necessidade de limites e de proteção para o homem contra os projetos da biomedicina que fecunda projetos desestabilizadores dos referenciais tradicionais da vida, morte e filiação;
- novo contexto econômico, ideológico e político. Com a erosão das grandes utopias históricas da modernidade (revolução, nacionalismo, Estado, progresso), há a revitalização dos discursos dos Direitos do Homem e das ações caritativas. Seria a busca de uma ética mínima de ajuda aos outros, uma ética da urgência em prol dos desprovidos.

Assim, para o autor, no “contexto pós-moralista” não se pode estereotipar a imagem do individualismo. Não se pode reduzi-lo a egoísmo e niilismo. Existe uma preocupação com o racismo, com as crianças, com as futuras gerações, ainda há manifestação de indignação quanto ao que parece escandaloso, existe um verdadeiro fenômeno de voluntarismo, o que prova que o senso moral não se extinguiu.

Mesmo que a temática da decadência da moral e da cultura seja antiga (se faça presente desde Rousseau) e seja acentuada pelo recuo da Igreja, da ascensão da época do dinheiro e do neo-individualismo, os valores não estão equivalentes, existe a distinção entre o bem e o mal, ressalta o autor. Isso se vê através dos radicalmente rejeitados comportamentos como pedofilia, terrorismo. Continua a existir um absoluto moral. Não se vive o grau zero da moral. “A cultura individualista liberal é muito menos relativista e menos desorientada do que se diz. (...) O pós-dever não significa o recuo do humanismo, mas a sua consagração social e histórica”. A sociedade liberal, para o autor, não pretende uma regeneração moral dos cidadãos, não exige que todos compartilhem os mesmos valores, apenas é preciso, nela, serem aceitos valores mínimos necessários à conservação de uma sociedade pluralista, tais como tolerância, respeito mútuo, civilidade, espírito de cooperação. Não se pode afirmar que hoje não há mais moral, mas se pode dizer que há uma fragmentação dos sistemas de valor. Existem, agora, diversas concepções do bem, há um politeísmo de valores que faz parte da dinâmica e reafirma a autonomia do indivíduo. “(...) Nas sociedades, há pluralidade moral, não niilismo moral” (2004, pp. 33-34).

Por último, é preciso perceber que se por um lado a sociedade exalta o prazer, a sexualidade, a satisfação do desejo, por outro não se configura como

sociedade orgiástica. Não há decadência de todos os valores morais para uma entrega a um “vale-tudo libidinal”, segundo o autor. A sociedade pós-moralista, funciona, para o autor, como uma “desordem organizadora”, gera mais “costumes moderados” que “costumes dissolutos” (2004, pp. 33-37).

A grande questão para Lipovetsky é que não existem, não são exaltados mais os deveres sacrificiais. Ao mesmo tempo, a caridade, os apelos em relação aos pobres e aos doentes alcançam um espaço significativo na mídia. É a moral, como escreve, segundo as leis do espetáculo. De austera, categórica e autoritária, a moral passa a combinar com festas, com *stars*. Ninguém mais é culpabilizado, mas mobilizado, como diz, em “enormes quermesses de benfeitoria”. Este espírito de solidariedade crescente não deseja realizar o Bem, mas algo melhor, único objetivo que homens vivendo em sociedade podem estabelecer para si mesmos (Lipovetsky, 2004, p. 40).

A moral pós-moderna é a dos encantamentos, das operações de mídia essencialmente dirigidas a um ponto específico, circunstancial, emocional. (...) Esta época não cria uma consciência permanente, introjetada, difícil, do dever; cria, de preferência, conforme as palavras de Jean-Marie Guyau, “uma moral sem obrigações nem sanções”, ou seja, uma moral emocional descontínua que se manifesta principalmente por ocasião de grandes desespos humanos (LIPOVETSKY, 2004, p. 29).

Em síntese, pode-se dizer que Lipovetsky não acredita que hoje houve um esvaziamento da moral. Pelo contrário, fala de um ressurgimento de valores que, mesmo se efêmeros, fazem do indivíduo um ser mais liberado para julgar, pensar e viver mesmo num contexto amplamente caracterizado pela insegurança em relação aos referenciais e à tradição. É possível depreender, também, pelas críticas de Lipovetsky aos pensamentos que caracterizam um fim da moral, que o autor não a

vê a moral como decadente, tampouco como algo que deva ser abolido, apenas transformado em algo melhor para o homem.

Enfim, a última fase do capitalismo moderno chega às bancas. Perfilha da penúltima década do século passado e caminha até a atualidade.

Pode-se dizer sucinta e superficialmente que estes tempos correspondem a tudo o que Gilles Lipovetsky escreveu na obra *a Era do Vazio* acrescido do prefixo hiper. Ele parece ter conseguido encontrar um termo que abole qualquer noção frouxa acerca de uma possível pós-modernidade, e traz aos olhos decididamente: estamos na hipermodernidade, a era do hiperconsumo e do hipernarcisismo.

Escreve o que significa esta noção desmembrando a afirmação e apresentando um possível conceito para cada evidência. Tem-se (*Os Tempos Hipermodernos*, 2004, pp. 25-26):

Hipermodernidade: uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade; indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo da hipermodernidade para não desaparecer.

Hiperconsumo: um consumo que absorve e integra parcelas cada vez maiores da vida social; que funciona cada vez menos segundo o modelo das confrontações simbólicas caro a Bourdieu; e que, pelo contrário, se dispõe em função de fins e de critérios individuais e segundo uma lógica emotiva e hedonista que faz com que cada um consuma antes de tudo para sentir prazer mais que para rivalizar com outrem.

Hipernarcisismo: época de um Narciso que toma ares de maduro, responsável, organizado, eficiente e flexível e que, dessa maneira, rompe com o Narciso dos anos pós-modernos, hedonista e libertário.

Ao que parece, atingiu-se agora um ponto máximo, positivo e equilibrado do sistema capitalista: liberdade, igualdade, responsabilidade – basicamente seriam estas as grandes conquistas trazidas pelos ventos de *cronos*.

Porém, Lipovetsky defende que se trata apenas de um aumento significativo no número de paradoxos. A passagem do tempo muda o ambiente social e a relação com o presente. Toda aquela euforia hedonista, da desagregação do mundo da tradição, se “despavoneia” e passa a sentir por entre as frestas da emancipação as facetas da tensão nervosa.

O futuro incerto não prega as atenções dos indivíduos ao momento presente e às suas *benesses*, mas causa medo. A globalização se exerce tautologicamente, independentemente dos indivíduos. O desenvolvimento das tecnologias da informação foge do controle. Falta emprego. Falta dinheiro. Falta segurança. Sobra o estresse.

(...) nas décadas de 60, 70, quem teria pensado em ver nas ruas, como hoje se vê, um Narciso de vinte anos a defender sua aposentadoria 40 anos antes de poder beneficiar-se dela? O que poderia ter-se assemelhado estranho ou chocante no contexto pós-moderno nos parece hoje perfeitamente normal. Narciso é doravante corroído pela ansiedade; o receio se impõe ao gozo, e a angústia, à libertação (LIPOVETSKY, *Os Tempos Hipermodernos*, 2004, p. 28).

Gilles Lipovetsky fornece uma imagem ainda mais clara acerca da mudança que acredita ter permitido separar a segunda metade do século XX e início do século XXI em duas fases distintas do capitalismo moderno. Expressa que basta analisar as diferentes atuações em poucos anos do indivíduo contemporâneo nas cenas dos filmes *O Declínio do Império Americano* (1986) e *As Invasões Bárbaras* (2003). No primeiro se poderia pensar numa lógica do “goze sem entraves”.



Figura 26 e 27 - *Declínio do Império Americano* – Denys Arcand – Europa Filmes (Canadá, 1986)

Já no segundo filme impera outro modo de pensar: “tenha medo em qualquer idade”.



Figura 28 - *Invasões bárbaras* – Denys Arcand – Europa Filmes (Canadá/França, 2003)

Na hipermodernidade lipovetskiana (2007), os indivíduos estão cada vez mais informados e mais desestruturados; mais adultos e mais instáveis; menos ideológicos e mais tributários das modas; mais abertos e mais influenciáveis; mais críticos e mais superficiais; mais céticos e menos profundos, enfim, contraditórios a ponto de alongar demasiadamente uma lista de contra-sensos. Como exemplifica, a

flexibilidade do hipernarciso termina quando são ameaçados seus benefícios adquiridos!



Figura 29 - Narciso
Michelangelo Merisi da Caravaggio (1594-1596). Galleria Nazionale d'Arte Antica. Roma

Nada mais daquele Narciso caravaggiano, contemplativo e seduzido por si.

Tampouco daquele que muito mais tarde se olha, se toca, se roça, se mostra e convida todos para o deleite. Liberado para gozar e fazer gozar!

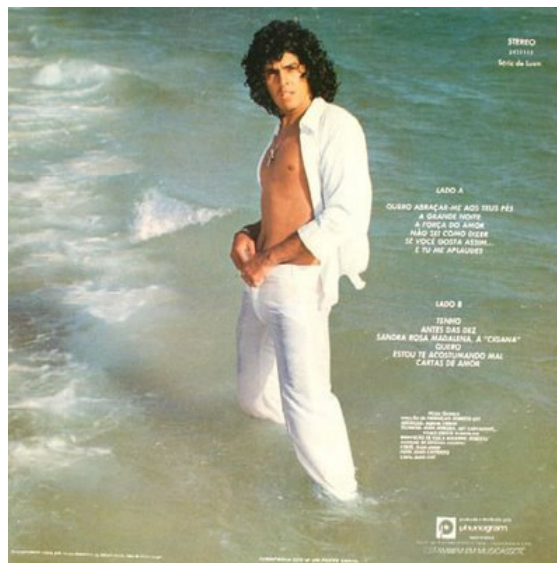


Figura 30 - Sidney Magal¹⁵

¹⁵ Imagem de Sidney Magal, nome artístico de Sidney Magalhães (Rio de Janeiro, 19 de junho de 1953), cantor e ator brasileiro. Apareceu na mídia nos anos 70 como um cantor de músicas bregas, sensuais e românticas, causando furor entre as fãs.

Agora é a vez do Narciso famoso, atualizado, engajado, responsável, saudável, popular aos olhos do mundo, mas carregando dentro de si, cada vez mais, o peso das aflições que nenhum discurso teórico, promessa da ciência, crença religiosa, poder político ou econômico ameniza.



Figuras 31, 32, 33, 34, 35 - Imagens meramente ilustrativas, retiradas da internet, do jogador de futebol David Beckham.

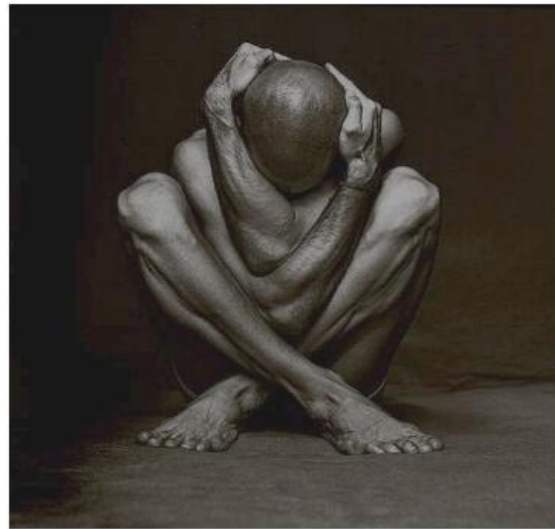


Figura 36 - Medo

<http://sinalizando.blogspot.com/2007/11/estado-de-grande-medo.html>
acesso em 19 de agosto de 2008

Hipernarciso está volúvel, amedrontado. Mas se lança nas corredeiras das filas aventurando-se como nunca a satisfazer-se. O Eu hipernarcísico é aquele que merece tudo aquilo que conseguir comprar. E mais, muito mais. Sempre. Nada de

desafios, diferenças, enfrentamentos simbólicos entre os homens, nada de concorrência. Segundo o autor, ser filiado a um grupo e criar distância social não mais faz parte num contexto no qual novos objetos de comunicação aceleram as trocas interindividuais e facilitam as estimulações do Eu. Sem contar nas cada vez maiores demandas de saúde, divertimento e bem-estar. Como escreve:

Não é mais a oposição entre a elite dos dominantes e a massa os dominados, nem aquela entre as diferentes frações de classe que organiza a ordem do consumo, mas o “sempre mais” e o *zapping* generalizado, as bulimias exponenciais de cuidados, de comunicações e de evasões renovadas (LIPOVETSKY, 2007, p. 43).

Lipovetsky destaca a chegada da época de um consumo “puro”, descompromissado em relação às diferenciações estatutárias, mas engajado no fornecimento de um conjunto de serviços para o indivíduo. Como sintetiza o autor: o apogeu da mercadoria não é o valor signo referencial, mas experiencial. A dinâmica consumista se dá para servir ao indivíduo disposto a buscar sua felicidade privada, a ter saúde ilimitada, a conquistar espaços-tempos personalizados. Distração, conservação de si e conforto sensitivo suplantam qualquer valor honorífico, de comparação social ou ostentação de signos (2007, p. 43).

Para o autor são os objetos, juntamente com a mídia, que acionaram esta “dinâmica de emancipação dos indivíduos em relação às autoridades institucionalizadas e às coerções identitárias” (2004, p. 70).

Gilles Lipovetsky acredita que a explosão do individualismo contemporâneo está casada com a da mídia. Tudo porque os conhecimentos sobre outros universos, outras mentalidades, outras idéias, outras práticas, informações, tudo isso trazido pela mídia leva o indivíduo a rever suas opiniões, a posicionar-se diante dos fatos, a

comparar lugares, pessoas, ele mesmo e os outros, antes e depois, leva-o a diversificar modelos, valores, enfim, a ficar menos tributário de uma cultura uma e idêntica (LIPOVETSKY, 1989, p. 225). Abaixo segue a citação que explicita suas opiniões e também o ponto chave deste texto:

Em muitos domínios, a mídia conseguiu substituir a Igreja, a escola, a família, os partidos, os sindicatos, como instâncias de socialização e de transmissão de saber. É cada vez mais através da mídia que somos informados sobre o curso do mundo, é ela que nos passa os dados novos capazes de adaptarmos ao nosso meio cambiante. A socialização dos seres por intermédio da tradição, da religião, da moral cede terreno cada vez mais à ação da informação midiática e das imagens. Saímos definitivamente do que Nietzsche chamava “a moralidade dos costumes”: a domesticação cruel e tirânica do homem pelo homem - em ação desde as origens das eras - e também da instrução disciplinar. Foram substituídas por um tipo de socialização completamente inédito, soft, plural, não-coercitivo, funcionando na escolha, na atualidade, no prazer das imagens (LIPOVETSKY, 1989, p. 226).

Para o autor, o espetáculo vai de encontro à vida. Mistura-se no mundo. Imagens dão prazer. As estrelas amam suas belas imagens pululando como celebridades, mas também querem algo além, desejam passar a profundidade que a simples imagem supostamente esconde, estar acima do superficial, deixar mensagens, enfim, exprimir-se. Assim, conforme o autor, elas desencadeiam novas referências para os indivíduos, impulsionam que eles vivam mais por si mesmos, que se apropriem de seu próprio Ego. Tudo para a conquista de uma vida de lazer, felicidade e bem-estar individuais. Mesmo se numa ética lúdica e consumista da vida (1989, pp. 217-223).

A cultura midiática, para Lipovetsky, oferece mais modelos de identificação e possibilidades de orientação pessoais, apresenta um coquetel de escolhas e de diversidades, promovendo uma aceleração do processo de individualização: “mais estilos musicais, grupos, filmes, séries, o que suscita aumento das pequenas

diferenciações, possibilidades de afirmar preferências mais ou menos personalizadas” (1989, pp. 223- 224).

Além disso, ela abre caminho para o universo de mudança de ares, lazer e esquecimento, de sonho, salienta o autor. Ela adquire uma função histórica determinante quando passa a reorientar as atitudes individuais e coletivas e a difundir novos padrões de vida. (1989, pp. 221-222). Conforme escreve: “é preciso operar uma revisão de fundo: o consumo midiático não é o coveiro da razão, o espetacular não abole a formação da opinião crítica, o show da informação prossegue a trajetória das Luzes” (1989, p. 25). Para Lipovetsky, o indivíduo neonarcísico, enfim, é filho da mídia.

Guy Debord via no desenvolvimento do capitalismo e midiático a explosão do espetáculo e o fim do sujeito. Para ele, era como se existisse uma vida e um real que foram corrompidos pela imagem-mercadoria e que ficaram ocultos por falta de crítica e de balas nos canhões.

Jean Baudrillard já se mostrava despido de esperanças. Nada mais resta fazer senão sobreviver num excesso de signos que há muito acabou com o real, os referenciais, o indivíduo, a imagem, as surpresas do destino.

Michel Maffesoli rompe com as antigas e futuras expectativas de uma superação, uma melhora nas condições da existência. Observa o instante, nomeia-o de real e consegue mostrar que dentro deste cenário de consumo de objetos e imagens, *personas* transitam, satisfazem seu desejo de pertença e acabam numa viscosidade social, presenteísta e hedonista, comungando com a natureza.

Gilles Lipovetsky, por sua vez, não parece buscar os entendimentos necessários para se transformar ou aceitar uma sociedade supostamente aniquilada/beneficiada pelo crescimento de entidades como a Técnica, o Progresso

e a Ciência. Para ele a sociedade cresceu, se desenvolveu, acabaram os grandes mitos castradores dos indivíduos, houve libertação e liberação das pulsões individuais. Ganhos inegáveis para os seres humanos, que agora conseguem segurar e direcionar as rédeas da própria existência e possuem o mundo como mostruário para suas escolhas. Ganhos crescentes também na angústia, na incerteza, nas desigualdades que levam estes mesmos seres a se excederem nas tentativas de preencherem seus vazios, seus medos com tudo que prometer, de maneira convincente, cumprir este papel. Muitas vezes não importando os meios para estes supostos fins. Perda no ganho.

As pessoas que, dentro de suas favelas, passam horas de terror, esgueirando-se das balas e sentindo o medo do perigo concreto que mora ao lado, são as mesmas que, ao raiar de qualquer dia, ligam seus amplificadores de som, convocam os amigos e, seja ao ritmo de *samba*, *pagode*, *funk*, *calipso*, seja lá o que for, dançam, riem, contam piadas. Elas que usam trapos rasgados durante parte dos dias, preparam o modelito “da hora” para “brilhar” no baile. A mesma “socialite” que é obcecada pela peça exclusiva, rara, e por derivação, cara, é a que por vezes batalha por uma vida melhor para crianças, jovens, adultos, velhos, doentes, enfim, abre sua ONG, faz algo para o bem do coletivo. Sem teorias.

A questão que parece vir à tona a partir das reflexões de Lipovetsky é que todo o avanço do capitalismo moderno e a ampliação do fenômeno do consumo e da mídia trouxeram para a superfície as características mais obviamente humanas: ninguém é feliz, triste, doente, são, realizado, frustrado, ama ou odeia todo o tempo. O social é composto por indivíduos que são gangorras emocionais mais ou menos equilibradas em determinadas épocas. Sem uma força coercitiva, é difícil mantê-los em fila.

Mas, então, qual é o papel que a imagem exerce atualmente neste social acima descrito? E qual é a consequência, as mudanças que podem ser percebidas a partir desta atuação? Leia-se:

Opiniões frouxas e flexíveis, abertura para o real e para as novidades, a mídia juntamente com o consumo permitem às sociedades democráticas passar a uma velocidade de experimentação social mais rápida e mais maleável (Lipovetsky, 1989, p. 229).

Assim, pode-se deduzir que uma recriação da tese 04 de Debord, a rememorar “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens”, pode ser reescrito para Lipovetsky da seguinte maneira:

A hipermodernidade não é um **consumo** de imagens,
mas uma experimentação social, frouxa e flexível,
mediada pelo **conjunto** consumo-imagem (a mídia).

Experimentação: para o bem e para o mal. Tendo possibilidades de dar certo e errado. Faca de dois gumes. Nada estereotipado, nem fechado em um conceito. Tudo frouxo e flexível. O hipernarciso se apresenta aí como figura que dói, mas que sente prazer e dá prazer. É a figura daquele que pode mudar de opinião a cada cena. Sem compromisso com uma coerência advinda dos mais diferentes lugares, mas que o impedia de mostrar-se tão transitório quanto seus pontos de vista. Hipernarciso é volúvel em suas opiniões, mas nem por isso menos confiável.

Esta época conjuga amor e dor. A dualidade. O paradoxo. Ninguém consegue colocar-se acima e proferir um discurso totalizante que destrua os outros lados. É

como se existisse o fim de uma história na qual vencem, em igual medida, o bem e o mal. E tudo o que existe entre estes extremos.

Existem imagens boas e ruins. Muitas delas. E o indivíduo as absorve conforme se oferecem: para promover evasão, participação, consumo, mudança de opinião, conhecimento, espetáculo. O indivíduo tira proveito disso. Parece ser isso o que Lipovetsky desvela. O afastamento de conceitos pesados e distantes do cotidiano, para uma aproximação simples e direta com a realidade como está, o homem tal como é.

6 Paradoxos da Imagem

Espetáculo. Simulacro. Tribalismo. Hipermodernidade. Depois de desfilarem pelos sinuosos caminhos que originaram uma a uma dessas senhas de acesso ao pensamento de Guy Debord, Jean Baudrillard, Michel Maffesoli e Gilles Lipovetsky – e considerar atingido delas um entendimento mínimo – faz-se necessário promover o encontro, o debate entre elas. São noções que se distanciam a partir de um ponto sutil, como se fosse aquele desvio insignificante no caminho do trem, aquela curvinha que acaba levando-o para um outro lado.

Ao longo das abordagens feitas anteriormente, se percebeu aproximação, exclusão, complementação entre as idéias. De pronto vale dizer que concordam:

(pós-modernidade) - acabaram os grandes mitos fundadores e estruturadores da modernidade;

(sociedade de consumo) - o capitalismo desenvolveu-se rapidamente e o consumo passou a estruturar a sociedade atual;

(indivíduo) - adere ao sistema e faz-de-conta que não percebe suas implicações;

(separação) - os contextos face a face como a forma de organização espacial da sociedade passaram a conviver com o mediado;

(imagem) - ocupa lugar de mediadora da distância entre o eu, o outro e o mundo;

A imagem, mesmo aparecendo como uma (con)seqüência natural destas transformações identificadas na sociedade, parece adquirir um ponto central na trama justamente pela função que é designada a ela desempenhar:

Mediar.

Situar-se entre duas coisas de maneira imparcial, transparente. Ela precisa fazer a ligação entre um território sem fronteiras e um homem sem barreiras. Nenhum dos autores discorda que ela está prestando devidamente estes serviços à humanidade. Contudo, os bigodes começam a se retorcer, as pernas começam a “tiquenervosear”, quando se pensa no que decorre desta relação do homem que olha a imagem que contém o mundo que vai para a imagem e chega até o homem. Respectivamente eles dizem:

- a imagem separa;
- a imagem abduz;
- a imagem liberta;
- a imagem propicia, até certo ponto.

Isto por considerar que o relacionamento homem-imagem não passa - ainda respectivamente - das seguintes constatações:

- o indivíduo está sendo enganado;
- o indivíduo está se enganando;
- o indivíduo está gozando;
- o indivíduo está gozando. E broxando.

Existia uma tecnologia (a partir da descoberta do vídeo) quase pronta para fornecer os “acessórios” necessários para extrapolar de imagens o mundo. Ela estava ali no momento em que o contexto metamorfoseava-se, e não tinha idéia melhor do que agarrar as barras da saia da imagem para se fazer consolidar e aparecer. Sem contar nos que ali habitavam, homens ávidos por uma alternativa agradável para a vida e que pensavam encontrar na imagem a melhor aliada na satisfação de todas as necessidades, de todas as instâncias que calcularam precisar.

Assim,

uma tecnologia apta
+
um contexto propício
+
homens dispostos a aderir
=

uma nova maneira de ver, ser, estar no mundo, que encontra na imagem o substrato necessário para tudo alimentar e fazer funcionar. Mesmo se a imagem venha a representar ocultamento (Debord), fim (Baudrillard), relação mística (Maffesoli), disponibilidade máxima (Lipovetsky) do eu com o real.

Poder-se-ia estabelecer o consumo e o indivíduo como os dois eixos norteadores da análise. Porque perpassam as reflexões de todos os quatro pensadores aqui referidos. O fato de se estar numa sociedade de consumo (mesmo se considerada por Maffesoli uma sociedade da consumição) destaca que ele é a principal mudança sofrida pela sociedade e é o principal agente das mudanças das relações entre os indivíduos. Indivíduo que agora passa a explorar seu mundo de maneira diferente.

O consumo, por sua vez, é compreendido de maneiras diferentes pelos autores. Para Debord, como se viu, seu “ápice” não significa nada além de escravidão e dependência porque acredita não haver opção num mundo em que o dever é escolher tudo. Dizia, relembra-se: sempre se escolhe falsamente por uma coisa ou outra. Aparentemente movimentada esta nova vida diante de tantas escolhas, mas é tudo “pseudo”. Porque os seres tornarem-se dinâmicos através dos diversos objetos pelos quais podem transitar apresenta a prova irrefutável de que vivem, isso sim, uma vida estática e esvaziada de seu conteúdo efervescente.

Para ele toda a vida era preterida em favor das formas e suas promessas falsas de carregarem consigo o “conteúdo sagrado” que era a vida diretamente vivida. Ela se satisfaz em si mesma, a mercadoria abundante. Pouco importa seu uso. Parece o candidato que promete mundos e fundos enquanto as câmeras e microfones estão direcionados para ele e as cadeiras fofas das salas particulares do

gabinete são um objetivo a ser alcançado. Porque assim que findado o último tilintar da urna, ganhado sinal verde, sofre de uma amnésia profunda e, assim como o objeto descrito por Debord, torna-se um nada adquirido pelo indivíduo. Pois este objeto revela ao sujeito o vazio por detrás de sua máscara.

Mas, pensava Debord, a frustração logo é esfumada pelo surgimento de outro objeto, que justifica o sistema espetacular e exige ser reconhecido e possuído. Assim, de (in)satisfação em (in)satisfação, gira a roda da pseudomudança dos produtos e condições de produção. Assim se funda o perpétuo. Na perenização do ser através da obsolescência dos objetos.

Baudrillard ampliou ao extremo as proposições de Debord ao dizer que na época pós-industrial o consumo passou a ser sua própria finalidade. Os objetos não existem por algum motivo além da lógica de serem produzidos e comprados. Nada mais de finalidade de posse ou uso. Eles não exigem mais a soma dos esforços para sua conquista. Sistema de objetos, dizia Baudrillard. Varria-se das ruas todos os conflitos estruturais entre as pessoas e gerava-se uma cumplicidade: consumo é bom, vai-se praticá-lo. E só se for agora! Um sistema que produz devido ao consumo, e um indivíduo que consome porque tudo é dado a consumir. Ao invés do conflito, é o consumo que passa a ser o modo de relação com o mundo, reestruturando a coletividade.

Maffesoli, por sua vez, mostrou que os objetos, na contemporaneidade, representam a cristalização de sonhos, imagens, “do desejo de infinito que sempre atormenta o ser humano”. Retomando o texto, estes objetos são objetos-imagem que religam, introduzem o mundo da comunhão. Os objetos fetiches que são consumidos atualmente fariam, para o autor, a “comunhão dos santos pós-moderna”, na qual o ser “aliena-se de si e perde-se no outro”. Ele comunga com

outros, entra num todo coletivo, numa espécie de realidade pré-individual em que faz parte da matéria que se põe diante dele. Isso, como expressou o autor, é uma espécie de retorno da idéia de *physis*, de não separação entre ser e natureza. Para ele o “mundo objetal” transformou-se na natureza e o homem pratica ali, muito além de um consumo desenfreado, vazio e desencantado, os aspectos simbólicos da consumição.

Por fim, Lipovetsky. Consumo com finalidade de dar prazer, libertação e gozo do indivíduo. Buscar objetos que proporcionem bem-estar, funcionalidade e prazer para si, que operem uma satisfação privada. Quanto mais se pode consumir, mais desencantados são, mais reduzidos à categoria de instrumentos. Pois o novo ganha legitimidade social, e a socialização da mudança permite aos indivíduos uma constante reciclagem. A sociedade de consumo, para o autor, é a sociedade da revolução individualista subterrânea, mesmo apresentando desigualdade, exclusão, miséria, solidão, depressão e incerteza. O consumo é bom, como disse, pena não ser “distribuído” de forma igualitária. Destaca a chegada da época de um consumo “puro”, descompromissado em relação às diferenciações estatutárias, mas engajado no fornecimento de um conjunto de serviços para o indivíduo. Assim, quanto mais consome, mais senhor da natureza e torna-se o indivíduo. O consumo, do ponto de vista de Lipovetsky, é a relação entre o turboconsumidor e a natureza que, graças às modernas condições de produção, oferece uma pluralidade fantástica de objetos disponíveis para satisfazê-lo.

As noções que os autores defendem acerca do indivíduo também se desencontram. Debord entendia que o espetáculo, como figura da sociedade de consumo, apagava os limites entre o eu e o mundo pelo esmagamento do eu. Acabavam os conceitos norteadores de verdadeiro e falso “pelo recalçamento de

toda a verdade vivida, diante da presença real da falsidade garantida pela organização da aparência” (§ 219). O sujeito tornava-se um ser contemplativo, protegido do mundo pela tela, ou melhor, distanciado dele quase ao extremo. Cabia à sua consciência o seu veredicto. E ao que pareceu, segundo as próprias considerações do autor, ele se perdeu, desistiu de si mesmo e permitiu, por sua conformidade excessiva, que o espetáculo escondesse definitivamente todos os cantinhos do mundo real que ainda conseguiam dele escapar.

No simulacro, como se viu, a prova da existência do ser e do real deixou de ser uma questão. A realidade objetiva criada às pressas e à força pelas mais diversas performances dos meios de comunicação de massa e do virtual acabou com a ilusão. A ilusão, como a prova necessária de que o real não existe, deixou de ser a regra. E com isso levou consigo o sujeito, o indivíduo – tenha a nomenclatura que tiver – levou consigo aquele ser simbólico, misterioso, sedutor, senhor de uma natureza que jamais pode ser conhecida e dominada por inteiro, levou, simplesmente falando, a graça de viver. O ser virou performance dentro do simulacro. Ele é signo de si. Como se escreveu, ele se joga na carnavalização dos signos e canibaliza os próprios poros e os do mundo em nome do fim das vertigens que o inencontrável (ele mesmo e o real) provoca em toda e qualquer tentativa de demonstração e domínio. Enfim, não defronta a irrealidade do mundo como espetáculo, está sem defesa diante da extrema realidade deste mundo, da perfeição virtual.

Hoje, para Maffesoli, ainda se faz presente a base contratual e racionalista do indivíduo, mas existem três grandes mudanças, como se viu: saturação da noção de indivíduo e emergência da noção de persona. O sujeito identitário sai de si, perde-se no outro através de dimensões não mais racionais, mas imaginárias, lúdicas e

oníricas. Pois o indivíduo não é mais sua própria lei, mas a lei é dada pelo outro, num processo de heteronomia. Não se existe senão pelo olhar deste outro, afirmou o autor. É um processo de perdição de si num todo amplo que converge intensamente para as noções da mistura, da perda e do eterno retorno. O sujeito estável vira o nômade, o errante que perambula entre as diversas tribos com a finalidade última de comunhão, partilha do sentimento.

Neo-individualismo é o que determina Gilles Lipovetsky. Nada de pensar em fim de qualquer conceito, mas no seu apogeu. Todas as instâncias que ainda seguravam o indivíduo moderno dentro de uma sociedade que se queria ordenada, através de uma contenção moral, ética, física, psicológica, seja de qual ordem for, sucumbem, e ele, ao invés de virar um nada, ou mesmo outra coisa, pode gozar plenamente de si. Ele pode sentir sua soberania. Viver sua soberania. Contudo, como pensa o autor, não é um individualismo egoísta e niilista. O hipernarcísico, expressão que cunhou para representar este momento do ser no mundo, é um Narciso que toma ares de maduro, responsável, organizado, eficiente e flexível e que, dessa maneira, rompe com o Narciso dos anos pós-modernos, hedonista e libertário. Ele sente angústia, solidão, indiferença, preocupa-se com o racismo, com as crianças, com as futuras gerações, ainda manifesta indignação quanto ao que parece escandaloso. E os novos objetos de comunicação aceleram as trocas inter-individuais e facilitam as estimulações do Eu.

Antes de prosseguir, precisa-se parar porque o medo de utilizar determinados termos, se não forem esclarecidos passarão a confundir este caminhante.

Viu-se que para os autores em questão existe uma diferença em utilizar as noções de sujeito (Debord), indivíduo (Baudrillard), persona (Maffesoli) e hipernarciso (Lipovetsky). Por isso, para deslizar no texto descarregando qualquer

menção a um ou outro autor quando o termo sozinho for mencionado, declara-se uma definição de sujeito e objeto manifesta por Muniz Sodré, no *Antropológica do Espelho*, que serve como *background* apenas para estruturar o pensamento:

Sujeito – não significa necessariamente indivíduo – é, antes, o suporte estável e universal das representações – mas designa sempre a esfera do humano e suas relações sócio-culturais, onde reina como entidade onipotente, plena, garantida por uma tecnologia do conhecimento intitulada razão.

Objeto – isso que se lança à frente do sujeito, tem como referência as coisas inertes ou assujeitadas do mundo. Uma barreira ontológica separa as duas esferas no interior do paradigma epistemológico (conhecer implica separar, compartimentar, fragmentar), cujo grande marco filosófico é a concepção kantiana do sujeito transcendental, capaz de impor a qualquer experiência suas formas a priori (SODRÉ, 2002, p. 93).

Voltando: Dos eixos norteadores (consumo-sujeito) finalmente se conclui:

Nova sociedade (de consumo)



Novo ser social

(fim do sujeito/ fim do indivíduo/ persona/ hipernarciso)

O consumo, para os autores, é a alavanca para o espetáculo, o simulacro, o tribalismo e a hipermodernidade. Por um lado, ele leva as pessoas a tentarem consumir alguma coisa que dentro delas deixou de existir - segundo se pode deduzir acerca das proposições de Debord e Baudrillard. A prática deste consumo acaba com qualquer possibilidade de retorno a um estágio no qual não tinham sido pervertidos pelo objeto. Isso eliminou, assim, AQUELE (que não se sabe qual é) sujeito ou indivíduo, em prol de um “reles” espectador ou ser-performático.

Por outro, trouxe a noção de que tão flexível o mundo é às mudanças quanto pode ser o homem diante delas. Ele é muito mais dinâmico e maleável que se pode sonhar. E talvez muito mais VAZIO de sentido do que se queira imaginar. O consumo liberta a persona que existe em cada um. Conforme se pode depreender das idéias de Maffesoli e Lipovetsky.

Saindo de Debord e correndo até Lipovetsky, passando por Baudrillard e Maffesoli, se pode dizer que o espetáculo libertou o sujeito de funções que ele mesmo se determinou tempos atrás, criando uma nova trama que exercita cotidianamente as faculdades de atuar em dramas e comédias, próprias ou alheias.

E qual seria, então, o papel que a imagem exerce nesse contexto?

Ela medeia a relação homem-mundo, mesmo se apagando, aniquilando, misturando ou ponderando os extremos.

As mudanças que podem ser percebidas a partir de cada uma das atuações propostas pelos autores podem ser mais bem compreendidas ajustadas na tese 04 de Debord:

Espectáculo **NÃO É:**
Um conjunto de imagens

Espectáculo **É**:
uma relação social
entre pessoas
mediada
pelas imagens

E isso é, evidentemente, muito ruim. Porque a mediação imagética elimina a relação concreta com a natureza tornando falsa a sociedade, pois faz contato através da tela.

Simulacro **NÃO É**:
Um conjunto de imagens

Simulacro **É**:
o fim de uma relação social
entre indivíduos
mediada
pelas imagens.

E isso é, evidentemente, trágico. Porque a mediação, na verdade, é uma propagação de signos de uma natureza, de um real que não existe. Ela faz com que todos permaneçam diante da tela absorvendo este mundo e sendo absorvidos por ele, uma vez que não existe mais a possibilidade de afastamento dela por nenhum dos lados. Simplesmente porque os grandes referenciais não existem mais, resta somente uma substância única, visível e consumível através da imagem.

Tribalismo **NÃO É:**
Um conjunto de imagens

Tribalismo **É:**
Uma relação societal
entre personas
mediada
pelas imagens

E isso é, evidentemente, vital. Porque a mediação religa, une, diminui as distâncias. A imagem redimensiona um mundo que não é mais compartimentado, mas partilhado em grande escala, por seres prontos para dele experimentar e nele mergulhar.

Hipermodernidade **NÃO É:**
Um conjunto de imagens

Hipermodernidade **É:**
uma experimentação social, frouxa e flexível,
entre hipernarcisos
mediada
pelo **conjunto** consumo-imagem (a mídia).

E isso é, evidentemente, paradoxalmente óbvio. Porque a mediação oferece muitos dos recursos dos quais o ser precisa para obter sua satisfação privada. Ela se oferece para um ser que não possui o peso das grandes obrigações (ou sanções) da modernidade, e que consegue agora “carregar-se consigo” e ao sabor das “derivas” estabelecer neste novo mundo uma nova relação.

Espectáculo significa contemplação (fatal, desde que...). Simulacro significa imersão (irreversível). Tribalismo significa comunhão (vital). Hipernormandade significa oximoro (imutável).

Isso faz concluir, primeiramente, que por mais poderosa que se possa considerar uma imagem, ela ali amontoada com outras num canto não é nada. Precisa fundamentalmente ganhar sentido do homem. Quatro pensadores permitem isso dizer. Não importa o termo que venha antes, ele NÃO É um conjunto de imagens. Então a imagem é vazia? É, Durand?

Tudo leva a crer que é preenchida de “potencial simbólico” pelo homem. Todos concordam que o conjunto de imagens voando sozinho não faz mesmo o verão. É o olhar que diz: tu representas tal e tal coisa para mim, ó, imagem. Mesmo que de maneira não tão consciente assim.

Será então que as questões sobre as perdas simbólicas sofridas pela imagem no decorrer de sua história enquanto produto de diferentes mídias conforme se pode tatear através das proposições de Debray, Durand e Baudrillard têm alguma pertinência? Ela teve mesmo em algum outro momento da história, principalmente aqueles onde a expressão “reprodutibilidade técnica” estava longe de ser cunhada? Se for possível supor, apenas su-por, que nada significa sozinha a rele imagem, teria sido ela ou o homem quem perdeu a aura? Existe aura?

A imagem, viu-se, sempre foi mediadora. De Deus, do Belo e depois do Novo, lembrando Debray. Mas para os primeiros dois autores aqui relacionados ela hoje, enquanto mediadora, é o fracasso do social. Porque Debord e Baudrillard acreditavam não poder e não dever o homem tomar conhecimento das coisas e travar comunicação com os outros utilizando matérias que não fossem a carne

carregada de todas as impressões causadas pelo cheiro, cor, forma, movimento contidas nela. Para Debord, a verdade está no real que está longe, mas não do outro lado da tela.

Para Baudrillard a verdade nem importa mais, o importante é poder transitar sensivelmente entre essas manifestações da carne alheia e sentir o cheiro do segredo, aquele que decreta ali haver uma revelação perpetuamente velada.

Para os próximos pensadores, no entanto, ela medeia num contexto diferenciado. São os mesmos personagens interpretando outra história. Para Maffesoli, as imagens são totens em torno do qual os seres comungam. A verdade está ali e somente ali, naquele momento. E seu valor está nesta sintonia.

Para Lipovetsky, a imagem está aliada quase que plenamente ao consumo e este é o “bunker a céu aberto” para onde vão os hipernarcisos. E saem, caso não gostem do ambiente, ou se incomodem com a temperatura baixa demais do ar-condicionado.

Interpretando de maneira mais superficial suas reflexões (mesmo sabendo que o correto seria o contrário) será estabelecida uma espécie de “seqüência da história contemporânea do pensamento francês acerca da imagem” representando os marcos a cada noção por eles defendida.

O homem, certa vez, contemplava uma tela amaldiçoada e precisava da revolução para sair desta condição de possesso no mundo. Mas, ao invés de ela se fazer, aconteceu a descrença na sua possibilidade e, quem sabe, na necessidade da mesma. Tudo isso piorou ainda mais a situação. Pois o contemplador passivo que estava a poucos tiros de tornar-se ativo sucumbiu diante da farsa tão evidentemente mal construída pelos donos do dinheiro. Poucos eram os que conseguiam perceber o jogo. Como sempre versa a democracia (ou deveria versar), vence a maioria. Foi o

que aconteceu. Todos entregaram seus corpos ao sedentarismo, amoleceram seus membros e passaram a saltitar as bolitas dos olhos nas imagens de um mundo que, mal sabiam, não era real.

Mas eis que surge alguém que teve coragem de aterrorizar o pensamento sobre a imagem quando disse “mergulhado na tela, embalado pelas redes” é isso que o indivíduo quer. Tudo porque ele não está ali sendo enganado, convencido (ou desatento) de que vê um real que é falso, mas está acessando, pela primeira vez, o mais real que real, o hiper-real. Tudo-tudo que sempre quisera ver, conhecer, bisbilhotar e nunca conseguira justamente pela impossibilidade de tamanho ato.

Imagem, bem entendido, que não é mais “A” imagem, aquela que só mostra algo oculto, uma nova cena. Agora é a imagem de superexposição de um real que não existe. Porque o mundo, a bem da verdade, é a impossibilidade de acesso a este real. Lugar por onde saem a sedução, o jogo, a imaginação, a imagem enquanto aparência. Só existe eu, outro, mundo porque existe um buraco negro entre cada um deles. Um espaço desconhecido, intransponível, que causa medo, mas é fundamental para tatear os limites. As luzes da simulação colocam o holofote no buraco e acabam com as zonas de sombra e tudo o que era isto, aquilo, aquele outro passa a ser a mesma coisa, a mesma substância achatada na imagem.

Quase se desiste de procurar os vestígios do mundo diante do crime perfeito, não se percebesse um movimento querendo sorrir do canto direito do lábio daquele que viria a perguntar: - mas que crime? Enlouqueceu?

É preciso deixar de lado o ranço de se pensar ou não na revolução. Chega de proferir que ela precisa acontecer. Ou de lamentar - mesmo que brilhantemente - o fato de que não venha a se realizar. É hora de perceber o caráter renovado, visceral,

vital, comunal destas novas relações por entre os meios, as imagens, as pessoas, o mundo, enfim.

Não se precisa parar a cada pedra no caminho para fazer um tratado moral de se ela é boa, má, grande, pequena, pontuda, lapidada, preciosa ou bijoux. É necessário fluir. Perceber que muitas amarras foram soltas, e isso precisamente soltou o mundo. Pessoas transitam por imagens que transitam pelo mundo que perpassa outras pessoas e pegam carona com os pássaros, com as minhocas, as baleias, os antepassados, os robôs, com tudo o que está aí, dado a ver e a imaginar.

A imagem hoje consegue ser aceita sem grandes conflitos e carrega consigo todo esse mundo, ela funciona como um plugue no nariz de cada um. Respira-se tudo, com todo mundo, ao mesmo tempo. O que pode existir de mais ritualístico e simbólico que isso? E mais: onde se encontra ou se esconde aquele real tão necessário de preservar na mente senão no cotidiano de cada um que se levanta de manhã? Para viver e entender o viver, é preciso pensar menos. Neste caso, bem menos. Ou, para não causar conflito, pensa, reflete, mas não exija que o mundo se configure conforme tua razão. Não alimente tantas expectativas. São muito frustrantes.

Está na hora de levantar da cadeira escondida nas sombras do salão e badalar, transitar, mergulhar no banal que é - pode ser - por mais inaceitável que se possa parecer, o próprio caráter do ser humano. Ba-nal, eis o que se é. Talvez essa seja a época na qual toda a banalidade do ser humano, mesmo aquela ingenuidade primitiva, tenha ganhado incontáveis aparelhos tecnológicos para dar vazão a ela e gostado deveras da brincadeira - e siga partilhando o calor da fogueira em escala global.

Só que o calor da fogueira nesta escala promove o aquecimento global. E neste momento os indivíduos “param a brincadeira e entram em campanhas”, preocupam-se com o futuro. Neste instante, mesmo que furtivo, saem do presente. Isso é o verso a próxima sentença da história. O indivíduo quer partilhar, mas chega uma hora que se cansa de tudo, vai para sua casa e quer deitar na cama, sofá, ou mesmo no chão e pensar, dormir, enfim, ficar só. Dane-se o resto. Ele sente sim um prazer imenso na partilha do mundo, mas para ele o termo que vale mais até antes da vírgula é o prazer. Para si. É dizer que ele não está tão à vontade para cruzar indiscriminadamente pelas vielas dos outros corpos que dividem com ele um pedacinho de terra. Ele sente angústia, e corre para tentar resolvê-la. Utilizando, sem questionar, os recursos disponíveis para isso. Se ajudam - mesmo que de modo efêmero - ajudam, basta crer.

O indivíduo comunga seu hiperindividualismo. Ele ajuda aos outros e ao planeta com a mesma intensidade que se fecha sobre si mesmo e esquece que eles existem.

As imagens, neste ponto da história, são benéficas porque trazem a ele o *menu* do mundo de forma rápida e eficiente.

Ele se diverte bastante. Mas sofre na mesma medida. Ele se liberta através do consumo. Que o escraviza.

O hipernarciso tem horror à morte, isso configura sua dor e causa seu prazer quando consegue um anestésico potente que alivia instantaneamente o horror. Mas, pensando bem, em que época da história se teve adoração a ela e vontade salivante de chegar ali o quanto antes? Hoje ele tem recursos para ser (quase) sempre adolescente e jovem (salvo quando se exagera no botox e se fica mais monstruoso que bonito). Nada mais justo. Afinal, atualmente a expectativa de vida gira em torno

dos 72 anos (Brasil) e considerar-se adulto - e sisudo - partir dos 30 anos, aproximadamente, é passar metade do tempo gozando da juventude e a outra se curvando diante da bengala, contando rugas e os minutos do relógio até a chegada daquele carro quadrado que leva direto às portas do céu. Se o corpo pode, onde está o problema em esticar o frescor até os 50, 60, ou mais? Existe algo mais chato do que ser um decrépito? Se é possível não ser, alguém gostaria de ser? Ou não se trata de uma questão de escolha?

O indivíduo hipermoderno pensa: tenho medo da morte, sim! E quem não tem? Acho feio ser velho, sim! E quem não acha? Ele não disfarça suas angústias e segue em busca dos melhores especialistas ou maiores carnês para a satisfação desta – por que não – primeiríssima necessidade.

A história, assim, passa do ser enquanto passivo para aquele que imerge num todo irreversível(mente orgiástico) e que depois sai sozinho sacudindo os pés e batendo nos ombros. Quer fazer saltar imediatamente a poeira da troca libidinal e ter a chance de espantar com ela qualquer risco de infecção. Sim, as poeiras pós-modernas contaminam muito.

A imagem, assim, passa de agente de captação da inteligência da massa a agente de aniquilação da massa (com seu consentimento). Assado o bolo, a imagem oferece seus pedaços a todos que partilham seu sabor, mas é forçada a trazer o melhor e maior pedaço no prazo mais imediato possível para o EU comer. Se saciada a fome e disponível o tempo, o EU pode ajudar, na forma de partilha das migalhas que sobraram. Afinal, tanto melhor se acabou a época na qual se pregava a necessidade de dar exatamente o que se precisava para ser mais misericordiosa a doação e mais próxima de “paraíso” a palavra a ser ouvida na seletiva após a largada para o alto da vida terrestre.

LOGOSFERA (após a escrita), GRAFOSFERA (após a imprensa) VIDEOSFERA (após o audiovisual). PRESENÇA (transcendente), REPRESENTAÇÃO (ilusória), SIMULAÇÃO (computadorizada). O SANTO (eu sou sua salvaguarda) O BELO (eu lhe dou prazer) O NOVO (Eu o surpreendo). ATRAVÉS DA IMAGEM (a vidência transita), MAIS DO QUE A IMAGEM (a visão contempla) SOMENTE A IMAGEM (a visualização controla). A INTOLERÂNCIA (religiosa), A RIVALIDADE (pessoal), A CONCORRÊNCIA (econômica). Tradução: na logosfera a imagem era vidente, salvaguardava o homem por carregar consigo a transcendência num momento de práticas religiosas e relações de intolerância. Na grafosfera, a imagem é vista porque dá prazer, é contemplada por representar algo a mais do que si mesma, no centro de relações de rivalidade pessoal. Na videosfera, a imagem é visualizada porque surpreende, nada aparece além dela em si, na chama de uma concorrência econômica.

A imagem, novamente, é boa. Sempre é boa. Anteontem, ontem e hoje. O problema é que foi corrompida pelo homem. Seja por aquele que vive catatônico diante dela, por aquele que já não se diferencia dentro dela, ou aquele que retira dela somente o que lhe apraz. Ou então por aqueles que esquecem que a vida está do outro lado das teorias. Quem está mais próximo, considerando que ela exista, da verdade?

Juremir Machado da Silva já debateu e escreveu com muito mais eloquência, talento e pontaria esta temática. Certa vez revelou que hoje existe o hiper-espetáculo. Ou seja, ninguém (e todos) dos mestres aqui citados teria razão. Hiper-espetáculo seria:

(...) a vitória da imagem à la carte, pay-per-view ao alcance de todos contra a arbitrariedade de uma emissão de massa. No hiper-espetáculo, como

imaginário da fama, a visibilidade ofusca o seu negativo. O conteúdo pode ser preenchido com silicone. Afinal, estamos no pós-humano e nada impede que o saber seja uma prótese. O importante é fazer parte da tribo dos famosos, comungar os valores da celebridade e celebrar o valor simbólico. A sociedade “midíocre” é uma interminável revista Contigo. O hiper-espetáculo é a conjugação da anorexia com o silicone. Mais e menos (2007, p. 37).

O espetáculo “repaginado”. Nada mais justo para ele numa atualidade que recicla o velho tornando-o objeto de luxo. O passivo está no poder, finalmente. Está no controle – remoto. Ele fica sentado no sofá porque é mais confortável e higiênico que a grama úmida. Adora as estrelas porque elas são realmente adoráveis. E mais, pode-se ser como elas. Basta procurar na prateleira certa.

Hiper-espetáculo conjuga tudo. Menos a revolução. Nisso é taxativo, abaixo as arbitrariedades!

Hiper-espetáculo é a novela das oito mostrando um personagem pobre-mas-limpinho que inventa uma música e passa a ser o famoso. Como todo famoso que se preze, uma aparição no *Domingão do Faustão* é inquestionavelmente a prova do sucesso. A novela sabe disso, então o garoto vai até o Faustão. A novela imita a vida. Depois disso, como é terça-feira, aparece o *Casseta & Planeta* imitando a novela na cena que imitava a vida.

Confusão: o personagem alcançou sucesso e por isso foi ao Faustão que sempre mostra os famosos, mas dessa vez não mostra porque está dentro da novela que evita a fama porque imita a vida. Então a vida que está no sofá contempla o espetáculo que é um decalque da vida mostrando a vida contemplando o espetáculo. E depois a vida que está no sofá contempla o espetáculo que é um decalque da vida contemplando o espetáculo que é espetacularizado pelo espetáculo que é uma ironia da vida. Hiper-espetáculo, tá na cara.

O hiper-espetáculo é não lembrar mais do número de telefone de ninguém. E tomara que não avarie o *gadget* que os contém. E tirar foto de si mesmo tirando foto. E chegar num balcão de atendimento qualquer e ser “convidado” a voltar para casa e mandar um e-mail. É aparecer, desaparecer, simular, passar adiante. E, principalmente, não tentar entender.

Foi o consumo quem começou toda esta história. Ele alimentou o ser que alimentou a imagem. Que, por sua vez, alimentou o ser que alimentou o consumo e mudou a história. Estas construções frasais são difíceis. De escrever e de pensá-las. Mas não é puro jogo de palavras para gerar efeito, parecer inteligente. É verdade. Tudo acaba, quando já se ouviu falar qualquer coisa sobre um tal de imaginário, na história do ovo e da galinha. Ou num esquema cheio de setinhas:

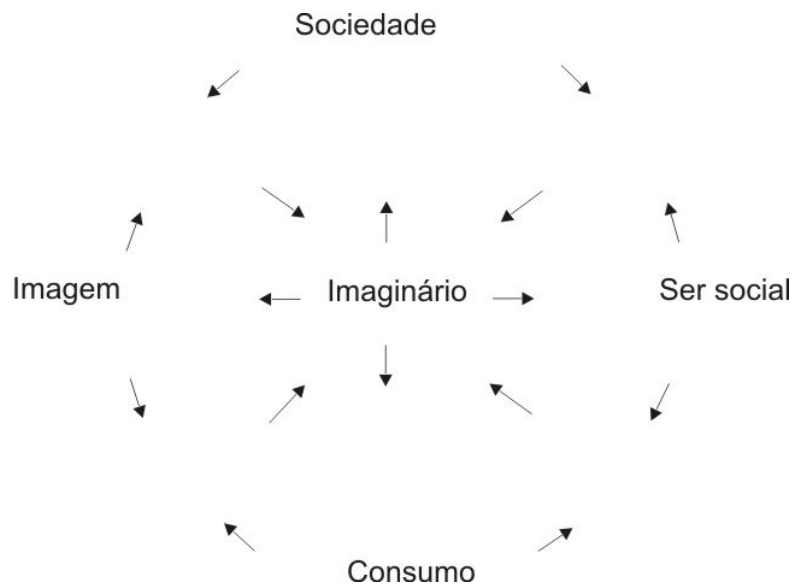


Figura 37 – Espiral do Imaginário

Existem vários intelectuais. E um batalhão de gente (a maioria que habita o mundo) que nem sabe o que vem a ser um intelectual. Portanto, em primeiro lugar, não esperam nada, vale ressaltar. Não resolverá passar dias e dias enfurnado num quarto destrinchando as mais cabeludas teorias para deixá-las num formato atualizado e compreensível. Porque se garante que o Seu Maicou, aquele auxiliar da construção civil, que carrega tijolo morro acima, segura o carrinho de mão cheio de cimento morro abaixo e ainda “faz bico” de vigia no final de semana, não está aguardando que o tal erudito bata a sua porta e ofereça a ele páginas e páginas do seu manual “eis como vejo o mundo”.

Ele nem sabe ler ainda, cabe dizer. Apenas decorou o desenho do seu nome e reconhece os números. Não os das horas, pois para ele é preciso “ter cabeça” para compreender o que significa 13, 14, 15 horas e, principalmente, o que quer dizer o “meia” de, por exemplo, duas e meia. Sem contar o entendimento dos 60 minutos contidos numa hora, que... ai, melhor parar por aqui. Mal ele sabe que existe uma tal de geometria espacial.

Ele espera que bata à sua porta, isso sim, seus amigos prontos para “aquela pelada” de fim de tarde, campo de barro, cerveja ou cachaça no final, depende do tempo, quente ou frio. Ou quem sabe o pagode à noite, com feijoada. Também pode esperar que seus cinco filhos o parem de zunir, sumam da sua frente, que sua mulher vá morar com sua sogra, para poder ligar alto, mas bem alto o som, ouvir suas músicas sem ninguém para importunar, para não utilizar palavrões. Casa de dois cômodos e mais que o triplo de gente irrita na maior parte do tempo.

Ele, o Seu Maicou, gosta dos cartazes de propaganda de cerveja que colorem os monocromáticos botecos de sua vila. - Aquelas gostosas... mmm.

Ele também gosta de saber que naquele dia, naquele canal, naquele horário, aquela personagem vai repetir exatamente a mesma coisa (o mesmo bordão, sussurra-se aqui). Ele gargalha. E gargalha. E repete pros colegas de trabalho durante a semana. Esperto e atualizado.

Contudo, naquele dia, naquele canal, naquele horário em que aquele apresentador de telejornal apresenta a cotação do dólar, ou as quedas ou altas da bolsa de valores de sabe-se lá qual lugar ele está tão absorto empunhando sua colher que nem pensar em distinguir onde está o arroz, o feijão, o bife e o ovo frito na profundidade do seu prato ele quer. Mastiga e mastiga. Debruçado sobre a mesa pra não se cansar. Detalhe: ele está quase na elite do mundo, pois tem esta oportunidade de cardápio.

Filmes de ação, terror, lutas marciais, pornôs, comédias escatológicas. De tudo ele gosta. Compra no centro os DVDs. Às vezes consegue dois pelo preço de um. E gravados no mesmo disco. Que, graças ao progresso, não necessita ser virado, nem rebobinado!

Ele fica realmente incomodado quando sente dor de dente ou qualquer outra dor e precisa ficar horas, dias, semanas para ser atendido e encaminhado para outro lugar que irá reencaminhá-lo para outro lugar que o atenderá. Toma os remédios, por sorte melhora, consegue voltar ao trabalho e já está tranqüilo novamente. Passou. Está bem de novo. E bola pra frente. Uma espécie de memória curta seletiva o ajuda potencialmente nestas horas.

Ele não tem computador. Mas um dia terá. Não sabe ainda que pode conseguir dar vazão para as fotos que abarrotam sua máquina fotográfica, mas talvez num futuro próximo venha a saber que este é o motivo pelo qual ela não funciona. Tá cheia. Por enquanto, sem conhecimento, computador e dinheiro para

levar à assistência técnica, fica sem registrar a imagem da sua família nas festas. Por um lado foi providencial este “pifar” da máquina para sossegar os meninos que passavam horas virando o olho da câmera contra seu rosto e tirando incontáveis fotos de seus rostos de criança metidos a machões. Não estavam nada baratas as pilhas. Se bem que os guris juntavam lixo seco e vendiam-no para adquirir este tipo de necessidade pessoal.

- Quer suas coisas, trabalhe para conquistá-las! Esta era a proposta pedagógica do Seu Maicou.

Mp3 e seus derivados. Sites de relacionamento pela internet. - Êita linguagem estranha essa! Do primeiro nada sabia, nada. O “três em um” potencializado era ainda insubstituível. Do segundo, o nome internet não lhe era estranho. Ouvira dizer ser possível “tirar” coisas dali. Do tipo “tirar” o CPF (Cadastro de Pessoas Físicas). Ou renovar. Enfim, mais ou menos isso ele conhecia.

Já o Vitor, quanta diferença. Seus pais possuem duas daquelas carreiras que garantem estabilidade e um bom salário no bolso. Pelo menos bom para manter o apartamento novo num bairro nobre da cidade, cercado de verde e de segurança, sem contar os dois carros, a casa da praia, o apartamento na serra e toda a gente que precisava circular para fazer tudo isso funcionar.

Vitor estava sempre nas baladas mais iradas. Vez por outra era clicado e sua foto aparecia nas páginas do jornal destinadas a fazer ali aparecerem as pessoas que devem ali aparecer. Cinco salários mínimos carregava só de panos exclusivos distribuídos pelo corpo. Fora: relógio, óculos de sol, carteira, cinto, celular, lentes de

contato e aparelho ortodôntico. Se mochila carregasse, então... a mesada contida no cartão do banco e o limite do cartão de crédito não contam no cálculo.

Quando não estava em festas, nem na escola, nem cumprindo algum compromisso – ridículo – com a família estava curtindo seu videogame, atualizando seu perfil no orkut, conversando no msn, pesquisando novos acessórios para sua bateria, mandando e-mails para alguém cujo sigilo da conversa era imprescindível.

Já passara da fase de fazer jiu jitsu quatro a cinco vezes por semana, atividade iniciada ainda nos tempos de freqüentar os escoteiros, também daquela que ignora a função do alimento. Sempre venceram, para ele, as “porcarias”. Agora era tudo diferente. Ele, por namorar uma adoradora de vegetais, passou a detestar as carnes e a fazer uma malhação mais “intimista”: musculação, contenção das forças, e contemplação do detalhe nos espelhos que serpenteiam cada aparelho.

De-tes-ta-va programas de auditório, principalmente aqueles de bordões, ou melhor, a programação água-com-açúcar da TV aberta. Mal conseguia dar conta de assistir os mais de 300 canais que sua assinatura contemplava. Precisava ver 10 canais por dia, no mínimo, para usufruir de tudo antes da chegada do próximo boleto. Gostava muito dos programas que mostravam grandes desastres ou experiências bizarras feitas por seres humanos. Um dia quase “morreu de tanto rir” vendo quatro jovens, três deles filmando o último a vomitar um punhado de fatias de pizza numa bacia e a comer tudo de volta. Sensacional, bizarro, divertido.

Adorava sua cachorrinha, mas não sua mãe quando impunha ser ele o responsável por levá-la para o banho, a tosa, o corte de unhas e, principalmente, a escolha do modelo que vestiria naquela semana. Era poodle, a raça. Absolutamente despreparada para sair de casa com um menino-homem. Para abrir mão do mico, negociou uma “tele-busca-pet” por justificar tempo curto para tanto curso: Inglês.

Bateria. Terceiro ano diurno com pré-vestibular. Simulões e simulões. Breve escolheria sua carreira e tiraria sua carteira. Esperava ansiosamente para a chegada do verão e do final desta empreitada para poder surfar durante mais de dois meses no intervalo de todas as suas obrigações.

Todas as curiosidades que tinha sobre o mundo quase sempre eram resolvidas pelo *google*. Salvo quando via com seus próprios olhos as diferenças de relevo, clima, cultura, cheiro, cabelos, peles, sotaques, línguas, sabores ao viajar com seus pais.

Vitor, não fosse sopa o cardápio, sempre comia em prato raso e segurando garfo e faca (esta nem sempre, por favor). Cotovelos: nunca! Antebraço: às vezes! Braços no colo: sempre! Sua mãe sempre repetia ao pescar qualquer deslize à mesa. Vitor tinha sobremesa para finalizar todas as refeições, exceto no café-da-manhã. Vitor gostava de raves.

Vitor preferia duas horas do dia, em especial. Quando a empregada chegava e tirava os pratos e copos sujos de perto do seu computador e de brinde ainda arrumava sua cama e suas roupas. E quando ela ia embora, porque a casa ficava vazia e ele podia, ao som de um solo a imitar, ensaiar exaustivamente as batidas nos pratos da bateria. Os vizinhos só não enlouqueceram com o barulho porque ele possuía um quarto específico para isso, com revestimento acústico 100% eficiente. Seu problema era que o quarto, mais comprido que largo, abrigava a bateria de forma atravessada e ele, portador de seus 1,93m de altura e braços a ela proporcionais, não podia caprichar na envergadura porque acertava em cheio à parede. Isso foi motivo de muita discussão em casa, por sinal.

Estes dois homens são apenas dois dos que habitam o mundo. Podem ser classificados nos diversos “segmentos de mercado”, como parte X, Y e Z da sociedade, mas o que interessa mesmo é que vivem.

Jeitos, costumes, vocabulários, posses, poses: tudo diferente. Só partilham o mesmo momento que estão vivos no mundo. Ambos parecem totalmente adaptados às suas realidades. Felizes, tristes, querendo mais disso, menos daquilo.

E a imagem, o que faz deles? Ou a eles? O que é igual? O que é diferente? Onde está o espetáculo, o simulacro, o tribalismo, a hipermodernidade? E o hiper-espetáculo?

Ao que parece, em se tratando desses conceitos, como de todas as outras coisas da vida, não se pode ter tudo.

Seu Maicou e Vitor gostam das imagens: que gostam. E se o mundo está cheio delas tanto melhor. Aglutinando aqui imaginativamente todos os outros perfis que vivem por aí será que surgiria algo capaz de contrariar esta constatação? A televisão generalista de Dominique Wolton não foi capaz de convencer, ainda.

A vida de todos os dias é demasiado atribulada para se ficar perdendo tempo com mazelas teóricas, gritam as vozes daqueles que se situam do outro lado da linha dos livros. Outro momento de sabedoria rüdigeriana: quem pensa não vive!

Quem reflete sobre o mundo acredita que ele é sempre muito pior do que talvez o seja na realidade de todo e qualquer dia. Ou ao contrário, muito melhor.

As pessoas sofrem e se divertem. Unem-se até a eternidade do dia seguinte. Vegetam. Conspiram. Elas, ao contrário dos computadores, sentem inveja, já dizia Baudrillard. Eles, estes seres incontroláveis, erram. Será que alguma nova configuração técnica/tecnológica, imagética do mundo pode salvar o homem de sua

“estupidez natural”? Aquela, cabe ressaltar, que sempre, mas sempre deixa algo de fora, algo que escapa à totalidade de qualquer tentativa de categorização?

Parte maldita é a imagem. Ou seria mesmo o homem?

Para Bataille, o princípio da perda é a parte maldita. É a essência do indivíduo, é seu mundo íntimo que difere da realidade:

O mundo do sujeito é a noite: essa noite movente, infinitamente suspeita, que no sono da razão engendra monstros. (...) Do ‘sujeito’ livre, de modo algum subordinado à ordem ‘real’ e estando ocupado somente com o presente, a própria loucura dá uma idéia suavizada.

(...) Se não me preocupo mais com ‘o que será’, mas com ‘o que é’, tenho razão para guardar alguma coisa com reserva? Posso imediatamente, em desordem, fazer da totalidade dos bens de que disponho um consumo instantâneo. Esse consumo inútil é ‘o que me agrada’, tão logo seja suprimida a preocupação com o amanhã.

E se assim consumo, sem medida, revelo a meus semelhantes aquilo que sou intimamente: o consumo é o caminho por onde se comunicam ‘seres separados’. Tudo transparece, tudo é aberto e tudo é infinito entre aqueles que consomem intensamente (BATAILLE, 1975, p. 97).

Entre um ser e outro existe um abismo. Que é suplantando pela consumição. Sexo. Luxo. Desperdício. Tudo isso oferece conexão. Isso, segundo o autor, é instrínseco ao homem. É tão, mas tão belo o que escreve, tão convincente, tão óbvio que, juntamente com o imaginário, esta teoria é uma espécie de chave mágica que liberaria o homem de qualquer tipo de prisão. Sempre além, o homem. Mesmo quando se mostra aquém. Só por isso é preciso abrir todos os conceitos, melhor, todas as noções e deixar que se irradiem umas sobre as outras.

Aquele que não guarda nenhuma reserva “abobadeia-se” diante da tela. Vitória do espetáculo. Mas só porque o Seu Maicou nunca irá até a China não

significa que as imagens vistas dela através da tela não possam gerar nenhum conhecimento. Derrota do Debord.

O Vitor pode viajar até a China, mas prefere ver suas imagens na tela. Vitória do simulacro. Depois da excursão virtual, pede um *China in box*, combina desastrosamente com um vinho, mas impressiona a gatinha porque conseguiu abri-lo sem quebrar a rolha. Derrota do Baudrillard.

O seu Maicou não perde ao *Zorra*, mas só para zoar com amigos, seja no “churrasquinho na laje” ou na *Sessão de Descarrego* feita uma vez ao mês. Vitória do tribalismo. Ele, longe destas alegrias, dentro de algum canto dentro de si, acocora-se e lamenta o destino, sente vontade de acabar com tudo, ignorando o grito de sua mulher: “o rango tá na mesa”. Derrota do Maffesoli.

Vitor, desde que a TV de plasma do *home theater* esteja liberada no horário do seu programa *trash* e que a NET não o sacaneie com uma ausência de sinal... que o próximo aparelho da seqüência de exercícios da musculação não esteja ocupado... que os acessórios da bateria não demorem muito para chegar de São Paulo... que a sobremesa não seja arroz de leite... e que o cabelo não queira ficar desobedientemente arrumado... sente-se bem. Vitória da hipermodernidade. Mas Vitor passou a se sentir melhor quando ganhou de presente de uma tia um primo que seria, sete meses depois, seu afilhado. Ele se emocionou. Não entendeu muito bem as razões, mas se sentiu pertencendo a alguma coisa da qual é responsável. Sentiu com a alma. Alma solta. Para sempre. Derrota de Lipovetsky.

De maneira geral, de todos os autores pode ser isso depreendido: seja pela força da presença generalizada no mundo, pela evidente adesão, mesmo se julgada boa ou má, atualmente o relacionamento imagem-homem-mundo deixou de lado as cerimônias. Elas estão aí, abundantemente aí. Para se fazer delas o que se bem

entender. Curtir. Editar. Contemplar. Visualizar. Rir. Odiar. E ignorar. Elas só ganharam poder na medida em que foram promovidas, deixaram de ser um objeto distante e se tornaram próximas e capazes de interagir “de igual para igual” com o homem. Sem que disso, do ponto de vista do Maicou ou do Vitor, represente nenhum juízo benéfico ou funesto.

A imagem despenca das alturas e deixa mesmo, talvez, de ocupar um lugar destaque no carro alegórico do sentido. Hoje se tenta de tudo para suprir as angústias trazidas pelo sentimento de incompletude inerente ao ser. E se tenta completar o que falta com imagens.

Buscar o melhor, ousando ser melhor (diante das ofertas disponíveis) e agindo sem muito perfeccionismo na “construção de um mundo melhor”. Ou aceitando o pior, dá na mesma. É o movimento que sai do homem e corre pelas ladeiras do consumo das imagens.

As imagens, pensando em Debray, Durand, Debord, Baudrillard, Maffesoli, Lipovetsky, Seu Maicon e Vitor, são diferentes. E elas ascendem no indivíduo uma vontade de uso pessoal, por mais que se trate de uma imagem que está sendo alimentada pelo grande fomentador de cada contexto, o imaginário.

Hoje a imagem parece representar tantos papéis quanto dela se quiserem obter. Ela registra, sacraliza, dessacraliza, mostra o outro, o longe, seduz, repugna, tudo numa concorrência interna que a faz estar sempre na velocidade máxima na esteira dos pixels. Ganhou humanidade, parece, a imagem. Ela quer, como qualquer um, ser melhor, mais bonita, nítida até mesmo no mais imperceptível grânulo. Tudo isso para satisfazer seu cada vez mais exigente senhor, o homem. Ele a quer mais bela porque lhe agrada e, além do mais, dá prazer esta correria atrás da forma perfeita. A imagem liga este “novo ser” a este “novo mundo”. Nunca deixando de

“ficar ligada” em si mesma. Confere as unhas, endireita a postura e segue, à la Bündchen, serpenteado as passarelas da vida ao ritmo do flutuar dos cílios.

As imagens são diferentes (suportes) e se relacionam com pessoas diferentes de maneiras diferentes num mesmo contexto. O seu Maicou pode ter muito, mas não totalmente, da característica passiva proposta por Debord. Assim como o Vitor pode ter muito, mas não totalmente da neutralizante indiferença escancarada por Baudrillard. Assim, ambos têm muito, mas não totalmente uma vivência comunal através da imagem. Até o ponto em que ela os aborreça e eles partam sozinhos - mas empunhando a passagem de volta - para catar encardidos nas pregas escuras dos seus umbigos.

Que mulher hesitaria diante da possibilidade de ver nuzinho em pêlo o Brad Pit só porque já presenciou esta cena numa revista? Que mulher tomaria o real pela imagem?

Que mulher deixaria de sentir-se atraída ao vê-lo assim, como veio ao mundo só que um pouquinho maior, só porque o desejo, a sedução está lá longe, no que fica oculto? Que mulher acreditaria que o real, o “re-al”, não estaria ali, em carne, osso e músculos?

E que mulher, diante de tamanha cena, sem nenhum deslize nos questionamentos anteriores, optaria por partilhar o garoto com as amigas ou desconhecidas, ou homens, mais que homens – difícil listar as identidades sexuais de hoje em dia – pelo simples prazer do sentimento em comum?

E que mulher, por fim, olharia para aquilo tudo e preferiria não se atrasar para o *body jump* na academia porque simplesmente não se decepcionaria faltando à malhação do dia?

Parece, antes de tudo, que o poder de penetração da imagem no mundo é inversamente proporcional ao do homem quando quer fazer qualquer coisa que não diga respeito a ela. Por que não pode - definitivamente não pode - haver mulher que não se contente com o Brad nu, aos seus pés, para servir e proteger.



“ELE”.

Meramente ilustrativa a imagem.

Com certeza.

Figura 38

Pensar é não viver. Defendem alguns. Quanto mais perto do cotidiano, menos capacidade reflexiva, então. Dualismos que se querem excluir. Está todo mundo errado, a bem da verdade. Todos exageram.

Mas acertam na mesma medida. Isso que complica a análise.

É possível estabelecer um conhecimento que promova a união do pensar e do viver nem que sirva somente para enfatizar matizes, reflexos, névoas, véus, luzes, sombras. Para, sinceramente, complexificar.

Mesmo que esta consideração parta de alguém que sentiria prazer em colocar um ponto final na discussão. Uma pena não ser possível. Seria a chave do sucesso.

Contudo, termina-se este texto promovendo mais uma versão da tese 04. Menos glamorosa, menos enfática. Talvez até imprecisa. Mas somente mais uma apresentação de idéias para quem deseja e se interessa nesse assunto pensar:

O planeta tela não é um conjunto de imagens

Mas uma relação (des)encanada
entre pessoas, bichos e máquinas
mediada (também)
pelas imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o que a imagem representa na sociedade contemporânea a partir das idéias distintas de quatro autores sobre a temática não foi tarefa fácil. Intensos mergulhos em raciocínios diferentes, próximos, sutilmente destoantes, complementares, díspares, enfim, uma entrega a universos singulares levou o pesquisador a transformar-se constantemente ao longo da relação.

Deixar as opiniões de lado para poder “fazer falar” cada autor, percebê-las modificadas ao sair de cada um deles, perdê-las logo em seguida, aumentar a angústia ao invés de dissolver a cada novo cenário apresentado, tudo fez parte desta caminhada. Muito mais do que resolvida uma questão, terminada uma proposta de trabalho, “testada uma teoria” é o caminhar o maior “agido” por todos os percalços enfrentados nessa jornada. Talvez o maior ganho obtido ao se chegar ao final foram as flexibilizações ocorridas no próprio pensamento.

Nem se sabe, é importante salientar, se foi possível cumprir a tarefa devidamente. Pois o caminho do pensamento é cheio de atalhos, buracos, retas, curvas, desvios. Controlar seu rumo foi mesmo impossível, apesar de não ter sido esta a intenção.

Era pretendido fugir das delimitações, especificações, principalmente aquelas que buscam uma reflexão asséptica capaz de descarregar no mundo páginas e páginas de um saber pretendido imparcial e universal. Optou-se por outro viés. Diversificar, fazer surgir dúvidas, enfrentamento reflexivo. Premissa que parece ideal para uma discussão mais “aberta” sobre o social, mas que ao mesmo tempo traz o

receio de não ter sido amparada satisfatoriamente. Mas se sabe, no entanto, que nenhuma incursão é capaz de dar conta de uma exploração do social sem sair dela com mais questionamentos.

A percepção de certo vitalismo na imagem, ou seja, uma capacidade, potência, um poder de embrenhar-se no social e fazer surgir da relação com o homem uma espécie de “compreender-se no mundo” e também uma reconfiguração das perspectivas diante deste mesmo mundo levam-na a ocupar lugar central no decorrer da história.

A arquitetura “debord-baudrillard-maffesoli-lipovetskyniana” evidenciou esta posição. Mostrou que a imagem atualmente serve para acessar o mundo, tentar possuí-lo, comungar com ele, servir-se dele, sem considerar as mais diferentes conclusões tiradas a partir de cada observação. Através da imagem, o homem pensa conhecer uma realidade distante. Através da imagem, o homem acredita ter conquistado o poder de ver uma realidade até então velada. Através da imagem, o homem partilha o mundo, se conecta com um todo maior que é a essência da sua natureza. Através da imagem, o homem conhece os recursos que a nova realidade dispõe e escolhe pelo que considera mais apto a suprir suas necessidades de prazer ou de eliminação de suas angústias.

O mundo transforma-se, assim, em algo visível que pode ser acessado e sentido pelos olhos. Se por anos os homens buscaram através da imagem o Sagrado, o Belo, ou o Novo, talvez se possa dizer que eles buscam através dela o real. A realidade. Não aquele real transformado num conceito capaz de atravessar gerações, mas aquele real enquanto “a coisa mais próxima que se pode ter a cada instante”. Talvez seja mais apropriado dizer que, ao invés de buscarem esse “real”, simplesmente vivem-no através da imagem.

Contudo, cada autor estabeleceu uma sólida reflexão acerca das conseqüências acarretadas por estes novos “usos” que o homem faz da imagem.

Para Guy Debord a imagem CONSEGUE ENGANAR o sujeito. Ela o torna um ser dominado pelas lógicas do espetáculo, é levado (quase) definitivamente para diante da tela e perde as referências de um real que, para o autor, está num lugar não transmitido através da imagem. Para Debord a imagem ocupa lugar central, mas isso deve ser exterminado. As pessoas, para ele, precisam inverter as lógicas capitalistas do mercado para gozarem da natureza que não é vivida, com certeza, através das telas.

Jean Baudrillard acredita que a imagem CONSEGUE ABDUZIR o indivíduo. Para ele, se perderam definitivamente as capacidades de eliminação do sistema político e econômico e com isso não se tem mais esperanças de sair do planeta tela. Nesse mundo cheio de imagens, mas vazio de encantos, a imagem e todas as outras referências que propunham relações dialéticas estruturantes do social são eliminadas em favor de uma performance que finge um real, um ser, um valor, através de outras imagens. Aquelas que eliminam todos os interstícios do mundo para a obtenção de uma transparência definitiva.

Michel Maffesoli acredita que a imagem CONSEGUE LIBERTAR a persona para usufruir de um social plural. Para ele as imagens ajudaram a transformar um contexto marcado pela perspectiva da linha reta, da razão, da separação bem delimitada entre sujeito e objeto. Sem contar na separação entre indivíduo e indivíduo que ali, distantes, mas fazendo cada um uma pequena força, era capaz de garantir a criação de um toda uma nação. A imagem abriu as fronteiras das nações, das economias, inclusive as de si mesmo. E uma nova maneira de se relacionar mostrou que as personas, através de suas intensas misturas, nada pretendem além

da vivência de instantes que juntos adquirem força necessária para movimentar o societal.

Gilles Lipovetsky acredita que a imagem CONSEGUE PROPICIAR ao hipernarciso a busca pelo que mais lhe agrada. Sabendo que a satisfação também está longe dali. As imagens funcionam como um cardápio do mundo, elas fornecem as mais diversas propostas de satisfação. O indivíduo, agora liberto das antigas sentenças impostas pela modernidade, passa a se posicionar mais firmemente diante de um mundo, diante de si, pois pode usufruir destas instâncias das maneiras como quiser, motivado pelos mais diferentes sentimentos, dentre eles, o prazer ou a dor.

Se fosse possível tensionar as análises colocando em cada ponto de vista elucidado a imagem como ser pensante, como podendo falar, o que se poderia depreender?

Será que entende o homem enquanto o objeto de sua sujeição? Será que está mentindo deliberadamente e está torcendo para que ninguém perceba a trama, caso contrário será seu fim?

Ou será que é uma imagem clone, a réplica “sem alma” de sua falecida irmã e, por saber que é uma cópia malfeita, tornou-se vingativa e criou a armadilha perfeita para neste mundo, sozinha, triunfar?

Quem sabe nada disso faça sentido e ela apenas, por aparecer nas mais diversas circunstâncias e utilizando diferentes roupagens, tornou-se pretensiosa, cogitando possuir mais importância e poder do que os homens acreditam que ela tenha?

Ou então ela tenha sido mais e melhor produzida apenas para servir a seu mestre, o homem, deixando-o livre para transitar por uma realidade diferente que

não dependeu dela para se formar, somente precisa dela, às vezes, para poder se situar?

Qual é a raiz libidinosa que perpassa estas reflexões? No primeiro caso, a imagem “possui”, no segundo “determina”, no terceiro se “funde” e no quarto se “relaciona”, mas de forma subordinada.

Depois das explanações acerca das idéias dos autores é possível dizer que (lembrando das teses 04 descritas no capítulo anterior) um conjunto de imagens, pelo simples fato de ser produzido e transmitido no mundo, não determina o social. Somente adquire sentido se considerado em relação. Isto porque ela, a imagem, em relação com o homem, PRODUZ efeitos. Os mais diversos, como se viu. Ela age, faz alguma coisa.

O problema está em deduzir qual é o efeito. Ou seja, saber o que configura atualmente. É o espetáculo? O simulacro? O tribalismo? A hipermodernidade? Outra proposta que não foi considerada aqui?

Entender que a imagem representa um papel de mediadora atualmente no social é praticamente óbvio. Pensar que medeia o homem e o mundo porque simplesmente se almeja ter acesso através dela a um real que é o fruto do instante da conexão, sem nenhum apelo transcendente, é uma interpretação possível depois das observações propostas por cada autor. O problema escorre, então, definitivamente, para a consequência desta mediação. Pode ser tudo o que se comentou ao longo desta pesquisa e nada disso ao mesmo tempo.

A segunda linha do título desta tese já advertia: “paradoxos da sociedade da imagem”. Quais são os paradoxos, afinal? Ao que parece, são as possibilidades de se deixar levar pelo (espetáculo), de se anular no (simulacro), de partilhar no

(tribalismo) e de estar em posse da (hipermodernidade), tudo convivendo ao mesmo tempo. Sendo permitida pela imagem esta nova relação.

Paradoxo da sociedade da imagem é também considerar que os paradoxos anteriores em determinados momentos não delimitam a relação. Todos juntos, alguns, nenhum, eles entram numa espécie de jogo de análise combinatória que estrutura o social, mas são ultrapassados - mesmo que por instantes - por uma potência que não se saberia aqui nomear, mas que amplia generosamente o campo de visão.

Os quatro autores referidos aqui forneceram contundentes maneiras de se refletir a imagem como capaz de propiciar alguma coisa no social. Principalmente a reflexão de que a imagem pode desencadear “alguma coisa” e o seu contrário ao mesmo tempo.

Isso ficou nítido quando recriada a tese 04 para Michel Maffesoli. Lá foram trocados alguns termos para tornar mais precisa a sentença, mas se apenas fosse substituído o termo espetáculo pelo termo tribalismo - o espetáculo (tribalismo) não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens - faria sentido para os dois autores. Contudo, a imagem no caso debordiano, seria o agente de uma separação radical entre homem e homem, homem e natureza, homem e real, enfim, sustentaria uma relação social que no fundo nem existiria mais, pois tudo seria trocado pela sua imagem. No caso maffesoliniano, é o contrário que ocorre. A imagem, conquistados recursos tecnológicos que propulsaram sua presença no mundo, acabou com a diátrica moderna e fez retornar o mundo a um estágio primitivo de comunhão, de união, bem mais complexo porque apto a fornecer os mais diversos totens através dos quais comungar.

Qual proposição é falsa? Qual é a mais verdadeira? São contrárias, mas são excludentes? A imagem não poderia ser pensada como fonte de união porque separa?

Em outro ponto, o baudrillardiano, viu-se a força de domínio da imagem. Ela apodera-se do mundo e elimina a possibilidade de usufruí-la, de pensá-la, de manuseá-la, porque ela passou a preencher todos os espaços da vida e não se pode optar por algo fora dela. Ela não separa, não une, ela contém.

Não existe, fora do simulacro, o real que Debord defendia existir fora do espetáculo, tampouco existe a possibilidade de sedução, de jogo, de vivência simbólica através dela como defende Maffesoli. Porque ela faz confiar que o real está em seu campo de visão e não abre espaços para que o simbólico de presente como sempre foi, fruto do que não se pode ver, do que está para sempre contido num segredo. É possível desprezar esta consideração? Ela anula as anteriores?

Para a perspectiva lipovetskyana parece prevalecer o termo de separação, a noção de indivíduo soberano no seu mundo. Ele, nada mais, importa. Mesmo que se preocupe com o semelhante praticando voluntarismo, ou com o planeta nas mais diferentes maneiras de protesto ou engajamento, faz tudo no momento que pode e da forma como quer. A imagem o auxilia para que siga mais confiante no seu trajeto finito no mundo. Sem referências ao real, ao simbólico, aos meios de propagação ou a quantidade de imagens, Lipovetsky situa o indivíduo como o senhor a experimentar como quiser o mundo com o auxílio da imagem.

O homem está mesmo usufruindo deste poder? Consegue se diferenciar tão bem do seu semelhante e manter uma “distância equilibrada” com a imagem? Qual é o elemento novo que traz em relação às outras proposições?

Recorrer a um exemplo, a uma figura, a uma “imagem”, para acalmar este emaranhado de dúvidas pode ser útil agora.

Que paradoxo fica ressaltado quando se pensa num vídeo que mostra todo o sistema digestivo do ser humano (em funcionamento), através de filmagens de alta-definição? Quem olha está contemplando o espetáculo, aquele real falso que está sendo mediado? Ou será que o espectador, por ver detalhes que, salvo a opção por uma profissão que exija este conhecimento, permaneceriam ocultos, estaria no simulacro? Ou nada disso, simplesmente entenderia o processo digestivo que caracteriza sua espécie? Ou quem sabe veria este vídeo e julgaria irreais as partes que lhe pareceram nojentas?

Todos ao mesmo tempo. Enquanto o indivíduo fica contemplando sua tela, ele está consumindo um real que separa e o distingue do mundo, ao mesmo tempo em que o coloca em relação, em comunhão com todos os seus semelhantes, conectando-o à sua natureza. Além disso, sabe que existe algo aquém daquela imagem, pois não compreende como poderia ser visível todo o processo, em tão pouco espaço de tempo, em alguém que estivesse vivo. Teria que ser transparente, a cobaia. O indivíduo também sabe que real, concreto, seria mesmo ver tudo funcionando sem o intermédio da tela, mas não importa, porque ao vivo existe o risco de uma cena chocante. Através da tela ainda faz permanecer um segredo, uma carta na manga para um jogo que consegue estimular.

E quando este vídeo acaba e o sujeito se afasta da tela, o que resta desta informação? Algum efeito danoso? Benéfico? Nada? O que resta?

O instante em que o homem está “fora” da mediação da imagem é “puro”? Supondo que não, qual dos paradoxos prevalece? Ou melhor, deixa a marca mais profunda? Supondo que sim, por que não percebe de longe as “prováveis”

conseqüências negativas de cada um deles e transforma tudo numa outra coisa? Algo que possua o conjunto das *benesses* da imagem nas suas diferentes apresentações?

A imagem ocupa um lugar decisivo no contexto atual. Mas sua profusão não é suficiente para definir o momento. Precisa ser percebida em relação ao homem, ao que faz e ao que espera dela. Mas será, enfim, que o homem, aquele que não é filósofo, sociólogo, psicólogo, antropólogo, midiólogo pensa que existem imagens? Será que algum dia ele se diferenciou da natureza? Ou passou a acreditar que cada época vivida era sua natureza?

Diferenciando-se ou não, a questão é que o pensamento sempre muda o mundo. E muda porque parte de poucos hereges que têm a astúcia de tornarem-se cânones. A sociedade atual, aquela que não possui um mito a servir de guia maior, não ultrapassa, quem sabe, esta definição: é a presença de vários pensamentos hereges que não pretendem ser nomeados como cânones, mas que em conjunto formam a estrutura de um social definido também pela inquestionável onipresença da imagem.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. **A Parte Maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. **A Ilusão Vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001 [2000].

____. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 2003 [1970].

____. **A Transparência do Mal**: ensaios sobre os fenômenos extremos. São Paulo: Papyrus, 2003 [1990].

____. **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Loyola, 1996 [1976].

____. Carnaval/Cannibal. In: **Revista Famecos**: Porto Alegre, nº 28, pp. 7-17, dez. 2005.

____. **As Estratégias Fatais**. Lisboa: Estampa, 1990 [1983].

____. **Da Sedução**. Campinas, SP: Papyrus, 1991 [1979].

____. **De um Fragmento ao Outro**. São Paulo: Zouk, 2003 [2001].

____. **Les Exilés du dialogue**. Paris: Galilée, 2005.

____. **Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal**. Paris: Galilée, 2004.

____. **O Crime Perfeito**. Lisboa: Relógio D'Água, 1996 [1994].

____. O Elogio Radical da Parte Maldita. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. Disponível em: <<http://www.jornalexpress.com.br>>. Acesso em: 10 nov. 2003.

____. **O Paroxista Indiferente**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999 [1997].

____. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993 [1968].

____. **Para uma Crítica da Economia Política do Signo**. Lisboa: Edições 70, 1995 [1972].

____. **Senhas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001 [2000].

____. **Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2002 [1997].

____. **Telemorfose**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004 [2001].

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1967]

DEBRAY, Régis. Curso de Midiologia Geral. Petrópolis: Vozes, 1993 [1991]

____. **Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993 [1992].

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

____. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

____. **O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis: Vozes, 2002 [1986].

____. **Verdade e Método II: complementos e índice**. Petrópolis: Vozes, 2002 [1986].

GUTFREIND, Cristiane Freitas; SILVA, Juremir Machado da (orgs.). **Guy Debord: antes e depois do espetáculo**. Porto Alegre: Edipucrs, 2007.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio**: ensaio sobre o individualismo contemporâneo. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

____. **A Sociedade da Decepção**. São Paulo: Manole, 2007.

____. **A sociedade pós-moralista, o crepúsculo do dever**: a ética indolor dos novos tempos democráticos. Barueri: Manole, 2005

____. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

____. **Le bonheur paradoxal**. Paris: Gallimard, 2006.

____. **Metamorfoses da cultura liberal**: ética, mídia, imprensa. Porto Alegre: Sulina, 2004.

____. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas Sociedades Modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

____. **O luxo eterno**: da idade do sagrado ao tempo das marcas. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

____. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

____. Sedução, publicidade e pós-modernidade. In: **A Genealogia do Virtual**: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MAFFESOLI, Michel. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). In: **Genealogia do Virtual**: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2004.

____. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

____. **A Contemplação do Mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

____. **A parte do Diabo**: resumo da subversão pós-moderna. Rio de Janeiro: Record, 2004 [2002].

____. **A Transfiguração do Político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997 [1992].

____. **A Violência Totalitária**: ensaio de antropologia política. Porto Alegre: Sulina, 2001.

____. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 2005 [1996].

____. Mediações Simbólicas: a imagem como vínculo social. In: **Revista Famecos**, nº 8, pp. 7-14, jul. 1998.

____. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

____. **O Conhecimento Comum**: Compêndio de Sociologia Compreensiva. São Paulo: Brasiliense, 1988.

____. O Imaginário é uma Realidade. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 15, p. 74-81, ago. 2001.

____. **O Instante Eterno**. São Paulo: Zouk, 2003 [2000].

____. **O Mistério da Conjunção**. Porto Alegre: Sulina, 2005 [1997].

____. **O Tempo das Tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

____. Religação Imaginal. In: **Imagem (ir) realidade**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

____. **Sombra de Dioniso**. São Paulo: Zouk, 2005.

MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (orgs.). **A genealogia do virtual**: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário. Porto Alegre, Sulina: 2004.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, 2001.

MORIN, Edgar. **O Método 3**: o conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 1999 [1986].

SCHULER, Fernando; SILVA, Juremir Machado da (orgs.). **Metamorfoses da cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2006

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. A televisão é uma forma de vida. In: **Revista Famecos**, nº 16, pp. 18-35, dez. 2001.