

E agora? O que ainda pode fazer a crítica cultural empenhada?*

Maria Elisa Cevalco**

Um exame, ainda que rápido, da bibliografia contemporânea, ou dos temas de congressos da área, revela que algumas questões recorrentes assombram nossa prática: o que ainda dá para a crítica cultural fazer? O que podemos aprender hoje com a grande tradição do Marxismo Ocidental? Ainda há espaço para que os intelectuais interfiram na cultura e na sociedade através da crítica? As obras de arte ainda podem negar o que é, ou apenas se juntar à longa série de mercadorias que moldam o modo de vida da sociedade de consumo contínuo?

Essas perguntas dão notícia do estado atual do que podemos chamar de mais uma das muitas crises das humanidades como campo de estudos. É claro que há um sentido em que estas sempre estiveram em crise. Como já coloca nos anos 90, com a agudeza e o senso de humor habituais, o crítico britânico Terry Eagleton, a “expressão crise das humanidades é um bom exemplo do que a retórica designa como tautologia.”¹ O estado de crise é constituinte do nosso campo, e, pensando bem, não poderia ser de outro jeito. As humanidades se formam como um domínio escavado em meio aos espaços utilitários da vida social, um domínio no qual, no caso da crítica cultural, se estuda a produção e reprodução dos significados e valores que organizam a maneira em que vivemos. A crise se dá justamente no fato de que esses significados e valores demandem estudo e discussão, revelação e explicação: em uma sociedade justa, não haveria necessidade de teorias para explicar por que fazemos o que fazemos e poderíamos todos “caçar pela manhã, pescar à tarde, criar gado ao anoitecer e fazer crítica depois do jantar, sem jamais nos tornarmos caçadores, pescadores, pastores ou críticos.”²

Mas, além desse aspecto constitutivo há uma característica específica da crise em nossos tempos, que molda nossa prática de críticos, abastece e renova nossas ansiedades

* Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Congresso “Cultural Theory and Cultural Critique”, na Universidade da China Central, em Wuham, realizado entre os dias 25-28 de junho de 2005.

** Professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH, USP. maece@usp.br

¹ Terry Eagleton, *The Significance of Theory*, Oxford: Blackwell, 1990, p.29.

² Karl Marx, *Sobre Feuerbach*.

e dúvidas a respeito da capacidade de influenciar um mundo que parece cada vez mais longe do momento ansiado em que a crítica cultural empenhada se torne obsoleta.

Nosso tempo já foi descrito como “a hora do consenso pós-ideológico”³. Nada é considerado de mais mau gosto do que tomar partido ou endossar sem reservas uma posição política, ou um ponto de vista hermenêutico. Mesmo os críticos culturais menos obnubilados parecem concordar que vivemos sob o signo de uma nova superficialidade, que aplaina todos os conflitos e contradições, e transforma toda ação em mais água para o moinho incansável da produção do espetáculo. O terceiro estágio do capitalismo, para falar como Mandel, não é estruturalmente diferente de seus predecessores. Todos sabemos, para dar o exemplo mais evidente, que a exploração do trabalho, que nada tem de imaterial, continua a todo vapor. Mas vivemos um estágio mais puro e refinado do sistema, onde, para falar como Marx, ele está “mais desenvolvido e menos adulterado e amalgamado com resíduos de condições econômicas anteriores”⁴. Este é o momento da intensificação dos impulsos fundantes do capitalismo: crescem a produção de mercadorias e seu avesso necessário, a exploração e exclusão sociais. A mercantilização e sua sombra inseparável, o fetiche, invadem todas as esferas da vida, colonizando os espaços antes relativamente imunes, incluindo aí, como demonstra Jameson, a própria natureza e o inconsciente. Isso tudo sem ainda tocar no nosso próprio campo de estudos.

Como todo o resto, o próprio fetichismo parece funcionar de uma forma diferente, intensificada. Sabemos que, para Marx, o fetichismo trabalha para ocultar o trabalho alienado na produção, e transforma os produtos em mercadorias, “objetos sociais cujas qualidades são a um só tempo perceptíveis e imperceptíveis para os sentidos”⁵. Pode ajudar lembrar aqui que também para Freud o fetiche funciona como um mecanismo de repressão, na medida em que é teorizado como um substituto de algo que já deveria ter sido abandonado. O fetiche permite que o sujeito a um só tempo preserve e descarte o objeto desejado. No capitalismo tardio, o fetichismo parece ter-se descolado dos objetos e dado um passo além na escala da abstração: agora ele utiliza imagens e, não exclusivamente objetos, como suporte material. É quase como se uma ilusão, o fetiche, assumisse como forma de sua existência uma outra ilusão, as imagens.

³ Slavoj Žižek, *Revolution at the Gates*, Londres: Verso, 2002, p. 168.

⁴ Karl Marx, *Capital*, 3, cap.10.

⁵ Karl Marx, *Capital*, 1, cap.1.

Essa hipóstase da imagem, evidente em nossa sociedade, tem levado alguns intelectuais a começar a descrever uma nova modalidade, o fetiche da imagem⁶, uma fantasmagoria se materializando em outra. Um exemplo claro do modo de operação básico do fetiche das imagens é a propaganda atual: ao invés de apresentar as qualidades dos produtos que querem vender, os anúncios buscam criar uma imagem para se colar ao produto. É esta imagem que confere valor. Isso pode ser pensado como uma intensificação no processo de fetichização: sabemos que, no estágio do capitalismo analisado por Marx, o fetiche trabalhava para esconder o tempo de trabalho inscrito nos produtos e para criar valor com base em uma relação social, daí o caráter fantasmagórico das mercadorias, uma vez que este valor/relação social precisa encontrar um suporte material.

No capitalismo de nossos dias, a realidade material é, no mais das vezes, produzida, apreendida e veiculada através de imagens. Em um certo sentido, as imagens produzem valor. Vivemos então um momento em que se dá uma inversão na espiritualização dos objetos observada por Marx: hoje é o espírito, a imagem, que procura um produto a que se colar. É como se o fantasma, o valor, tivesse se descolado de sua aparência e assombrasse o mundo, procurando um suporte em que se pudesse materializar por um momento fugidio para depois seguir adiante, em moto de busca perpétua. Esse processo contribui para tornar manifesto o que o fetiche trabalha para reprimir, ou seja, que o valor da mercadoria não é inerente a ela e sim a uma produção social. Essa nova explicitação, no entanto, não parece ter operado nenhuma modificação na relação das pessoas com as mercadorias: parecemos estar todos cientes de que o valor é uma convenção e, mesmo assim, todos vivemos encantados pelo fetiche e ansiamos por continuar consumindo, ainda que saibamos que nos permanece vedada a satisfação do valor de uso.

Esse novo saber parece colocar um problema complexo para a crítica cultural empenhada, e é parte do chão histórico da crise que me interessa especificar. Desde que Lukács demonstrou como o fetiche da mercadoria molda a consciência no processo da

⁶ Ver Jeremy Rifkin, *The Age of Access*, Nova Iorque: JP Tatcher, 2001 e também Isleide Fontenelle, *O Nome da Marca*: São Paulo. Boitempo, 2002. Agradeço a Isleide as sugestões sobre fetiche da imagem.

reificação⁷, uma das tarefas da crítica de tradição marxista no Ocidente foi a de encontrar maneiras de desmascarar os mecanismos do capitalismo como manifestos na produção cultural. Para Lukács, a tarefa da crítica era “proferir um julgamento preciso do sistema capitalista, desmascarar a sociedade capitalista.” A percepção das condições reais camufladas na forma mercadoria abriria um espaço no qual seria possível enxergar com clareza os processos correlatos de fetichização e de reificação, criticá-los e, assim, contribuir para recuperar a consciência e a práxis. Hoje tudo isso parece não estar mais no horizonte. Por um lado, não parece haver nenhum movimento social estruturado com que pudéssemos nos aliar de imediato, colocando nossa crítica como “ainda mais um instrumento na luta de classes.” A própria tarefa de “desmascaramento da sociedade capitalista” tampouco parece muito instigante. Em nossos dias, a máscara capitalista se apresenta como tal, e o termo “massa”, que designava nossos aliados naturais, vai agora acoplado em expressões como sociedade de massas ou meios de comunicação de massas, englobando a burguesia, o proletariado, e o número sempre crescente dos excluídos do processo produtivo, mas não do encantamento sinistro da mídia e do consumo.

Entretanto, tudo isso não tem que, necessariamente, conduzir-nos ao silêncio ou à desistência pacífica. O sistema ainda precisa da cultura para ajudar a inculcar a lição da violência da expropriação do trabalho e, na mesma operação, reprimi-la no fetiche da mercadoria. É certo que parece ser cada vez mais difícil encontrar alternativas para o embotamento progressivo da consciência, uma dos feitos da vitória quase incontestada da sociedade de mercado e de seus valores desumanos. É também certo que a cultura contemporânea parece mais servir ao mercado do que opor-se a ele, juntar-se a seus valores ao invés de criticá-los. Meu próprio campo de estudos, o da crítica cultural, com seus fetiches e modas, não faz grande figura entre as maneiras mais eficazes de combater a mercantilização. E, no entanto, sabemos pela história que cada geração de críticos culturais empenhados teve que enfrentar as limitações de seu momento histórico. A geração atual não fica isenta, pela derrota de suas melhores esperanças, de tentar encontrar nossas próprias respostas às injunções de tempos sombrios. Pode ser que ainda seja possível recuperar, sob a sempre crescente camada de fetichismo, algum resto de

⁷ Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 1971, trans. Rodney Livingstone, p. 100, minha tradução para o português.

valor de uso. Ou, para usar os termos freudianos, pode ser que ainda seja possível recuperar a experiência que o fetiche nega e reprime. Um bom primeiro passo, como indica minha insistência em citar pensadores “fora de moda” como Freud e Marx, é explorar os recursos da tradição da crítica dialética: apoiando-se em sua herança produtiva, talvez seja possível enxergar alguma coisa sob a densa neblina da pós-modernidade. Por isso, neste esboço de discussão, vou pôr em uso essa tradição para tentar me situar na versão corrente da crise da crítica cultural.

Para começar, neste momento em que os críticos culturais estamos todos seduzidíssimos pela ação, talvez na exata medida em que nenhum curso de ação está evidente, quero colocar em circulação novamente uma das últimas lições de Adorno. Em uma conferência radiofônica de 1969, ano de sua morte, ele demonstrou as dificuldades da ação e apresentou uma defesa do poder do pensamento, em especial quando nenhum tipo de ação se afigura eficaz: “no momento presente, nenhuma forma mais elevada de sociedade parece concretamente visível: por essa razão, tudo que parece estar facilmente ao alcance da mão é regressivo... Por oposição, o pensador que não abandona a crítica, que nem sobrescreta sua consciência nem se permite ser levado pelo terror à ação, é de fato, aquele que não desistiu. Além disso, pensar não é reproduzir no espírito o que existe. Enquanto o pensamento não é interrompido, ele mantém em aberto a possibilidade. Seu teor insaciável, sua resistência à mesquinhez da saciedade, rejeita a sabedoria tola da resignação.”⁸

Assim, mesmo em tempos como o nosso, em que a saciedade ou sua contraparte, a resignação, parecem ser as opções mais à mão, a possibilidade concreta de exercer um pensamento crítico descomprometido permanece aberta. Isso pode ser facilmente demonstrável pela continuação efetiva da tradição do pensamento do Marxismo Ocidental. Um dos exemplos na crítica anglo-americana dessa continuação é a obra de Fredric Jameson. É certo que seu trabalho altamente especializado reflete a atual divisão do trabalho, incluindo, é claro, o trabalho intelectual, e é bem pouco provável, para dizer o mínimo, que sua contribuição se constitua no novo Livro Vermelho da próxima revolução, mas é certo também que podemos desenhar um mapa das questões mais

⁸ Theodor Adorno. “Resignation”, in J.M. Berstein (ed.) *Adorno: The Culture Industry*, Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991, p. 202.

relevantes de nosso momento histórico observando o desenvolvimento de seu trabalho, sua escolha de assuntos e a evolução de seus conceitos-chave.

O livro que marca sua inserção entre os mais instigantes dos críticos culturais contemporâneos é *Marxismo e Forma*, onde revisita a tradição do Marxismo Ocidental. Ele elabora aí uma noção imprescindível para guiar as investigações de nosso mundo fetichizado: a crítica dialética é, para Jameson, o único meio de enfrentar as necessidades interpretativas do presente. O trabalho da interpretação deve se pautar por uma atenção renovada à forma, o aspecto mais tangível dos produtos culturais. Sua concepção de forma é muito distinta das concepções autotélicas vigentes na crítica cultural hegemônica. Ele se apóia na famosa tradução da forma em conteúdo elaborada por Schiller, lembrando que o que se costuma chamar de conteúdo já é forma. Assim, o trabalho do artista é “criar a forma de uma forma”. Essa concepção se coaduna com o entendimento marxista da realidade social como ela mesma formada.

O trabalho do artista é transformar as formas da nossa vida histórica concreta em uma “construção intensificada de significado”. O fato de que aquilo que a crítica tradicional chama de conteúdo da obra de arte não seja nada além da lógica interna das formas da vida social não significa, é claro, que a interpretação seja desnecessária. Ao contrário, em uma sociedade estruturada pela forma mercadoria, na qual o ocultamento é essencial, a tarefa da crítica não é “tanto a da interpretação de um conteúdo, mas de um desnudamento, de uma restauração da mensagem original, da experiência original, que jaz sob as distorções dos vários tipos de censura que atuam sobre ela, e essa revelação assume a forma de uma explicação de como o conteúdo foi assim distorcido e, desse modo, ela é inseparável de uma descrição dos próprios mecanismos de censura.”⁹

As noções de censura e distorção abrem caminho para a teorização, completada em um livro de 1981, de um inconsciente político nas obras de arte. Sabemos que para Lukács, a transformação dos objetos em mercadorias, em uma forma fantasmagórica de objetividade, marca a própria consciência dos seres humanos, transformando suas qualidades e relações humanas em coisas. Dando um passo adiante, Jameson sugere que tanto os traços do processo social de produção nos objetos quanto a reificação

⁹ Fredric Jameson. *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press, 1971. p.404. Há tradução brasileira, *Marxismo e Forma*, São Paulo: Hucitec, 1985.

correspondente da experiência humana, que é trabalho do fetiche apagar, são reprimidos e constituem o inconsciente das representações culturais. Assim, se a crítica cultural se detiver nos mecanismos da repressão, pode ser possível recuperar o contorno do conteúdo de verdade latente sob as muitas camadas do conteúdo manifesto. É nesse sentido que a análise cultural tem potencial de conhecimento, como demonstra a própria teorização que Jameson faz a partir de meados dos anos 1980 de mapeamento cognitivo.¹⁰

O fato de que a cultura é um espaço privilegiado para quem queira obter conhecimento social já está claro na análise sugestiva que Claude Lévi-Strauss faz do mito como uma resolução imaginária de contradições sociais reais que são impossíveis de manejar. Jameson lembra que “os povos primitivos ficavam tão perplexos pela dinâmica e pelas contradições de sua organização social ainda relativamente muito simples que tinham que projetar uma resolução decorativa ou mítica das questões que não eram capazes de articular conceitualmente.”¹¹ Isso é certamente muito mais verdadeiro em nossos tempos, em que toda a ordem social está sendo re-organizada de mil formas diferentes, deixando o sujeito perdido em uma rede incessante de significações. Essa perplexidade pode ser uma das condições de possibilidade da cultura contemporânea da imagem. É como se quanto mais nossas sociedades mistificam, mais têm que produzir a ilusão de estar mostrando tudo, através da proliferação de imagens. Essa orgia do visual esconde nosso desconcerto. Nossa cultura da distração funciona como um poderoso e incessante mecanismo de repressão. É como se ficássemos o tempo todo olhando sem jamais conseguir enxergar coisa alguma. E, no entanto, como Debord demonstra de forma fascinante, o espetáculo não é uma mera coleção de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. A contemplação do espetáculo pode nos ensinar alguma coisa. Segundo Debord, “o conceito de espetáculo unifica e explica uma enorme diversidade de fenômenos aparentes. A diversidade e os contrastes são aparência de uma aparência socialmente organizada, cuja verdade geral precisa ser reconhecida. Considerado em seus próprios termos, o espetáculo é afirmação da aparência e uma afirmação de toda a vida humana, ou seja, de toda a vida social, como mera aparência.

¹⁰ Ver especialmente Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Há tradução para o português. *O Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo: Ática, 1996.

¹¹ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*: Londres, Methuen, 1981, p. 79. Há tradução para o português, *O Inconsciente Político*, São Paulo: Hucitec, 1992.

Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o expõe como a negação visível da vida, como uma negação da vida que se torna visível.”¹²

Podemos então dizer que em nossos dias se intensificou de forma historicamente original o processo de separação e alienação que define as sociedades capitalistas. Este é o contexto em que volta a pergunta que motiva toda esta exposição: o que ainda pode fazer a crítica cultural? Penso que a reaproximação feita por Jameson do marxismo e da psicanálise pode abrir uma perspectiva interessante para responder a esta questão. Sabemos que, para Freud, o fetiche efetivamente reprime um afeto ou uma idéia, mas também gratifica nossas fantasias, na medida em que permite um tipo de realização substitutiva. O fetiche desloca o desejo, mas não o elimina. A repressão e a gratificação podem então ser consideradas como dois processos intimamente relacionados. Em seu ensaio sobre a repressão, Freud explicita essa relação: “os objetos aos quais as pessoas devotam sua preferência, seus ideais, procedem das mesmas percepções e experiências do que os objetos que lhes causam o maior horror, uma vez que originalmente esses objetos se diferenciavam apenas por uma pequena modificação. De fato, como constatamos ao traçar a origem do fetiche, é possível que o representante instintivo original tenha sido dividido em dois, uma parte passando pelo processo de repressão, enquanto o restante, precisamente devido a esta conexão íntima, passa pelo de idealização.”¹³

Dessa ótica, é possível examinar produções culturais contemporâneas, ou seja, as produções de uma sociedade totalmente fetichizada, procurando pelos traços do que está sendo reprimido, através do exame do que está sendo gratificado. Essa maneira de olhar pode nos permitir divisar algo da experiência histórica real e, assim, nos ajudar a ver, ainda que de forma fugidia, para além da superficialidade aparentemente interminável da sociedade das imagens.

Uma vez que muitas das esperanças de mudança política de minha geração se centraram nas reviravoltas históricas chinesas, reviravoltas que hoje parecem tornar a China cada vez mais próxima de outros países, pode ser interessante apresentar uma leitura, ainda que restrita, de um filme chinês de 2002 que fez sucesso no Brasil – *Herói*, do diretor Zhang Yimou. O filme estreou entre nós em 2005. Em um mundo conectado

¹² Guy Debord. *A sociedade do espetáculo*, parágrafo 10.

¹³ Sigmund Freud. “Repression” In: James Strachey (trans.). *The Pelican Freud Library. On Metapsychology and the Theory of Psychoanalysis*, Londres: Penguin Books, V.11, p. 150, minha tradução.

pela Internet, muitos dos espectadores já sabiam do sucesso do filme tanto na China quanto na Meca do cinema para a maioria dos cidadãos globais, os Estados Unidos. Reconhecendo que este não era mais um filme exclusivamente comercial, a maioria dos resenhistas no Brasil destacava o que considerava ser o conteúdo latente do filme. Uma resenha típica pode ser parafraseada assim¹⁴: “não se deixem enganar, este não é mais um filme sobre artes marciais. Trata-se de uma obra que apresenta uma combinação perfeita entre sensibilidade e ação.” E, caso algum espectador mais desavisado se sentisse tentado a considerar o filme apenas como mais um dos muitos blockbusters que assolam nossas telas, um dos resenhistas deu mais um passo, e comparou o filme a nada mais nada menos do que ao ícone da alta cultura para qualquer resenhista que se preze: “todos os temas Shakespearianos, honra, traição, amor e sacrifício, estão representados no filme.” Uma mensagem une todas as resenhas: trata-se de uma obra de arte, e como tal deve ser devidamente interpretada, isso é, o sentido encoberto deve ser revelado.

Assisti ao filme e quero dizer, de saída, que fiquei tão embasbacada quanto todo o resto da audiência, e me juntei a eles nos “Ahs” e “ohs” de admiração que ecoavam pela sala escura na sucessão de cenas que estruturam o maravilhoso. Como em toda experiência estética, após o embevecimento vem a reflexão. Como sou crítica literária por formação, gostei muito de constatar que se trata de um filme sobre a narrativa. Quem viu o filme se lembra que aí se encena uma competição entre histórias contraditórias. Começa, como as boas fábulas, *in illo tempore*, com a personagem Sem Nome chegando para uma audiência com o rei de uma província do que viria a ser a China, Quin. Sua missão: contar ao rei de Quin como tinha derrotado os inimigos do soberano. Este, por sua vez, narra outra versão, segundo a qual Sem Nome e os adversários do rei seriam cúmplices e caberia a Sem Nome aproximar-se dele para matá-lo. Cada história tem sua cor e sua atmosfera e não parece ser fundamental decidir qual é a ficção verdadeira: será que devemos acreditar em Sem Nome, o representante anônimo do povo, ou nos aliar a Quin, que se lamenta de ter que seguir o veredicto da corte, e ordenar a execução da única pessoa que foi capaz de compreender seus motivos?

O filme não endossa claramente nenhuma dessas opções interpretativas: todas coexistem de forma harmoniosa em um fluxo narrativo que não toma partido nem nos

¹⁴ As resenhas comentadas aqui podem ser encontradas na Internet, buscando por “Hero”.

oferece nenhum indício claro que nos diga em qual das histórias devemos acreditar. Nesse aspecto, o filme é uma ilustração perfeita do tal consenso pós-ideológico que, para alguns, caracterizam nossos tempos: interpretações conflitantes convivem lado a lado sem que se privilegie nenhum ponto de vista. Pode-se ilustrar essa encenação da indecidibilidade pós-moderna fazendo uma pergunta frívola: “Quem é o herói de *Herói*?” Os que se encantam com a renúncia e o sacrifício vão tomar o partido de Sem Nome; os que reconhecem as dificuldades do poder e da administração pública, vão apoiar Quin; as mulheres com fixação paterna, ou aqueles entre nós, homens ou mulheres, que acreditam que, nas palavras de uma das resenhas, “as necessidades de um podem se sobrepor às necessidades de muitos”, vão para o lado de Neve Flutuante. Os românticos e admiradores de uma vida de amor e sacrifício, vão escolher Espada Partida.

A mesma incerteza marca o que eu poderia quase chamar de inconsciente político do filme – minha hesitação não é motivada pela dúvida de que o filme tenha um, mas pelo fato de que a dimensão política de *Herói* é tão explícita que parece inexato qualificá-la de inconsciente. Mesmo assim, a incerteza motivou um intenso debate: para alguns, o filme é ideologicamente comprometido, na medida em que, na versão de Quin, “deliberadamente se constrói uma justificativa para o poder absoluto, para a tirania como um meio necessário para atingir um fim pacífico”. O resenhista do *Cinemascope Magazine* discorda: de seu nicho, o filme parece celebrar a “ausência como espetáculo, glorificando a renúncia absoluta e a não-violência como pré-condições para a paz.” Como nas histórias em competição, não há endosso inequívoco de nenhuma dessas opções políticas. Nesse aspecto, uma obra tão fantasiosa como *Herói* se revela tão realista quanto as obras clássicas de ficção cujo propósito era imitar a realidade social. O filme reescreve como ficção um conteúdo verdadeiro de nosso mundo, onde opções políticas opostas acabam se revelando equivalentes. Para dar exemplos, basta tentar especificar qual a diferença fundamental entre um governo de esquerda e um de direita em lugares tão distintos quanto a Grã-Bretanha de Tony Blair ou o Brasil de Lula.

Essa fluidez ideológica é embalada pela sensação de imaterialidade que perpassa este filme em que corpos voam, guerreiros andam sobre água, folhas vão do amarelo ao ocre em segundos, neve cai de um céu de verão. Como disse um resenhista brasileiro, “os corpos parecem existir em um plano não material de existência.” De novo há um lado

mimético nos vãos de imaginação que encantam expectadores no mundo inteiro: uma das características mais citadas da globalização é a de fluxo, expressão que se usa para designar tanto a crescente mobilidade do capital quanto a das elites mundiais, assim como a fluidez correspondente da vida sócio-política. Na tela, uma imagem extraordinária se torna outra, ainda mais extraordinária. Na platéia, ficamos hipnotizados, em contemplação encantada do fluxo que experimentamos em nossa vida diária. Do mesmo modo em que a fluidez do capital contemporâneo ainda está sustentada pelo trabalho material, a fluidez das interpretações, das posições e das ideologias do filme está ancorada na tomada.

Adaptando o jargão da crítica cultural contemporânea, podemos dizer que as cenas do filme são montadas como significantes aos quais podemos atribuir qualquer significado desejado. Como no mercado, há uma opção diferente para cada um. E, no entanto, ainda resta a materialidade do próprio significante, um núcleo sólido que permanece e que parece emitir uma mensagem que exige decodificação. Podemos imaginar o filme sem nenhuma das personagens centrais, ou sem qualquer uma das histórias em competição. Reversamente, podemos adicionar histórias ou heróis suplementares sem descaracterizar o filme. O que de fato lhe dá unidade estrutural e articula todos os seus diferentes aspectos é o uso competentíssimo da tecnologia. Se suprimirmos a tecnologia, não mais reconheceremos o filme. Nesse sentido, ela é o verdadeiro herói da história, o que conduz e motiva cada tomada.

Vimos que tanto para Marx como para Freud o fetiche trabalha para revelar e ocultar, para gratificar e reprimir. A elevação da tecnologia como o código-mestre para interpretar os elementos conflitantes do filme reconta a velha história do modo de produção hegemônico. Sabemos que o capitalismo é constitutivamente incapaz de produzir qualquer Utopia que vá além das satisfações contraditórias do consumismo: o melhor que esse sistema pode oferecer em termos de satisfação dos desejos são as promessas do progresso e da modernização. O suporte material da noção de progresso em nossos dias é justamente a tecnologia. Todos somos unânimes em concordar que a tecnologia é o melhor que podemos ter nesse regime. Como não poderia deixar de ser, concordamos todos que seria difícil conceber vida em um mundo sem computador, DVDs, televisão, celulares. Nesse tipo de lógica, o capitalismo é o progresso e o

progresso está contido na tecnologia, que produz os objetos do desejo de todas as nações do mundo. A beleza hiperbólica das imagens de *Herói* opera para gratificar e reforçar o fetiche da tecnologia.

Dado tudo que foi dito aqui antes, é óbvio que a pergunta a ser dirigida ao filme nesta altura só pode ser sobre o que está sendo reprimido através da gratificação sensual das imagens. Claro que existe o sentido literal de que o que está sendo reprimido é o que não está sendo mostrado, no caso do filme, o trabalho: não há nem pobres nem trabalhadores no filme, com a possível exceção do velho agregado do palácio que traz a má notícia de que o Rei escapou do atentado. Não há marcas de trabalho ou de esforço técnico nas próprias tomadas: compare-se, para verificar isso, o evidente esforço inscrito em uma tomada de Eisenstein ou mesmo de Godard com a magia mediada por recursos eletrônicos nas tomadas computadorizadas de Yamou. A mensagem parece ser que a tecnologia é mágica, que não há preço a ser pago por ela. Nesse aspecto, o fetiche da tecnologia pode ajudar o manejo da ansiedade de países como a China e o Brasil, para dar dois exemplos de economias emergentes, em seus esforços para se situar no processo da globalização.

E ao falar em preço podemos estar nos aproximando de uma das experiências que estão sendo reprimidas pelas imagens maravilhosas do filme. Em uma de suas formulações mais citadas, Walter Benjamin nos alerta para o avesso da cultura: “Os produtos das artes e da ciência devem sua existência não meramente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à labuta anônima de seus contemporâneos, Não há um só documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie”.¹⁵

É bem possível que o que está sendo reprimido no elogio constante da tecnologia e do progresso capitalistas seja o enorme preço em barbárie que eles demandam, e que todos, cada um como manda sua posição social, temos que pagar. É bem possível que o fato de que uma parte evidente deste preço está sendo paga no Brasil nos torne mais sensíveis ao custo que está sendo ocultado pela imensa fábrica de distração que é a cultura contemporânea. Além do preço do progresso, talvez haja ainda outra experiência

¹⁵ Walter Benjamin. “Edward Fuchs: Collector and Historian”, in Andrew Arato and Eike Gebhardt, eds., *The Essential Frankfurt School Reader*, Nova Iorque, 1982, p. 233.

fundamental sendo reprimida pelos produtos culturais de nossos dias. Vimos que a desmaterialização e a fluidez são os princípios que organizam a composição do filme. Claro que todas essas imagens fugidias suprimem o esforço e o treinamento de técnicos e atores necessários para produzi-las. Ao encenar a fluidez, o filme se apresenta como o correspondente artístico de teorias contemporâneas sobre o estágio atual de nosso modo de produção, muitas vezes caracterizado como o período do “capitalismo flexível”, da “modernidade líquida”. A insistência nessa caracterização, que se manifesta na repetição incessante das qualidades do sistema, sua “variabilidade, mutabilidade, volatilidade, fluidez” pode muito bem estar trabalhando para reprimir a experiência que não pode ser nomeada, ou seja, o fato de que vivemos em um sistema muito bem ordenado cujo aspecto essencial não varia: sua base continua sendo a exploração e o lucro, exatamente como sempre foi.

Enquanto for assim, uma das coisas que os críticos culturais podem ainda fazer é interromper a distração com nossos ruídos teóricos. Fazendo isso não estaremos, infelizmente, resolvendo nenhum enigma político, mas pelo menos não estaremos meramente chafurdando nos prazeres regressivos do fetiche. Pode ser que esta seja nossa maneira, necessariamente menor, de responder à advertência de Adorno de que é fundamental tentar manter um fio de verdade em meio ao emaranhado indevassável de ilusões em nossos dias sombrios.