

SUMÁRIO

Fredric Jameson	
Reificação e utopia na cultura de massa	1
Caio Navarro de Toledo	
A modernidade democrática da esquerda: adeus à revolução?	27
Décio Saes	
Marxismo e história	39
Jorge Miglioli~ Ricardo Antunes, Jacob Gorender, José Paulo Netto, João Quartim de Moraes, Márcio Bilharinho Naves	
Debate: O marxismo e a desagregação da União Soviética	61
Benedicto Arthur Sampaio e Celso Frederico	
Marx: Estado, sociedade civil e horizontes metodológicos na <i>Crítica</i> da <i>Filosofia do Direito</i>	85
Karl Marx	
Maquinaria e trabalho vivo (Os efeitos da mecanização sobre o trabalhador)	103

RESENHAS

Perry Anderson, <i>O fim da história: de Hegel a Fukuyama</i>	111
Alex Callinicos, <i>A vingança da história</i>	115
Maurício Chalfin Coutinho, <i>Lições de Economia Política Clássica</i>	119
Fredric Jameson, <i>O inconsciente político</i>	122
Le Mouvement Social n° 62, "Syndicats d'Europe"	131
Robert Kurz, <i>O Colapso da Modernização (Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial)</i>	135

REIFICAÇÃO E UTOPIA NA CULTURA DE MASSA

FREDRIC JAMESON*

Tradução: *João Roberto
Martins Filho* Revisão Técnica: *Maria
Elisa Cevasco*

A teoria da cultura de massa - ou cultura da audiência de massa, cultura comercial, cultura "popular", indústria cultural, como é variadamente conhecida - sempre tendia a definir seu objeto em contraposição à assim chamada alta cultura, sem refletir sobre o estatuto objetivo dessa oposição. Com bastante frequência, as posições neste campo reduzem-se a duas imagens especulares, que são essencialmente apresentadas em termos de valor. Assim, o tema familiar do *elitismo* defende a prioridade da cultura de massa, com base na pura quantidade de pessoas a ela expostas; a busca da alta cultura, ou cultura hermética, é então estigmatizada como um passatempo típico do *status* de um reduzido grupo de intelectuais. Como sugere seu impulso antiintelectual, esta posição essencialmente negativa tem pouco conteúdo teórico, mas remete claramente a uma convicção com raízes profundas no populismo americano e articula uma idéia amplamente estabelecida de que a alta cultura é um fenômeno do sistema, irredimivelmente marcado por sua associação com as instituições, em particular com a universidade. Invoca-se, portanto, um valor social: seria preferível tratar de programas de TV, de *O Poderoso Chefão*, ou *Tubarão*, que de Wallace Stevens ou Henry James, pois os primeiros falam nitidamente uma linguagem cultural significativa para estratos da população bastante mais amplos que o estrato socialmente representado pelos intelectuais. Mas os radicais(1) populistas também são intelectuais, portanto essa posição tem implicações suspeitas de uma incursão na culpa; na mesma chave, ela desconsidera a postura anti-social, crítica e negativa (embora em geral não revolucionária) de grande parte das formas mais importantes da arte moderna; finalmente, não oferece nenhum método para a leitura, mesmo desses objetos culturais que valoriza e pouco teve a dizer de interessante sobre o seu conteúdo.

* Professor da Universidade de Duke, EUA.

1. Termo empregado, nos Estados Unidos, para designar os esquerdistas militantes. (N.T.)

Essa postura é então invertida na teoria da cultura elaborada pela Escola de Frankfurt; de forma apropriada para essa antítese exata da posição populista, a obra de Adorno, Horkheimer, Marcuse e outros é intensamente teórica e fornece uma metodologia de trabalho para a análise atenta precisamente desses produtos da indústria cultural que ela estigmatiza e que a vertente militante exalta. De forma breve, esta visão pode ser caracterizada como a extensão e aplicação das teorias marxistas da reificação da mercadoria às obras da cultura de massa. A teoria da reificação (aqui fortemente recoberta com a análise da racionalização, de Max Weber) descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou "taylorizadas", analiticamente fragmentadas e reconstruídas, segundo vários modelos racionais de eficiência e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins. Trata-se de uma idéia paradoxal, que não pode ser adequadamente apreciada até que se entenda em que medida a separação meios/fins efetivamente isola ou suspende os próprios fins, daí o valor estratégico desse termo da Escola de Frankfurt, "instrumentalização", que significativamente coloca em primeiro plano a organização dos meios em si mesmos, contra qualquer uso ou valor particular que se atribua à sua prática(2). Na atividade tradicional, em outras palavras, o valor é imanente, e qualitativamente distinto de outros fins e valores articulados em formas diversas de trabalho ou desempenho humano. Socialmente, isso significava que, nessas comunidades, tipos diferentes de trabalho eram estritamente incomparáveis; na Grécia antiga, por exemplo, o conhecido esquema aristotélico das quatro causas em operação na artesanaria ou *poiesis* (material, formal, eficiente e final) aplicava-se somente ao trabalho artesanal, e não à agricultura ou à guerra, que tinham uma base "natural" - vale dizer, sobrenatural ou divina - muito diferente(3). É apenas com a mercantilização universal da força de trabalho, que *O Capital* de Marx designa como a pré-condição fundamental do capitalismo, que todas as formas de trabalho humano podem ser separadas de sua diferenciação qualitativa única, enquanto tipos de atividade distintos (a mineração em oposição à agricultura, a composição de óperas como distinta da manufatura têxtil), e todas universalmente niveladas sob o denominador comum do quantitativo, isto é, sob o valor de troca universal da moeda(4). Neste ponto, então, a qualidade das várias formas de atividade humana, seus "fins" e valores únicos e distintos, foi efetivamente isolada ou suspensa pelo sistema de mercado, deixando todas essas atividades livres para serem implacavelmente reorganizadas em termos de eficiência, como meros meios ou instrumentalidade.

2. Ver, para as fontes teóricas dessa oposição, meu ensaio sobre Max Weber, "The Vanishing Mediator", in *The Ideologies of Theory*, vol. 11 (Minnesota, University of Minnesota Press, 1988), pp. 3-34.

3. O estudo clássico permanece o de I-P. Vemant; ver "Travail et nature dans la Grèce ancienne" e "Aspects psychologiques du travail", in *Mythe et pensée chez les grecs* (Paris, Maspéro, 1965). 4. Além de Marx, ver Georg Simmel, *Philosophy of Money* (Londres, Routledge, 1978) e também seu clássico "Metropolis and Mental Life", traduzido em Simmel, *On Individuality and Social Forlls* (Chicago, University of Chicago Press, 1971), pp. 324-39.

A força da aplicação dessa idéia a obras de arte pode ser medida em contraste com a definição da arte na filosofia estética tradicional (em particular em Kant) como uma "finalidade sem um fim", isto é, uma atividade orientada a uma meta que, não obstante, carece de propósito ou fim prático no "mundo real" dos negócios, da política, ou da práxis humana concreta em geral. Tal definição tradicional certamente vale para toda arte que opere enquanto tal: não para histórias insípidas, vídeos domésticos ou garranchos poéticos ineptos, mas para obras bem-sucedidas, tanto da cultura de massa como da alta cultura. Nós suspendemos tão completamente nossas vidas reais e preocupações práticas imediatas, tanto quando assistimos ao *Poderoso Chefão*, quando como lemos *The Wings of the Dove* ou ouvimos uma sonata de Beethoven.

Neste ponto, entretanto, o conceito de mercadoria introduz a possibilidade de diferenciação estrutural e histórica no seio daquela que foi concebida como a descrição universal da experiência estética enquanto tal e em qualquer forma. O conceito de mercadoria abrevia o caminho para o fenômeno da reificação - descrito acima em termos de atividade ou produção - de um ângulo diferente, o do consumo. Num mundo em que tudo, inclusive a força de trabalho, se tomou mercadoria, os fins permanecem não menos indiferenciados que no esquema de produção - são todos rigorosamente quantificados e se tomaram abstratamente comparáveis por meio da moeda, de seu preço ou salário respectivos. Mais ainda, podemos agora formular sua instrumentalização, sua reorganização com base na separação meios/fins, numa nova forma, dizendo que, mediante sua transformação em mercadoria, uma coisa de qualquer tipo foi reduzida a um meio para seu próprio consumo. Ela não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas até onde possa ser "usada": as várias formas de atividade perdem suas satisfações intrínsecas imanentes enquanto atividade e tomam-se meios para um fim.

Os objetos do mundo capitalista das mercadorias também irradiam seu "ser" independente e suas qualidades intrínsecas e passam a ser instrumentos de satisfação mercantil: o exemplo conhecido é o do turismo - o turista americano não deixa mais a paisagem "estar em seu ser" como Heidegger diria, mas tira uma foto dela, transformando assim graficamente o espaço em sua própria imagem material. A atividade concreta de olhar uma paisagem - inclusive, sem dúvida, a inquietante perplexidade com a própria atividade, a ansiedade que deve surgir quando seres humanos, confrontando o não-humano, imaginam o que estão fazendo ali e qual seria o propósito desse confronto, antes de tudo⁵ - é assim confortavelmente substituída pelo ato de tomar posse dela e convertê-la numa forma de propriedade pessoal. Esse o sentido da grande cena do filme de Godard, *Les Carabiniers* (1962-63), quando os novos conquistadores do mundo mostram seu espólio: ao contrário de Alexandre, "Michel-Ange" e "Ulysse"

5. "(Os habitantes burgueses das cidades) vagam pelos bosques como pelo solo tenro e úmido da criança que outrora foram; fitam os choupos e as planeras plantados ao longo da estrada, nada têm a dizer sobre eles pois nada fazem com eles, e se enchem de espanto diante da qualidade aterradora desse silêncio" etc. J.-P. Sartre, *Saint Genêt* (Paris, Gallimard, 1952), pp. 249-50.

têm apenas imagens de todas as coisas e exibem triunfalmente seus cartões-postais do Coliseu, das pirâmides, de Wall Street, Angkor Wat, iguais a tantas outras fotografias sujas. É esse também o sentido da afirmação de Guy Debord, num livro importante, *A Sociedade do Espetáculo*, de que a forma última da reificação mercantil fia sociedade de consumo contemporânea é precisamente a própria imagem(6). Com essa mercantilização universal de nosso mundo objetivo, os conhecidos relatos sobre a direção-para-o-outro do consumo habitual contemporâneo e a sexualização de nossos objetos e atividades são também dados: o novo carro da moda é essencialmente uma imagem que outras pessoas devem ter de nós e consumimos, menos a coisa em si, mas sua idéia abstrata, aberta a todos os investimentos libidinais engenhosamente reunidos para nós pela propaganda.

Parece claro que tal relato sobre a mercantilização tem imediata relevância para a estética, no mínimo porque implica em que tudo na sociedade de consumo assumiu uma dimensão estética. A força da análise de Adorno-Horkheimer sobre a indústria cultural situa-se, entretanto, em sua demonstração da inesperada e im-

perceptível introdução da estrutura mercantil na própria forma e conteúdo da obra de arte em si mesma. Não obstante, isso é algo como a definitiva quadratura do círculo, o triunfo da instrumentalização sobre essa "finalidade sem um fim" que é a própria arte, a constante conquista e colonização do definitivo reino da não-praticidade, do puro jogo e antiuso, pela lógica do mundo dos meios e fins. Mas como pode a mera materialidade de uma sentença poética ser "usada" nesse sentido? E embora fique claro de que modo podemos comprar a idéia de um automóvel, ou fumar pela simples imagem libidinal dos atores, escritores e modelos com cigarros entre os dedos, é muito menos claro como uma narrativa pode ser "consumida" em proveito de sua própria idéia.

Na sua forma mais simples, tal visão da cultura instrumentalizada - e isso está implícito tanto na estética do grupo *Tel Quel* quanto na da escola de Frankfurt - sugere que o processo de leitura é ele próprio reestruturado ao longo de uma diferenciação meios/fins. É instrutivo aqui justapor a discussão de Auerbach sobre *Odisséia* em *Mimesis*, e sua descrição da forma pela qual em todos os sentidos o poema é como se fosse vertical em relação a si mesmo, autocontido, cada estrofe e cada *tableau* de certo modo intemporal e imanente, privado de qualquer vínculo necessário ou indispensável com o que vem antes ou depois; à essa luz toma-se possível apreciar a estranheza, a não-naturalidade histórica (num sentido brechtiano) dos livros contemporâneos, os quais, como as histórias de detetives(7), você lê "pelo fim" - o maço de páginas tomando-se mero meio desvalorizado para um fim - neste caso, a "solução" que é em si mesma totalmente insignificante na medida em que não estamos no mundo real, e pelos padrões práticos deste a identidade de um assassino imaginário é sumamente trivial.

6. Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Detroit, Black and Red Press, 1973).

7. Não se emprega aqui o termo mais usual, *romance policial*, para evitar confusão com as considerações do autor sobre os novos gêneros de TV relacionados com os policiais comuns, ou "tiras". (N.T.)

A história de detetive é por certo uma forma extremamente especializada: todavia, a mercantilização essencial da qual pode servir como emblema é detectável em toda parte, nos subgêneros da arte comercial contemporânea, no modo como a materialização deste ou daquele setor ou zona dessas formas vem a constituir um fim e uma satisfação de consumo, em to' mo da qual o resto da obra é então "degradada" à condição de mero meio. Assim, na antiga história de aventura, não apenas o *déliouement* (a vitória do herói ou dos vilões, a descoberta do tesouro, o resgate da heroína ou dos companheiros presos, a frustração de uma trama monstruosa, ou a chegada a tempo de revelar um segredo ou uma mensagem urgente) aparece como o fim reificado, em vista do qual o restante da narrativa é consumido - esta estrutura reificante desce também a cada detalhe de cada página da composição do livro. Todo capítulo passa em revista um processo menor de consumo em si mesmo, terminando com a imagem congelada de uma nova e catastrófica inversão da situação, construindo as pequenas gratificações de um personagem simples que atualiza sua singular potencialidade (o "colérico" Ned Land finalmente explodindo em fúria), organizando suas sentenças em parágrafos, em que cada um é uma subtrama em si mesmo, ou em torno do êxtase objetual da sentença "fatídica" do *tableau* "dramático". Entrementes, todo o tempo dessa leitura é sobreprogramado pelas suas intermitentes ilustrações, as quais, seja antes ou depois do fato, reasseguram nossa tarefa de leitor, que é transformar o transparente fluxo de linguagem, tanto quanto possível, em imagens e objetos materiais que possamos consumir(8).

Contudo, trata-se ainda de um estágio relativamente primitivo na transformação da narrativa em mercadoria. Mais sutil e mais interessante é o modo pelo qual, desde o naturalismo, o *best-seller* tendia a produzir um "tom sentimental" quase material que flutua sobre a narrativa, mas é apenas intermitentemente realizado nela: o sentido de destino nos romances familiares, por exemplo, ou os ritmos "épicos" da terra ou dos grandes movimentos da "história", nas várias sagas, podem ser vistos como tantas outras mercadorias, para cujo consumo as narrativas são pouco mais que meios, sua materialidade essencial sendo então confirmada e incorporada na música de cinema que acompanha as versões para a tela(9). Esta diferenciação estrutural entre narrativa e tom sentimental consumível é uma manifestação mais ampla, histórica e formalmente mais significativa, do tipo de "fetichismo da audição", que Adorno denunciava ao se referir ao modo como o ouvinte contemporâneo reestrutura uma sinfonia clássica, de maneira que a própria forma sonata torna-se um meio instrumental para o consumo da música ou melodia isolada.

8. A reificação por meio do *tableau* era já um recurso teatral no século XVIII (reproduzido em *Viridiana* de Buñuel), mas a relevância da ilustração no livro foi antecipada pela descrição que fez Sartre dos "momentos perfeitos" e das "situações privilegiadas" em *A Náusea* (as ilustrações na edição infantil de Annie da *História da França*, de Michelet).

9. Em minha opinião, esse "tom de sentimento" (ou investimento libidinal secundário) é essencialmente uma invenção de Zola e parte da nova tecnologia do romance naturalista (um dos mais bem-sucedidos bens de exportação franceses nesse período).

Parece claro, portanto, que considero do maior interesse a análise da Escola de Frankfurt sobre a estrutura mercantil da cultura de massa; se proponho adiante um modo um pouco diferente de observar o mesmo fenômeno, não é porque sinta que sua abordagem tenha sido esgotada. Ao contrário, mal começamos a desvendar todas as conseqüências de tais descrições, sem mencionar a elaboração de um inventário exaustivo de modelos variantes e de outros traços além da reificação mercantil, em termos dos quais tais artefatos poderiam ser analisados.

O que é insatisfatório na posição da Escola de Frankfurt não é o seu aparato negativo e crítico, e sim o valor positivo do qual depende, notadamente a valorização da alta arte modernista tradicional como o *locus* de uma produção estética "autônoma", genuinamente crítica e subversiva. Aqui, a obra mais recente de Adorno (tal como *The Aesthetic Dimension*, de Marcuse) marca um recuo em face da sua anterior posição dialeticamente ambivalente, em *The Philosophy of Modern Music*, sobre as realizações de Arnold Schoenberg: o que foi omitido dos juízos recentes é precisamente a fundamental descoberta adorniana da historicidade e, em particular, do irreversível processo de envelhecimento das maiores formas modernistas. Mas, se é assim, então a obra-prima da alta cultura moderna - seja ela Schoenberg, Beckett, ou mesmo o próprio Brecht - não pode servir como um ponto fixo ou um padrão eterno para aferir o estado "degradado" da cultura de massa: com efeito, tendências fragmentárias e por ora não desenvolvidas⁽¹⁰⁾ na produção artística recente - o hiper ou foto-realismo na arte visual; a "new music" como a de Lamonte Young, Terry Riley, ou Philip Glass; os textos literários pós-modernistas como os de Pynchon - sugerem uma crescente interpenetração de alta cultura e cultura de massa.

Por todas essas razões, parece-me que devemos repensar a oposição alta cultura/cultura de massa, de modo que a ênfase valorativa a que ela tradicionalmente deu origem - e que, entretanto, o sistema binário de valores utiliza (a cultura de massa é popular e portanto mais autêntica que a alta cultura; a alta cultura é autônoma e daí totalmente incomparável a uma cultura de massa degradada), tendendo a funcionar em algum domínio intemporal do juízo estético absoluto seja substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialética desses fenômenos. Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e a cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo. Nesse sentido, no terceiro estágio ou fase multinacional do capitalismo, o dilema do duplo padrão da cultura alta e de massa permanece, mas tomou-se, Não o problema subjetivo de nossos próprios padrões de julgamento, e sim uma contradição objetiva, com seu próprio fundamento social.

10. Escrito em 1976. Um trecho como este não pode ser adequadamente avaliado a menos que se entenda ter sido escrito antes da elaboração de uma teoria do que agora chamamos pós-moderno (cuja emergência pode também ser observada nestes ensaios).

Com efeito, essa visão do aparecimento da cultura de massa obriga-nos historicamente a re-especificar a natureza da "alta cultura" a que ela foi convencionalmente contraposta: os antigos críticos de cultura tendiam vagamente a levantar questões comparativas sobre a "cultura popular" do passado. Assim, se vemos a tragédia grega, Shakespeare, *Don Quijote*, os versos líricos do tipo de Hugo - ainda muito lidos - e os romances realistas de grande vendagem, como os de Balzac e Dickens, como capazes de reunir ampla audiência "popular" e alta qualidade estética, então estamos fatalmente encerrados em falsos problemas. Qual seria o valor relativo - avaliado em oposição a Shakespeare ou mesmo Dickens - de autores contemporâneos populares de alta qualidade tais como Chaplin, John Ford, Hitchcock, ou mesmo Robert Frost, Andrew Wyeth, Simenon, ou John O'Hara? A absoluta falta de sentido desse tema interessante de conversação fica evidente quando se compreende que, de um ponto de vista histórico, a única forma de "alta cultura" que pode ser vista como o oposto dialético da cultura de massa é a alta produção cultural contemporânea, vale dizer, a produção artística geralmente designada como *modernismo*. O segundo termo seria então Wallace Stevens, ou Joyce, ou Schoenberg, ou Jackson Pollock, mas não certamente artefatos culturais como os romances de Balzac ou as peças de Molière, que essencialmente antecederam a separação histórica entre cultura alta e de massa.

Mas tal especificação claramente nos obriga a repensar também nossas definições de cultura de massa: pode-se certamente assimilar, sem ser intelectual desonesto, aqueles produtos comerciais à chamada arte popular do passado, sem mencionar a arte *folk*, que refletia e dependia para sua produção de realidades sociais bastante diferentes, e constituía efetivamente a expressão "orgânica" de várias comunidades ou castas sociais, como a aldeia camponesa, a corte, a cidade medieval, a *pólis*, e mesmo a burguesia clássica, quando esta era ainda um grupo social unificado com sua própria especificidade cultural. O efeito tendencial historicamente único do capitalismo tardio sobre todos esses grupos foi dissolvê-los, fragmentá-los e atomizá-los em aglomerações (*Gesellschaften*) de indivíduos privados, isolados e equivalentes, por meio da corrosiva ação da mercantilização universal e do sistema de mercado. Assim, o "popular" enquanto tal não mais existe, exceto sob condições específicas e marginalizadas (bolsões internos e externos do chamado subdesenvolvimento no seio do sistema mundial capitalista); a produção de mercadorias da cultura de massa contemporânea ou industrial não tem nada a ver, ou qualquer coisa em comum, com formas mais antigas de arte *folk* ou popular.

Assim entendidos, a oposição dialética e o profundo inter-relacionamento estrutural entre modernismo e cultura de massa contemporânea descortinam um campo totalmente novo para o estudo da cultura, que promete ser mais inteligível, histórica e socialmente, que a pesquisa ou as disciplinas que conceberam

estrategicamente suas missões como uma especialização neste ou naquele ramo (por exemplo, na universidade, departamentos de inglês x os programas de cultura popular). Agora, a ênfase deve recair precisamente na situação social e estética - o dilema de uma forma e de um público - compartilhada e enfrentada tanto pelo modernismo quanto pela cultura de massa, mas "resolvida" de maneiras antitéticas. Também o modernismo só pode ser adequadamente entendido em termos daquela produção mercantil cuja influência estrutural totalmente informadora sobre a cultura de massa descrevi acima: com a diferença que, para o modernismo, a forma mercadoria sinaliza a vocação de *não* ser uma mercadoria, de formular uma linguagem estética incapaz de oferecer satisfação mercantil, e resistente à instrumentalização. A diferença entre essa posição e a valorização do modernismo pela Escola de Frankfurt (ou, depois, por *Tel Que!*) situa-se em minha designação do modernismo como reativo, isto é, como um sintoma e um resultado de uma crise cultural, mais que uma nova "solução" por si só. Não apenas é a mercadoria a forma prévia, a única em termos da qual o modernismo pode ser estruturalmente apreendido, mas os próprios termos de sua solução - a concepção do texto modernista como produção e protesto de um indivíduo isolado, e a lógica de seus sistemas de signos como várias linguagens privadas ("estilos") e religiões particulares - são contraditórios e tomam a realização social ou coletiva de seu projeto estético [o ideal de *Le Livre* de Mallarmé pode ser tomado como a formulação fundamental deste último(11)] algo impossível (um julgamento que, desnecessário acrescentar, não é um juízo de valor sobre a "grandeza" dos textos modernistas).

Entretanto, há outros aspectos da situação da arte sob o capitalismo tardio e de monopólio que permaneceram inexplorados e oferecem perspectivas igualmente ricas para examinar modernismo e cultura de massa e sua dependência estrutural. Um outro desses temas, por exemplo, é o da *materialização* na arte contemporânea - um fenômeno desafortunadamente incompreendido por boa parte da teoria marxista contemporânea (por razões óbvias, não é um tema que tenha atraído o formalismo acadêmico). Aqui, a incompreensão é dramatizada pela ênfase pejorativa da tradição hegeliana (Lukács, bem como a Escola de Frankfurt) nos fenômenos de reificação estética - a qual fornece o termo de um juízo de valor negativo - em justaposição com a exaltação do "significante material" e da "materialidade do texto" ou da "produção textual", pela tradição francesa que apela para a autoridade de Althusser e de Lacan. Se se deseja contemplar a possibilidade de a "reificação" e o aparecimento de significantes crescentemente materializados serem um único e mesmo fenômeno - tanto histórica como culturalmente -, então esse grande debate ideológico revela-se baseado numa incompreensão fundamental. Ainda uma vez, a confusão deriva da introdução do falso problema do valor (que fatalmente programa toda oposição binária em seus termos bom e mau, positivo e negativo, essencial e não-essencial) no seio de uma situação dialética e histórica mais propriamente ambivalente, na qual a reificação ou a materialização constituem um traço estrutural-chave tanto do modernismo quanto da cultura de massa.

11. Ver Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé* (Paris, Gallimard, 1957).

A tarefa de definir essa nova área de estudo deve então inicialmente envolver a elaboração de uma lista de outros fenômenos ou problemas semelhantes, em termos dos quais a inter-relação de cultura de massa e modernismo possa ser utilmente explorada, algo que parece muito cedo para se fazer aqui. Neste ponto, vou apenas fazer menção a um outro tema desse tipo, que me pareceu da maior importância na especificação das reações formais antitéticas do modernismo e da cultura de massa à sua situação social comum - a noção de *repetição*. Tal conceito, que na sua forma moderna devemos a Kierkegaard, tem novas elaborações reconhecidamente ricas e interessantes no pós-estruturalismo recente: para Jean Baudrillard, por exemplo, a estrutura repetitiva daquilo que ele denomina o simulacro (isto é, a reprodução de "cópias" que não têm original) caracteriza a produção mercantil do capitalismo de consumo, e marca nosso mundo de objetos com irrealidade e ausência, que hoje flutua livremente do "referente" e é, por exemplo, o lugar antes ocupado pela natureza, pelas matérias-primas e a produção primária, ou pelos "originais" da produção artesanal ou da artesanaria completamente diverso de todo o experimentado em qualquer formação social anterior.

Se esse é o caso, então deveríamos esperar que a repetição constituísse ainda um outro traço da situação contraditória da produção estética contemporânea, à qual tanto o modernismo quanto a cultura de massa não podem senão ser uma reação. Isto é, de fato, o que se dá e basta apenas invocar a postura ideológica tradicional de toda a teoria e prática modernizadoras, dos românticos ao grupo *Tel Quel*, passando pelas formulações hegemônicas do modernismo clássico anglo-americano, para observar a ênfase estratégica na inovação e na novidade, a ruptura obrigatória com os estilos prévios, a pressão - geometricamente crescente com a cada vez mais rápida temporalidade da sociedade de consumo, com suas mudanças de estilo e de moda a cada ano ou estação - para "fazer o novo", produzir algo que resista e rompa com a força de gravidade da repetição, enquanto traço universal da equivalência mercantil. Tais ideologias estéticas não têm, certamente, nenhum valor crítico ou teórico - por um simples motivo, são puramente formais e, ao abstrair algum conceito vazio de inovação do conteúdo concreto da mudança estilística em qualquer período dado, acabam por aplainar mesmo a história das formas, quanto mais a história social, e por projetar uma espécie de visão cíclica da mudança. Mas são sintomas úteis para detectar as formas sob as quais os vários modernismos foram forçados, a despeito de si mesmos, e na própria carne e osso de sua forma, a responder à realidade objetiva da repetição em si mesma. Em nosso tempo, a concepção pós-modernista de um "texto" e o ideal da escrita esquizofrênica demonstram abertamente a vocação da estética modernista para produzir sentenças que são radicalmente descontínuas, e que desafiam a repetição, não apenas no nível da ruptura com antigas formas ou antigos modelos formais, mas agora no seio do microcosmo do texto em si próprio. Enquanto isso, os tipos de repetição dos quais, de Gertrude Stein a Robbe-Grillet, o projeto modernista se aprimorou, tomando-os seus, podem se vistos como uma espécie de estratégia homeopática, por meio da qual o escandaloso e intolerável irritante externo é atraído para o próprio processo estético e, desse modo, sistematicamente derrotado, "representado" e simbolicamente neutralizado.

Mas fica claro que a influência da repetição na cultura de massa foi não menos decisiva. Com efeito, foi amiúde observado que os antigos discursos de gênero - estigmatizados pelas várias revoluções modernistas, que repudiaram sucessivamente as velhas formas fixas de lírica, tragédia e comédia, e, por fim, mesmo o próprio "romance", agora substituído pelo inclassificável "*livre*" ou "texto" - detêm uma poderosa sobrevida no reino da cultura de massa. As *drugstores* que vendem brochuras ou as bancas de aeroportos reforçam todas as atuais distinções de subgêneros entre gótico, *best-seller*, suspense, ficção científica, biografia ou pornografia, como o faz a classificação convencional das minisséries da TV e a produção e o *marketing* dos filmes de Hollywood (com certeza, o sistema geral em ação no cinema comercial contemporâneo é totalmente distinto do padrão tradicional de produção dos anos 30 e 40, e teve de responder à concorrência da televisão, inventando novas formas metagenéricas ou multiutilitárias, as quais, entretanto, tomam-se de imediato novos "gêneros" em si mesmos, e se dobram de volta sobre a reprodução e os estereótipos genéricos usuais - como ocorreu recentemente com o cinema de desastre ou de ocultismo).

Mas devemos especificar esse processo historicamente: os antigos gêneros pré-capitalistas eram signos de algo como um "contrato" estético entre o produtor cultural e um certo público homogêneo de classe ou grupo; eles extraíam sua vitalidade do *status* social e coletivo (que, por certo, variava amplamente de acordo com o modo de produção em questão) da situação da produção e consumo estéticos - vale dizer, do fato de que a relação entre artista e público era ainda, de um modo ou de outro, uma instituição social e uma relação social e interpessoal concreta, com sua própria validação e especificidade. Com o advento do mercado, esse *status* institucional do consumo e da produção artísticos desaparece: a arte passa a ser um ramo a mais da produção de mercadorias, o artista perde todo o *status* social e defronta-se com as opções de se tomar um *poete maudit* ou um jornalista, a relação com o público é problematizada, este se transforma num virtual *public introuvable* (os apelos à posteridade, a dedicatória de Stendhal "Aos poucos felizes", ou a anotação de Gertrude Stein, "Escrevo para mim e para estrangeiros", são testemunhos reveladores dessa nova situação intolerável).

A sobrevivência do gênero na cultura de massa emergente não pode, assim, ser tomada como um retomo à estabilidade dos públicos das sociedades pré-capitalistas: ao contrário, as formas e signos da cultura de massa devem bastante especificamente ser entendidos como a reapropriação e o deslocamento históricos de antigas estruturas a serviço da situação qualitativamente muito diferente da repetição. O "público" atomizado e em série da cultura de massa quer ver a

mesma coisa vezes e vezes a fio, daí a urgência da estrutura de gênero e do signo genérico: se o leitor duvida disso, basta pensar em sua própria consternação ao descobrir que a brochura que selecionou da prateleira de mistério revela-se uma história de amor ou um romance de ficção científica; pense na exasperação das pessoas perto de você na fila que compraram seus ingressos imaginando que veriam um filme de ação ou um suspense político, em vez do filme de horror ou de ocultismo em exibição. Pense também na muito incompreendida "falência estética" da televisão: a razão estrutural da incapacidade das várias séries de TV em produzir episódios que, ou são socialmente "realistas" ou têm uma autonomia estética e formal que transcende a mera variação, tem pouco a ver com o talento das pessoas envolvidas (embora seja certamente exacerbada pelo crescente "esgotamento" de material e pelo sempre crescente ritmo da produção de novos episódios), mas situa-se precisamente em nosso "cenário" dirigido para a repetição. Ainda que você seja um leitor de Kafka ou Dostoiévski, quando vê um *cop Show*(12) ou uma série policial, você o faz na expectativa do formato estereotipado e se aborreceria ao descobrir a narrativa do vídeo fazendo-lhe exigências "de alta cultura". Situação bastante parecida se obtém para o cinema, onde, entretanto, ela foi institucionalizada como distinção entre cinema americano (hoje multinacional) - gerando a expectativa da repetição genérica - e filmes estrangeiros, distinção que determina uma mudança de marcha no "horizonte de expectativas" para a recepção do discurso de alta cultura ou dos chamados filmes de arte.

Tal situação tem importantes conseqüências para a análise da cultura de massa, ainda não completamente apreciadas. O paradoxo filosófico da repetição - formulado por Kierkegaard, Freud e outros - pode ser apreendido na idéia de que só poderia ocorrer "uma segunda vez". O evento em primeira mão não é, por definição, uma repetição de qualquer outra coisa; é então convertido em repetição a partir da segunda vez, pela ação peculiar do que Freud chama "retroatividade" [*Nachtraglichkeit*]. Mas isso significa que, tal como no caso do simulacro, não há "primeira vez" de repetição, nem "original" do qual sucessivas repetições são meras cópias; e aqui também o modernismo fornece um curioso eco em sua produção de livros que, tal como a *Fenomenologia* de Hegel, ou Proust, ou *Finnegans Wake*, você pode apenas *reler*. Todavia, no modernismo, o texto hermético permanece, não apenas como um Everest a ser conquistado, mas também como um livro a cuja estável realidade pode-se retomar vezes e vezes a fio. Na cultura de massa, a repetição efetivamente volatiliza o objeto original - o "texto", a "obra de arte" - de tal modo que o estudioso da cultura de massa não tem objeto primário de estudo.

A mais surpreendente manifestação desse processo pode ser presenciada em nossa recepção da música *pop* contemporânea de qualquer tipo - os vários tipos de *rock*, *blues*, *country western* ou *disco*. Acho que jamais ouvimos

12. Trata-se de um gênero de programas que procuram redramatizar situações reais, onde policiais aparecem como heróis, como, por exemplo, a famosa série "Emergência-911", já conhecida no Brasil. (N.T.)

alguma das peças (13) produzidas nesses gêneros "pela primeira vez"; ao contrário, vivemos uma constante exposição a eles, em todo tipo de diferentes situações, desde a batida renitente no rádio do carro aos sons no almoço, no local de trabalho, em *shopping centers*, até aquelas *performances* aparentemente completas da "obra", em um clube noturno ou concerto de estádio, ou nos discos que compramos e levamos para ouvir em casa. Trata-se de uma situação muito diferente da primeira e atordoante audição de uma complicada peça clássica, que você ouve de novo na sala de concertos ou escuta em casa. A devoção apaixonada que se pode criar a esta ou aquela peça *pop*, o rico investimento pessoal de todo tipo de associações particulares e simbolismo existencial, característico de tal devoção, são integralmente tanto uma função de nossa própria familiaridade quanto da obra em si: a peça *pop*, por meio da repetição, toma-se insensivelmente parte do tecido existencial de nossas próprias vidas, de tal modo que aquilo que ouvimos somos nós mesmos, nossas próprias audições prévias(14).

Sob tais circunstâncias, não faria sentido tentar recuperar um sentimento pelo texto musical "original", como realmente foi, ou como talvez fosse, ouvido "pela primeira vez". Quaisquer que sejam os resultados de tal projeto acadêmico ou analítico, seu objeto de estudo seria bastante distinto, bastante diversamente constituído, do mesmo "texto musical" apreendido como cultura de massa, ou, em outras obras, como mera repetição. O dilema do estudioso da cultura de massa situa-se, portanto, na ausência estrutural, ou volatilização repetitiva, dos "textos primários"; e nem se ganhará muito com a reconstituição de um *corpus* de textos, à moda, digamos, dos medievalistas, que trabalham com estruturas genéricas e repetitivas apenas superficialmente similares àquelas da cultura comercial ou de massa contemporânea. Tampouco, em meu juízo, explica-se alguma coisa pelo recurso ao termo hoje em moda, "intertextualidade", que, na melhor das hipóteses, parece designar mais um problema que uma solução. A cultura de massa nos confronta com um dilema metodológico, que o hábito convencional de postular um objeto estável de comentário ou exegese, na forma de um texto ou obra primários, parece perturbadoramente inepto para focalizar, que dirá resolver; nesse sentido, também, uma concepção dialética deste campo de estudo, na qual modernismo e cultura de massa sejam apreendidos como um fenômeno histórico e estético único, tem a vantagem de postular a sobrevivência do texto primário num de seus pólos, provendo assim um marco de referência para a estonteante exploração do universo estético que repousa no outro pólo, uma mensagem ou um bombardeio semiótico dos quais o referente textual desapareceu.

13. Em inglês, *single*, termo que também significa único, singular. (N.T.)

14. Assim, meu próprio trabalho de campo foi seriamente retardado pelo colapso de dois rádios de carro: tanto maior minha surpresa quando os carros alugados de hoje (que provavelmente não são máquinas do tempo) trazem as mesmas músicas de sucesso que eu escutava no começo dos anos 70, repetidas, vezes e vezes a fio!

As reflexões acima de forma alguma servem para suscitar, que dirá enfrentar, todas as questões mais urgentes que desafiam atualmente uma abordagem da cultura de massa. Em particular, deixamos de lado um juízo um tanto diferente sobre a cultura de massa, que também deriva vagamente da posição da Escola de Frankfurt sobre o tema, mas cujos partidários incluem tanto "radicais" como "elitistas" na esquerda atual. Trata-se da concepção da cultura de massa como mera manipulação, pura lavagem cerebral e distração vazia, efetuada pelas corporações multinacionais, que obviamente controlam atualmente cada característica de sua produção e distribuição. Se este fosse o caso, então parece claro que o estudo da cultura de massa deveria ser, na melhor das hipóteses, assimilado à anatomia das técnicas de *marketing* ideológico e subordinado à análise dos textos e materiais de publicidade. Entretanto, a seminal investigação que Roland Barthes realizou sobre estes últimos revelou-os ao domínio das operações e funções da cultura na vida cotidiana; mas, uma vez que os sociólogos da manipulação (com a exceção, sem dúvida, da própria Escola de Frankfurt), quase por definição, não têm interesse pela produção artística hermética ou "alta", cuja interdependência dialética com a cultura de massa defendemos acima, o efeito geral de sua postura é a supressão completa das considerações sobre cultura, salvo como uma espécie de assunto menor no nível mais epifenômico da superestrutura.

Daí deriva a sugestão de que a vida social real - as únicas características da vida social a merecer confronto ou consideração quando estão em jogo a teoria e a estratégia políticas - constitui o que a tradição marxista designa como os níveis político, ideológico e jurídico da realidade superestrutural. Tal repressão do momento cultural não é apenas determinada pela estrutura universitária e pelas ideologias das várias disciplinas - assim, a ciência política e a sociologia remetem os temas culturais ao gueto e campo marginal da especialização rotulada como "sociologia da cultura" -, é também, e de modo mais geral, a inadvertida perpetuação da postura ideológica mais fundamental da própria sociedade de negócios americana, para a qual "cultura" - reduzida a peças, poemas e concertos eruditos - é, por excelência, a atividade mais trivial e não-séria na "vida real" da batalha cotidiana pela sobrevivência.

Ainda assim, a vocação do esteta (avistado pela última vez nos EUA durante o auge pré-político dos anos 50) e de seu sucessor, o professor universitário de literatura - que reconhece exclusivamente os "valores" da alta cultura -, tinha um conteúdo socialmente simbólico e expressava (em geral, de forma inconsciente) a ansiedade despertada pela concorrência no mercado e o repúdio à primazia das metas e valores da empresa. Estes são, assim, sem dúvida tão completamente suprimidos do formalismo acadêmico quanto a cultura o é da obra dos sociólogos da manipulação, uma supressão que se estende bastante no sentido da constatação da resistência e do caráter defensivo dos estudos literários contemporâneos em face de tudo aquilo que se assemelhe à dolorosa reintrodução justamente daquela "vida real" - o contexto histórico, socioeconômico - que constituía basicamente a tarefa da vocação estética negar e mascarar.

O que se deve indagar aos sociólogos da manipulação, porém, é se a cultura, longe de ser um assunto ocasional da leitura de um bom livro por mês ou de uma incursão ao *drive-in*, não seria o elemento-chave da própria sociedade de consumo. Com efeito, nunca houve sociedade tão saturada por signos e mensagens como esta. Se aceitamos o argumento de Debord sobre a onipresença e a onipotência da imagem no capitalismo de consumo hoje, então as prioridades do real tomam-se, no mínimo, invertidas, e tudo é mediado pela cultura, até o ponto em que mesmo os "níveis" político e ideológico devem ser previamente desemaranhados de seu modo primário de representação, que é cultural. Howard Jarvis, Jimmy Carter, mesmo Castro, as Brigadas Vermelhas, B. J. Vorster, a "penetração" comunista na África, a Guerra do Vietnã, greves, a própria inflação - todos são imagens, todos vêm aos nossos olhos com a imediatez das representações culturais, quanto às quais pode-se estar bastante seguro de que dificilmente constituiriam a própria realidade histórica. Se queremos continuar a crer em categorias como a de classe social, então temos de escavá-la no insubstancial reino sem fundo da imaginação cultural e coletiva. Mesmo a ideologia perdeu em nossa sociedade a sua clareza como preconceito, falsa consciência, opinião prontamente identificável. Nosso racismo aparece completamente misturado com os belos atores negros da TV e dos comerciais, nosso sexismo tem que contornar os novos estereótipos da "liberação feminina" nas séries televisivas. Depois disso, se se quer salientar a primazia do político, assim seja: até que a onipresença da cultura nesta sociedade seja ao menos vagamente sentida, as concepções realistas sobre a natureza e função da práxis política atual dificilmente podem ser formuladas.

É verdade que a teoria da manipulação às vezes encontra um lugar especial neste esquema, no que tange àqueles raros objetos culturais aos quais se pode atribuir um conteúdo político e social aberto: as canções de protesto dos anos 60, *The Salt of the Earth* (Biberman, 1954), os romances de Clancy Sigal ou os murais chicanos de Sol Yurick, a *San Francisco Mime Troop*. Não é este o momento para se levantar o complicado problema da arte política hoje - exceto para dizer que nosso ofício como críticos de cultura exige que o levantemos -, nem para repensar categorias que são ainda essencialmente dos anos 30 numa forma contemporânea nova e mais satisfatória. Mas o problema da arte política - e nada temos de relevante a dizer sobre ela, se não nos damos conta de que constitui um problema, mais que uma escolha ou uma opção pronta - sugere uma importante qualificação ao esquema esboçado na primeira parte do presente ensaio. O pressuposto implícito daquelas anotações anteriores era que a criação cultural autêntica depende, para sua existência da vida coletiva autêntica, da vitalidade do grupo social "orgânico", qualquer que seja sua forma (e tais grupos podem abranger da *pólis* clássica à aldeia camponesa, da comunidade do gueto aos valores comuns de uma aguerrida burguesia pré-revolucionária). O capitalismo sistematicamente dissolve o tecido de todo grupo social coeso, sem exceção, inclusive a sua própria classe dominante e, desse modo, problematiza a produção estética e a invenção lingüística cuja fonte está

na vida grupal. O resultado, discutido acima, é a fissão dialética da antiga expressão estética em dois modos, modernismo e cultura de massa, igualmente dissociados da práxis grupal. Ambos esses modos atingiram um nível admirável de virtuosismo técnico; mas é sonhar acordado esperar que qualquer dessas estruturas semióticas possa ser retransformada, por fé, milagre ou mero talento, naquilo que poderia ser chamado, na sua forma forte, de arte política, ou, num sentido mais geral, essa cultura autêntica e viva da qual virtualmente perdemos a memória, tão rara se tomou a experiência. Isso significa que das duas mais influentes estéticas recentes de esquerda - a posição de Brecht-Benjamin, que tinha esperanças na transformação das nascentes técnicas culturais de massa e canais de comunicação dos anos 30 numa arte abertamente política, e a posição de *Tel Que!*, que reafirma a eficácia "subversiva" e revolucionária da revolução da linguagem e da inovação formal modernista e pós-modernista - temos que concluir com relutância que nenhuma dá conta das condições específicas de nossa própria época.

A única produção cultural autêntica atual parecia ser aquela que pode recorrer à experiência coletiva dos bolsões marginais da vida social do sistema mundial: literatura e *blues* negros, *rock* da classe trabalhadora inglesa, literatura da mulher, literatura *gay*, o *roman québécois*, a literatura do Terceiro Mundo; e essa produção é possível apenas até onde tais formas de vida ou solidariedade coletivas não tenham sido totalmente penetradas pelo mercado e pelo sistema de mercadorias. Este não é necessariamente um prognóstico negativo, a menos que se acredite num sistema total crescentemente tranqüilo e abrangente; o que estilhaça tal sistema - o qual, inquestionavelmente, tem sido montado por toda parte desde o desenvolvimento do capitalismo industrial - é, porém, muito precisamente a prática coletiva ou, para pronunciar seu nome tradicional e não mencionável, a luta de classes. No entanto, a relação entre luta de classes e produção cultural não é imediata; não se reinventa um acesso à arte política e à produção cultural autêntica crivando o discurso artístico individual com signos políticos e de classe. Em vez disso, a luta de classes e o vagaroso e intermitente desenvolvimento da genuína consciência de classe, são eles próprios o processo por meio do qual um grupo novo e orgânico constituiu a si mesmo, mediante o qual o coletivo abre caminho na atomização reificada (Sartre a chama serialidade) da vida social capitalista. Neste ponto, afirmar que o grupo existe e que ele gera suas próprias vida cultural e expressão específicas é dizer uma única e mesma coisa. Ou seja, se se quer, o terceiro termo antes ausente de meu retrato inicial do destino do estético e do cultural sob o capitalismo; todavia, não serve a nenhum propósito prático especular sobre as formas que poderia adquirir um terceiro e autêntico tipo de linguagem cultural em situações que ainda não existem. Quanto aos artistas, também para eles "a coruja de Minerva alça seu vôo ao crepúsculo"; também para eles, como para Lenin em abril, o teste da inevitabilidade histórica é sempre após o fato; e eles, tanto quanto nós, só podem ser avisados do que é historicamente possível depois que tenha sido tentado.

Dito isso, podemos agora retomar à questão da cultura de massa e da manipulação. Brecht nos ensinou que, sob certas circunstâncias, é possível refazer qualquer pessoa em qualquer coisa que se queira (*Mann ist Mann*); a única diferença é que ele insistiu na situação e na matéria-prima, tanto ou mais que nas técnicas destacadas pela teoria da manipulação. Talvez o problema-chave sobre tal conceito, ou pseudoconceito, de manipulação, possa ser dramatizado justapondo-o à noção freudiana de recalque. O mecanismo freudiano, com efeito, entra em ação apenas depois que seu objeto - trauma, memória culpada, desejo culpado ou intimidador, angústia - foi de alguma forma despertado, e ameaça emergir no consciente do sujeito. O recalque freudiano é, portanto, determinado, tem conteúdo específico, e pode mesmo ser visto como algo com um "reconhecimento" desse conteúdo que expressa a si mesmo sob a forma de recusa, esquecimento, lapso, *mauvaise foi*, deslocamento ou substituição.

Mas, por certo, o modelo freudiano clássico da obra de arte (como do sonho ou da pilhéria) era o do preenchimento simbólico do desejo recalcado, de uma complexa estrutura de dissimulação por meio da qual o desejo poderia eludir o censor repressivo e atingir alguma medida de satisfação puramente simbólica. Uma "revisão" recente do modelo freudiano, porém - *The Dynamics of Literary Response*, de Norman Holland -, propõe um esquema mais útil para nosso problema presente, que é conceber como as obras de arte (comerciais) podem ser vistas como "manipuladoras" de seus públicos. Para Holland, a função psíquica da obra de arte deve ser descrita de tal modo que essas duas características incoerentes e mesmo incompatíveis da gratificação estética - por um lado, sua função de satisfação de desejos, mas, por outro, a necessidade de que sua estrutura simbólica proteja a psique contra a erupção ameaçadora e potencialmente danosa de poderosos desejos arcaicos e material desejante - sejam de algum modo harmonizadas e alocadas como impulsos gêmeos de uma única estrutura. Daí a sugestiva concepção de Holland sobre a vocação da obra de arte para *administrar* essa matéria-prima dos impulsos e do desejo arcaico ou material de imaginação. Reescrever o conceito de uma administração do desejo em termos sociais permite-nos agora pensar o recalque e a satisfação do desejo conjuntamente, dentro da unidade de um mecanismo único, que dá e toma igualmente, numa espécie de compromisso ou barganha psíquicos. Este estrategicamente desperta conteúdo imaginário no interior de estruturas de contenção cuidadosamente simbólicas que o desarmam, gratificando os desejos intoleráveis, irrealizáveis, propriamente imperecíveis apenas na medida em que possam ser momentaneamente aplacados.

Tal modelo parece permitir uma descrição muito mais adequada dos mecanismos de manipulação, diversão e degradação, indelevelmente atuantes na cultura de massa e na mídia. Em particular, ele nos possibilita apreender a cultura de massa não enquanto distração vazia ou "mera" falsa consciência, mas sobretudo *como* um trabalho transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas, que devem então ter alguma presença efetiva no texto cultural de massa, a fim de serem subsequenteemente "administradas" ou recalçadas. Com efeito, as reflexões iniciais do presente ensaio sugerem essa tese deve ser

estendida também ao modernismo, ainda que eu não vá aqui ser capaz de desenvolver esta parte do raciocínio com mais profundidade(15). Defenderei, assim, que tanto a cultura de massa quanto o modernismo têm tanto conteúdo, no sentido vago do termo, como os antigos realismos sociais; mas que tal conteúdo é processado em cada um deles de formas muito diversas. Tanto o modernismo quanto a cultura de massa mantêm relações de repressão com as angústias e preocupações sociais, esperanças e pontos cegos, antinomias ideológicas e imaginários de desastre fundamentais, que são sua matéria-prima; a diferença é que onde o modernismo tende a manusear esse material produzindo estruturas compensatórias de vários tipos, a cultura de massa os recalca por meio da construção narrativa de resoluções imaginárias e da projeção de uma ilusão óptica de harmonia social.

Demonstrarei agora tal proposição através da leitura de três filmes comerciais recentes extremamente bem-sucedidos: *Tubarão*, de Steven Spielberg (1975) e as duas partes de *O Poderoso Chefão*, de Francis Ford Coppola (1972,1974)(16). As leituras que proporei são ao menos coerentes com minhas anotações anteriores sobre a volatilização do texto primário na cultura de massa, por meio da repetição, na medida em que são decodificações diferenciais, intertextualmente comparativas de cada uma dessas mensagens fílmicas.

No caso de *Tubarão*, entretanto, a versão ou variante contra a qual o filme será lido não serão as suas seqüências baratas e desapontadoras, mas o romance de grande vendagem de Peter Benchly, do qual o filme - uma das mais bem-sucedidas atrações de bilheteria na história do cinema - foi adaptado. Como veremos, a adaptação envolveu mudanças significativas na narrativa original; minha atenção a essas alterações estratégicas pode, com efeito, despertar alguma suspeita inicial quanto ao conteúdo oficial ou "manifesto" preservado em ambos esses textos, e no qual a maior parte da discussão sobre *Tubarão* tendia a concentrar-se. De tal modo, críticos que vão de Gore Vidal ao *Pravda*, até Stephen Heath(17) tenderam a enfatizar o problema do tubarão em si mesmo e do que ele "representa": tal especulação abrange as angústias psicanalíticas e históricas sobre o Outro que ameaça a sociedade americana - seja a conspiração comunista ou o Terceiro Mundo - e mesmo os temores internos sobre a irrealidade da vida cotidiana na América atual, e em particular a persistência

15. Escrito antes de uma tentativa preliminar de fazê-I o em *The Political Unconscious* (Ithaca, ComeU University Press, 1981); ver em particular o capítulo três, "Realism and Desire" (tradução em português publicada pela Editora Ática, 1992).

16. Os títulos originais são: *Jaws* (mandíbulas) e *The Godfather* (o padrinho). (N.T.)

17. Até, mas não inclusive: ver Stephen Heath, "*Jaws*: Ideology and Film Theory", in *Framework*, volume 4 (1976), pp. 25-7. Todavia, a proposta de Heath de estudar o efeito fílmico, em vez do conteúdo, deixa efetivamente o "efeito-tubarão" aberto a interpretações. Vale a pena também mencionar, de passagem, a interpretação atribuída a Fidel, segundo a qual a ilha sitiada seria Cuba e o tubarão, o imperialismo norte-americano: uma interpretação menos surpreendente para o leitor dos EUA que conheça a iconografia política latino-americana. Tal imagem dos EUA provavelmente precede a clássica "Fábula do Tubarão e das Sardinhas", publicada pelo ex-presidente guatemalteco, Juan Jose Arevalo, em 1956, após a intervenção americana, e é ainda corrente, como testemunha a recente balada de Ruben Bladés.

assombradora e não mencionável do orgânico - do nascimento, cópula e morte - que a sociedade de celofane do capitalismo de consumo desesperadamente reencerra em hospitais e asilos de velhos e desinfeta mediante toda uma estratégia de eufemismos lingüísticos que ampliam os antigos, puramente sexuais: nessa visão as praias de Nantucket "representam" a própria sociedade de consumo, com suas cintilantes e mercantilizadas imagens de gratificação, e o escandaloso, frágil e sempre recalcado sentido de sua própria mortalidade possível.

Ora, nenhuma dessas leituras pode ser vista como errada ou aberrante, mas sua própria multiplicidade sugere que a vocação do símbolo - o tubarão assassino - situa-se menos em algum sentido ou mensagem particular, que em sua própria capacidade para absorver e organizar essas angústias diversas em seu conjunto. Enquanto veículo simbólico, assim, o tubarão deve ser entendido em termos de sua função essencialmente polissêmica, em vez de qualquer conteúdo particular atribuível a ele por este ou aquele espectador. Todavia, é justo esse traço polissêmico, profundamente ideológico, pois possibilita que angústias essencialmente sociais e históricas sejam reconduzidas a coisas "naturais", para ao mesmo tempo exprimirem e serem recontadas no que parece um conflito com outras formas de existência biológica.

Com efeito, a ênfase interpretativa no tubarão tende a voltar todas essas leituras bastante diversas na direção da crítica do mito, em que o tubarão é bastante naturalmente tomado como a mais recente encarnação do Leviatã, de tal modo que a luta contra ele reconduz sem esforço a um dos, paradigmas ou arquétipos fundamentais do repertório de mitos de Northrop Frye. Reescrever o filme em termos de mito é, assim, enfatizar o que chamarei resumidamente de sua dimensão utópica, vale dizer, a celebração ritual da renovação da ordem social e de sua salvação, não somente da ira divina, mas também da liderança indigna.

Mas colocar as coisas desse modo é também voltar nossa atenção do tubarão em si para a emergência do herói - ou heróis - cuja tarefa mítica é livrar o mundo' civilizado do monstro arquetípico. É precisamente esta, no entanto, a questão - a natureza e a especificação do herói "mítico" - sobre a qual as discrepâncias entre o filme e o romance têm algo de instrutivo a nos dizer. Pois o romance inclui uma expressão indisfarçável de conflito de classes na tensão entre o tira da ilha, Brody (Roy Scheider), e o oceanógrafo de alta sociedade, Hooper (Richard Dreyfuss), que costumava veranejar em Easthampton e acaba dormindo com a mulher de Brody: Hooper é, com efeito, um personagem muito mais importante no romance que no filme, enquanto, justamente, o romance atribui ao caçador de tubarões, Quint (Robert Shaw), um papel muito menor, comparado com sua presença crucial no filme. E, contudo, a mais dramática surpresa reservada pelo romance aos espectadores do filme será evidentemente descobrir que, no livro, Hooper morre, um virtual suicídio e um sacrifício à sua sombria e romântica fascinação em face da morte, representada pelo tubarão. Embora não seja claro para mim como o público leitor americano possa ter respondido a essa ressonância bastante estranha e exótica a esse ficcional - a

obsessão aristocrática pela morte pareceria mais um tema europeu -, os ecos sociais da resolução do romance - o triunfo do ilhéu e do ianque sobre o decadente *playboy* desafiante - são certamente inequívocos, como também o é a sistemática eliminação e supressão de todos esses ecos de classe do próprio filme.

O que acabamos de dizer nos oferece uma notável ilustração de todo um trabalho de deslocamento, por meio do qual a narrativa escrita de um imaginário essencialmente de classe foi transformada, no produto hollywoodiano, em algo bastante diferente, que resta agora caracterizar. Desapareceu toda a meditação decadente e aristocrática sobre a morte, juntamente com a rivalidade erótica na qual os antagonismos de classe eram dramatizados; o Hooper do filme nada mais é que um tecnocrático menino-prodígio, não herói trágico mas afável criatura de bolsas de estudo, fundações, e *know-how* científico. Mas Brody também sofreu uma importante modificação: ele não é mais o jovem ilhéu interiorano casado com uma veranista de família socialmente proeminente; em vez disso, foi transformado num tira aposentado de Nova York, removido para Nantucket num esforço para fugir à disputa do crime urbano, à guerra racial e à guetização. Portanto, a figura de Brody agora introduz ecos e conotações de lei-e-ordem, em lugar da esperteza ianque, e funciona como um herói de *show* policial de TV transposto para esse meio aparentemente mais protegido, mas em realidade igualmente contraditório, que são as grandes férias de verão americanas.

Procuró sugerir, portanto, que no filme o conflito socialmente ressonante que se estabelece entre esses dois personagens. foi transformado, por alguma razão que resta formular, numa visão de sua suprema associação e triunfo conjunto sobre o Leviatã. Este é então claramente o momento de voltar a Quint, cujo papel ampliado no filme toma-se a partir daí estratégico. A crítica do mito como opção de leitura dessa figura deve ser notada de imediato: é deveras tentador ver Quint como o último termo da figura das três idades do homem em tomo da qual a equipe de caçadores de tubarão é tão obviamente articulada, Hooper e Brody aparecendo como a juventude e a maturidade, em face da autoridade de Quint como o mais velho. Mas tal leitura deixa intacto o problema interpretativo básico: qual seria o significado alegórico de um ritual no qual a figura mais velha segue o paradigma intertextual do Ahab de Melville até a destruição, enquanto os outros dois remam de volta e triunfam sobre o naufrágio do barco? Ou, para colocar a questão de forma diferente, por que a figura de sobrevivente de Ishmael é dividida nos dois sobreviventes do filme (e, na troca, premiada com a triunfante destruição do monstro)?

As determinações de Quint no filme parecem ser de dois tipos: em primeiro lugar, ao contrário das burocracias da lei e da ciência e tecnologia (Brody e Hooper), mas também diferentemente do corrupto manda-chuva da ilha, com seus investimentos turísticos e grandes interesses comerciais, Quint é definido como o *locus* da empresa privada da velha-guarda, do empreendimento individual não apenas de um pequeno negócio, mas também

do negócio local, donde a insistência na sua maliciosa tipicidade da Nova Inglaterra. Enquanto isso mas esse traço é também um novo acréscimo ao tratamento muito esquemático da figura de Quint no romance - ele também se associa fortemente com o agora distante passado americano, por meio de suas reminiscências, do contrário gratuitas, sobre a Segunda Grande Guerra e a campanha do Pacífico. Parece, assim, justificado ler a morte de Quint no filme como a dupla destruição simbólica de uma América antiga - a América do pequeno negócio e da empresa privada individual de um tipo ora ultrapassado, mas também a América do *New Deal* e da cruzada contra o nazismo, a velha América da depressão, da guerra e do auge do liberalismo clássico.

Neste ponto o conteúdo da associação projetada pelo filme entre Hooper e Brody pode ser especificado, social e politicamente, como a alegoria de uma aliança entre as forças da lei e da ordem e a nova tecnocracia das corporações multinacionais: uma aliança que precisa ser cimentada, não apenas por seu triunfo imaginário sobre a mal-definida ameaça do tubarão em si, mas sobretudo pela condição indispensável da destruição dessa imagem mais tradicional de uma América mais antiga, que deve ser eliminada da consciência histórica e da memória social, antes que o novo sistema de poder a substitua. Essa operação pode continuar a ser lida em termos de arquétipos míticos se se quer, mas então, nesse caso, trata-se de uma visão utópica e ritual que constitui também todo um - muito alarmante - programa político e social. Ela toca nas contradições e angústias sociais presentes apenas para usá-las em sua nova tarefa de resolução ideológica, convidando-nos simbolicamente a enterrar antigos populismos e a responder a uma imagem de associação política que projeta uma estratégia de legitimação totalmente nova. E ela efetivamente desloca os antagonismos de classe entre ricos e pobres, que persistem na sociedade de consumo (e no romance do qual o filme foi adaptado), substituindo-os por uma espécie nova e espúria de fraternidade, em face da qual o espectador exulta, sem perceber que dela foi excluído.

Tubarão é, portanto, um exemplo excelente, não apenas de manipulação ideológica, mas também do modo pelo qual o conteúdo social e histórico genuíno deve primeiro ser introduzido, ganhando alguma expressão inicial, para ser subsequente objeto de bem-sucedida manipulação e contenção. Em minha segunda leitura, gostaria de dar a esse novo modelo de manipulação um giro ainda mais decisivo e paradoxal: procurarei defender que não podemos fazer plena justiça à função ideológica de obras como essa, a menos que queiramos aceitar a presença no seio delas também de uma função mais positiva: daquilo que chamarei, seguindo a Escola de Frankfurt, seu potencial utópico e transcendente essa dimensão mesmo do mais degradado tipo de cultura de massa que permanece implícita, e não importa quão debilmente, negativa e crítica da ordem social, da qual, enquanto produto e mercadoria, deriva. Nesta altura do argumento, então, a hipótese é que as obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas: não podem manipular a menos que

ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado. Mesmo a "falsa consciência" de um fenômeno monstruoso como o nazismo nutriu-se de imaginários coletivos de tipo utópico, sob roupagem tanto socialista como nacionalista. Nossa proposta sobre o poder de atração das obras de cultura de massa defendia que tais obras são incapazes de administrar angústias sobre a ordem social, a menos que primeiro as hajam revivido e lhes tenham conferido alguma expressão rudimentar; agora, procuraremos sugerir que angústia e esperança são duas faces da mesma consciência coletiva, de tal modo que as obras de cultura de massa, mesmo que sua função se encontre na legitimação da ordem existente - ou de outra ainda pior -, não podem cumprir sua tarefa sem desviar a favor dessa última as mais profundas e fundamentais esperanças e fantasias da coletividade, às quais devemos reconhecer que deram voz, não importa se de forma distorcida.

Precisamos, assim, de um método capaz de fazer justiça simultaneamente às funções ideológicas e às utópicas ou transcendentais da cultura de massa. É o mínimo necessário, como pode testemunhar a supressão de algum desses termos: já comentamos a esterilidade do antigo tipo de análise ideológica, o qual, ignorando os componentes utópicos da cultura de massa, culmina na denúncia vazia da função manipulatória e do estado degradado daquela. Mas parece igualmente óbvio que o extremo complementar - um método que celebraria os impulsos utópicos, na ausência de qualquer conceito ou menção da vocação utópica da cultura de massa - simplesmente reproduz as ladainhas da crítica de mitos, na sua forma mais acadêmica e esteticizante, e priva esses textos de seu conteúdo semântico, ao mesmo tempo em que lhes subtrai sua situação social e histórica concreta.

As duas partes de *O Poderoso Chefão* parecem-me oferecer um virtual exemplo didático dessas proposições; por um simples motivo, ao recapitular toda a tradição genérica do filme de *gangster*, ele reinventa um certo "mito" da Máfia de tal modo a permitir-nos ver que ideologia não é necessariamente uma questão de falsa consciência, ou de representação incorreta ou distorcida do "fato" histórico, mas, ao contrário, pode ser bastante coerente com uma fidelidade "realista" aos fatos. Por certo, a inexatidão histórica (como, por exemplo, quando os anos 50 são condensados nos 60 e nos 70 no relato da carreira de Jimmy Hoffa no filme de 1978, *F.I.S.T.*) pode amiúde fornecer uma indicação sugestiva da função ideológica: não porque haja qualquer virtude científica nos próprios fatos, mas basicamente como um sintoma de uma resistência da "lógica do conteúdo", da substância da historicidade em questão, até o paradigma narrativo e ideológico ao qual foi, desse modo, forçadamente assimilado(18).

O Poderoso Chefão, no entanto, obviamente opera dentro, e é uma permutação, de uma convenção de gênero; poder-se-ia escrever uma história das funções sociais e ideológicas mutantes dessa convenção, mostrando como

18. Ver as reflexões de Adorno sobre a "resistência" da cronologia em uma carta a Thomas Mano, citada em *Marxism and Form* (Princeton, Princeton University Press, 1971), pp. 234-350 (tradução em português publicada pela Editora Hucitec, 1985).

motivos análogos são invocados em diferentes situações históricas, a fim de emitir mensagens estrategicamente distintas, mas simbolicamente inteligíveis. Assim, os *gangsters* dos filmes clássicos dos anos 30 (Robinson, Cagney etc.) eram dramatizados como psicopatas, solitários aflitos combatendo uma sociedade essencialmente formada de gente sadia (o arquetípico "homem comum" democrata do populismo do *New Deal*). Os *gangsters* pós-guerra da era Bogart permaneceram solitários nesse sentido, mas tornaram-se inesperadamente investidos de um *pathos* trágico, de modo que exprimiram a confusão dos veteranos retomando da Segunda Guerra Mundial, em luta contra a antipática rigidez das instituições e, em última instância, esmagados por uma ordem social mesquinha e vingativa.

O material da Máfia foi absorvido e mencionado nessas primeiras versões do paradigma de *gangster*, mas não emergiu enquanto tal até o final dos anos 50 e o início dos 60. Esse conteúdo narrativo bastante diverso - uma espécie de saga ou material familiar análogo ao das *chansons de geste* medievais, com seus episódios recorrentes e suas figuras legendárias que voltam vezes e vezes a fio, em diferentes perspectivas e contextos - pode de imediato ser estruturalmente diferenciado dos paradigmas anteriores por sua natureza coletiva: refletindo, nesse aspecto, uma evolução no sentido de temas organizacionais e narrativas de bandos, que estudos como o livro de Will Wright sobre o *Western, Sixguns and Society* mostraram ser importantes desenvolvimentos nos outros subgêneros de cultura de massa (o *western*, o filme de assaltos etc.) durante os anos 60(19).

Tal evolução, contudo, sugere uma transformação global da vida social americana do pós-guerra e uma transformação global da lógica potencial de seu conteúdo narrativo, sem ainda especificar a função ideológica do paradigma da Máfia em si mesmo. Todavia, este não é certamente muito difícil de identificar. Com efeito, quando refletimos sobre uma conspiração organizada contra o público, a qual atinge cada esquina de nossas vidas cotidianas e estruturas políticas, para exercer uma nefasta violência ecocida e genocida a mando de tomadores de decisão distantes, e em nome de um conceito abstrato de lucro - com certeza, não é na Máfia, mas nos negócios americanos que estamos pensando, o capitalismo americano em sua forma corporativa mais sistematizada e computadorizada, desumanizada e "multinacional". O que é roubar um banco, dizia Brecht, comparado a fundar um banco? No entanto, até anos recentes, os negócios na América gozavam de uma singular ausência de crítica popular e ressentimento coletivo articulado; desde a despolitização do *New Deal*, a era McCarthy e o início da Guerra Fria e da sociedade de consumo ou de mídia, os negócios contaram com uma inexplicável trégua do tipo de antagonismos populistas que só recentemente (crimes de colarinho branco, hostilidade em face das companhias de serviço ou da profissão médica) mostra sinais de ressurgimento. Essa liberdade de acusações é ainda mais notável se observamos a crescente imundície que a vida cotidiana nos EUA deve aos grandes negócios e sua invejável posição como a mais pura forma de capitalismo de mercado e de mercadoria, em funcionamento em qualquer outra parte do mundo atual.

19. Ver minha resenha de Wright, em *Theory and Society*, volume 4 (1977), pp. 543-59.

Esse é o contexto no qual pode-se entender a função ideológica do mito da Máfia, enquanto substituição do grande negócio pelo crime, como deslocamento estratégico de toda a ira gerada pelo sistema americano, nesta imagem especular do grande negócio fornecida pela tela de cinema e pelas várias séries de TV. É claro que o fascínio pela Máfia permanece ideológico, ainda que o crime organizado tenha, na realidade, exatamente as mesmas importância e influência na vida americana que lhe são atribuídas em tais representações. Com efeito, a função da narrativa mafiosa é estimular a convicção de que a deterioração da vida cotidiana nos Estados Unidos de hoje é uma questão ética, mais do que econômica, relacionada não com o lucro, mas "meramente" com a desonestidade, e com certa corrupção moral onipresente cuja fonte mítica última remonta ao puro Mal dos mafiosos em si mesmos. Em lugar de seus vislumbres genuinamente políticos da realidade econômica do capitalismo tardio, o mito da Máfia coloca, estrategicamente, a visão daquilo que aparece como uma aberração criminosa desviante da norma, e não como a própria norma; na verdade, a substituição da análise política e histórica pelas considerações e julgamentos éticos é geralmente o indício de uma manobra ideológica e do intento de mistificar. As fitas sobre a Máfia projetam, assim, uma "solução" às contradições sociais - incorruptibilidade, honestidade, combate ao crime, e finalmente as próprias lei e ordem -, a qual é evidentemente uma proposição muito diferente daquele diagnóstico da miséria americana, cuja prescrição seria a revolução social.

Mas se essa é a função ideológica das narrativas da Máfia como *O Poderoso Chefão*, qual seria a sua função transcendente ou utópica? Devemos procurá-la, a meu ver, na mensagem imaginária projetada pelo título desse filme,⁽²⁰⁾ isto é, na própria família, vista como uma figura de coletividade e como um objeto de desejo utópico, quando não de inveja utópica. Uma síntese narrativa como *O Poderoso Chefão* é possível apenas numa conjunção em que o conteúdo étnico - a referência a uma coletividade estrangeira - aparece para preencher os antigos esquemas de *gangster* e para infletir-los poderosamente na direção do social; superpondo à conspiração o material ficcional relacionado a grupos étnicos, ela desencadeia então a função utópica desse paradigma narrativo transformado. Nos Estados Unidos, com efeito, os grupos étnicos não são apenas o objeto de preconceito, são também motivo de inveja; e esses dois impulsos estão profundamente entrelaçados e se reforçam mutuamente. Os grupos dominantes de classe média branca - já entregues à *anomie* e à atomização e fragmentação sociais - encontram nos grupos étnicos e raciais, que são objeto de sua representação social e inveja de *status*, num único e mesmo movimento, a imagem de algum gueto coletivo ou solidariedade étnica comunitária de outrora; eles sentem inveja e *ressentiment* da *Gesellschaft* pela

20. Em inglês, "O Padrinho". (N.T.)

antiga *Gemeinschaft*, que ela está simultaneamente explorando e liquidando.

Assim, numa época em que a desintegração das comunidades dominantes é persistentemente "explicada" nos termos (profundamente ideológicos) de deterioração da família, crescimento da permissividade e perda de autoridade do pai, o grupo étnico pode aparecer como projeção de uma imagem de reintegração social, por meio da família patriarcal e autoritária do passado. Portanto, os laços estreitamente unidos da família (em ambos os sentidos) mafiosa, a segurança protetora do pai (padrinho) com sua onipresente autoridade, oferecem pretexto contemporâneo para um imaginário utópico que não pode mais expressar-se mediante paradigmas e estereótipos antiquados, como a imagem da ora extinta cidadezinha americana.

A força de atração de um artefato cultural de massa como *O Poderoso Chefão* pode assim ser medida por sua dupla capacidade de desempenhar uma urgente função ideológica, ao mesmo tempo em que provê o veículo para o investimento de um desesperado imaginário utópico. Com efeito, o filme é duplamente interessante de nosso ponto de vista presente pela forma em que sua parte seguinte - liberada das restrições do romance *best-seller* de Mario Puzo no qual se baseou a Parte I - perceptivelmente revela o ímpeto e a operação de uma lógica ideológica e utópica voltada para algo como um Estado sem correntes. *O Poderoso Chefão II*, com efeito, oferece uma notável ilustração da tese de Pierre Macherey, em *Towards a Theory of Literary Production*, segundo a qual a obra de arte não exatamente *expressa* ideologia e sim, ao dotá-la de representação e figuração estética, acaba por sancionar o virtual desmascaramento e autocrítica da própria ideologia.

É como se os impulsos ideológicos e utópicos em operação em *O Poderoso Chefão I* pudessem na parte seguinte ser observados como agindo por si mesmos em direção à tona e a um primeiro plano temático e reflexivo. O primeiro filme reunia as duas dimensões - ideologia e utopia - numa estrutura de gênero única, cujas convenções permaneciam intactas. No segundo filme, entretanto, essa estrutura se localiza como na própria História, que a submete a uma paciente desconstrução que, ao final, deixará indisfarçável seu conteúdo ideológico e seus deslocamentos, visíveis a olho nu. Assim, o material mafioso, que no primeiro filme serviu como um substituto para os negócios, agora lentamente se transforma na temática aberta dos próprios negócios, precisamente como "na realidade" a necessidade da cobertura de investimentos legítimos termina por transformar mafiosos em homens de negócios reais. O clímax e o momento final do desenvolvimento histórico é então atingido (no filme, mas também na história real) quando os negócios americanos, e com eles o imperialismo americano, defrontam-se com esse supremo obstáculo último a seu dinamismo interno e sua expansão estruturalmente necessária, que é a Revolução Cubana.

Enquanto isso, o fio utópico desse texto fílmico - o material da antiga família patriarcal - desvencilha-se agora, lentamente, deste traço inicial e ideológico

e, abrindo caminho no passado para remontar às suas origens históricas, revela suas raízes na formação social pré-capitalista de uma Sicília atrasada e feudal. Daí esses dois impulsos narrativos que são como o reverso um do outro: o mito ideológico da Máfia acaba por gerar a visão autenticamente utópica da libertação revolucionária; já o degradado conteúdo utópico do paradigma familiar finalmente desmascara a si mesmo como sobrevivência de formas mais arcaicas de repressão, sexismo e violência. Entretanto, ambos esses fios narrativos, liberados para perseguir sua própria lógica interna até seus limites, são assim dirigidos para outras esferas e outras fronteiras históricas do próprio capitalismo: um, na medida em que toca as sociedades pré-capitalistas do passado; o outro, nos primórdios do futuro e na alvorada do socialismo.

As duas partes de *O Poderoso Chefão* - a segunda tão mais visivelmente política que a primeira - podem servir para dramatizar nossa segunda proposição básica no presente ensaio, notadamente a tese de que toda obra de arte contemporânea - seja da alta cultura e do modernismo, ou da cultura de massa e comercial - contém como impulso subjacente, embora na forma inconsciente amiúde distorcida e recalçada, nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora, como naquele que - sentimos em nosso íntimo - deveria ser. Em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeada pelos *slogans* ideológicos dos grandes negócios, trata-se de reacender algum sentido do inerradicável impulso na direção da coletividade que pode ser detectado, não importa quão vaga e debilmente, nas mais degradadas obras da cultura de massa, tão certo como nos clássicos do modernismo. Eis a indispensável precondição de qualquer intervenção marxista significativa na cultura contemporânea.