

FREDRIC JAMESON (\*)

### REIFICAÇÃO E UTOPIA NA CULTURA DE MASSAS

A teoria da cultura de massas — cu cultura para o grande público, cultura comercial, cultura «popular», indústria da cultura, as diversas formas como é conhecida — tendeu sempre a definir o seu objecto em oposição à chamada alta cultura, sem reflectir sobre o estatuto objectivo desta oposição. Como tão frequentemente acontece, as posições neste campo reduzem-se a duas imagens que se espelham uma à outra, e são apresentadas essencialmente em termos de valor. Assim, o motivo corrente do *elitismo* argumenta a favor da prioridade da cultura de massas devido à quantidade imensa de pessoas que ela atinge; estigmatiza-se então a prática de uma cultura superior ou hermética como sendo passatempo de casta de pequenos grupos de intelectuais. Como o seu pendor anti-intelectual deixa entender, esta posição essencialmente negativa tem pouco conteúdo teórico, mas responde claramente a uma convicção fundamentalmente enraizada da esquerda radical americana e articula uma percepção bem alicerçada de que a alta cultura é um fenómeno do sistema, irremediavelmente manchado pela sua ligação às instituições, em particular à Universidade. O valor invocado é, por conseguinte, um valor social: seria preferível tratar de programas de televisão, *O Padrinho* ou o *Tubarão*, em vez de Wallace Stevens ou Henry James, porque aqueles falam claramente

---

(\*) Fredric Jameson é actualmente professor da Universidade de Yale (E.U.A.). Escreveu, entre outras obras, *Marxism and Form* (1971), *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (1972) e *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, The Modernist as Fascist* (1979), assegurando, além disso, uma colaboração regular a numerosas publicações. O presente texto foi traduzido do número inaugural da revista norte-americana *Social Text* (Winter 1979), pp. 130-148.

uma linguagem cultural que tem significado para estratos da população muito mais amplos do que o representado socialmente pelos intelectuais. Os radicais, porém, são também intelectuais, de modo que esta posição tem ressonâncias suspeitas de má consciência, ao mesmo tempo que não se dá conta da atitude anti-social e crítica, negativa (embora geralmente não-revolucionária), de boa parte das mais importantes formas da arte moderna; finalmente, não fornece nenhum método para a leitura sequer dos objectos culturais que valoriza e pouca coisa de interesse tem tido a dizer sobre o seu conteúdo.

Esta posição inverte-se na teoria da cultura elaborada pela Escola de Frankfurt; como seria de esperar desta antítese exacta da posição radical, a obra de Adorno, Horkheimer, Marcuse e outros é uma obra intensamente teórica e fornece uma metodologia operatória para a análise pormenorizada precisamente dos produtos da indústria da cultura que estigmatiza e que a perspectiva radical exaltava. Resumidamente, esta concepção pode ser caracterizada como a extensão e aplicação de teorias marxistas da reificação na forma da mercadoria às obras da cultura de massas. A teoria da reificação (aqui fortemente impregnada da análise da racionalização por Marx Weber) descreve a maneira como, no capitalismo, as antigas formas tradicionais da actividade humana são reorganizadas e «taylorizadas» instrumentalmente, fragmentadas analiticamente e reconstruídas segundo vários modelos racionais de eficiência, e reestruturadas essencialmente segundo as linhas de uma diferenciação entre meios e fins. Mas esta é uma ideia paradoxal: só podemos apreciá-la devidamente depois de compreendermos até que ponto a cisão meios/fins põe de facto entre parêntesis ou suspende os próprios fins, e daí o valor estratégico do termo «instrumentalização», da Escola de Frankfurt, que põe proveitosamente em primeiro plano a organização dos próprios meios em contra-posição a todo o fim ou valor particular que seja atribuído à sua prática. Por outras palavras, na actividade tradicional o valor da actividade é-lhe imanente e qualitativamente distinto de outros fins ou valores articulados noutras formas de trabalho ou jogo humanos. Socialmente, isto significa que, em comunidades desse tipo, espécies diversas de trabalho eram, em rigor, incomparáveis; na antiga Grécia, por exemplo, o conhecido esquema aristotélico das causas quádruplas que intervêm no trabalho manual ou *poiesis* (materiais, formais, eficientes e finais), só era aplicável ao trabalho artesanal, e não à agricultura ou à guerra, que tinham uma base «natural» — quer dizer, sobrenatural ou divina — perfeitamente diferente. É só com a transformação geral da força de trabalho numa

mercadoria, que *O Capital* de Marx designa como condição prévia fundamental do capitalismo, que todas as formas de trabalho humano podem ser precipitadas da sua diferenciação qualitativa irreduzível como tipos distintos de actividade (a exploração mineira oposta à agricultura, a composição de óperas diferente da manufactura têxtil), e serem todas ordenadas sem excepção sob o denominador comum do quantitativo, isto é, sob o valor universal de troca do dinheiro. Neste ponto, portanto, a qualidade das diferentes formas da actividade humana, os seus «fins» ou valores irreduzíveis e distintos, foi efectivamente posta entre parêntesis ou suspensa pelo sistema do mercado, deixando todas estas actividades à mercê de uma reorganização impiedosa em termos de eficiência, como simples meios ou simples instrumentalidade.

A força da aplicação desta ideia a obras de arte pode ser medida em contraposição com a definição da arte pela filosofia estética tradicional (especialmente por Kant) como uma «finalidade sem fim», quer dizer, como uma actividade orientada para um objectivo que, não obstante, não tem qualquer propósito ou fim prático no «mundo real» dos negócios ou da política ou da praxis humana concreta em geral. Esta definição tradicional é seguramente válida para toda a arte que funciona como tal: não para histórias falhadas, cinema caseiro ou rabisca-delas poéticas sem tino, mas sim para as obras bem sucedidas tanto da cultura de massas como da alta cultura. Suspendemos as nossas vidas reais e as nossas preocupações práticas imediatas tão completamente quando vemos *O Padrinho* como quando lemos *The Wings of the Dove* ou ouvimos uma sonata de Beethoven.

Neste ponto, contudo, o conceito de mercadoria introduz a possibilidade de uma diferenciação estrutural e histórica naquilo que era concebido como descrição universal da experiência estética como tal e fosse sob que forma fosse. O conceito de mercadoria intersecta o fenómeno da reificação — descrito atrás em termos da actividade ou de produção — de um ângulo diferente, o do consumo. Num mundo em que tudo, incluindo a força de trabalho, se transformou numa mercadoria, os fins não permanecem menos indiferenciados do que no esquema da produção; estão todos rigorosamente quantificados e tornaram-se comparáveis abstractamente por intermédio do dinheiro — o seu preço ou salário respectivo. Podemos, contudo, exprimir a sua instrumentalização, a sua reorganização segundo a cisão meios-fins, de nova forma, dizendo que, pela transformação em mercadoria, uma coisa, seja de que tipo for, foi reduzida a um meio para o seu próprio consumo. Já não tem

qualquer valor qualitativo em si própria, tem-no apenas na medida em que pode ser «usada»: as diversas formas de actividade perdem as suas justificações intrínsecas imanentes enquanto actividade e tornam-se meio para um fim. Os objectos do mundo de mercadorias do capitalismo perdem também o seu «ser» independente e as suas qualidades intrínsecas e transformam-se noutros tantos instrumentos de satisfação enquanto mercadoria: exemplo corrente é o do turismo — o turista americano já não deixa a paisagem «ser no seu sendo», como teria dito Heidegger, mas tira um instantâneo dela, transformando assim graficamente o espaço na sua própria imagem material. A actividade concreta de olhar para uma paisagem — incluindo, sem dúvida, o desnorteamento inquietante perante a própria actividade, a ansiedade que necessariamente se gera quando seres humanos, postos perante o não-humano, se interrogam sobre o que estão a fazer ali e sobre qual poderia ser, antes do mais, a razão ou o objectivo de uma tal confrontação — é assim substituída confortavelmente pelo acto de tomar posse dela e convertê-la numa forma de propriedade pessoal. É este o sentido da grande cena em *Les Carabiniers* de Godard em que os novos conquistadores do mundo exibem o produto do seu saque: ao contrário de Alexandre, possuem apenas as imagens de tudo e mostram triunfantemente as suas fotografias do Coliseu, das Pirâmides, de Wall Street, de Angkor Wat, como se fossem fotografias pornográficas. É também este o sentido da afirmação de Guy Debord num livro importante, *A Sociedade do Espectáculo*, segundo a qual a forma suprema da reificação na forma de mercadoria na sociedade de consumo contemporânea é precisamente a própria imagem. Com esta transformação geral do nosso mundo de objectos em mercadorias, fazem-se também as análises bem conhecidas da orientação-para-o-outro do consumo exibicionista próprio do nosso tempo e da sexualização dos nossos objectos e actividades: o carro de novo modelo é, essencialmente, uma imagem para os outros terem de nós, e consumimos menos a própria coisa do que a sua ideia abstracta, susceptível dos investimentos libidinosos que a publicidade habilmente nos arranja.

É evidente que esta descrição do processo de transformação em mercadorias tem uma relevância imediata para a estética, quanto mais não seja por implicar que, na sociedade de consumo, tudo adquiriu uma dimensão estética. A força da análise da indústria da cultura por Adorno-Horkheimer reside, contudo, na sua demonstração da introdução inesperada e imperceptível da estrutura da mercadoria na própria forma e conteúdo da obra de arte. Isto é, no entanto, algo de semelhante

à absoluta quadratura do círculo: o triunfo da instrumentalização sobre a «finalidade sem fim» que é a própria arte, a conquista e colonização inexoráveis da esfera última do não-prático, do jogo puro e simples e do anti-uso, pela lógica do mundo de meios e fins. Mas como pode a pura mentalidade de uma frase poética ser «usada» nesse sentido? E, se é claro como podemos comprar a ideia de um automóvel ou fumar pela simples imagem libidinosa de actores, escritores e modelos de cigarro na mão, é muito menos claro como é que uma narrativa poderia ser «consumida» por causa da sua própria ideia.

Na sua forma mais simples, esta concepção de uma cultura instrumentalizada — e ela está implícita tanto na estética do grupo *Tel Quel* como na da Escola de Frankfurt — sugere que o processo de leitura é ele próprio reestruturado segundo uma diferenciação meios/fins. É instrutivo neste ponto justapor a discussão da *Odisseia* por Auerbach na *Mimesis* e a sua descrição do modo como o poema é em todos os momentos, por assim dizer, vertical em relação a si próprio, bastando-se a si mesmo, cada parágrafo e quadro em verso de alguma forma intemporal e imanente, privado de quaisquer laços necessários ou indispensáveis com o que o precede e o que se lhe segue; a esta luz, torna-se possível apreciar a estranheza, a não-naturalidade histórica (num sentido brechtiano) de obras contemporâneas que, como os romances policiais, se lêem «para ver como acaba», tornando-se o corpo do livro puro meio desvalorizado para um fim — neste caso a «solução», que é ela própria perfeitamente insignificante, na medida em que não nos encontramos no mundo real e, pelos padrões práticos deste, a identidade de um assassino imaginário é sumamente trivial.

O romance policial é, evidentemente, uma forma especializada em extremo; não obstante, a transformação essencial em mercadoria de que ele pode servir como símbolo é detectável em toda a parte nos subgéneros da arte comercial contemporânea, no modo como a materialização deste ou daquele sector ou zona dessas formas vem a constituir um fim e uma satisfação-consumo em torno da qual o resto da obra é então «degradado» ao estatuto de simples meio. Assim, no velho conto de aventuras, não é apenas o *dénouement* (vitória do herói ou dos bandidos? descoberta do tesouro, libertação da heroína ou dos camaradas prisioneiros, malogro de uma maquinação monstruosa ou chegada a tempo para revelar uma mensagem urgente ou um segredo) que representa o fim reificado em vista do qual se consome o resto da narrativa; esta estrutura reificadora estende-se também até ao próprio pormenor página a página da composição da obra. Cada capítulo sintetiza por si

só um processo de consumo mais reduzido, terminando com a imagem paralisada de uma nova e catastrófica reviravolta da situação, construindo as satisfações menores de uma personagem plana que realiza a sua potencialidade única (o «colérico» Ned Land a explodir finalmente de fúria), organizando as suas frases em parágrafos, cada um dos quais constitui por si só um sub-enredo, ou em torno da estase própria de objecto da frase «fatal» ou do quadro «dramático»; todo o ritmo de uma tal leitura é, entretanto, sobredeterminado pelas suas ilustrações intermitentes, que, antes ou depois do facto, confirmam de novo a nossa função de leitores, que é transformar o fluxo transparente da linguagem tanto quanto possível em imagens e objectos materiais que possamos consumir.

Esta é, no entanto, uma fase ainda relativamente primitiva da transformação da narrativa numa mercadoria. Mais subtil e interessante é a forma como, desde o naturalismo, o *best-seller* tendeu a produzir um «clima de pressentimento» quase material que paira sobre a narrativa, mas só intermitentemente é realizado por ela: o sentido do destino nos romances de famílias, por exemplo, ou os ritmos «épicos» da terra ou dos grandes movimentos da «história» nas diversas sagas podem ser vistos como outras tantas mercadorias para cujo consumo as narrativas pouco mais são que meios, sendo a sua materialidade essencial confirmada e encarnada na música que acompanha as suas versões para a tela. Esta diferenciação estrutural entre a narrativa e um clima de pressentimento consumível é uma manifestação mais ampla e histórica, e formalmente mais significativa, da espécie de «feiticismo do ouvir» que Adorno denunciava ao falar da maneira como o ouvinte contemporâneo reestrutura uma sinfonia clássica de tal modo que a própria forma sonata se torna um meio instrumental para o consumo da área ou melodia isolável.

Será, portanto, claro que considero a análise da estrutura de mercadoria da cultura de massas feita pela Escola de Frankfurt como do máximo interesse; se, mais adiante, proponho um modo um tanto diferente de encarar o mesmo fenómeno, não é por pensar que essa abordagem está esgotada. Pelo contrário, ainda mal começámos a elaborar todas as consequências dessas descrições, e muito menos a fazer um inventário exaustivo de modelos diferentes e de outros aspectos nos termos dos quais artefactos desse tipo pudessem ser analisados, para além do da reificação na forma de mercadoria.

O que é insatisfatório na posição da Escola de Frankfurt não é o seu aparato negativo e crítico, mas sim o valor positivo de que este depende, isto é, a valorização da grande arte moder-

nista tradicional como o lugar de uma produção estética «autónoma» genuinamente crítica e subversiva. Aqui a obra tardia de Adorno (bem como *A Dimensão Estética* de Marcuse) marcam um retrocesso relativamente à avaliação dialecticamente ambivalente da realização de um Schoenberg na *Filosofia da Música Moderna*: aquilo que se omitiu nos juízos posteriores foi precisamente a descoberta fundamental que Adorno tinha feito da historicidade e, em particular, do processo irreversível de envelhecimento das maiores formas modernistas. Mas se isto é assim, então a grande obra da alta cultura moderna — seja Schoenberg, Beckett, ou mesmo o próprio Brecht — não pode servir de ponto fixo ou padrão eterno para aferir do estatuto «degradado» da cultura de massas: na verdade, tendências fragmentárias e, por enquanto, pouco desenvolvidas da produção artística recente — o hiper-realismo ou o foto-realismo nas artes visuais, a «música nova» do tipo da de Lamonte Young, Terry Riley ou Phil Glass, textos literários pós-modernistas como os de Pynchon — sugerem uma interpenetração crescente entre a alta cultura e a cultura de massas.

Por todas estas razões, parece-me que temos de repensar a oposição alta cultura/cultura de massas: a acentuação da valoração a que tradicionalmente deu origem e que — seja como for que o sistema binário de valores trabalhe (a cultura de massas é popular e, portanto, mais autêntica que a alta cultura, a alta cultura é autónoma e, por conseguinte, perfeitamente incomparável com uma cultura de massas degradada) — tende a funcionar numa esfera intemporal de juízo estético absoluto deverá então ser substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialéctica destes fenómenos. Uma tal abordagem exige que leiamos a alta cultura e a cultura de massas como fenómenos objectivamente relacionados e dialecticamente interdependentes, como formas gémeas e inseparáveis da cisão da produção estética no capitalismo avançado. Desta perspectiva, permanece o dilema do duplo padrão da alta cultura e da cultura de massas, mas torna-se, não o problema subjectivo dos nossos próprios critérios de apreciação, mas sim uma contradição objectiva que tem a sua própria fundamentação social. Na realidade, esta concepção do aparecimento da cultura de massas obriga-nos a especificar de novo historicamente a natureza da «alta cultura» a que foi convencionalmente oposta: os velhos críticos da cultura tendiam, de facto, a pôr de uma maneira vaga questões comparativas sobre a «cultura popular» do passado. Assim, se a tragédia grega, Shakespeare, o *Don Quijote*, a lírica romântica ainda muito lida do tipo da de Hugo ou romances realistas de grande êxito como

os de Balzac ou de Dickens forem encarados como combinando um amplo público «popular» com uma elevada qualidade estética, fica-se fatalmente preso em falsos problemas como o do valor relativo — medido em relação a Shakespeare ou mesmo a Dickens — de *auteurs* contemporâneos populares de alta qualidade como Chaplin, John Ford, Hitchcock, ou mesmo Robert Frost, Andrew Wyeth, Simenon ou John O'Hara. O absoluto sem-sentido deste interessante assunto de conversa torna-se claro quando se chega à conclusão que, de um ponto de vista histórico, a única forma de «alta cultura» de que se pode dizer que constitui o oposto dialéctico da cultura de massas é a produção cultural superior da mesma época, que o mesmo é dizer, a produção artística designada geralmente por *modernismo*. O outro termo da nossa comparação seria então Wallace Stevens, ou Joyce, ou Schoenberg, ou Jackson Pollock, mas não com toda a certeza artefactos culturais como os romances de Balzac ou as peças de Molière, que precedem essencialmente a separação histórica entre alta cultura e cultura de massas.

Uma especificação deste tipo obriga-nos, porém, claramente, a repensar também as nossas definições da cultura de massas: os produtos comerciais desta não podem seguramente, sem desonestidade intelectual, ser assimilados à chamada arte popular, e muito menos à arte *folk* do passado; estas dependiam para a sua produção de realidades sociais perfeitamente diferentes, que reflectiam, e eram de facto expressão «orgânica» de outras tantas comunidades ou castas sociais distintas, como a aldeia camponesa, a côrte, a cidade medieval, a *polis*, e mesmo a burguesia clássica, na época em que era ainda um grupo social unificado com especificidade cultural própria. O efeito tendencial historicamente sem paralelo do capitalismo avançado sobre todos os grupos deste tipo foi dissolvê-los e fragmentá-los, ou atomizá-los em aglomerações (*Gesellschaften*) de indivíduos privados, isolados e equivalentes, por intermédio da acção corrosiva do processo de transformação geral em mercadorias e do sistema de mercado. Assim, o «popular» como tal já não existe, excepto em condições muito específicas e marginalizadas (bolsas internas ou externas do chamado subdesenvolvimento dentro do sistema capitalista mundial). A produção mercantil da cultura de massas contemporânea ou industrial não tem, portanto, absolutamente nada que ver, e nada em comum, com formas antigas de arte popular ou *folk*.

Assim compreendida, a oposição dialéctica e a interrelação estrutural profunda entre o modernismo e a cultura de massas contemporânea abre um campo inteiramente novo para os estudos culturais, que promete ser mais inteligível histórica

e socialmente do que a investigação ou as disciplinas que conceberam estrategicamente a sua missão como uma especialização neste ou naquele campo (por exemplo, na universidade, departamentos ou programas de literatura tradicionais vs. departamentos ou programas de cultura popular). Agora o acento tem de ser posto com firmeza na situação estética e social — o dilema da forma e de um público — partilhada e enfrentada tanto pelo modernismo como pela cultura de massas, mas «resolvida» de maneiras antitéticas. Foi assim que sugeri, noutra local, que o modernismo pode também ser mais correctamente compreendido nos termos da produção de mercadorias cuja influência estrutural e generalizada sobre a cultura de massas descrevemos atrás: simplesmente, para o modernismo a omnipresença da forma de mercadoria determina uma atitude de reacção, de modo que ele concebe a sua vocação formal como sendo a de resistir à forma da mercadoria, *não* ser uma mercadoria, inventar uma linguagem estética incapaz de proporcionar a fruição própria da mercadoria e resistente à instrumentalização. A diferença entre esta posição e a valorização do modernismo pela Escola de Frankfurt (ou, mais tarde, por *Tel Quel*) consiste na sua designação do modernismo como reactivo, quer dizer, como sintoma e resultado de uma crise cultural, e não como uma «solução» nova por si só: não apenas é a mercadoria a forma primeira em cujos termos, e só neles, o modernismo pode ser estruturalmente compreendido, mas os próprios termos da sua solução — a concepção do texto modernista como produção e protesto de um indivíduo isolado, e da lógica dos seus sistemas de signos como outras tantas linguagens particulares («estilos») e religiões privadas — são contraditórios e tornam impossível a realização social ou colectiva do seu projecto estético (de que o ideal de *Le Livre* de Mallarmé pode ser tomado como formulação fundamental) — o que, não deveria ser preciso acrescentar, não representa um juízo de valor sobre a «grandeza» dos textos modernistas.

Há, no entanto, outros aspectos da situação da arte no capitalismo avançado que estão ainda por explorar e que oferecem perspectivas igualmente ricas para o estudo do modernismo e da cultura de massas e da sua dependência estrutural. Outra questão desse tipo é, por exemplo, a da materialização na arte contemporânea — um fenómeno lastimavelmente mal entendido por muita da teoria marxista contemporânea (por motivos óbvios, não é questão que tenha atraído o formalismo académico). Aqui o mal-entendido é dramatizado pela acentuação pejorativa posta pela tradição hegeliana (tanto Lukács como a Escola de Frankfurt) em fenómenos de reificação esté-

tica — a qual fornece o termo de um juízo de valor negativo — em justaposição à celebração do «significante material» e da «materialidade do texto» ou da «produção textual» pela tradição francesa, que baseia a sua autoridade em Althusser e Lacan. Se se está disposto a jogar com a possibilidade de a «reificação» e o surgimento de significantes cada vez mais materializados serem um e o mesmo fenómeno — tanto histórica como culturalmente — então chega-se à conclusão de que este grande debate ideológico se baseia num mal-entendido fundamental. Mais uma vez, a confusão provém da introdução do falso problema do valor (que programa fatalmente toda a oposição binária num termo bom e mau, positivo e negativo, essencial e acessório) numa situação dialéctica e histórica mais propriamente ambivalente, em que a reificação ou materialização é uma característica estrutural importantíssima tanto do modernismo como da cultura de massas.

A tarefa de definir esta nova área de estudos envolveria então inicialmente a realização de um inventário de outros temas ou fenómenos problemáticos deste tipo nos termos dos quais se possa explorar proveitosamente a interrelação entre a cultura de massas e o modernismo, coisa que seria prematuro fazer aqui. Neste ponto, limitar-me-ia a apontar um outro tema desses, que me pareceu da maior importância para especificar as reacções formais antitéticas do modernismo e da cultura de massas à sua situação social comum. Refiro-me à ideia de repetição. Este conceito que, na sua forma moderna, devemos a Kierkegaard, conheceu reelaborações ricas e interessantes no pós-estruturalismo recente: para Jean Baudrillard, por exemplo, a estrutura repetitiva daquilo a que chama simulacro (isto é, a repetição de «cópias» que não têm original) caracteriza a produção de mercadorias do capitalismo de consumo e marca o nosso mundo de objectos com uma irrealidade e uma ausência à deriva do «referente» (por exemplo, o lugar ocupado até aqui pela natureza, pelas matérias-primas e pela produção primária, ou pelos «originais» da produção artesanal ou manual) que não tem absolutamente nenhuma semelhança seja com o que for da experiência de qualquer formação social anterior.

Se isto é verdade, então esperaríamos que a repetição constituísse mais uma característica da situação contraditória da produção estética contemporânea à qual tanto o modernismo como a cultura de massas, de uma maneira ou de outra, não podem senão reagir. Assim é de facto, e basta evocar a posição ideológica tradicional de toda a teoria e prática modernizantes desde os românticos até ao grupo *Tel Quel*, passando pelas for-

mulações hegemónicas do modernismo anglo-americano clássico, para observar a insistência estratégica na inovação e na novidade, a ruptura forçosa com estilos anteriores, a pressão «to make it new» — que aumenta em progressão geométrica com a historicidade cada vez mais rápida da sociedade de consumo, em que os estilos ou modas mudam todos os anos ou trimestres — pressão para produzir uma coisa que resista e vença a força da gravidade da repetição como característica universal da equivalência entre mercadorias. Tais ideologias estéticas não têm, é claro, valor crítico ou teórico — quanto mais não seja porque são puramente formais e, ao abstraiem um conceito vazio de inovação do conteúdo concreto da mudança estilística em qualquer período dado, acabam por obliterar a própria história das formas, já sem falar da história social, e por projectar uma espécie de visão cíclica da mudança — mas são sintomas úteis para detectar as maneiras como os diversos modernismos foram forçados, a despeito de si próprios, e no cerne mesmo da sua forma, a responder à realidade objectiva da própria repetição. Na nossa época a concepção pós-modernista de «texto» e o ideal da escrita esquizofrénica demonstram abertamente esta vocação da estética modernista para produzir frases que são radicalmente descontínuas e desafiam a repetição, não apenas ao nível da ruptura com formas ou modelos formais anteriores, mas agora dentro do microcosmos do próprio texto. Entretanto, os tipos de repetição de que, de Gertrude Stein a Robbe-Grillet, o projecto modernista se apropriou e tornou seus podem ser vistos como uma espécie de estratégia homeopática em que o escandaloso e intolerável elemento irritante externo é arrastado para o próprio processo estético e, assim, sistematicamente re-utilizado, «representado» e simbolicamente neutralizado.

É, porém, claro que a influência da repetição sobre a cultura de massas não foi menos decisiva. Na verdade, tem sido observado com frequência que os discursos genéricos antigos — estigmatizados pelas várias revoluções modernistas, que repudiaram sucessivamente as velhas formas fixas da lírica, da tragédia e da comédia e, finalmente, até o próprio «romance», substituído agora pelo «*Livre*» ou «texto» inclassificável — continuam uma vigorosa existência póstuma na esfera da cultura de massas. Os livros expostos em *drugstores* ou aeroportos reforçam todas as distinções, agora subgenéricas, entre o romance gótico, o *best-seller*, o livro policial, a ficção científica, a biografia ou a pornografia, o mesmo acontecendo com a classificação convencional das séries semanais de televisão e com a produção e comercialização dos filmes de Hollywood (eviden-

temente que o sistema de gêneros existentes no filme comercial contemporâneo é completamente distinto do padrão tradicional da produção dos anos 30 e 40 e teve que responder à competição da televisão inventando novas formas meta-genéricas ou englobantes, elas próprias geralmente reduplicadas por romances «originais»; contudo, estas formas englobantes — o «filme de catástrofes» não é senão a mais recente dessas inovações — tornam-se de imediato novos «gêneros» por direito próprio e voltam a encaixar-se na estereotipificação e reprodução genéricas usuais).

Temos, porém, de especificar historicamente esta evolução: os antigos gêneros pré-capitalistas eram manifestações de algo como um «contrato» estético entre um produtor cultural e um certo público homogêneo de classe ou de grupo; iam buscar a sua vitalidade ao estatuto social e colectivo — que, evidentemente, variava muito consoante o modo de produção em causa — da situação da produção e do consumo estético, quer dizer, ao facto de que a relação entre artista e público era ainda, de uma maneira ou de outra, uma instituição social e uma relação social e interpessoal concreta com a sua validade e especificidade próprias. Com o advento do mercado, este estatuto institucional do consumo e produção artísticos desaparece: a arte torna-se mais um ramo da produção de mercadorias, o artista perde toda a posição social e enfrenta as opções de se transformar num *poète maudit* ou num jornalista, a relação com o público torna-se problemática e este transforma-se num virtual «public introuvable» (os apelos à posteridade, a dedicatória de Stendhal «To the Happy Few» ou a observação de Gertrude Stein «escrevo para mim própria e para estranhos» são um testemunho revelador deste novo e intolerável estado de coisas).

A sobrevivência do género na cultura de massas emergente não pode, por conseguinte, ser de modo algum encarada como um retorno à estabilidade dos públicos das sociedades pré-capitalistas: pelo contrário, as formas e sinais genéricos da cultura de massas devem ser compreendidos muito especificamente como reapropriação e deslocamento históricos de estruturas antigas, ao serviço da situação, qualitativamente muito diferente, da repetição. O «público» atomizado ou serial da cultura de massas quer voltar a ver sempre a mesma coisa, daí a premência da estrutura e do sinal genéricos; se se duvida disto, pense-se na consternação que se sente ao descobrir que o livro escolhido na prateleira dos policiais se vem a revelar como obra romanesca ou de ficção científica; pense-se na exasperação das pessoas da fila à frente da nossa que

compraram os bilhetes julgando que iam ver um filme de emoção ou um filme político, em vez do filme de horror ou de ocultismo que na realidade está a ser passado. Pense-se também na «bancarota estética» da televisão, por demais mal compreendida: a razão estrutural da incapacidade das diversas séries televisivas para produzir episódios que sejam socialmente «realistas» ou tenham uma autonomia estética e formal que transcenda a simples variação tem bem pouco a ver com o talento das pessoas envolvidas (embora seja certamente exacerbada pelo «esgotamento» crescente do material e pelo ritmo, em constante aumento, da produção de novos episódios), mas reside precisamente na nossa «predisposição» para a repetição. Mesmo se se for leitor de Kafka ou Dostoievski, quando se vê um programa policial ou uma série de detectives, a expectativa é a de um formato estereotipado e ficar-se-ia aborrecido se a narrativa no video viesse com exigências «de alta cultura». A situação é mais ou menos a mesma no que se refere ao cinema, embora aqui surja institucionalizada na distinção entre o filme americano (agora multinacional) — que determina a expectativa de uma repetição genérica — e os filmes estrangeiros, que determinam um reajustamento do «horizonte de expectativa» para a recepção do discurso «de alta cultura» dos chamados filmes de arte.

Esta situação tem consequências importantes para a análise da cultura de massas, que não foram ainda plenamente avaliadas. O paradoxo filosófico da repetição — formulado por Kierkegaard, Freud e outros — pode ser compreendido a partir do facto de que, por assim dizer, ele só pode ter lugar «pela segunda vez». O acontecimento primeiro não é, por definição, a repetição de nada; ele é então reconvertido em repetição à segunda vez pela acção peculiar daquilo a que Freud chamou «retroactividade» (*Nachträglichkeit*). Mas isto significa que, como acontece com o simulacro, não existe uma «primeira vez» da repetição, nenhum «original» de que sucessivas repetições sejam simples cópias. Também aqui o modernismo fornece um eco curioso, na sua produção de obras que, como a *Fenomenologia* de Hegel, como Proust ou o *Finnegans Wake* apenas se podem *reler*. Apesar de tudo, no modernismo, o texto hermético permanece, não apenas como um Everest a atacar, mas também como um livro a cuja realidade estável se pode voltar repetidamente. Na cultura de massas, a repetição volatiliza efectivamente o objecto original — o «texto», a «obra de arte» — de modo que o estudioso dessa cultura não tem um objecto primário de estudo.

A demonstração mais flagrante deste processo pode ser testemunhada na nossa recepção da música pop contemporânea, seja de que tipo for — as várias espécies de *rock*, *blues*, *country western* ou *disco*. Mantenho que nunca ouvimos «pela primeira vez» nenhum dos discos produzidos nestes géneros; em vez disso, estamos constantemente a ser expostos a eles nas mais diversas situações, desde o ritmo regular do rádio do carro, passando pelos sons ao almoço, no local de trabalho, ou em centros comerciais, até às execuções aparentemente de cerimónia da «obra» num clube nocturno, num concerto num estádio ou nos discos que se compram e se levam para casa para ouvir. Esta é uma situação muito diferente da perplexidade de uma primeira audição de uma peça clássica complexa, que voltamos a ouvir na sala de concertos ou em casa. A adesão apaixonada que se pode dar a esta ou aquela peça pop, o rico investimento pessoal de toda a espécie de associações privadas e de simbolismo existencial que é a característica dessa adesão, são tanto função da nossa própria familiaridade como da obra em si: a peça pop, por meio da repetição, torna-se insensivelmente parte da trama existencial das nossas vidas, de modo que aquilo que ouvimos é nós próprios, as nossas próprias audições anteriores.

Nestas circunstâncias, não faria sentido tentar recuperar uma impressão do texto musical «original» tal como ele era realmente ou como poderia ter sido ouvido «pela primeira vez». Sejam quais forem os resultados de um tal projecto académico ou analítico, o seu objecto de estudo seria perfeitamente distinto, seria constituído de forma perfeitamente diferente, do mesmo «texto musical» concebido como cultura de massas ou, noutras palavras, como pura repetição. O dilema do estudioso da cultura de massas reside, por conseguinte, na ausência estrutural, ou na volatilização repetitiva, dos «textos primários»; e também não se ganha nada com a reconstituição de um «corpus» de textos à maneira, por exemplo, dos medievalistas, que trabalham com estruturas genéricas e repetitivas pré-capitalistas só superficialmente semelhantes às da cultura de massas ou comercial contemporânea. Na minha maneira de ver, também nada fica explicado pelo recurso ao termo muito em voga de «intertextualidade», que me parece, na melhor das hipóteses, designar mais um problema que uma solução. A cultura de massas põe-nos perante um dilema metodológico que o hábito convencional de postular um objecto estável de comentário ou exegese na forma de um texto ou obra primária não deixa ver, e muito menos resolver; também neste sentido, uma concepção dialéctica deste campo de estudos em que o modernismo e a

cultura de massas sejam entendidos como um só fenómeno histórico e estético tem a vantagem de postular a sobrevivência do texto primário num dos seus polos e, assim, de fornecer um fio condutor para a exploração desconcertante do universo estético que se situa no outro, uma massa de mensagens ou um bombardeamento semiótico de que desapareceu o referente textual.

As reflexões feitas atrás de modo algum levantam, e muito menos visam directamente todas as questões mais prementes com que se defronta uma abordagem da cultura de massas nos nossos dias. Negligenciámos, em particular, uma apreciação um tanto diferente da cultura de massas, que deriva também vagamente da posição da Escola de Frankfurt sobre o assunto, mas entre cujos adeptos se incluem tanto «radicais» como «elitistas» da esquerda de hoje. Trata-se da concepção da cultura de massas como pura manipulação, pura lavagem ao cérebro comercial e distração oca oferecida pelas companhias multinacionais, que controlam, obviamente, todos os aspectos da produção e distribuição da cultura de massas nos nossos dias. A ser este o caso, é evidente que o estudo da cultura de massas quando muito seria assimilado à anatomia das técnicas de *marketing* ideológico e incorporado na análise da publicidade. A investigação seminal dessas técnicas por Roland Barthes, nas suas *Mythologies*, abriu-as, contudo, a todo o domínio das operações e funções da cultura na vida quotidiana; mas como os sociólogos da manipulação (com excepção, é claro, da própria Escola de Frankfurt) não têm, quase por definição, qualquer interesse pela produção artística hermética ou «superior», cuja interdependência dialéctica com a cultura de massas defendemos atrás, o efeito geral da sua posição é suprimir totalmente a atenção dada à cultura, salvo como uma espécie de recreio pueril ao nível mais epifenomenal da superestrutura. O que isto implica é, portanto, a sugestão de que a vida social real — os únicos aspectos da vida social que vale a pena visar ou tomar em consideração quando são a teoria e estratégia políticas que estão em jogo — é o que a tradição marxista designa como níveis político, ideológico e jurídico da realidade superestrutural. Esta repressão do momento cultural não é apenas determinada pela estrutura universitária e pelas ideologias das diversas disciplinas (a ciência política e a sociologia consignam, na melhor das hipóteses, as questões culturais para a rubrica segregacionista e «domínio de especialização» margina-

lizado que dá pelo nome de «sociologia da cultura»); ela é também, e de forma mais geral, a perpetuação inconsciente da posição ideológica mais fundamental do próprio mundo dos negócios americano, para o qual a «cultura» — reduzida a peças de teatro, a poemas e a concertos para intelectuais — é por excelência a actividade mais trivial e não-séria da «vida real» dessa corrida de ratazanas que é a existência quotidiana. No entanto, mesmo a vocação do esteta (avistado pela última vez nos E.U. durante o apogeu pré-político dos anos 50) e do seu sucessor, o professor de literatura da universidade, tinha um conteúdo socialmente simbólico e exprimia (em geral inconscientemente) a ansiedade gerada pela competição no mercado e o repúdio do primado de objectivos e valores comerciais: estes são então, é evidente, suprimidos tão completamente do formalismo académico como a cultura o é da obra dos sociólogos da manipulação, supressão que permite explicar em larga medida a resistência e atitude defensiva dos estudos literários contemporâneos perante seja o que for que faça lembrar a reintrodução penosa dessa «vida real» — o contexto sócio-económico, o contexto histórico — que a vocação estética tivera antes de mais por função negar ou camuflar.

A pergunta que temos de fazer aos sociólogos da manipulação é se eles habitam o mesmo mundo que nós. Falando em nome pelo menos de alguns, direi que a cultura, longe de consistir na leitura casual de um bom livro por mês ou numa ida ao *drive-in*, me parece ser o elemento mesmo da própria sociedade de consumo: nenhuma sociedade esteve jamais tão saturada com signos e mensagens como esta. Se seguirmos a tese de Debord sobre a onnipresença e a onnipotência da imagem no capitalismo dos nossos dias, então o que acontece é que as prioridades do real se invertem e tudo é mediado pela cultura até um ponto em que mesmo os «níveis» político e ideológico têm de ser inicialmente desembaraçados do seu modo primário de representação, que é cultural. Howard Jarvis, Carter, mesmo Castro, as Brigadas Vermelhas, Vorster, a «penetração» comunista na África, a guerra do Vietname, as greves, a própria inflação — tudo são imagens, tudo surge perante nós com o carácter imediato de representações culturais de que se pode ter bem a certeza que não são de modo algum a realidade histórica em si. Se pretendemos continuar a acreditar em categorias como a de classe social, vamos ter que as desenterrar do domínio insubstancial e sem fundo da fantasia cultural e colectiva. Mesmo a ideologia perdeu, na nossa sociedade, a sua clareza como preconceito, falsa consciência, opinião prontamente identificável: o nosso racismo confunde-se com os belos

actores negros da televisão e dos anúncios, o nosso sexismo tem de passar pelos novos estereótipos da «feminista» das séries dos grandes canais televisivos.

Depois disso, se se quiser sublinhar o primado do político, de acordo: enquanto não houver uma consciência, mesmo vaga, da omnipresença da cultura na nossa sociedade, dificilmente se poderão elaborar concepções realistas da natureza e da função da praxis política nos nossos dias.

É verdade que a teoria da manipulação encontra por vezes um lugar especial no seu esquema para os raros objectos culturais de que se pode dizer que têm um conteúdo político e social declarado: é o caso das canções de protesto dos anos 60, d'O *Sal da Terra*, dos romances de Clancey Segal ou de Sol Yurick, dos murais chicanos e da *San Francisco Mime Troop*. Não é este o lugar apropriado para levantar o problema complexo da arte política nos nossos dias, excepto para dizer que a nossa função de críticos da cultura nos exige que o levantemos e que repensemos o que são ainda, fundamentalmente, categorias dos anos 30, de uma maneira contemporânea, nova e mais satisfatória. Mas o problema da arte política — e não teremos nada que valha a pena dizer sobre ela se não compreendermos que se trata de um problema, e não de uma escolha ou de uma opção pronta e acabada — sugere uma restrição importante ao esquema esboçado na primeira parte deste ensaio. O pressuposto implícito dessas observações anteriores era o de que a existência de uma criação cultural autêntica está dependente de uma vida colectiva autêntica, da vitalidade do grupo social «orgânico», seja qual for a forma que este assuma (e esses grupos podem ir desde a *polis* clássica até à aldeia camponesa, da comunidade do gueto aos valores colectivos de uma burguesia pré-revolucionária pronta para o combate). O capitalismo dissolve sistematicamente a estrutura de todos os grupos sociais coesos sem excepção, incluindo a sua própria classe dominante, e torna, assim, problemáticas a produção estética e a invenção linguística com origem numa vida de grupo. O resultado, discutido atrás, é a fissão dialéctica da expressão estética anterior em duas formas, o modernismo e a cultura de massas, igualmente dissociadas de uma praxis de grupo. Ambas estas formas atingiram um nível admirável de virtuosismo técnico, mas não passa de um devaneio esperar que qualquer destas estruturas semióticas possa ser transformada, por decreto, milagre ou puro talento, em algo a que se pudesse chamar, na sua acepção mais forte, arte política ou, de maneira mais geral, nessa cultura viva e autêntica de que perdemos virtualmente a memória, tão rara experiência se tornou. Quer isto dizer que,

perante as duas mais influentes estéticas de esquerda recentes — a posição de Brecht-Benjamin, que alimentava a esperança da transformação das técnicas de cultura de massas e dos canais de comunicação nascentes dos anos 30 numa arte abertamente política e a posição de *Tel Quel*, que reafirma a eficácia «subversiva» e revolucionária da revolução da linguagem e da inovação formal modernista e pós-modernista — temos de concluir relutantemente que nenhuma delas visa directamente as condições específicas do nosso próprio tempo.

A única produção cultural autêntica dos nossos dias parece ser aquela que pode nutrir-se da experiência colectiva de bolsas marginais da vida social do sistema mundial: literatura afro-americana e *blues*, *rock* operário britânico, literatura de mulheres, literatura de homossexuais, o *roman québécois*, a literatura do Terceiro Mundo. Esta produção só é possível até ao ponto em que estas formas de vida ou de solidariedade colectivas não tenham ainda sido completamente penetradas pelo mercado e pelo sistema de mercadorias. Este não é necessariamente um prognóstico negativo, a não ser que se acredite num sistema total cada vez mais estável e universal; o que abala um tal sistema — está fora de questão que ele tem estado a firmar-se à nossa volta desde o desenvolvimento do capitalismo industrial — é, no entanto, muito precisamente, a praxis colectiva ou, para pronunciar o seu nome tradicional e interdito, a luta de classes. A relação entre a luta de classes e a produção cultural não é, contudo, imediata; não se reinventa uma via de acesso à arte política e à produção cultural autêntica impregnando o nosso próprio discurso artístico individual com sinais políticos e de classe. Pelo contrário, a luta de classes e o desenvolvimento lento e intermitente da consciência de classe genuína são eles próprios o processo através do qual se constitui um grupo novo e orgânico, através do qual o colectivo supera a atomização reificada (Sartre chama-lhe serialidade) da vida social capitalista. Neste ponto, dizer que o grupo existe e que gera a sua própria vida e expressão culturais específicas são uma e a mesma coisa. É este, se se quiser, o terceiro termo que falta no meu quadro inicial do destino do estético e do cultural no capitalismo; especular sobre as formas que um tal terceiro e autêntico tipo de linguagem cultural possa vir a assumir em situações que não existem ainda não tem, contudo, qualquer utilidade. Quanto aos artistas, também para eles «o mocho de Minerva levanta voo ao crepúsculo», também para eles, como para Lenine em Abril, a prova da inevitabilidade histórica faz-se sempre depois do facto, e, como acontece com toda a

gente, não se lhes pode dizer o que é historicamente possível antes de ter sido tentado.

Dito isto, podemos voltar agora à questão da cultura de massas e da manipulação. A teoria da manipulação implica uma psicologia, mas isto não nos adianta muito: Brecht ensinou-nos que, nas circunstâncias apropriadas, se pode transformar qualquer pessoa no que se quiser (*Mann ist Mann*), só que ele insistiu tanto ou mais na situação e nas matérias-primas como nas técnicas. Talvez o problema central no que se refere ao conceito, ou pseudo-conceito, da manipulação possa ser dramatizado justapondo-o à ideia freudiana de repressão. O mecanismo freudiano, na realidade, só entra em acção depois de o seu objecto — trauma, memória pesada, desejo culpado ou ameaçador, ansiedade — ter sido de alguma maneira despertado e mostrar indícios de emergir na consciência do sujeito. A repressão freudiana é, por conseguinte, determinada, tem um conteúdo específico, e pode até dizer-se que ela é algo como um «reconhecimento» desse conteúdo que se exprime sob a forma de recusa, esquecimento, lapso, *mauvaise foi*, deslocamento, substituição, ou seja o que for.

Mas é claro que o modelo freudiano clássico da obra de arte (tal como o do sonho ou do dito de espírito) era o da realização simbólica do desejo reprimido, de uma complexa estrutura de subterfúgio por meio da qual o desejo podia iludir o censor repressivo e atingir uma certa medida de satisfação, é certo que puramente simbólica. Uma «revisão» mais recente do modelo freudiano — *The Dynamics of Literary Response* de Norman Holland — propõe, contudo, um esquema mais útil para o nosso problema presente, que é o de compreender como é que se pode dizer que obras de arte (comerciais) «manipulam» os seus públicos. Para Holland, a função psíquica da obra de arte deve ser descrita de maneira que estes dois aspectos contraditórios e mesmo incompatíveis da fruição estética — por um lado, a sua função de realização de desejos, mas, por outro, a necessidade de a sua estrutura simbólica proteger a psique contra a erupção assustadora e potencialmente nociva de poderosos desejos — sejam de algum modo harmonizados e lhes seja atribuído o seu lugar de eixos gémeos de uma única estrutura. Daí a sugestiva concepção de Holland segundo a qual a vocação da obra de arte é a de *gerir* esta matéria-prima das pulsões e dos desejos ou fantasias arcaicos. Reescrever o conceito de uma gestão do desejo em termos sociais permite-nos agora pensar conjuntamente a repressão e a realização do desejo, dentro da unidade de um único mecanismo, que tanto dá como tira, numa espécie de compromisso psíquico ou de regateio que

desperta estrategicamente um conteúdo de fantasia no interior de estruturas simbólicas de controlo que o tornam cuidadosamente difuso, satisfazendo desejos intoleráveis, irrealizáveis, em rigor imperecíveis, apenas até ao ponto em que possam ser de novo postos em repouso.

Este modelo parece-me permitir uma descrição muito mais adequada dos mecanismos de manipulação, diversão e degradação, que inegavelmente intervêm na cultura e nos meios de comunicação de massas. Permite-nos, em especial, compreender a cultura de massas, não como uma distração oca ou como «simples» consciência falsa, mas antes como um trabalho transformacional sobre ansiedades e fantasias sociais e políticas que, para serem subsequentemente «geridas» ou reprimidas, não poderão deixar de ter uma presença real no texto da cultura de massas. Na verdade, as reflexões iniciais do presente ensaio sugerem que esta tese deveria ser alargada também ao modernismo, muito embora não possamos aqui desenvolver esta parte da argumentação. Mantenho, portanto, que tanto a cultura de massas como o modernismo têm tanto conteúdo, no sentido pouco rigoroso da palavra, como os velhos realismos sociais, mas que este conteúdo é processado de modo muito diferente. Tanto o modernismo como a cultura de massas mantêm relações de repressão com as ansiedades e preocupações sociais mais importantes, com as esperanças e becos sem saída, as antinomias ideológicas e as fantasias de catástrofe que são a sua matéria-prima; só que, enquanto o modernismo tende a manejar este material produzindo estruturas compensatórias de diferentes tipos, a cultura de massas reprime-o através da construção narrativa de soluções imaginárias e da projecção de uma ilusão óptica de harmonia social.

Vou agora demonstrar esta tese com uma leitura de três filmes comerciais recentes que obtiveram enorme êxito: *Tubarão* (agora *Tubarão I*) e as duas partes d'*O Padrinho*. As leituras que vou propor são, pelo menos, coerentes com as minhas observações anteriores sobre a volatilização do texto primário na cultura de massas através da repetição, no sentido em que são descodificações contrastivas, «intertextualmente» comparativas, de cada uma destas mensagens filmicas.

No caso do *Tubarão*, contudo, a versão ou variante em contraposição com a qual vamos ler o filme não é a segunda parte, inferior e decepcionante, mas sim o romance de enorme tiragem a partir do qual foi adaptado o filme — uma das atracções de bilheteira de maior êxito da história do cinema. Vamos ver que a adaptação implicou modificações significativas da narrativa original; na verdade, a nossa atenção a essas altera-

ções estratégicas pode levantar algumas suspeitas iniciais sobre o conteúdo oficial ou «manifesto» preservado em ambos estes textos e em que a discussão sobre o *Tubarão* tendeu, na maior parte, a centrar-se. Assim, os críticos, desde Gore Vidal e do *Pravda* até Stephen Heath, tenderam a acentuar o problema do próprio tubarão e daquilo que ele «representa»: uma especulação deste tipo vai das ansiedades psicanalíticas às ansiedades históricas sobre o Outro que ameaça a sociedade americana — seja a conspiração comunista ou o Terceiro Mundo — e abrange mesmo os receios sobre a irrealidade da vida quotidiana na América dos nossos dias, em particular, a persistência obsessiva e inominável do orgânico — nascimento, cópula, morte —, que a sociedade de celofane do capitalismo de consumo confina desesperadamente em hospitais e asilos para velhos e higieniza por meio de toda uma estratégia de eufemismos linguísticos que se vêm acrescentar aos antigos, de natureza puramente sexual. Nesta perspectiva, as praias de Nantucket «representam» a própria sociedade de consumo, com a mercadoria bem embalada das suas imagens de prazer e a percepção escandalosa e frágil, sempre suprimida, da sua própria mortalidade possível. Não se pode dizer que qualquer destas leituras seja errada ou aberrante, mas a sua própria multiplicidade dá a entender que a vocação do símbolo — o tubarão assassino — reside menos em qualquer mensagem ou sentido únicos do que na sua capacidade de absorver e organizar conjuntamente todas estas ansiedades perfeitamente distintas. Como veículo simbólico, o tubarão tem, portanto, de ser compreendido nos termos da sua função essencialmente polissémica e não de qualquer conteúdo específico atribuível por este ou por aquele espectador. No entanto, é precisamente este carácter polissémico que é profundamente ideológico, na medida em que permite que ansiedades essencialmente sociais e históricas sejam assimiladas a ansiedades aparentemente «naturais», sejam expressas e confinadas em algo que tem a aparência de um conflito com outras formas de existência biológica.

A insistência dos críticos no tubarão tende, na realidade, a conduzir todas estas leituras perfeitamente diferentes no sentido da mitocrítica, em que o tubarão é tomado muito naturalmente como a encarnação mais recente do Leviatão, de modo que a luta contra ele se encaixa sem esforço num dos paradigmas ou arquétipos fundamentais do armazém de mitos do Professor Frye. Reescrever o filme nestes termos é, assim, sublinhar aquilo a que chamarei concisamente a sua dimensão utópica, isto é, a sua celebração ritual da renovação da ordem

social e da sua salvação, não apenas da cólera divina, mas também de dirigentes indignos.

Mas apresentar as coisas desta maneira é começar a transferir a nossa atenção do próprio tubarão para o aparecimento do herói — ou heróis — cuja tarefa mítica consiste em libertar o mundo civilizado do monstro arquetípico. É precisamente esta, contudo, a questão — a natureza e a especificação do herói «mítico» — a respeito da qual as discrepâncias entre o filme e o romance têm algo de instrutivo a dizer-nos. É que o romance contém uma expressão inequívoca de um conflito de classes, na forma da tensão entre o polícia da ilha e o oceanógrafo da alta sociedade, que costumava passar o Verão em Easthampton e acaba por dormir com a mulher de Brody: Hooper é, na realidade, uma personagem muito mais importante no romance que no filme, enquanto, da mesma forma, o romance atribui a Quint um papel muito secundário em comparação com a sua presença crucial no filme. Contudo, a surpresa mais dramática que o romance tem guardada para quem viu o filme será, evidentemente, a descoberta de que, no livro, Hooper morre (um suicídio virtual e um sacrifício ao fascínio sombrio e romântico que sente pela morte, na figura do tubarão). Ora, embora não seja claro para mim como é que o público leitor americano poderá ter reagido à ressonância algo estranha e exótica deste elemento da fantasia — a obsessão aristocrática pela morte pareceria um motivo mais europeu — as conotações sociais do desfecho do romance — o triunfo do ilhéu e do *yankee* sobre o *playboy* decadente que o desafiou — são seguramente inconfundíveis, e bem assim a eliminação e supressão sistemáticas no filme de todas essas conotações de classe.

Este fornece-nos, por conseguinte, uma ilustração flagrante de todo um trabalho de deslocamento por meio do qual a narrativa escrita de uma fantasia essencialmente de classe foi transformada, no produto de Hollywood, numa coisa perfeitamente diferente, que resta agora caracterizar. Desapareceu todo o cismar decadente e aristocrático sobre a morte, juntamente com a rivalidade erótica em que se dramatizavam os conflitos de classe; o Hooper do filme não passa de um espectralhã tecnocrático, não um herói trágico, mas, em vez disso, uma criatura bem-humorada, ligada a fundações, bolsas e *know-how* científico. Mas Brody sofreu também uma modificação importante: já não é o rapaz ilhéu provinciano casado com uma rapariga de uma família de veraneantes de elevada posição social; foi transformado num polícia reformado de Nova Iorque, que se mudara para Nantucket num esforço para fugir à con-

fusão do crime urbano, das lutas raciais e do segregacionismo. A personagem de Brody introduz agora, por conseguinte, ressonâncias e conotações de *law-and-order*, mais do que de astúcia *yankkee*, e funciona como um herói de um filme policial da televisão transposto para esse meio aparentemente mais abrigado, mas, na realidade, igualmente contraditório, que são as belas férias de Verão americanas.

Parece-me, assim, que, no filme, o conflito de ressonâncias sociais entre estas duas personagens foi, por alguma razão ainda por esclarecer, transformado numa visão da sua associação final e triunfo conjunto sobre o Leviatão. É claramente altura de passarmos a Quint, cujo papel alargado no filme se torna, assim, estratégico. Há que anotar imediatamente a opção mitocrítica para uma leitura desta personagem: na realidade, é tentador ver Quint como o termo final da imagem tríplice das idades do homem em que a equipa de caçadores do tubarão está tão obviamente articulada, representando então Hooper e Brody a juventude e a idade madura contra a autoridade de Quint enquanto ancião. Mas uma leitura deste tipo deixa intacto o problema básico da interpretação: qual pode ser o significado alegórico de um ritual em que a figura do ancião segue até à destruição o paradigma intertextual do Ahab de Melville, enquanto os outros dois regressam em triunfo remando sobre os destroços do barco dele? Ou, para formular a questão de maneira diferente, porque é que a figura de Ismael, o sobrevivente, é cindida nos dois sobreviventes do filme (e, ainda por cima, com o crédito da destruição triunfante do monstro)?

As determinações de Quint no filme parecem ser de duas espécies: diferentemente das burocracias da aplicação da lei e da ciência-&-tecnologia (Brody e Hooper), mas também ao contrário do *mayor* corrupto da ilha, com os seus investimentos turísticos e interesse de alta finança, Quint é definido como o lugar da empresa privada antiquada, da actividade empresarial, não apenas da pequena indústria, mas também da indústria local — daí a insistência no seu carácter malicioso, típico do Sudeste. Entretanto — mas este aspecto é também um novo acrescento ao tratamento muito esquemático da figura de Quint no romance — ele associa-se também fortemente a um passado americano agora distante, através das suas reminiscências, de outro modo gratuitas, da II Grande Guerra e da campanha do Pacífico. Estamos, assim, autorizados a ler a morte de Quint no filme como a dupla destruição simbólica de uma América de outros tempos — a América da pequena indústria e da empresa privada individual de tipo agora antiquado, mas também a América do New Deal e da cruzada contra o nazismo, a velha

América da depressão e da guerra e do apogeu do liberalismo clássico.

Podemos agora especificar social e politicamente o conteúdo da associação entre Hooper e Brody projectada pelo filme, como a alegoria de uma aliança entre as forças da lei e da ordem e a nova tecnocracia das companhias multinacionais: uma aliança que tem de ser cimentada, não apenas pelo seu triunfo fantasiado sobre a ameaça mal definida do tubarão, mas sobretudo pelo pressuposto indispensável do apagamento da imagem mais tradicional de uma América antiga, que tem de ser eliminada da consciência histórica e da memória social antes de o novo sistema de poder tomar o seu lugar. Esta operação pode, se se quiser, continuar a ser lida em termos de arquétipos míticos, mas, nesse caso, é então uma visão utópica e ritual que é também todo um programa político e social muito alarmante. Ela aflora contradições e ansiedades sociais dos nossos dias apenas para as usar para a sua nova tarefa de solução ideológica, incitando-nos simbolicamente a enterrar os velhos populismos e a ser sensíveis a uma imagem de associação política que projecta toda uma nova estratégia de legitimação; e desloca eficazmente os antagonismos de classe entre ricos e pobres que persistem na sociedade de consumo (e no romance a partir do qual foi adaptado o filme), substituindo-os por um tipo novo e espúrio de fraternidade com que o(a) espectador(a) se deleita sem compreender que está dela excluído.

O *Tubarão* é, por conseguinte, um excelente exemplo, não apenas de manipulação ideológica, mas também da maneira como o conteúdo social e histórico genuíno tem primeiro de ser aflorado e de receber uma expressão inicial se se quiser que ele seja subsequentemente objecto da uma manipulação e controlo bem sucedidos. Na minha segunda leitura, pretendo dar a este novo modelo de manipulação uma forma ainda mais decisiva e paradoxal; na verdade, vou agora argumentar que não podemos fazer completa justiça à função ideológica de obras como estas se não estivermos dispostos a reconhecer nelas a presença de uma função mais positiva também: daquilo a que chamarei, na esteira da Escola de Frankfurt, o seu potencial utópico ou transcendente — a dimensão que, mesmo no tipo mais degradado da cultura de massas de forma implícita, e não importa quão debilmente, se mantém negativa e crítica da ordem social de que brota como produto e como mercadoria. Neste ponto da argumentação, a hipótese é que os produtos da cultura de massas não podem ser ideológicos sem serem, ao mesmo tempo, também implícita ou explicitamente utópicos: não podem manipular se não oferecerem algum pedaço genuíno

de contrário como suborno de fantasia ao público que vai ser manipulado. Mesmo a «consciência falsa» de um fenómeno tão monstruoso como o nazismo era alimentada por fantasias colectivas de tipo utópico, tanto sob formas «socialistas» como nacionalistas. A nossa tese sobre a força de atracção dos produtos da cultura de massas tem como consequência que esses produtos só podem gerir as ansiedades sobre a ordem social se as tiverem primeiro reavivado e lhes tiverem dado uma expressão rudimentar; sugeriremos agora que a ansiedade e a esperança são duas faces da mesma consciência colectiva, de modo que os produtos da cultura de massas, mesmo que a sua função consista na legitimação da ordem existente — ou de alguma pior — não podem cumprir a sua missão sem deflectir, ao serviço desta, as esperanças e fantasias mais profundas e fundamentais da colectividade, às quais, por conseguinte, podemos considerar que deram voz, por mais distorcida que esta seja.

Precisamos, pois, de um método capaz de fazer justiça ao mesmo tempo tanto à função ideológica como à função utópica ou transcendente da cultura de massas. É o mínimo indispensável, como pode testemunhar a supressão de qualquer destes termos: já tecemos comentários sobre a esterilidade do velho tipo de análise ideológica que, ignorando os componentes utópicos da cultura de massas, culmina na denúncia vazia da função manipuladora e do estatuto degradado desta. Mas é igualmente óbvio que o extremo complementar — um método que celebrasse impulsos utópicos na ausência de qualquer concepção ou menção da vocação ideológica da cultura de massas — se limita a repetir as litánias da mitocrítica na sua forma mais académica e estetizante e priva estes textos de conteúdo semântico, ao mesmo tempo que os isola da sua situação social e histórica concreta.

As duas partes d'*O Padrinho* proporcionam, assim me parece, uma ilustração exemplar destas teses: quanto mais não seja porque, ao recapitularem toda a tradição genérica do filme de *gangsters*, reinventam um certo «mito» da Mafia de maneira a permitir-nos compreender que a ideologia não tem necessariamente que ver com uma consciência falsa ou com uma representação incorrecta ou distorcida do «facto» histórico, mas pode, pelo contrário, ser perfeitamente coerente com uma fidelidade «realista» a este. É claro que a inexactidão histórica (como, por exemplo, encaixar os anos 50 nos anos 60 e 70, na narração da carreira de Hoffa em *F.I.S.T.*) pode frequentemente fornecer uma via sugestiva para a compreensão da função ideológica: não porque haja qualquer virtude científica nos próprios factos, mas antes como sintoma de uma resistência da «lógica do con-

teúdo», da substância da historicidade em questão, ao paradigma narrativo e ideológico a que foi, assim, assimilado à força.

O *Padrinho*, contudo, funciona obviamente dentro de uma convenção genérica, que altera; muito haveria a dizer sobre as sucessivas funções sociais e ideológicas desta convenção, mostrando como motivos análogos são invocados em situações históricas distintas para emitir mensagens estrategicamente distintas, mas simbolicamente inteligíveis. Assim, os *gangsters* dos filmes clássicos dos anos 30 (Robinson, Cagney, etc.) eram caracterizados como psicopatas, solitários perturbados que se lançavam contra uma sociedade constituída essencialmente por pessoas íntegras (o «homem comum» democrático, arquetípico do populismo do New Deal). Os *gangsters* do pós-guerra, da era de Bogart, continuam a ser solitários neste sentido, mas foram inesperadamente investidos de pathos trágico de maneira a exprimirem a confusão dos veteranos de regresso da II Guerra Mundial, que lutam contra a rigidez hostil das instituições e acabam por ser esmagados por uma ordem social mesquinha e rancorosa.

O tema da Mafia era utilizado e referido nestas primeiras versões do paradigma do *gangster*, mas só surgiu como tal nos fins dos anos 50, princípios dos anos 60; este conteúdo narrativo bem característico — uma espécie de saga ou matéria familiar análoga à das *chansons de geste* medievais, com os seus episódios recorrentes e figuras lendárias que regressam constantemente em diferentes perspectivas e contextos — pode ser de imediato diferenciado estruturalmente dos paradigmas anteriores pela sua natureza colectiva. Nisto reflecte uma evolução no sentido de temas e narrativas centrados na organização e no grupo que, como mostram estudos como *Sixguns and Society* de Will Wright, se desenvolveram significativamente nos outros subgéneros da cultura de massas (o *western*, o filme de capa e espada, etc.) durante os anos 60.

Uma evolução deste tipo sugere, contudo, uma transformação global da vida social americana do pós-guerra e uma transformação global da lógica potencial do seu conteúdo narrativo, sem, no entanto, especificar a função ideológica do próprio paradigma da Mafia, que não é, contudo, muito difícil de identificar. De facto, ao reflectirmos sobre uma conspiração organizada contra o público, uma conspiração que chega a todos os recantos das nossas vidas quotidianas e das nossas estruturas políticas para exercer uma violência ecocida e genocida arbitraria a mando de centros de decisões distantes e em nome de uma concepção abstracta de lucro — não é seguramente na Mafia, mas sim na própria alta finança americana que estamos

a pensar, no capitalismo americano na sua forma mais sistematizada, computadorizada, desumanizada, «multinacional» e organizada. Que espécie de crime, diz Brecht, é o assalto a um banco, comparado com a fundação de um banco? No entanto, até há poucos anos, o grande capital americano gozou de uma singular liberdade frente à crítica popular e à indignação colectiva organizada; desde a despolitização do New Deal, a era de McCarthy e o começo da Guerra Fria e da sociedade de consumo ou dos meios de comunicação de massa, que ele beneficiou de uma trégua inexplicável por parte de formas de antagonismo populista que só recentemente mostraram sinais de reaparecer (crimes em empresas, hostilidade a companhias de serviços públicos ou à profissão médica). Esta imunidade às censuras é tanto mais digna de nota se observarmos a miséria crescente que a vida quotidiana nos E. U. deve ao grande capital, e à sua posição pouco invejável como a forma mais pura de capitalismo de mercado existente no mundo de hoje.

É este o contexto em que pode compreender-se a função ideológica do mito da Mafia como substituição do grande capital pelo crime, como deslocamento estratégico de toda a raiva gerada pelo sistema americano para esta imagem especular do grande capital dada pela tela e pelas várias séries televisivas, subentendendo-se que o fascínio com a Mafia permanece ideológico mesmo se, na realidade, o crime organizado tiver exactamente a importância e influência na vida americana que essas representações lhe atribuem. A função da narrativa da Mafia é, na verdade, encorajar a convicção de que a deterioração da vida quotidiana nos Estados Unidos hoje em dia é uma questão ética, e não económica, relacionada, não com o lucro, mas antes, «simplesmente», com a desonestidade e com uma corrupção moral omnipresente cuja fonte mítica última reside no Mal puro dos próprios mafiosos. O mito da Mafia substitui estrategicamente uma compreensão genuinamente política das realidades económicas do capitalismo avançado pela visão daquilo que é concebido como uma aberração criminosa em relação à norma, e não como a própria norma; na realidade, o deslocamento da análise política e histórica através de juízos e considerações éticas é geralmente sinal de uma manobra ideológica e da intenção de mistificar. Os filmes sobre a Mafia projectam, assim, uma «solução» das contradições sociais — incorruptibilidade, honestidade, luta contra o crime e, finalmente, a própria lei-e-ordem — o que é, evidentemente, uma proposta muito diferente daquele diagnóstico da miséria americana que levasse a receitar a revolução social.

Mas, se é esta a função ideológica de narrativas sobre a Mafia, como *O Padrinho*, qual poderá dizer-se que é a sua função transcendente ou utópica? Esta deve ser buscada, parece-me a mim, na mensagem de fantasia projectada pelo título deste filme, isto é, na própria família, vista como um símbolo de colectividade e como objecto de uma nostalgia utópica, se não de uma inveja utópica. Uma síntese narrativa como *O Padrinho* só é possível na conjuntura em que um conteúdo étnico — a referência a uma colectividade estrangeira — vem ocupar o lugar dos velhos esquemas de *gangsters* e inflecti-los fortemente na direcção do social; a sobreposição de matéria de fantasia relacionada com grupos étnicos à conspiração faz deflagrar a função utópica deste paradigma narrativo transformado. Nos Estados Unidos, na realidade, os grupos étnicos não são apenas objecto de preconceitos, são também objecto de inveja; estes dois impulsos estão profundamente misturados e reforçam-se mutuamente. Os grupos dominantes da classe média branca — já entregues à *anomie* e à fragmentação e atomização sociais — encontram nos grupos étnicos e raciais que são objecto da sua repressão social e do seu desprezo de casta ao mesmo tempo a imagem de um gueto colectivo antigo ou de uma solidariedade étnica de vizinhança; eles sentem a inveja e o *ressentiment* que a *Gesellschaft* sente pela antiga *Gemeinschaft* que, simultaneamente, está a explorar e a liquidar.

Assim, numa altura em que a desintegração das comunidades dominantes é «explicada» persistentemente nos termos (profundamente ideológicos) de uma deterioração da família, do aumento da permissividade e da perda de autoridade paterna, o grupo étnico pode dar a impressão de projectar uma imagem de reintegração social através da família patriarcal e autoritária do passado. Os laços fortemente apertados da família (nos dois sentidos) da Mafia, a segurança protectora do Padr(e)inho, com a sua autoridade omnipresente, proporcionam um pretexto contemporâneo para uma fantasia utópica que já não pode exprimir-se através de paradigmas e estereótipos antiquados como a imagem da pequena cidade americana, já desaparecida.

A força de atracção de um artefacto cultural de massas como *O Padrinho* pode, assim, ser medida pela sua capacidade dupla de desempenhar uma função ideológica ao mesmo tempo que fornece o veículo para o investimento de uma fantasia utópica desesperada. No entanto, do nosso ponto de vista presente, o filme é duplamente interessante pela forma como a sua continuação — liberta das restrições do texto de ficção de grande sucesso em que se baseara a primeira parte — trai de modo evidente o peso e o modo de funcionamento de uma lógica

ideológica e utópica em algo de semelhante a um estado livre ou sem restrições. *O Padrinho II* fornece-nos, na realidade, uma ilustração flagrante da tese de Pierre Macherey, em *Para uma Teoria da Produção Literária*, de que a obra de arte não *exprime* tanto a ideologia como, ao dar-lhe uma representação e uma figuração estéticas, acaba por encenar o seu desmascaramento e autocrítica virtuais.

É como se os impulsos ideológicos e utópicos inconscientes existentes n'*O Padrinho I* pudessem ser vistos, na continuação, a clarificarem-se pouco a pouco e a assumirem por si sós uma importância temática ou reflexiva. O primeiro filme mantinha as duas dimensões da ideologia e da utopia unidas numa única estrutura genérica, cujas convenções permaneciam intactas. Com o segundo filme, contudo, esta estrutura cai, por assim dizer, na própria história, que a submete a uma desconstrução paciente que acabará por deixar o seu conteúdo ideológico sem disfarces e os seus deslocamentos visíveis a olho nu. Assim, a matéria da Mafia, que, no primeiro filme, servia de substituto do grande capital, transforma-se agora lentamente na temática declarada desse próprio grande capital, tal como, «na realidade», a necessidade de ter a cobertura de investimentos legais acaba por transformar os mafiosos em homens de negócios autênticos. O momento final climáctico desta evolução histórica atinge-se (no filme, mas também na história real) no momento em que o capital americano, e com ele o imperialismo americano, enfrenta aquele obstáculo supremo ao seu dinamismo interno e à sua expansão estruturalmente necessária que é a Revolução Cubana.

Entretanto, o fio utópico deste texto fílmico, a matéria da velha família patriarcal, liberta-se agora lentamente deste primeiro fio ideológico e, remontando no tempo até às suas origens históricas, trai as suas raízes na formação social pré-capitalista de uma Sicília atrasada e feudal. Assim, estes dois impulsos narrativos invertem-se, por assim dizer, mutuamente: o mito ideológico da Mafia acaba por gerar a visão autenticamente utópica da libertação revolucionária, enquanto o conteúdo utópico degradado do paradigma da família se desmascara a si próprio, em última instância, como remanescente de formas mais arcaicas de repressão, sexismo e violência. Entretanto, estes dois fios narrativos, postos em liberdade para perseguir a sua própria lógica interna até ao limite, são, assim, levados até aos marcos mais avançados e até às fronteiras históricas do próprio capitalismo: um, ao tocar as sociedades pré-capitalistas do passado, o outro, nos começos do futuro e na alvorada do socialismo.

\*

Estas duas partes d'*O Padrinho* — a segunda muito mais claramente política que a primeira — podem servir para dramatizar a nossa segunda proposição fundamental neste ensaio, a tese de que todas as obras de arte contemporâneas, sejam as da alta cultura e do modernismo, sejam as da cultura de massas e da cultura comercial, têm como impulso subjacente — se bem que numa forma que é muitas vezes inconsciente, distorcida e reprimida — as nossas fantasias mais profundas sobre a natureza da vida social, tal como a vivemos agora e como sentimos na própria carne que deveria ser vivida. Voltar a despertar, no meio de uma sociedade privatizada e psychologizante, obcecada com mercadorias e bombardeada pelos *slogans* ideológicos do grande capital, alguma compreensão do impulso inerradicável para a colectividade que pode ser detectado, não importa quão vaga e debilmente, nos produtos mais degradados da cultura de massas tão seguramente como nos clássicos do modernismo — eis o que é, sem dúvida, um pressuposto indispensável de toda a intervenção marxista com sentido na cultura contemporânea.

(tradução de António Sousa Ribeiro)