

ROLAND BARTHES

MITOLOGIAS

Tradução de
RITA BUONGERMINO
e
PEDRO DE SOUZA

11ª edição

B
BERTRAND BRASIL

Copyright © Editions du Seuil, Paris

Título original: *Mythologies*

2001

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B294m 11ª ed.	Barthes, Roland, 1915-1980 Mitologias / Roland Barthes; tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. – 11ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 192p. Tradução de: Mythologies ISBN 85-286-0187-0 1. Juízo (Lógica). 2. Semântica. 3. França – Usos e costumes. 4. Mitologia. I. Título.	CDD – 390.0944 CDU – 316.722(44)
99-0800		

Todos os direitos reservados pela:
BCD UNIÃO DE EDITORAS S.A.
Av. Rio Branco, 99 – 20º andar – Centro
20040-004 – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (0xx21) 2263-2082 Fax: (0xx21) 2263-6112

Não é permitida a reprodução total ou parcial desta obra, por
quaisquer meios, sem a prévia autorização por escrito da Editora.

Atendemos pelo Reembolso Postal.

INTRODUÇÃO

Os textos que se seguem foram escritos mês após mês aproximadamente durante dois anos, de 1954 a 1956, ao sabor da atualidade. Tentava então refletir regularmente sobre alguns mitos da vida cotidiana francesa. O material desta reflexão veio a ser muito variado (um artigo de jornal, uma fotografia de semanário, um filme, um espetáculo, uma exposição) e o assunto muito arbitrário: tratava-se evidentemente da minha atualidade.

O ponto de partida desta reflexão era, as mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao “natural” com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica: resumindo, sofria por ver a todo momento confundidas, nos relatos da nossa atualidade, Natureza e História, e queria recuperar na exposição decorativa do-que-é-óbvio, o abuso ideológico que, na minha opinião, nele se dissimula.

A noção de mito pareceu-me desde logo designar estas falsas evidências; entendia então essa palavra no seu sentido tradicional. Mas já desenvolvera a convicção de que tentei em seguida extrair todas as conseqüências: o mito é uma linguagem. Assim, ao ocupar-me dos fatos aparentemente mais afastados de toda literatura (um combate de catch, um prato de cozinha, uma exposição de plásticos) não pensava sair de uma semiologia geral do nosso mundo burguês, cuja vertente literária já tinha abordado nos meus ensaios precedentes. Mas foi apenas depois de ter explorado um certo número de fatos de atualidade que tentei definir de uma forma metódica o mito contemporâneo: texto que coloquei, como é óbvio, no fim deste volume, visto que se limita a sistematizar materiais anteriores.

Escritos mês após mês, estes ensaios não aspiram a um desenvolvimento orgânico: liga-os a insistência e a repetição.

Não sei se, como diz o provérbio, as coisas repetidas agradam, mas creio que, pelo menos, elas significam. É o que procurei com tudo isto foi captar significações. Tratar-se-á, todavia, das minhas significações? Ou seja, haverá uma mitologia do mitólogo? Sem dúvida, e o leitor perceberá, por si próprio, a minha opção. Porém, para dizer a verdade, penso que o problema não se coloca exatamente nesses termos.

A “desmistificação”, para empregar mais uma palavra que começa agora a ser utilizada, não é uma operação olímpica. Quero dizer que não posso aderir à crença tradicional que postula um divórcio de natureza entre a objetividade do cientista e a subjetividade do escritor, como se um fosse dotado de uma “liberdade” e o outro de uma “vocaçào”, destinadas, ambas, a escamotear ou sublimar os limites reais da sua situação. Exijo a possibilidade de viver plenamente a contradição da minha época, que pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade.

R. B.

1

MITOLOGIAS

O MUNDO DO CATCH¹

“...A verdade enfática do gesto nas grandes circunstâncias da vida”

BAUDELAIRE

A virtude do catch é a de ser um espetáculo excessivo. Existe nele uma ênfase que devia ser a dos espetáculos antigos. Aliás, o catch é um espetáculo de ar livre, pois o que constitui o essencial do circo ou da arena não é o céu (valor romântico reservado às festas mundanas), é o caráter denso e vertical dos espaços luminosos; do fundo das salas mais imundas de Paris, o catch participa da natureza dos grandes espetáculos solares, teatro grego e touradas: aqui e acolá, uma luz sem sombra elabora uma emoção sem disfarce.

Muita gente acha que o catch é um esporte ignóbil. O catch não é um esporte, é um espetáculo, e é tão ignóbil assistir a uma representação da Dor no catch, como ao sofrimento de Arnolfo ou de Andrômaca. Existe, evidentemente, um falso catch, pomposo, com as aparências inúteis de um esporte regular; mas esse não tem qualquer interesse. O verdadeiro catch, impropriamente chamado catch-amador, realiza-se em salas de segunda classe, onde o público adere espontaneamente à natureza espetacular do combate, como o público de um cinema de bairro. Essa mesma gente, em seguida, indigna-se por o catch ser um esporte falseado (o que, aliás deveria restringir a sua ignomínia). Ao público pouco importa em absoluto que o combate seja falseado ou não: e ele tem toda a razão. Entrega-se à primeira virtude do espetáculo: abolir qualquer móbil ou conseqüência; o que lhe interessa é o que se vê, e não o que crê.

(1) O catch, na França, corresponde, de um modo geral, à luta livre no Brasil. (N. dos T.)

Este público sabe distinguir perfeitamente o catch do boxe; sabe que o boxe é um esporte jansenista, baseado na demonstração de uma excelência; pode-se apostar no resultado de um combate de boxe: no catch, isso não teria sentido. O match de boxe é uma história que se constrói sob o olhar do espectador; no catch, pelo contrário, cada momento é inteligível, prescindindo do desenvolvimento. O espectador não se interessa pelo progresso de um destino, espera a imagem momentânea de certas paixões. O catch exige, portanto, uma leitura imediata de significados justapostos, sem que seja necessário ligá-los. O futuro racional do combate não interessa ao amator de catch, ao passo que, pelo contrário, uma luta de boxe implica sempre uma ciência do futuro. Por outras palavras, o catch é uma soma de espetáculos, sem que um só seja uma função: cada momento impõe o conhecimento total de uma paixão que surge reta e só, sem jamais se estender em direção a um resultado que a coroe.

Assim, a função de um lutador de catch não é ganhar, mas executar exatamente os gestos que se esperam dele. Diz-se que o judô contém uma parte secreta de simbolismo; mesmo na eficiência, trata-se de gestos contidos, precisos, mas curtos, desenhados corretamente, mas apenas traçados, sem volume. O catch, pelo contrário propõe gestos excessivos, explorados até ao paroxismo da sua significação. No judô, o lutador mal aflora o chão, rebola sobre si mesmo, desvia-se, esquiva a derrota, ou, se esta for evidente, abandona imediatamente a luta; no catch, o lutador prolonga exageradamente a sua posição de derrota, caído, impondo ao público o espetáculo intolerável da sua impotência.

Esta função de ênfase é a mesma do teatro antigo, cuja força, língua, e acessórios (máscaras e coturnos) concorriam para fornecer a explicação exageradamente visível de uma Necessidade. O gesto do lutador de catch vencido, significando uma derrota que ele, em vez de ocultar, acentua e *mantém* como uma nota de órgão, corresponde à máscara antiga encarregada de significar o tom trágico do espetáculo. No catch, como nos teatros antigos, não se tem vergonha da dor, sabe-se chorar, saboreiam-se as lágrimas.

Cada signo do catch é, pois, dotado de uma limpidez total, visto que tudo deve ser compreendido no próprio instante em que se realiza. A evidência dos papéis assumidos pelos lutadores é de tal modo acentuada, que se impõe ao público assim

que estes entram no ringue. Como no teatro, cada tipo físico exprime, em excesso, a tarefa a cumprir pelo combatente. Thauvin, quinquagenário obeso e flácido, cuja hediondez assezuada inspira sistematicamente apelidos femininos, expõe, na sua carne, as características do ignóbil, visto que seu papel é figurar o que no conceito clássico do "salaud"² (conceito-chave de todos os combates de catch) se apresenta como organicamente repugnante. O nojo voluntariamente inspirado por Thauvin é, assim, particularmente completo enquanto signo: a fealdade não só serve para significar a baixeza, mas ainda coincide com uma qualidade particularmente repulsiva da matéria: a flacidez esbranquiçada de uma carne morta (o público chama Thauvin "la barbaque"³) de modo que a condenação apaixonada da multidão já não se elabora a partir de um juízo, mas forma-se no mais profundo de suas entranhas. O público adere, assim, untuosamente conforme à sua aparência física inicial: os seus atos corresponderão perfeitamente à viscosidade essencial do seu personagem.

O corpo do lutador é, assim, a primeira chave do combate. Sabe-se, desde o início, que todos os atos de Thauvin, as suas traições, crueldades e covardias, não decepcionarão a primeira imagem do ignóbil que ele apresenta: pode-se contar com ele para executar inteligentemente, e até ao fim, todos os gestos de uma certa baixeza informe, e para preencher assim a imagem do mais repugnante dos "salauds": o "salaud-pieuvre"⁴. Os lutadores de catch têm portanto um físico tão peremptório quanto o das personagens da Comédia italiana, que revelam, aberta e antecipadamente, pelos seus trajes e atitudes, o conteúdo futuro do seu papel: assim como Pantalão pode apenas ser um "corno" ridículo, Arlequim um criado astucioso, e o Doutor um pedante imbecil, assim Thauvin será sempre o traidor ignóbil, Reinières (louro grande, de corpo mole e cabelos

(2) *Salaud*, termo de gíria francesa que designa o canalha, o vilão, o indivíduo desprovido de escrúpulos e capaz de qualquer baixeza. No catch, o *salaud* designa o lutador simultaneamente traidor e covarde. (N. dos T.)

(3) *Barbaque*, termo de gíria francesa que designa a carne de má qualidade e com mau aspecto. (N. dos T.)

(4) *Salaud-pieuvre*, esta expressão, também de gíria, pretende, neste contexto, intensificar o caráter particularmente repugnante do físico do lutador, cuja carne flácida e esbranquiçada sugere a analogia com o polvo. (N. dos T.)

desgrenhados) a imagem perturbante da passividade, Mazaud (galinho arrogante) a da fatuidade grotesca, e Orsano (exibicionista efeminado que aparece desde o início num roupão azul e rosa) a imagem duplamente picante de uma “salope”⁵ vingativa (pois não penso que o público do Elysée-Montmartre conheça o Littré e considere o termo “salope” como masculino). O físico dos lutadores de catch institui portanto um signo de base, contendo, em germe, todo o combate. Germe esse que prolifera, pois a cada momento do combate, a cada situação, o corpo do lutador oferece ao público o maravilhoso divertimento do encontro espontâneo entre uma compleição e um gesto. As diferentes linhas de significação esclarecem-se umas às outras e constituem o mais inteligível dos espetáculos. O catch assemelha-se a uma escrita diacrítica: além da significação fundamental do seu corpo, o lutador dispõe de explicações episódicas, mas sempre bem vindas, ajudando a leitura do combate com seus gestos, atitudes e mímicas, que levam a intenção à sua máxima evidência. Nuns casos, o lutador triunfa com um ricto ignóbil, dominando sob os joelhos o adversário leal; noutros ostenta para a multidão um sorriso suficiente, anunciador de uma vingança próxima; noutros ainda, imobilizado por terra, bate violentamente com os braços no chão, para significar a todos o carácter intolerável da situação; enfim, dispõe um complicado conjunto de signos destinados a dar a entender que ele encarna, justamente, a imagem sempre divertida do sujeito intratável explorando à saciedade o seu descontentamento.

Trata-se, portanto, de uma verdadeira Comédia Humana, onde as nuances mais sociais da paixão (fatuidade, direitos, crueldade refinada, sentido do “pagar”) encontram sempre, e felizmente, o signo mais claro que as possa recolher, exprimir, e levar triunfalmente até aos confins da sala. Compreende-se que neste ponto, já não o interessa que a paixão seja autêntica ou não. O que o público reclama é a imagem da paixão e não a paixão em si. Como no teatro, no catch também não existe o problema da verdade. Em ambos, o que se espera é a figuração inteligível de situações morais habitualmente secretas.

(5) *Salope*, termo de gíria francesa, feminino de *salaud*. A utilização deste termo no feminino, quando dirigido a um homem, confere ao insulto um carácter particularmente desprezivo. (N. dos T.)

Este esvaziamento da interioridade, em proveito dos seus signos exteriores, este esgotamento do conteúdo pela forma, é o próprio princípio da arte clássica triunfante. O catch é uma pantomima imediata, infinitamente mais eficaz do que a pantomima teatral, visto que o gesto do lutador não necessita de nenhuma fábula, de nenhum cenário, isto é, não necessita de nenhuma transferência, para parecer verdadeiro.

Assim, cada momento do catch é como um álgebra que revela instantaneamente a relação entre uma causa e seu efeito figurado. Existe, sem dúvida, nos amadores de catch, uma espécie de prazer intelectual em ver funcionar com tanta perfeição a mecânica moral: certos lutadores, bons comediantes, divertem tanto quanto uma personagem de Molière, pois conseguem impor uma leitura imediata da sua interioridade. Armand Mazaud, lutador que encarna o tipo arrogante e ridículo (tal como se diz que Harpagon é um “tipo”) entusiasma sempre a sala com o rigor matemático das suas transcrições, levando o desenho dos seus gestos até ao extremo limite de seu significado, e dando ao seu combate o arrebatamento e a precisão de uma grande disputa escolástica, em que estão em causa simultaneamente, o triunfo do orgulho e a preocupação formal da verdade.

O que assim se oferece ao público é o grande espetáculo da Dor, da Derrota, e da Justiça. O catch apresenta a dor do homem com todo o exagero das máscaras trágicas — o lutador que sofre sob o efeito de um golpe considerado cruel (um braço torcido, uma perna esmagada) ostenta a expressão excessiva do sofrimento; mostra o rosto exageradamente deformado por uma angústia intolerável, tal como uma Pietà primitiva. Compreende-se perfeitamente que no catch o pudor esteja deslocado, visto que é contrário à ostentação voluntária do espetáculo, a essa Exposição da Dor que é a própria finalidade do combate. Deste modo, todos os atos geradores de sofrimento são particularmente espetaculares, como um gesto de um prestidigitador que mostre o seu jogo sem disfarce: não se compreenderia uma dor que aparecesse sem causa inteligível; um gesto secreto, efetivamente cruel, transgrediria as leis não escritas do catch, e não teria nenhuma eficácia sociológica, tal como um gesto louco ou parasita. Aqui, pelo contrário, o sofrimento é infligido com limpidez e convicção, pois é preciso que todo mundo constate, não só que o homem sofre, mas ainda, e sobretudo, compreenda por que sofre. Aquilo a que os lutadores

chamam uma “chave”, isto é, uma figura qualquer que faz com que o lutador permaneça indefinidamente imobilizado e à mercê do adversário, tem precisamente como função preparar o espetáculo do sofrimento, de um modo convencional, por tanto inteligível, e instalar metodicamente as condições do sofrimento: a inércia do vencido permite que o vencedor (momentâneo) se instale na sua crueldade e transmita ao público essa preguiça aterradora, típica do torturador seguro da execução progressiva dos seus gestos. O catch é o único esporte que oferece uma imagem inteiramente exterior da tortura: esfregar violentamente o focinho do adversário impotente ou percorrer-lhe a coluna vertebral com um punho áspero, profundo e regular, executar pelo menos a superfície visual destes gestos. Mas, uma vez mais, trata-se apenas de uma imagem e o espectador não deseja o sofrimento real do lutador, saboreia unicamente a perfeição de uma iconografia. Não é verdade que o catch seja um espetáculo sádico: é apenas um espetáculo inteligível.

Existe outra figura ainda mais espetacular do que a “chave”, é a “manchette”, golpe com os antebraços, murro larvado no peito do adversário, produzindo um ruído frouxo, a queda mole e ostensiva do corpo vencido. Na “manchette” a catástrofe atinge a sua máxima evidência, de tal modo que, no seu ponto extremo, o gesto aparece apenas como um símbolo. É ir longe demais, sair das regras morais do catch, onde todo o signo deve ser excessivamente claro, mas não deve deixar transparecer a sua intenção de clareza. E o público grita “marmelada”, não porque lamenta a ausência de sofrimento efetivo, mas porque condena o artifício: como no teatro, sai-se do jogo tanto por excesso de sinceridade como por excesso de representação.

Já se mencionou o partido que os lutadores tiram de um certo estilo físico, composto e explorado para desenvolver perante o público uma imagem total da Derrota. A moleza dos grandes corpos brancos que se abatem no chão subitamente, ou desmoronam contra as cordas, esbracejando, a inércia dos lutadores maciços lamentavelmente jogados por todas as superfícies elásticas do ringue significa mais do que tudo, clara e apaixonadamente, a humilhação exemplar do vencido. Destituído de qualquer energia, o corpo do lutador não é mais que uma massa imunda esparramada no chão, suscitando frenesis de ani-

mosidade e júbilo. Temos aí um paroxismo de significação, à maneira dos espetáculos antigos, que não pode deixar de lembrar-nos o luxo de intenções dos triunfos latinos. Noutros momentos, é ainda uma figura antiga que surge da relação física entre os lutadores: figura do suplicante, do homem indefeso, dominado, de joelhos, braços erguidos sobre a cabeça, e lentamente vergado pela tensão vertical do vencedor. No catch, contrariamente ao que acontece no judô, a Derrota não é um signo convencional que se abandone logo que atingido: não é um resultado, mas um processo exhibitório que retoma os antigos mitos do sofrimento e da humilhação pública: a cruz e o pelourinho. O lutador de catch é como que crucificado, em plena luz, à vista de todos. Ouvi dizer, a propósito de um lutador estendido no chão: “está morto o pobre Jesus, ali, crucificado”, e estas palavras irônicas desvendam as raízes profundas de um espetáculo que executa os gestos das mais antigas purificações.

Mas o catch tem essencialmente como função minar um conceito puramente moral: a Justiça. A Idéia de “pagar pelo que se faz” é essencial no catch, e o “faça-o sofrer” da multidão significa, antes de mais nada “faça-o pagar”. Trata-se pois, é claro, de uma justiça imanente. Quanto mais a ação do “salaud” é vil, tanto mais a justa vingança alegra o público. Se o traidor — que é, naturalmente, um covarde — se refugia atrás das cordas, invocando descaradamente a ilegalidade, e é impiedosamente agarrado e recolocado no ringue, a multidão delira ao ver a regra violada em proveito de um castigo merecido. Os lutadores sabem bem como incentivar o poder de indignação do público, propondo-lhe o limite máximo do conceito de Justiça, zona extrema do confronto, em que, basta que se traíam um pouco mais as regras, para que se abram as portas de um mundo frenético. Para um amador de catch, não há nada mais belo do que o furor vingativo de um lutador traído que se lança com paixão, não sobre um adversário vitorioso, mas sobre a imagem flagrante da deslealdade. Naturalmente, é sobretudo o movimento da Justiça que interessa, muito mais do que o seu conteúdo: o catch é, antes de mais nada, uma série quantitativa de compensações (olho por olho, dente por dente). Isto explica o fato das reviravoltas de situações comportarem uma espécie de beleza moral para os amadores: gozam-nas como um episódio romanesco bem-vindo, e quanto mais é acentuado o contraste entre o êxito de um golpe e a reviravolta do destino, tanto mais o sucesso de um lutador está próximo do seu declínio, e tanto mais o mimodrama é conside-

rado satisfatório. A Justiça é portanto o corpo de uma transgressão; é por haver uma Lei que o espetáculo das paixões que a transgridem adquirem todo o seu valor.

Compreende-se assim, que, aproximadamente, em cada cinco combates de catch, um só seja “correto”. Uma vez mais, é preciso que se entenda que a “correção” é aqui uma função ou um gênero, como no teatro: a regra não constitui absolutamente uma sujeição real, mas a aparência convencional da correção.

Assim, na realidade, um combate “correto” é apenas um combate exageradamente cortês: os combatentes afrontam-se aplicadamente mas sem rancor, sabem controlar suas paixões, não se obstinam em liquidar o adversário, param assim que se lhes dá ordem de interromper o combate, e cumprimentam-se no fim de um lance particularmente violento, durante o qual, no entanto, permaneceram leais um ao outro. Deve-se naturalmente entender que todas essas cortesias são evidenciadas perante o público pelos sinais mais convencionais da lealdade: apertar a mão, erguer os braços, abandonar ostensivamente uma “figura” estéril que prejudicaria a perfeição do combate.

Inversamente, a deslealdade só transparece através de figuras excessivas: dar um pontapé no vencido, refugiar-se atrás das cordas invocando ostensivamente um direito puramente formal, recusar um aperto de mão do adversário antes e depois do combate, aproveitar a pausa oficial para o atacar à traição, pelas costas, dar-lhe um golpe proibido sem que o árbitro veja (golpe que evidentemente só tem valor e função porque, de fato, metade da sala pode vê-lo e indignar-se). Sendo o Mal o clima natural do catch, o combate “correto” tem sobretudo um valor de exceção; surpreende o freqüentador habitual que lhe presta homenagem (são corretos pra burro, esses aí); sente-se subitamente comovido com a bondade geral do mundo, mas sem dúvida morreria de tédio e de indiferença se os lutadores não regressassem rapidamente à orgia dos maus sentimentos, que são os únicos a produzir bom catch.

Levado ao extremo, o catch “correto” só poderia conduzir ao boxe ou ao judô, enquanto que o verdadeiro catch deve a originalidade a todos os excessos que fazem dele um espetáculo e não um esporte. O fim de uma luta de boxe ou de um encontro de judô é seco, como o ponto que conclui uma demons-

tração. O ritmo do catch é totalmente diferente, pois o seu significado natural é o de uma ampliação retórica: a ênfase das paixões, o renovar dos paroxismos, a exacerbação das réplicas, só podem levar à mais barroca das confusões. Certos combates, entre os melhores, são coroados por uma algazarra final, uma espécie de “fantasia” desenfreada em que são abolidos os regulamentos, as leis do gênero, a censura do árbitro e os limites do ringue, arrastados numa desordem triunfante que se espalha pela sala e mistura indiscriminadamente os lutadores, os massagistas, o árbitro e os espectadores.

Já notamos que na América, o catch representa uma espécie de combate mitológico entre o Bem e o Mal (de natureza parapolítica, sendo o mau lutador sempre considerado como um Vermelho). O catch francês corresponde a uma mitificação totalmente diferente, de ordem ética e não política. O que o público procura aqui é a construção progressiva de uma imagem eminentemente moral: a do “salaud” perfeito. Vai-se ao catch para assistir às aventuras renovadas de um personagem principal, único, permanente e multiforme como Guignol ou Scapin, criador inventivo de figuras inesperadas, e, no entanto, sempre fiel à sua função. O “salaud” revela-se como um “tipo” de Molière, ou um retrato de La Bruyère, isto é, como uma entidade clássica, como uma essência, cujos atos não são mais do que epifenômenos significativos dispostos no tempo. Este caráter estilizado não pertence a nenhuma nação nem a nenhum partido, e quer o lutador se chame Kuzchenko (que recebeu o apelido de Bigode por causa de Stalin), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola ou Nollières, o freqüentador habitual supõe-lhe apenas uma pátria: a “correção”.

Em que consiste um “salaud” para esse público, ao que parece, composto em parte por “marginais”? Trata-se, essencialmente, de um instável, que só admite as regras quando estas lhe são úteis, e transgride a continuidade formal das atitudes. É um homem imprevisível, logo, associial. Refugia-se na Lei quando pensa que esta lhe é propícia, e a trai quando lhe convém; tão depressa nega o limite formal do ringue e continua a bater no adversário protegido legalmente pelas cordas, como restabelece esse limite e reclama a proteção do que, instantes antes, não respeitava. É esta inconseqüência, mais do que a traição ou a crueldade, que põe o público fora de si: melindrado na sua lógica e não na sua moral, considera a contradição de argu-

mentos a mais ignóbil das faltas. Um golpe interdito só deixa de ser correto se destrói um equilíbrio quantitativo e perturba o jogo rigoroso das compensações; o que o público condena não é de modo algum a transgressão de pálidas regras oficiais, é a tibieza da vingança e da penalidade. Assim, nada excita mais a multidão do que o pontapé enfático dado a um “salaud” vencido; a alegria de castigar atinge o auge quando se apóia sobre uma justificação matemática; o público solta então as rédeas ao seu desprezo: já não se trata de um “salaud” mas de uma “sa-lope”, gesto oral da última das degradações.

Uma finalidade assim precisa exige que o catch seja exatamente o que o público espera dele. Os lutadores, homens de grande experiência, sabem perfeitamente infletir os episódios espontâneos do combate no sentido da imagem que o público criou, para si próprio, dos grandes temas maravilhosos de sua mitologia. Um lutador pode irritar ou repugnar, mas nunca decepciona, visto que executa sempre até o fim o que o público espera dele, através de uma solidificação progressiva dos signos. No catch tudo o que existe, existe totalmente, não há símbolos nem alusões, tudo é dado exaustivamente; não deixando nada na sombra, o gesto elimina os significados parasitas e apresenta ritualmente ao público uma significação pura e plena, esférica, tal como uma Natureza. Esta ênfase nada mais é do que a imagem popular e ancestral da inteligibilidade perfeita do real. O que é mimado pelo catch é, portanto, uma inteligência ideal das coisas, é uma euforia dos homens, preservados durante um certo lapso de tempo da ambigüidade constitutiva das situações cotidianas, e instalados na visão panorâmica de uma Natureza unívoca, onde os signos corresponderiam enfim às causas, sem obstáculo, sem fuga e sem contradição.

Quando o herói ou o vilão do drama, o homem que há minutos se vira possuído de um furor moral, desenvolvido até à dimensão de uma espécie de signo metafísico, sai da sala de catch, impassível, anônimo, levando na mão uma pequena mala e de braço dado com a mulher, ninguém pode duvidar de que o catch contém o poder de transmutação que é próprio do Espectáculo e do Culto. No ringue, e no mais profundo da sua ignomínia voluntária, os lutadores são deuses, porque são durante alguns instantes a chave que abre a Natureza, o gesto puro que separa o Bem do Mal e desvenda a figura de uma Justiça enfim inteligível.

No *Júlio César* de Mankiewicz todos os personagens usam franja na testa: umas são frisadas, outras filiformes, outras em forma de topetes, outras ainda oleosas, todas bem penteadas; os calvos não foram admitidos embora abundem na História Romana. Os que tinham poucos cabelos nem assim escaparam, e o cabeleireiro, principal artesão do filme, conseguiu sempre descobrir-lhes uma madeixa que puxou também para a testa, testa romana cuja exigüidade desde sempre assinalou uma mistura específica de direito, de virtude e de conquista.

O que se associa a essas franjas obstinadas? Muito simplesmente a ostentação da romanidade. O *signo* opera aqui abertamente. A madeixa na testa torna tudo bem claro, ninguém pode duvidar de que está na Roma antiga. E esta certeza é constante: os atores falam, agem, torturam-se, debatem questões “universais”, sem que, graças à bandeirinha suspensa na testa, percam seja o que for da sua verossimilhança histórica: esse caráter de generalidade pode mesmo acentuar-se com toda a segurança, crescer, atravessar o Oceano e os séculos, alcançar a peruca ianque dos figurantes de Hollywood — pouco importa, todos se sentem seguros, instalados na tranqüila certeza de um universo sem duplicidade, onde os romanos são romanos pelo signo mais visível, o cabelo na testa.

O francês, para quem as caras americanas conservam ainda algo exótico, considera cômica esta mistura da morfologia do gangster-xerife com a pequena franja romana: trata-se na verdade de um excelente *gag* de *music-hall*. É que, para nós, o signo funciona em excesso, desacredita-se ao deixar transparecer a sua finalidade. Mas esta mesma franja sobre a única testa naturalmente latina do filme, a de Marlon Brando, impressiona-nos sem nos fazer rir, e é possível que uma parte do sucesso europeu deste ator seja devida à integração perfeita da capilaridade romana na morfologia geral do personagem. Ao contrário, Júlio César, com seu crânio de simplório penosamente coberto por uma madeixa de cabeleireiro, parece-nos incrível com seu ar de advogado anglo-saxão, já calejado por mil papéis secundários policiais ou cômicos.

Na ordem das significações capilares, eis um subsigno, o das surpresas noturnas: Portia e Calpurnia acordadas em plena noite, mostram-nos seus cabelos ostensivamente despenteados; a primeira, mais jovem, apresenta-nos uma desordem flutuante,

isto é, nela a ausência de arranjo é de algum modo de primeiro grau; a segunda, já madura, apresenta uma fraqueza mais trabalhada: uma trança contorna o pescoço e volta sobre o seu ombro direito, de modo a impor o signo tradicional da desordem, que é a assimetria. Mas os signos são simultaneamente excessivos e irrisionários: postulam um “natural” em que não têm sequer a coragem de perseverar: não são francos.

Outro signo deste *Júlio César*: todas as caras suam continuamente: homens do povo, soldados, conspiradores, todos eles banham os seus traços austeros e crispados numa transpiração abundante (de vaselina). E os primeiros planos são tão freqüentes que, evidentemente, o suor é aqui um atributo intencional. Assim como a franja romana ou a trança noturna, o suor é também um signo. De quê? Da moralidade. Todos suam porque todos debatem algo em si mesmos; supõe-se que estamos no local de uma virtude que se exerce dolorosamente, isto é, no próprio local da tragédia, e é o suor que deve deixá-lo transparecer: o povo traumatizado pela morte de César, e em seguida pelos argumentos de Marco Antônio, o povo sua, combinando economicamente neste único signo a intensidade da sua emoção e a rudeza da sua condição. E os homens virtuosos, Brutus, Cassius, Casca, também não cessam de transpirar, testemunhando o enorme trabalho fisiológico que neles opera a virtude que irá gerar um crime. Suar é pensar (o que evidentemente repousa sobre um postulado característico de um povo de negociantes: pensar é uma operação violenta, cataclísmica, de que o suor é o signo menor). Em todo o filme um único homem não sua, conservando-se glabro, inerte e estanho: César. Evidentemente, César, *objeto* do crime permanece “seco”, pois ele não sabe, *não pensa*, conserva-se intato, solitário, e límpido como deve sê-lo um testemunho.

Mais uma vez o signo é ambíguo: conserva-se à superfície mas nem por isso renuncia a ser captado em profundidade: quer fazer compreender (o que está certo), mas oferece-se simultaneamente como espontâneo (o que é falso), declara-se ao mesmo tempo intencional e irreprimível, artificial e natural, produzido e encontrado. Isto pode levar-nos a uma moral do signo. O signo só se deveria apresentar sob duas formas extremas: ou francamente intelectual, reduzido pela sua distância a uma álgebra, como no teatro chinês, onde uma bandeira significa a totalidade de um regimento; ou profundamente enraizado, de algum modo inventado a cada passo, descobrindo uma face

interna e secreta, signo de um momento e não de um conceito (e temos então por exemplo a arte de Stanislavski). Mas o signo intermediário (a franja da romanidade ou a transpiração do pensamento) denuncia um espetáculo degradado que teme tanto a verdade ingênua quanto o artifício total. Pois, se é lícito fazer-se um espetáculo que torne o mundo mais claro, já existe duplicidade culpável quando se confundem o signo e o significado. E trata-se de uma duplicidade própria ao espetáculo burguês; entre o signo intelectual e o signo visceral, esta arte coloca hipocritamente um signo bastardo, simultaneamente elíptico e pretensioso que batiza com o nome pomposo de “natural”.

O ESCRITOR EM FÉRIAS

Gide lia Bossuet descendo o Congo. Esta postura resume bem o ideal dos nossos escritores “em férias” fotografados pelo *Fígaro*: juntar ao lazer normal, o prestígio de uma vocação que nada pode sustentar ou degradar. Eis uma boa reportagem, sociologicamente eficaz, e que nos dá, sem disfarces, a imagem do escritor na nossa burguesia.

O que parece, primeiro, surpreendê-la e encantá-la é a sua própria complacência ao reconhecer que os escritores são também pessoas que gozam férias como as demais. As “férias” são um fato social recente cujo desenvolvimento mitológico seria interessante seguir. De fato escolar, no início, transformaram-se, desde a introdução das férias pagas, em fato proletário, ou pelo menos do trabalhador. Afirmar que este fato pode, de agora em diante, incluir os escritores, que os especialistas da alma humana também se submetem ao estatuto geral do trabalho contemporâneo, é uma maneira de convencer os nossos leitores burgueses de que eles vivem de acordo com o seu tempo: louvamo-nos de reconhecer a necessidade de certos prosaísmos, adaptamo-nos às realidades “modernas” através das lições de Siegfried ou de Fourastié.

É certo que esta proletarização do escritor só é concedida parcimoniosamente, e para melhor ser destruída em seguida. Logo que lhe é outorgado um atributo social (e as férias são um atributo bastante agradável), o literato regressa rapidamente ao firmamento em que coabita com os profissionais da vocação. E, de fato, o “natural” no qual pretendem eternizar os nossos romancistas, é instituído para traduzir uma contradição

sublime: a de uma condição prosaica, produzida infelizmente por uma época bem materialista, e de um estatuto prestigioso que a sociedade burguesa concede liberalmente aos seus intelectuais (desde que sejam inofensivos).

Prova da maravilhosa singularidade do escritor: durante essas famosas férias, que compartilha fraternalmente com os operários e os caixeiros, não deixa de trabalhar, ou pelo menos de produzir. Sendo assim um falso trabalhador, é também um falso veranista. Um escreve as suas memórias, outro corrige provas, um terceiro prepara o seu próximo livro. E o que não faz nada confessa-o como sendo um comportamento verdadeiramente paradoxal, uma proeza de vanguarda que só uma forte personalidade se pode permitir ostentar. Ficamos sabendo por esta última bazófia que é muito “natural” que o escritor escreva sempre, em qualquer circunstância. Em primeiro lugar assimila-se assim a produção literária a uma espécie de secreção involuntária, logo tabu, visto que escapa aos determinismos humanos; ou seja, mais pomposamente, o escritor está possuído por um deus interior tirano, que fala a todo o momento sem se importar com as férias do seu médium. Os escritores estão em férias mas a Musa está desperta e produz ininterruptamente.

A segunda vantagem desta logorréia é que, dado o seu caráter imperativo, ela se transforma muito naturalmente na própria essência do escritor. Este último faz sem dúvida as concessões de possuir uma existência humana, uma velha casa de campo, uma família, um short, uma neta etc., mas, ao contrário dos outros trabalhadores, que mudam de essência e que, na praia, são apenas veranistas, o escritor conserva, onde quer que esteja, a sua natureza de escritor; gozando de férias, exhibe assim o signo da sua humanidade, mas o deus permanece; é-se escritor como Luís XIV era rei, mesmo sentado na privada. Assim, a função de um literato está para os trabalhos humanos um pouco como a ambrosia está para o pão: uma substância milagrosa, eterna, que acede à forma social para melhor revelar a sua prestigiosa diferença. Tudo isto nos leva à idéia de um escritor super-homem, uma espécie de ser diferencial que a sociedade põe na vitrina para tirar o melhor partido da singularidade fictícia que lhe concede.

A imagem simplória do “escritor em férias” nada mais é portanto do que uma dessas mistificações astutas que a alta sociedade tece para melhor poder controlar os seus escritores: nada exprime melhor a singularidade de uma “vocaçãõ” do

que o prosaísmo da sua encarnação, que a contradiz mas não a nega, longe disso: trata-se de um velho truque de todas as hagiografias. Assim se prolonga o mito das “férias-literárias” muito para lá do verão: as técnicas do jornalismo contemporâneo procuram oferecer uma imagem prosaica do escritor. Mas não devemos pensar que se trata de um esforço de desmistificação. Antes pelo contrário. Sem dúvida que participar, através de confidências, da vida cotidiana de uma raça selecionada pelo gênio pode parecer comovente e mesmo lisonjeiro para o simples leitor: acharia talvez deliciosamente fraterna a humanidade, se soubesse pelos jornais que tal grande escritor usa pijamas azuis e que tal jovem romancista gosta de “moças bonitas, queijo de Saboia e mel de lavanda”. Isto não impede que o saldo da operação seja o escritor tornar-se ainda um pouco mais vedete, distanciar-se ainda mais desta Terra, para se refugiar num *habitat* celeste onde os seus pijamas e os seus queijos não o impedem de utilizar de novo a sua palavra nobre e demiúrgica.

Atribuir publicamente ao escritor um corpo bem carnal, revelar que ele gosta de vinho branco seco e do filé mal passado, equivale a tornar a nossos olhos os produtos da sua arte ainda mais milagrosos e de essência mais divina. Os detalhes da sua vida cotidiana não só não aproximam nem esclarecem a natureza da sua inspiração mas, muito pelo contrário, é a singularidade mítica da sua condição que o escritor acusa nessas confidências. Pois só pode ser imputada a uma natureza sobre-humana a existência de seres suficientemente amplos para usarem pijamas azuis no próprio instante em que se manifestam como consciência universal, ou ainda para professarem o amor ao “queijo de Saboia” com essa mesma voz com que anunciam a sua próxima Fenomenologia do Ego. A aliança espetacular de tanta nobreza e de tanta futilidade significa que se acredita ainda na contradição: totalmente milagrosa, como cada um dos seus termos, perderia evidentemente todo o interesse num mundo em que o trabalho do escritor fosse dessacralizado a ponto de parecer tão natural quanto as suas funções vestimentares ou gustativas.

O CRUZEIRO DO SANGUE AZUL

Desde o Coroamento, os franceses esperavam ansiosamente uma novidade na atualidade monárquica que tanto apreciam: o

embarque de uma centena de príncipes num iate grego, o *Agamemnon*, distraiu-os muito. A Coroação de Elizabeth era um tema patético, sentimental; o cruzeiro do sangue azul foi um episódio picante: os reis brincaram de homens, como numa comédia de Flers e Caillavet; daí resultaram inúmeras situações grotescas pelas suas contradições, do tipo Maria-Antonieta-brincando-de-leiteira. A patologia de tal divertimento é pesada: já que nos divertimos com uma contradição é porque pensamos que os seus termos estão muito afastados; isto é, os reis são de essência sobre-humana, e quando assumem temporariamente certas formas de vida democrática, trata-se indubitavelmente de uma encarnação contrária à natureza, apenas possível por condescendência. Apregoar que os reis são capazes de prosaísmo é reconhecer que este estatuto não lhes é mais natural do que a angelitude ao comum dos mortais, e é constatar que o rei é ainda de direito divino.

Assim os gestos neutros da vida cotidiana adquiriram no *Agamemnon* um caráter de audácia exorbitante, como as fantasias criativas onde a Natureza transgride os seus reinos: os reis barbeando-se a si próprios! Este fato foi relatado pela nossa imprensa como um ato de uma singularidade incrível, como se nele os reis consentissem em arriscar toda a realeza, professando assim, aliás, a sua fé em sua natureza indestrutível. O rei Paulo vestia uma camiseta de mangas curtas, a rainha Frederica um vestido estampado, isto é, não exclusivo, mas cujo padrão se pode reencontrar no corpo de simples mortais: antigamente, os reis fantasiavam-se de pastores; hoje, o signo da fantasia consiste em vestirem-se durante quinze dias com roupas compradas no supermercado. Outro estatuto democrático: levantar-se às seis horas da manhã. Tudo isto nos informa, por antífrase, de uma certa idealidade da vida cotidiana: usar punhos de renda, fazer-se barbear por um lacaio, levantar-se tarde. Renunciando a estes privilégios, os reis relegam-nos para o reino do sonho: o seu sacrifício, embora temporário, fixa na eternidade os signos da felicidade cotidiana.

O curioso é que o caráter mítico dos nossos reis foi sacralizado, mas de modo nenhum conjurado, pela interferência de um certo cientismo; os reis definem-se pela pureza da sua raça (o Sangue azul), como os cachorros, e o navio, lugar privilegiado de toda a clausura, é uma espécie de arca moderna, onde se conservam as principais variações da espécie monárquica. A tal ponto que se calculam abertamente as probabilidades de

certos acasalamentos; os puro-sangue estão ao abrigo de todas as bastardias, fechados nessa coudelaria navegante, prepara-se-lhes tudo para que (anualmente?) se possam reproduzir entre si; tão raros na Terra quanto os "pug-dogs", o navio fixa-os e reúne-os, constituindo uma "reserva" temporária onde se conserva, e possivelmente se perpetua, uma curiosidade etnográfica tão protegida como um parque de Sioux.

Os dois temas seculares misturam-se, o do Rei-Deus e o do Rei-Objeto. Mas este céu mitológico não é assim tão inofensivo para a Terra. As mistificações mais etéreas, os detalhes mais divertidos do cruzeiro do Sangue azul, todo este falatório anedótico com que a imprensa embriaga os seus leitores, não é oferecido impunemente: reafirmada a sua divindade, os príncipes reencontram a política democraticamente: o Conde de Paris abandona o *Agamemnon* para regressar a Paris e "vigiar" o destino da C.E.D., e o jovem Juan de Espanha é enviado em socorro do fascismo espanhol.

CRÍTICA MUDA E CEGA

Os críticos (literários ou dramáticos) utilizam frequentemente dois argumentos bastante singulares. O primeiro consiste em decretar bruscamente o objeto da crítica inefável e por conseqüente a crítica inútil. O outro argumento, que também aparece periodicamente, consiste em se confessar demasiado estúpido, demasiado rude para compreender uma obra considerada filosófica: assim uma peça de Henri Lefebvre sobre Kierkegaard provocou nos nossos melhores críticos (e não falo daqueles que professam abertamente a sua estupidez) um fingido pânico de imbecilidade (cujo objetivo era, evidentemente, o de desacreditar Lefebvre exilando-o no ridículo da cerebralidade pura).

Por que motivo a crítica proclama periodicamente a sua impotência ou a sua incompreensão? Certamente, não é por modéstia: nada mais "à vontade" do que um tal confessando que não entende nada de existencialismo, nada mais irônico, e portanto mais seguro de si, do que um outro reconhecendo, envergonhado, que não tem o privilégio de ser iniciado na filosofia do Extraordinário; e nada mais militar do que um terceiro defendendo o inefável poético.

Tudo isto significa, de fato, que o crítico se crê senhor de uma inteligência suficientemente firme, para que a confissão de uma incompreensão ponha em causa a clareza do autor, e não a do seu próprio cérebro: se se representa a imbecilidade, é para que o público se espante, e para levá-lo, assim, de uma cumplicidade de impotência a uma cumplicidade de inteligência. Trata-se de uma operação bem conhecida nos salões de Verdurin: “Eu, que exerço a profissão de ser inteligente, não entendo nada disso; ora vocês também não entenderiam nada; portanto vocês são tão inteligentes como eu”.

A verdadeira natureza dessas periódicas profissões de incultural é o velho mito obscurantista segundo o qual a idéia é nociva, se não for controlada pelo “bom senso” e o “sentimento”: o Saber, é o Mal, ambos cresceram na mesma árvore: a cultura é permitida com a condição de proclamar periodicamente a vaidade dos seus fins e os limites do seu poder (ver também sobre este assunto as idéias do Sr. Graham Greene sobre os psicólogos e os psiquiatras); a cultura ideal deveria ser apenas uma doce efusão retórica, a arte das palavras como testemunha de uma comoção passageira da alma. Mas esse velho casal romântico, coração e cabeça, só tem realidade num sistema de imagens de origem vagamente gnóstica, nessas filosofias lânguidas que na verdade sempre caracterizam os regimes fortes, onde os intelectuais são afastados e incentivados a preocuparem-se com a emoção e o inefável. De fato, qualquer reserva em relação à cultura é uma posição terrorista. Exercer a profissão de crítico e proclamar que não se entende nada de existencialismo ou de marxismo (pois deliberadamente são sobretudo essas filosofias que não são compreendidas) é erigir a própria cegueira ou o próprio mutismo em regra universal de percepção, é rejeitar do mundo o marxismo e o existencialismo: “Eu não entendo nada disso, portanto vocês são idiotas”.

Porém, para que ser crítico se se temem, ou se desprezam de tal forma os fundamentos filosóficos de uma obra, e se se exige tão firmemente o direito de não os compreender e de não falar deles? Compreender, esclarecer é, no entanto, a profissão de vocês: É claro que vocês podem julgar a filosofia em nome do “bom senso”; o problema é que se o “bom senso” e o “sentimento” não entendem nada de filosofia, a filosofia, essa, compreende-os perfeitamente. Vocês não explicam os filósofos, mas eles explicam vocês. Vocês não querem entender a obra do marxista Lefebvre, mas podem estar certos de que o mar-

xista Lefebvre compreende muito bem a incompreensão de vocês, e sobretudo (pois creio que vocês são mais mal intencionados do que incultos) o ar deliciosamente inofensivo com que a confessam.

SAPONÁCEOS E DETERGENTES

O primeiro Congresso Mundial da Detergência (Paris, setembro de 1954) deu azo a que o mundo se abandonasse à euforia do Omo: não só os produtos detergentes não são nocivos para a pele, como podem até salvar os mineiros da silicose. Ora, estes produtos são, há já alguns anos, objeto de uma publicidade de tal modo maciça, que já fazem parte, hoje, dessa zona da vida cotidiana dos franceses, onde as psicanálises, se se atualizassem, deveriam tentar penetrar. Poder-se-ia então opor utilmente à psicanálise dos líquidos purificadores (*Javel*) a dos saponáceos em pó (*Lux*, *Persil*) ou a dos detergentes (*Rai*, *Paic*, *Crio*, *Omo*). As relações entre o remédio e o mal, o produto e a sujeira, são essencialmente diferentes num caso e noutro.

Por exemplo, as soluções de cloreto de sódio (*Cândida*) foram sempre consideradas como uma espécie de fogo líquido cuja ação deve ser cuidadosamente controlada, sem o que o próprio objeto pode ser atingido, “queimado”; a lenda implícita deste tipo de produto repousa sobre a idéia de uma modificação violenta, abrasiva, da matéria: os produtos são de ordem química ou mutilante: “matam” a sujeira. Ao contrário, os pós são elementos separadores: o seu papel ideal consiste em libertar o objeto da sua imperfeição circunstancial: “expulsa-se” a sujeira, mas esta não morre; na propaganda visual do *Omo*, a sujeira é representada por um pequeno inimigo débil e negro que foge apavorado da roupa limpa e pura, sob a simples ameaça do julgamento do *Omo*. Os cloros e os amoníacos são sem dúvida nenhuma os delegados de uma espécie de fogo total, salvador mas cego; os pós são, pelo contrário, seletivos, empurram, conduzem a sujeira através da trama do objeto, desempenham uma função de polícia, não de guerra. Esta distinção tem o seu correspondente na etnografia: o líquido químico prolonga o gesto da lavadeira batendo a roupa, e os pós substituem o da dona de casa comprimindo e torcendo a roupa ao longo do lavadouro. No entanto, dentro da própria classe dos pós, deve-se ainda opor à publicidade psicológica, a publicidade psicanalítica (não dando a esta palavra o significado preciso de uma

escola particular). Por exemplo, a Brancura *Persil* fundamenta o seu prestígio na evidência de um resultado; apela-se para a vaidade, para o amor das aparências, apresentando e comparando dois objetos, um *mais* branco do que o outro. A publicidade *Omo* indica também o efeito do produto (aliás sob uma forma superlativa), mas revela sobretudo o processo da sua ação; fazendo assim com que o consumidor penetre numa espécie de modo vivido da substância, faz com que ele se torne cúmplice de uma libertação e não usufrua apenas de um resultado; a matéria adquire assim estados-valores.

O *Omo* utiliza dois desses estados, bastante recentes na ordem dos detergentes: o profundo e o espumoso. Dizer que o *Omo* limpa em profundidade (ver o sainete do Cinéma-Publicité) equivale a supor que a roupa é profunda, o que nunca se pensara antes, e que incontestavelmente a magnífica e a estabelece como objeto sedutor perante os obscuros impulsos de envolvimento e de carícia que existem em todo o corpo humano. Quanto à espuma, todos conhecem o seu significado de luxo: em primeiro lugar, aparenta uma certa inutilidade; depois, a sua proliferação abundante, fácil, quase infinita, deixa supor na substância que a gera um germe vitorioso, uma essência sã e potente, uma riqueza de elementos ativos num pequeno volume de origem; enfim, predispõe o consumidor a uma imaginação aérea da matéria, a um modo de contato simultaneamente ligeiro e vertical, desejado e deliciosamente gozado, quer no setor gustativo (“foie-gras”, petiscos, vinhos) quer no do vestuário (musselinas, tules), assim como no dos sabonetes (vedete tomando banho). A espuma pode mesmo ser o signo de uma certa espiritualidade, na medida em que se considera o espírito capaz de tirar tudo do nada, uma grande superfície de efeitos de um pequeno número de causas (os cremes têm uma psicanálise totalmente diferente, são emolientes, calmantes, eliminam as rugas, a dor, o fogo etc.). O importante é ter conseguido mascarar a função abrasiva do detergente sob a imagem deliciosa de uma substância simultaneamente profunda e aérea, que pode reger a ordem molecular do tecido, sem o atacar. Euforia que aliás não nos deve fazer esquecer que existe um plano onde o *Persil* e o *Omo* se equivalem: o plano do truste anglo-holandês *Unilever*.

O POBRE E O PROLETÁRIOO

O último *gag* de Carlitos foi ter feito com que metade do seu prêmio soviético passasse para os cofres do abade Pierre. No fundo, equivale a estabelecer uma igualdade entre o proletário e o pobre. Carlitos atribui sempre ao proletário as características do pobre: dá a força humana de suas representações, mas também a sua ambigüidade política, bem visíveis nesse filme admirável, que é *Os tempos modernos*. Carlitos aflora incessantemente o tema proletário, mas nunca o assume politicamente. Mostra-nos o proletário ainda cego e mistificado, definido pela natureza imediata das suas necessidades, e a sua alienação total nas mãos dos seus senhores (patrões e polícias). Para Carlitos, o proletário é ainda um homem que tem fome; as representações da fome são sempre épicas em seus filmes: tamanho desmedido dos sanduíches, rios de leite, frutos negligentemente abandonados após a primeira dentada; ironicamente a máquina de comer (de essência patronal) fornece apenas alimentos parcelados e visivelmente insípidos. Tolhido pela fome, o homem-Carlitos situa-se sempre um pouco abaixo da tomada de consciência política: para ele, a greve é uma catástrofe, pois ameaça um homem realmente obcecado pela fome, homem que só recupera a condição operária no momento em que o pobre e o proletário coincidem sob o olhar (e a pancada) da polícia. Historicamente, Carlitos assume a condição do operário da Restauração, do trabalhador revoltado contra a máquina, desamparado pela greve, fascinado pelo problema do pão (no sentido próprio da palavra) mas incapaz ainda de aceder ao conhecimento das causas políticas e à exigência de uma estratégia coletiva.

Mas é precisamente porque Carlitos encarna uma espécie de proletariado bruto, ainda exterior à Revolução, que a sua força representativa é imensa. Nunca nenhuma obra socialista conseguiu exprimir a condição humilhada do trabalhador com tanta violência e generosidade. Só talvez Brecht tenha entrevisto a necessidade da arte socialista considerar o homem na véspera da Revolução, quer dizer o homem só, ainda cego, no momento em que, pelo excesso “natural” de suas misérias, se abre à luz da Revolução. Mostrando o operário já empenhado num combate consciente, assumido pela Causa e pelo Partido, as obras testemunham de uma realidade política necessária, mas sem força estética.

Ora, Carlitos, em conformidade com a idéia de Brecht, ostenta a sua cegueira ao público de tal modo que este vê simultaneamente o cego e o seu espetáculo; ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê: assim, nas marionetes são as crianças que alertam Guignol⁶ para aquilo que ele finge não ver. Por exemplo, Carlitos na sua cela, animado pelos guardas, leva a vida ideal do pequeno-burguês americano: lê o jornal de perna cruzada sob um retrato de Lincoln; mas a própria suficiência adorável da postura desacredita-a completamente, visto que se torna impossível procurar refúgio nela, sem notar a nova alienação que ela contém. As mais frágeis ilusões são deste modo esvaziadas e o desgraçado está permanentemente sendo afastado de suas tentações. Em suma, é devido a isso que o homem-Carlitos sai sempre vitorioso de qualquer situação: porque ele escapa a tudo, rejeita toda a comandita, e no homem, investe apenas o homem. A sua anarquia, discutível politicamente, representa em arte, talvez, a forma mais eficaz da revolução.

MARCIANOS

O mistério dos discos voadores começou por ser bem terrestre: supunha-se que os discos vinham do desconhecido soviético, desse mundo tão privado de intenções claras quanto qualquer outro planeta. Esta forma do mito continha já, em germe, o seu desenvolvimento planetário; se o disco se transformou tão facilmente, de engenho soviético em engenho marciano, foi porque, de fato, a mitologia ocidental atribui ao mundo comunista a própria alteridade de um planeta: a URSS é um mundo intermediário entre a Terra e Marte.

Simplemente, o maravilhoso, no seu devir, mudou de sentido: passou-se do mito do combate ao do julgamento. Com efeito, Marte até nova ordem, é imparcial: Marte vem à Terra para julgá-la; mas antes de condenar, quer observar e ouvir. A grande contestação URSS-USA é assim considerada doravante como um estado culpável, porque não existe aqui medida co-

num entre o perigo e os direitos recíprocos: daí, o apelo mítico a um olhar celeste suficientemente potente para intimidar as duas facções. Os analistas do futuro poderão explicar os elementos figurativos deste poder, os temas oníricos que o compõem: a redondez do engenho, o caráter liso e unido do metal que o constitui: o estado superlativo do mundo que seria uma matéria sem costuras; *a contrário*, entendemos melhor tudo o que, no nosso campo perceptivo, participa do tema do Mal: os ângulos, os planos irregulares, o barulho, o descontínuo das superfícies. Tudo isto já foi apontado minuciosamente nos romances de antecipação, em cujas descrições se inspira literalmente a psicose marciana.

O fato de Marte ser implicitamente dotado de um determinismo histórico calcado sobre o da Terra é o que há de mais significativo. Se os discos-voadores são veículos de geógrafos marcianos que vêm observar a configuração da Terra — conforme declarou alto e bom som não sei que cientista americano, e como sem dúvida muitos ainda pensam, é que a história de Marte se desenvolveu ao mesmo ritmo da história do nosso mundo, e produziu geógrafos no mesmo século em que descobrimos a geografia e a fotografia aérea. O único avanço sobre nós é o próprio veículo, de forma que Marte é assim apenas uma Terra sonhada, dotada de asas perfeitas como em todos os sonhos de idealização. Provavelmente, se um dia desembarcássemos em Marte tal como o construímos, não encontraríamos senão a própria Terra, e perante esses dois produtos de uma mesma História não saberíamos reconhecer o nosso. Pois, para que Marte tenha alcançado o saber geográfico, é preciso que tenha tido também o seu Estrabão, o seu Michelet, o seu Vidal de la Blache, e por conseguinte, também, as mesmas nações, as mesmas guerras, os mesmos cientistas e os mesmos homens que nós.

A lógica obriga-a a possuir também as mesmas religiões e, singularmente, é claro, a nossa: a religião do povo francês. Os marcianos, declarou *O Progresso de Lyon*, tiveram necessariamente um Cristo; portanto, têm certamente também um Papa (eis aberto, aliás, um cisma): sem o qual não se poderiam ter civilizado a ponto de inventarem a nave interplanetária. Assim, para este jornal, já que a religião e o progresso técnico são igualmente bens preciosos da civilização, não se pode conceber um sem o outro: *É inconcebível, lê-se nesse jornal, que seres, com tal grau de civilização, que podem vir até nós pelos seus*

(6) Guignol, personagem principal do teatro de marionetes francês, designando também, por extensão, todo o espetáculo. (N. dos T.)

próprios meios, sejam "pagãos". Devem ser deístas reconhecendo a existência de um deus e tendo a sua própria religião.

Assim, toda esta psicose é baseada no mito do Idêntico, ou seja, do Sósia. Mas aqui, como sempre, o Sósia vai à frente, o Sósia é o Juiz. O confronto Este-Oeste já não é o puro combate entre o Bem e o Mal, é uma espécie de briga maniqueísta que se desenrola sob um terceiro olhar; postula a existência de uma Sobre-Natureza ao nível do céu, porque é no céu que está o Terror: o céu passou a ser assim, sem metáfora, o campo de aparição da morte atômica. O Juiz nasce no mesmo lugar em que o carrasco ameaça.

Ademais, este Juiz — ou antes este Vigia — vemo-lo, cuidadosamente reinvestido pela espiritualidade comum, diferir bem pouco de uma pura projeção terrestre. Esta incapacidade de imaginar o Outro é um dos traços constantes de toda a mitologia pequeno-burguesa. A alteridade é o conceito mais desagradável ao "bom senso". Todo o mito tende fatalmente para um antropomorfismo estreito e, o que é pior, para um antropomorfismo de classe. Marte não é apenas a Terra, é a Terra pequeno-burguesa, é o pequeno domínio de mentalidade cultivado (ou expresso) pela imprensa ilustrada. Mal acabara de se formar no céu, Marte foi assim *alinhado* pela mais forte das apropriações, a da identidade.

A OPERAÇÃO ASTRA

Insinuar na Ordem o espetáculo complacente das suas servitudes tornou-se um meio paradoxal mas peremptório de dilata-la. Eis o esquema dessa nova demonstração: para isolar o valor de ordem que se quer restaurar ou desenvolver, primeiro manifestar detidamente as suas mesquinhas, as injustiças que produz, a troça que suscita: mergulhá-lo na sua imperfeição natural; depois salvá-lo *in extremis apesar*, ou antes *com* a pesada fatalidade das suas taras. Exemplos? Não faltam.

Tomai um exército, manifestai cruamente o caporalismo dos seus chefes, o caráter tacanho, injusto de sua disciplina, e mergulhai um ser médio, falível mas simpático, arquétipo do espectador, nesta tirania idiota. E depois, de repente, revirai o chapéu mágico e extraí dele a imagem de um exército triunfante, bandeiras ao vento, adorável: embora batido, só se lhe

pode ser fiel tal qual como a mulher de Sganarello (*From here to eternity — Tant qu'il y aura des hommes*)⁷.

Tomai outro exército: apontai o fanatismo científico dos seus engenheiros, sua cegueira; mostrai tudo o que um rigor tão inumano destrói: homens, casais. E a seguir, içai a bandeira, salvai o exército pelo progresso, juntai a grandeza da primeira, ao triunfo do segundo (*Les Cyclones*, de Jules Roy). A Igreja, enfim: denunciem sem pudor o seu farisaísmo, a tacanhês dos seus carolas, explicaí que tudo isto pode ser mortal, não camuflai nenhuma das misérias da fé. E depois *in extremis* insinuai que o Verbo, por mais ingrato que seja, é uma via de salvação para as suas próprias vítimas, e justificai o rigorismo moral pela santidade daqueles que ele oprime (*Living Room*, de Graham Greene).

Trata-se de uma espécie de homeopatia: curam-se as dúvidas contra a Igreja, contra o Exército, pelo próprio mal da Igreja e do Exército. Inocula-se um mal contingente para prevenir ou curar um mal essencial. Admite-se que a revolta contra a inumanidade dos valores da ordem é uma doença comum, natural, desculpável; deve evitar-se uma oposição frontal e tentar exorcizá-la como um fenômeno de possessão: obriga-se o doente a representar o seu próprio mal, a conhecer a natureza da sua revolta, e a revolta desaparece; tanto mais seguramente porque, depois disso, distanciada e observada, a ordem não é mais do que um misto maniqueísta, portanto fatal, vitorioso, e conseqüentemente benéfico. O mal imanente da servidão é resgatado pelo bem transcendente da religião, da pátria, da Igreja etc. Um pouco de mal "confessado" dispensa o reconhecimento de muito mal escondido.

Também é possível encontrar na publicidade um esquema romanesco que exemplifique a ação desta nova vacina. Trata-se da publicidade da *Astra*. A historietta começa inevitavelmente com um grito de indignação dirigido à margarina: "Um creme feito com margarina? É impensável!" "Margarina? Teu tio vai ficar furioso!". E depois abrem-se os olhos, a consciência perde a sua rigidez: a margarina é um alimento delicioso, agradável, digestivo, econômico, útil em todas as circunstâncias. Conheça-se a moral final: "Eis-vos libertos de um preconceito que

(7) Filme exibido no Brasil com o título de *A um Passo da Eternidade*. (N. dos T.)

vos custava caro!” É deste mesmo modo que a Ordem nos liberta dos nossos preconceitos progressistas. O Exército, valor ideal? É impensável; vejam as suas fanfarronadas, o seu capitalismo, a cegueira sempre possível dos seus chefes. A Igreja infalível? Infelizmente é muito duvidoso que assim seja: vejam os carolas, os seus padres sem poder, o seu conformismo criminoso. E depois, o bom-senso faz as contas: o que são os inconvenientes menores da ordem comparados com as suas vantagens? Ela vale bem o preço de uma vacina. Que interessa, *no fim de contas*, que a margarina não seja senão gordura, se o seu rendimento é superior ao da manteiga? Que importa, *no fim de contas*, que a ordem seja um pouco brutal ou um pouco cega, se nos proporciona um baixo custo de vida? Eis-nos também libertos de um preconceito que nos custava caro, muito caro, que nos custava muitos escrúpulos, muitas revoltas, muitos combates e muita solidão.

CONJUGAIS

Os casamentos abundam na nossa melhor imprensa ilustrada: grandes casamentos (o filho do marechal Juin e a filha de um inspetor das Finanças, a filha do duque de Castries e o barão Vitrolles), casamentos de amor (Miss Europa 53 e o seu amigo de infância), casamentos (futuros) de vedetes (Marlon Brando e Josiane Mariani, Raf Vallone e Michèle Morgan). Naturalmente, estes casamentos não são todos enfocados na mesma fase, visto que a sua virtude mitológica não é a mesma.

O grande casamento (aristocrático ou burguês) corresponde à função ancestral e exótica das bodas: é simultaneamente “potlatch” entre duas famílias e o espetáculo desse “potlatch” para a multidão que rodeia a consumpção das riquezas. A multidão é necessária; portanto, o grande casamento é sempre focado na praça pública, frente à igreja; é aí que se queima o dinheiro com que se ofusca a multidão; jogam-se às chamas uniformes e trajes, armas e laços (da Legião de Honra), o Exército e o Governo, todas as grandes funções do teatro burguês, os adidos militares (enternecidos), um capitão da Legião (cego) e a multidão parisiense (comovida). A força, a lei, o espírito, o coração, todos estes valores da ordem são lançados em conjunto nas bodas, consumidos no “potlatch”, mas, por isso mesmo, mais solidamente instituídos do que nunca, prevaricando

abundantemente a riqueza natural de toda a união. É preciso não esquecer que um “grande casamento” é uma operação frutuosa de contabilidade, que consiste em transferir para o crédito da natureza o pesado débito da Ordem, em absorver na euforia pública do casal “a triste e selvagem história dos homens”: a Ordem alimenta-se de Amor; a mentira, a exploração, a cupidez, todo o mal social burguês, é afastado pela verdade do casal.

A união de Sylviane Carpentier, Miss Europa 53, e de seu amigo de infância, o electricista Michel Warenbourg, permite desenvolver uma imagem diferente, a da cabana feliz. Graças ao seu título, Sylviane podia ter seguido a carreira brilhante de uma estrela; viajar, fazer cinema, ganhar muito dinheiro; sensata e modesta, renunciou à “glória efêmera” e, fiel ao seu passado, casou com o electricista de Palaiseau. Os jovens esposos são-nos desta vez apresentados na fase post-nupcial de sua união, estabelecendo os hábitos da sua felicidade e instalando-se no anonimato de um modesto conforto: mobiliando apartamento de dois quartos-cozinha, tomando o café da manhã, indo ao cinema, fazendo a feira etc.

Aqui, a operação consiste evidentemente em pôr ao serviço do modelo pequeno-burguês toda a glória natural do casal: que esta felicidade, mesquinha por definição, possa no entanto ser *escolhida*, eis um fato que lisonjeia os milhões de franceses que compartilham essa felicidade por condição. A pequena burguesia pode orgulhar-se da adesão de Sylviane Carpentier, assim como a Igreja, antigamente, ganhava força e prestígio com o ingresso de algum aristocrata em suas ordens: o casamento de Miss Europa, o seu enternecedor ingresso, depois de tantas glórias, no pequeno apartamento de Palaiseau, equivale ao Sr. de Rancé escolhendo a ordem da Trapa ou Louise de la Vallière a do Carmo: grande glória para a Trapa, o Carmo e Palaiseau.

O amor-mais-forte-que-a-glória reverte assim em favor da moral do *status quo* social: não é sensato sair-se da sua condição, reentrar nela é glorioso. Como recompensa, a própria condição pode desenvolver as suas vantagens que são essencialmente as da fuga. Neste universo, a felicidade consiste em jogar o jogo de uma espécie de reclusão doméstica: questionários “psicológicos”, truques, trabalhos manuais, aparelhagem eletrodoméstica, estabelecimento de horários, todo este paraíso utilitário da *Elle* ou do *Express* glorifica a reclusão no lar, a introversão do casal no conforto doméstico, tudo o que possa distraí-lo, infantilizá-lo, inocentá-lo, e, sobretudo, tudo o que o isenta

de uma responsabilidade social mais lata. “Dois corações, uma cabana”. No entanto, o mundo também existe. Mas o amor espiritualiza a cabana, e a cabana disfarça o barraco: assim se exorciza a miséria pela sua imagem ideal, a pobreza.

O casamento de vedetes, normalmente, é-nos apresentado apenas sob seu aspecto futuro. Essencialmente, desenvolve o mito quase puro do Casal (pelo menos no caso de Vallone-Morgan; no caso de Brando, os elementos sociais ainda dominam, como veremos daqui a pouco). O fator conjugal está portanto no limite do supérfluo, relegado sem precauções para um futuro problemático: Marlon Brando, *vai* casar com Josiane Mariani (mas só depois de fazer vinte novos filmes); Michèle Morgan e Raf Vallone formarão *talvez* um novo casal civil (mas primeiro Michèle terá de se divorciar). Trata-se de fatos hipotéticos, apresentados como certos na medida em que a sua importância é marginal, submetida à convenção generalizada, exigindo que, publicamente, o casamento seja sempre a finalidade natural do acasalamento. O que importa é apresentar a realidade carnal do casal, camuflando-a sob a caução de um casamento hipotético.

O (futuro) casamento de Marlon Brando apresenta-se-nos carregado de complexos sociais: é a união da pastora e do senhor. Josiane, filha de um “modesto” pescador de Bandol, mas, apesar disso, bem sucedida, visto que tem o diploma do curso secundário e fala inglês fluentemente (tema das “prendas da mocinha casadoura”), Josiane comoveu o homem mais tenebroso do cinema, espécie de compromisso entre Hipólito e algum sultão solitário e selvagem. Mas a conquista da humilde francesa pelo monstro de Hollywood só é total no seu movimento inverso: o herói, preso pelo amor, parece derramar todo o seu prestígio sobre a aldeia francesa, a praia, o mercado, o café e os empórios de Bandol; de fato, é Marlon que é fecundado pelo arquétipo pequeno-burguês de todas as leitoras de semanários ilustrados. Marlon, escreve *Une semaine du monde*, Marlon acompanhado pela sua (futura) sogra e pela sua (futura) esposa, como um pequeno-burguês francês, realiza um pacote “passeio-aperitivo”. A realidade impõe ao sonho o seu cenário e o seu estatuto: a pequena burguesia francesa está hoje, manifestamente, numa fase de imperialismo mítico. Num primeiro nível, o prestígio de Marlon é de ordem muscular, venusiano; depois é de ordem social: Marlon foi consagrado por Bandol, ao invés de ser ele a consagrado-la.

ICONOGRAFIA DO ABADE PIERRE

O mito do abade Pierre dispõe de um trunfo precioso: a cabeça do abade. É uma bela cabeça que apresenta claramente todos os signos do apostolado: olhar suave, corte de cabelo franciscano, barba de missionário, tudo isto completado pelo capuz do padre-operário, e o bordão do peregrino. Assim se reúnem os signos da lenda e os da modernidade.

O corte de cabelo, por exemplo, razo, sem requinte, e sobretudo sem forma, pretende decerto obter um penteado inteiramente desprovido de arte e mesmo de técnica, uma espécie de estado zero do corte; é preciso cortar o cabelo, mas que esta operação necessária não implique, pelo menos, nenhum modo particular de existência: que ela seja, sem no entanto ser qualquer coisa. O corte de cabelo do abade Pierre, concebido visivelmente para atingir um equilíbrio neutro entre o cabelo curto (convenção indispensável para se não fazer notar) e o cabelo descuidado (condição apropriada para manifestar o desprezo pelas outras convenções) vai, deste modo, ao encontro do arquétipo capilar da santidade: o santo é, antes de mais nada, um ser sem contexto formal; a idéia de moda é antipática à idéia de santidade.

Mas onde as coisas se complicam — sem que o abade saiba, esperemo-lo — é que aqui, como noutros casos, a neutralidade acaba por funcionar como signo da neutralidade, e, se se quisesse realmente passar despercebido, seria preciso recomençar tudo. O corte zero exprime simplesmente o franciscanismo; inicialmente concebido negativamente para não contrariar a aparência de santidade, rapidamente se transformou num modo superlativo de significação, *mascara* o abade de S. Francisco. Daí o sucesso e profusão iconográfica deste corte nas revistas ilustradas e no cinema (onde será suficiente que o ator Reybaz o adote, para se confundir inteiramente com o abade).

Mesmo circuito mitológico no que diz respeito à barba: é claro que ela pode ser simplesmente o atributo de um homem livre, desligado das convenções cotidianas do nosso mundo e a quem repugna perder tempo a barbear-se: o fascínio da caridade é compatível com esta espécie de desprezo; mas é preciso reconhecer-se que a barba eclesiástica tem também a sua mitologiazinha. Nenhum padre usa barba por acaso; a barba é sobretudo um atributo missionário ou capuchinho, não pode deixar de significar apostolado e pobreza; um padre que use barba é

assim ligeiramente abstraído do clero secular; os padres glabros são considerados mais seculares, os de barba, mais evangélicos: o horrível Frolo não tinha barba, o bom padre de Foucauld tinha; com barba pertence-se um pouco menos ao bispo, à hierarquia, à Igreja política; tem-se um ar mais livre, um pouco franco-atirador, isto é, mais primitivo, beneficiando do prestígio dos primeiros eremitas, dispondo da rude franqueza dos fundadores do monaquismo, depositários do espírito contra a letra: usar barba é explorar com o mesmo ânimo o subúrbio, a Britânia, ou a Niassalândia.

Evidentemente, o problema não é saber como é que esta floresta de *signos* pôde cobrir o abade Pierre (embora para dizer a verdade seja estranho que os atributos da bondade sejam espécies de peças transportáveis, objetos de uma troca fácil entre a realidade — o abade Pierre do *Match* — e a ficção — o abade Pierre do filme — e que o apostolado se apresente desde o primeiro instante pronto e equipado para a grande viagem das reconstituições e das lendas). O que me preocupa é o enorme consumo destes signos por parte do público. Vejo-o tranqüilizado pela identidade espetacular de uma morfologia e de uma vocação; não duvidando de uma por conhecer a outra; só tendo acesso ao apostolado pelo seu bricabraque e habituando-se a que a exposição de santidade chegue para que tenha a consciência tranqüila, e inquieta-me uma sociedade que consome tão avidamente a ostentação da caridade, esquecendo de se interrogar sobre as suas conseqüências, as suas funções e os seus limites. Chego mesmo a perguntar a mim próprio se a bela e enternecedora iconografia do abade Pierre não é o alibi de que uma boa parte da nação uma vez mais lança mão para substituir impunemente a realidade da justiça pelos signos da caridade.

BRINQUEDOS

O adulto francês considera a criança como um outro eu; nada o prova melhor do que o brinquedo francês. Os brinquedos vulgares são assim, essencialmente, um microcosmo adulto; são reproduções em miniatura de objetos humanos, como se, para o público, a criança fosse apenas um homem pequeno, um homúnculo a quem só se podem dar objetos proporcionais ao seu tamanho.

As formas inventadas são muito raras; apenas algumas construções, baseadas na habilidade manual, propõem formas dinâmicas. Quanto ao restante, o brinquedo francês *significa sempre alguma coisa*, e esse alguma coisa é sempre inteiramente socializado, constituído pelos mitos ou pelas técnicas da vida moderna adulta: o Exército, a Rádio, o Correio, a Medicina (estojo miniatura de instrumentos médicos, sala de operação para bonecas), a Escola, o Penteadado Artístico (secadores, bobes), a Aviação (para-quedaistas), os Transportes (trens, Citroens, lambretas, vespas, postos de gasolina), a Ciência (brinquedos marcianos).

O fato de os brinquedos franceses prefigurarem *literalmente* o universo das funções adultas só pode evidentemente preparar a criança a aceitá-las todas, constituindo para ela, antes mesmo que possa refletir, o alibi de uma natureza que, desde que o mundo é mundo, criou soldados, empregados do Correio, e vespas. O brinquedo fornece-nos assim o catálogo de tudo aquilo que não espanta o adulto: a guerra, a burocracia, a fealdade, os marcianos etc. Aliás, na realidade, não é tanto a imitação que constitui o signo da abdicação, mas sim a literalidade dessa imitação: o brinquedo francês é, em suma, uma cabeça mirrada de índios Jivaro — onde se reencontram numa cabeça com as proporções de uma maçã, as rugas e os cabelos do adulto. Existem, por exemplo, bonecas que urinam: possuem um esôfago, e, se se lhes dá a mamadeira, molham as fraldas; sem dúvida, brevemente, o leite transformar-se-á em água, em seus ventres. Pode-se, desta forma, preparar a menininha para a causalidade doméstica, “condicioná-la” para a sua futura função de mãe. Simplesmente, perante este universo de objetos fiéis e complicados, a criança só pode assumir o papel do proprietário, do utente, e nunca o do criador; ela não inventa o mundo, utiliza-o: os adultos preparam-lhe gestos sem aventura, sem espanto, e sem alegria. Transformam-na num pequeno proprietário aburguesado que nem sequer tem de inventar os mecanismos de causalidade adulta, pois já lhe são fornecidos prontos: ela só tem de utilizá-los, nunca há nenhum caminho a percorrer. Qualquer jogo de construção, se não for demasiado sofisticado, implica um aprendizado de um mundo bem diferente: com ele, a criança não cria nunca objetos significativos; pouco lhe importa se eles têm um nome adulto: o que ele exerce não é uma utilização, é uma demiurgia: cria formas que andam, que rodam, cria uma vida e não uma propriedade; os objetos

conduzem-se a si próprios, já não são uma matéria inerte e complicada na concha da mão. Mas trata-se de um caso raro: o brinquedo francês, de um modo geral, é um brinquedo de imitação, pretende formar crianças-utentes e não crianças criadoras.

O aburguesamento do brinquedo não se reconhece só pelas suas formas, sempre funcionais, mas também pela sua substância. Os brinquedos vulgares são feitos de uma matéria ingrata, produtos de uma química, e não de uma natureza. Atualmente muitos são moldados em massas complicadas: a matéria plástica tem assim uma aparência simultaneamente grosseira e higiênica, ela mata o prazer, a suavidade, a humanidade do tato. Um signo espantoso é o desaparecimento progressivo da madeira, matéria no entanto ideal pela sua firmeza e brandura, pelo calor natural do seu contato; a madeira elimina, qualquer que seja a forma que sustente, o golpe de ângulos demasiado vivos, e o frio químico do metal: quando a criança a manipula, ou bate com ela onde quer que seja a madeira não vibra e não range, produz um som simultaneamente surdo e nítido; é uma substância familiar e poética, que deixa a criança permanecer numa continuidade de tato com a árvore, a mesa, o soalho. A madeira não magoa, não se estraga também; não se parte, gasta-se, pode durar muito tempo, viver com a criança, modificar pouco a pouco as relações entre o objeto e a mão; se morre, é diminuindo, e não inchando como esses brinquedos mecânicos que desaparecem sob a hérvia de uma mola quebrada. A madeira faz objetos essenciais, objetos de sempre. Ora, já praticamente não existem brinquedos de madeira, esses “redis dos Vosges”⁸, só possíveis, é certo, numa época de artesanato. O brinquedo é doravante químico, de substância e de cor; a própria matéria-prima de que é constituído leva a uma cenestesia da utilização e não do prazer. Estes brinquedos morrem, aliás, rapidamente, e, uma vez mortos, não têm para a criança nenhuma vida póstuma.

(8) Redis dos Vosges: brinquedo em madeira consistindo numa série de miniaturas dos animais (carneiros, vacas etc.) que utilizam normalmente as pastagens da montanha (Vosges). (N. dos T.)

BICHON ENTRE OS NEGROS

O *Match* contou-nos uma história que nos revela muita coisa sobre o mito pequeno-burguês do Negro. Um casal de jovens professores penetrou no país dos Canibais com o fito de realizar algumas pinturas, levando um bebê de poucos meses, Bichon. Muito se falou, com grande admiração, da coragem dos pais da criança.

Para começar, não há nada mais irritante do que um heroísmo sem objeto. É grave a situação de uma sociedade que começa a desenvolver gratuitamente as *formas* de suas virtudes. Se os perigos que o pequeno Bichon teve de enfrentar (torrentes, feras, doenças etc.) existiram efetivamente, foi deveras estúpido tê-los imposto a uma criança, sob o pretexto de desenhá-la na África, e para satisfazer a bazófia duvidosa de fixar na tela “uma embriagante profusão de sol e de luz”; é ainda mais condenável encarar tamanha estupidez como se fosse uma bela audácia, deveras decorativa e enternecedora. Vê-se como funciona, neste caso, a coragem: trata-se de um ato formal e oco, e, quanto mais imotivado for, mais inspira respeito; estamos em plena civilização escoteira, onde o código dos sentimentos e dos valores está completamente desligado dos problemas concretos de solidariedade ou de progresso. É o velho mito do “caráter”, isto é, da “domesticação”. As façanhas de Bichon são semelhantes às das ascensões espetaculares: demonstrações de ordem ética, que só adquirem o seu valor final com a publicidade que lhes é dada. Às formas socializadas do esporte coletivo corresponde muitas vezes, em nossos países, uma forma superlativa do esporte-vedete; o esforço físico não fundamenta um aprendizado do homem ao seu grupo, mas sim uma moral da vaidade, um exotismo da resistência, uma pequena mística da aventura, monstruosamente desligada de qualquer preocupação da sociabilidade.

A viagem dos pais de Bichon para uma região, aliás, só muito vagamente situada, e mencionada sobretudo como sendo o país dos Negros Vermelhos, espécie de local romanesco de que se atenuaram insidiosamente os caracteres mais reais, mas cujo nome lendário propõe já uma ambigüidade aterradora entre a cor das pinturas e o sangue humano que se supõe que os indígenas bebam — esta viagem é-nos narrada com o vocabulário da conquista: o casal parte sem armas, é certo, mas de “paleta e de pincel na mão” como se se tratasse de uma caçada

ou de uma expedição de guerra, decidida em condições materiais ingratas (os heróis são sempre pobres, a nossa sociedade burocrática não favorece as viagens nobres) mas rica pela sua coragem e sua soberba (ou grotesca) inutilidade. O pequeno Bichon, por seu lado, representa Parsifal, opõe a brandura, a inocência, os caracóis loiros e o sorriso, ao mundo infernal dos peles negras e vermelhas, às escarificações e máscaras hediondas. Como é óbvio, venceu a doçura branca: Bichon submete os “comedores de homens”, e torna-se o seu ídolo (os brancos foram decididamente feitos para serem deuses). Bichon é um francês simpático, amansa e submete suavemente os selvagens: aos dois anos de idade, em vez de ir passear no Bois de Boulogne, trabalha já para a Pátria, tal como o seu pai, e qual, sem que se entenda bem por quê, compartilha a vida de um pelotão de mearistas e persegue os “bandidos” no mato.

Já se adivinhou a imagem do negro que se perfila por detrás deste romancinho deveras tônico: para começar, o negro mete medo, é canibal; e, se achamos Bichon heróico, é que de fato ele se arrisca a ser comido. Sem a presença implícita deste risco a história perderia todo o seu valor de impacto, o leitor não estremeceria de medo; assim multiplicam-se os confrontos entre a criança branca, só, abandonada, despreocupada, e a criança exposta, num círculo de negros potencialmente ameaçadores (a única imagem plenamente tranqüilizadora do negro é a do *boy*, do bárbaro domesticado, paralela a esse outro lugar-comum de todas as boas histórias da África: o *boy* ladrão que desaparece com a bagagem do patrão). Teme-se, a cada imagem, o que poderia ter acontecido: sem que os perigos jamais se precisem, a narração é “objetiva”, mas, de fato, repousa sobre o confronto patético entre a carne branca e a pele negra, a inocência e a crueldade, a espiritualidade e a magia; a Bela domina a Besta, Daniel é lambido pelos leões, a civilização da alma submete a barbárie do instinto.

A astúcia profunda da operação Bichon é de apresentar o mundo negro através dos olhos de uma criança branca: tudo assume evidentemente a aparência de um teatro de marionetes. Ora, como esta redução coincide exatamente com a imagem que o senso comum elaborou das artes e dos costumes exóticos, eis o leitor do *Match* confirmando a sua visão infantil, mais profundamente instalado ainda nessa impotência para imaginar o outro, que já assinalei a propósito dos mitos pequeno-burgueses. No fundo, o negro não tem uma vida verdadeira e autônoma: é

um objeto bizarro, reduz-se a uma função parasita: a de distrair os homens brancos pelo seu barroco vagamente ameaçador. A África é um teatro de marionetes ligeiramente perigoso.

E agora, se quisermos colocar frente a essa imagem generalizada (*Match*: um milhão e meio de leitores aproximadamente) os esforços dos etnólogos para desmistificar o fato negro, as precauções perigosas com que eles, já há muito, manipulam as noções ambíguas de “Primitivos” ou de “Arcaicos”, a proibida de intelectual de homens como Mauss, Lévi-Strauss, ou Leroi-Gourham, enfrentando velhos termos raciais camuflados, compreender-se-á melhor uma das nossas maiores servidões: o divórcio avassalador entre o conhecimento e a mitologia. A ciência segue o seu caminho depressa e bem; mas as representações coletivas não a acompanham, mantêm-se séculos atrás, estagnadas no erro pelo poder, a imprensa, e os valores da ordem.

Vivemos ainda numa mentalidade pré-voltairiana, eis o que precisa ser dito e redito. Pois, no tempo de Montesquieu ou de Voltaire, quem se espantava com os persas ou os hurões, atribuíam-lhes, pelo menos, o benefício da ingenuidade. Voltaire não escreveria hoje as aventuras de Bichon, tal como o fez o *Match*: imaginária, pelo contrario, um Bichon canibal (ou coreano) enfrentando os “fantoques” napalmizados do Ocidente.

UM OPERÁRIO SIMPÁTICO

O filme de Kazan, *Sur les quais*⁹, é um bom exemplo de mistificação. Trata-se, como todo o mundo certamente já sabe, de um belo estivador indolente e ligeiramente bruto (Marlon Brando) cuja consciência vai despertando pouco a pouco, graças ao Amor e à Igreja (apresentada sob a forma de um padre de choque, do estilo spellmaniano); como este despertar coincide com a eliminação de um sindicato fraudulento e abusivo, e parece levar os estivadores a resistir a alguns dos seus exploradores, houve quem pensasse que poderia talvez tratar-se de um filme corajoso, um filme de “esquerda”, destinado a mostrar ao público americano o problema do operário.

(9) Filme apresentado no Brasil com o título *Sindicato de Ladrões*. (N. dos T.)

De fato, trata-se uma vez mais, da vacina da verdade, cujo mecanismo extremamente moderno, já mencionei a propósito de outros filmes americanos: desvia-se para um grupinho de gangsters a função de exploração do grande patronato, e, com este pequeno mal confessado, visto como uma ligeira e desgraciosa pústula, afasta-se o mal real, evita-se mencioná-lo, exorcizá-lo.

Basta porém descrever objetivamente os papéis do filme de Kazan, para estabelecer, sem contestação possível, o seu poder mistificador: o proletariado é constituído por um grupo de seres apáticos, curvando-se sob o peso de uma servidão que constata sem coragem de abalar: o Estado (capitalista) confunde-se com a Justiça absoluta, é o único recurso possível contra o crime e a exploração: se o operário consegue chegar ao Estado, à sua polícia e às suas comissões de inquérito, está salvo. Quanto à Igreja, sob as aparências de um pretense modernismo, é apenas uma potência mediadora entre a miséria constitutiva do trabalhador, e o poder paternal do Estado-patrão. No final, aliás, todo este prurido de justiça e de consciência depressa se apazigua, para se converter na grande estabilidade de uma ordem benéfica, onde os operários trabalham, os patrões cruzam os braços, e os padres abençoam uns e outros nas suas justas funções.

Aliás, é o seu próprio final que trai o filme, no momento em que muitos pensaram que Kazan assinalava astuciosamente o seu progressismo: na última seqüência, vê-se Brando, num esforço sobre-humano, conseguir apresentar-se ao patrão, que o espera, como um operário consciencioso. Ora, o tal patrão está visivelmente caricaturizado. E, comentou-se: vejam como Kazan ridiculariza perfidamente os capitalistas.

Eis uma boa ocasião de aplicarmos o método de desmistificação proposto por Brecht e de examinarmos as conseqüências da nossa adesão, desde o início do filme, à personagem principal. É evidente que, para nós, Brando é um herói positivo, e que, apesar dos seus defeitos, o amor da multidão está do seu lado, segundo o fenômeno de participação tido geralmente como indispensável para que haja espetáculo. Quando este herói, dignificado pela recuperação de sua consciência e de sua coragem, ferido, exausto, e no entanto tenaz, se dirige para o patrão que o reintegra no trabalho, a nossa comunhão com ele é ilimitada, identificamo-nos totalmente, e sem refletir, com este novo Cristo, participamos sem reservas do seu calvário. Ora, a assunção dolorosa de Brando conduz de fato ao reconhecimento passivo

do patronato eterno: a cantiga que nos cantam, apesar de todas as caricaturas, é o regresso à ordem; com Brando, com os estivadores, com todos os trabalhadores da América, entregamo-nos, com um sentimento de vitória e de alívio, nas mãos de um patronato cuja imagem viciada é já inútil apresentar: há muito que estamos presos, ligados por uma peganhenta comunhão de destino, ao estivador que só reencontra o sentido da justiça social, para o doar ao capitalismo americano, prestando-lhe assim homenagem.

Como se vê, é a natureza “participativa” desta cena que a transforma, objetivamente, num episódio de mistificação. Conduzidos a gostar de Brando desde o início, deixamos de poder criticá-lo, ou mesmo de tomar consciência da sua estupidez objetiva. Sabe-se que foi precisamente contra o perigo de tais mecanismos que Brecht propôs o seu método de distanciamento do “papel” representado. Brecht teria pedido a Brando para *ostentar* a sua ingenuidade, para nos fazer entender que, apesar de toda a simpatia que possamos ter pelas suas desventuras, é mais importante ainda conhecer-lhes as causas e os remédios. Pode-se resumir o erro de Kazan dizendo que aquilo que deveria ser proposto ao público, para ser julgado, era menos o capitalismo que o próprio Brando. Pois há muito mais a esperar da revolta das vítimas do que da caricatura de seus carrascos.

O ROSTO DE GARBO

Garbo pertence ainda a essa fase do cinema em que o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que a cara constituía uma espécie de estado absoluto da carne que não podia ser atingido nem abandonado. Alguns anos antes, o rosto de Valentino provocava suicídios; o de Garbo participa ainda do mesmo reino do amor cortês, onde a carne desenvolve sentimentos místicos de perdição.

Trata-se, sem dúvida alguma, de um admirável rosto-objeto; na *Rainha Cristina*, filme que tornou a passar nestes últimos anos em Paris, a pintura de Garbo tem a espessura nevosa de uma máscara; não é um rosto pintado, mas sim um rosto engessado, defendido pela superfície da cor e não por suas linhas; em toda esta neve, simultaneamente frágil e compacta, só os

olhos, negros como uma polpa bizarra, mas de modo nenhum expressivos, aparecem como duas feridas um pouco trêmulas. Mesmo em sua extrema beleza, este rosto, mais do que desenhado, é esculpido no liso e no friável, isto é, simultaneamente perfeito e efêmero, e assemelha-se à fase farinhenta de Carlitos, com os seus olhos de vegetal sombrio e seu rosto de totem.

Ora, a tentação da máscara total (a máscara antiga, por exemplo) implica talvez menos o tema do segredo (que é o caso das meias-máscaras italianas) do que o de um arquétipo do rosto humano. Garbo exibía uma espécie de idéia platônica da criatura, o que explica que seu rosto seja quase assexuado, sem no entanto ser duvidoso. É verdade que o filme (a rainha Cristina é sucessivamente mulher e jovem guerreiro) presta-se a essa indivisão; mas Garbo não chega a executar um verdadeiro travesti; é sempre ela própria, exibindo sem fingimento o mesmo rosto de neve e de solidão, tanto sob a coroa quanto sob os seus grandes chapéus de feltro. O seu apelido, Divina, certamente pretendia menos conferir-lhe um estado superlativo de beleza do que restituir a essência de sua pessoa corpórea, vinda de um céu onde as coisas são formadas e acabadas na maior claridade. Ela própria sabia-o: quantas atrizes consentiram que a multidão seguisse a maturação inquietante de sua beleza. Ela, não: a essência não se podia degradar, era necessário que o seu rosto tivesse por única realidade a da perfeição, intelectual mais ainda do que plástica. A Essência pouco a pouco se foi obscurecendo, velando progressivamente com óculos, capas e exílios, mas nunca se alterou.

Porém, neste rosto deificado desenha-se algo mais agudo ainda do que uma máscara: uma espécie de relação voluntária, e portanto humana, entre a curva das narinas e a arcada das sobrancelhas, uma função rara, individual, entre duas zonas do rosto; a máscara não passa de uma adição de linhas, o rosto, esse, é antes de mais nada a consonância temática entre umas e outras. O rosto de Garbo representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo está se infletindo em direção ao fascínio pelos rostos percíveis, em que a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica da mulher.

Como momento de transição, o rosto de Garbo concilia duas idades iconográficas, garante a passagem do terror ao encanto. Sabe-se que, hoje, estamos no outro polo desta evolução: o rosto de Audrey Hepburn, por exemplo, é individualizado,

não só pela sua temática particular (mulher-criança, mulher-gata), mas também pela sua própria pessoa, por uma especificação quase única do rosto, que nada mais tem de essencial, mas que é constituído por uma complexidade infinita de funções morfológicas. Como linguagem, a singularidade de Garbo era de ordem conceptual, a de Audrey Hepburn é de ordem substancial. O rosto de Garbo é a idéia, o de Hepburn o fato.

POTÊNCIA E DESENVOLTURA

Nos filmes da série negra, atingiu-se já um bom repertório de gestos significando a desenvoltura: prostitutas de boca mole lançando argolas de fumo quando assediadas pelos homens; estalos olímpicos para dar o sinal claro e parcimonioso de uma batida policial; tricotar tranqüilo da esposa do chefe do bando, no meio das situações mais escaldantes. O *Grisbi* já tinha institucionalizado estes gestos de desprendimento, oferecendo-lhes a caução de uma cotidianidade muito francesa.

O mundo dos gangsters é, antes de mais nada, um mundo do sangue-frio. Fatos que a filosofia comum considera ainda dignos de consideração, como a morte de um homem, são reduzidos a um desenho, apresentados sob o volume de um átomo de gesto: um grãozinho no deslocamento tranqüilo das linhas, um estalo de dedos, e, no outro extremo do campo perceptivo um homem cai, segundo a mesma convenção de movimento. Este universo de litotes que se constrói sempre pelo zombar gélido do melodrama, é também, como todo o mundo sabe, o último universo da magia. A exigüidade do gesto decisivo tem toda uma tradição mitológica, desde o *nume* dos deuses antigos, transformando radicalmente o destino dos homens com um simples acenar de cabeça, até à varinha de condão da fada ou do prestidigitador. A arma de fogo tinha, sem dúvida, distanciado a morte, mas de um modo tão visivelmente racional, que foi preciso sutilizar o gesto para manifestar de novo a presença do destino; eis o que significa precisamente a desenvoltura dos nossos gangsters: o resíduo de um movimento trágico que consegue confundir o gesto e o ato sob o mais ínfimo volume.

Insistirei ainda na precisão semântica deste mundo, na estrutura intelectual (e não somente emotiva) do espetáculo. A

extração brusca do colt para fora do casaco, numa parábola impecável, não *significa* de modo nenhum a morte, visto que o hábito indica desde há muito que se trata de uma simples ameaça, cujo efeito pode ser milagrosamente invertido: a emergência do revólver não tem um valor trágico, apenas cognitivo; significa a aparição de uma nova peripécia; o gesto é argumentativo e não propriamente aterrorizador; corresponde a uma determinada inflexão do raciocínio numa peça de Marivaux: a situação inverte-se; o que tinha sido objeto de conquista perde-se subitamente; o balé dos revólveres torna o tempo mais lábil dispondo no itinerário da narrativa regressos ao ponto de partida e saltos regressivos análogos aos do jogo do ganso. O colt é uma linguagem, a sua função é manter uma pressão da vida, eludir a clausura do tempo. É *logos* e não *praxis*.

O gesto desvolto do gangster, pelo contrário, tem todo o poder concertado de uma interrupção; sem ímpeto, rápido na procura infalível do seu ponto terminal, interrompe o fluxo do tempo e perturba a retórica. Toda a desenvoltura afirma que só o silêncio é eficaz: tricotar, fumar, pôr um dedo no ar, todas estas operações impõem a idéia de que a verdadeira vida está no silêncio e de que o ato goza de direito de vida ou morte sobre o tempo. Assim o espectador tem a ilusão de um mundo seguro, que só se modifica sob a pressão dos atos, nunca sob a das palavras; o gangster fala, mas apenas por imagens; a linguagem é para ele apenas poesia, a palavra não tem em si nenhuma função demiúrgica: falar é para o gangster o seu modo de se manter desocupado e de ostentar a sua ociosidade. Há um universo essencial que é o dos gestos bem lubrificados, sempre interrompidos num ponto preciso e previsto, espécie de sùmula da eficácia pura: e depois, por cima disso, uns ornatos de gíria, que são como o luxo inútil (e portanto aristocrático) de uma economia onde o único valor de troca é o gesto.

Mas esse gesto, para significar que se confunde com o ato, deve aplinar toda a ênfase, adelgaçar-se até ao limiar perceptivo da sua existência; não deve ter mais espessura do que a de uma ligação entre a causa e o efeito; a desenvoltura é o signo mais austucioso da eficácia; aí se encontra a idealidade de um mundo dominado pelo puro código do gesto humano e que já não se deixaria reter pelos embaraços da linguagem: os gangsters e os deuses não falam, acenam com a cabeça, e tudo acontece.

O VINHO E O LEITE

O vinho é sentido pela nação francesa como um bem que lhe pertence com exclusividade, tal como as suas trezentas e sessenta espécies de queijo e a sua cultura. É uma bebida-totem que corresponde ao leite das vacas holandesas ou ao chá absorvido cerimoniosamente pela família real inglesa. Bachelard já fez a psicanálise substancial deste líquido, no fim do seu ensaio sobre os devaneios da vontade, mostrando que o vinho é o suco do Sol e da Terra, que o seu estado de base é a secura e não a umidade, e que, a esse título, a substância mítica que constitui o seu oposto é a água.

Na realidade, como todo o totem de grande vitalidade, o vinho é o suporte de uma mitologia variada que não se incomoda com contradições. Esta substância galvânica é sempre considerada, por exemplo, como o mais eficaz dos desalterantes, ou, pelo menos, a sede serve de primeiro alibi para o seu consumo (“há sede”). Sob a sua forma vermelha, o vinho tem como hipóstase, já muito antiga, o sangue, líquido denso e vital. É que, de fato, pouco importa a sua forma humoral; ele é, antes de mais nada, uma substância de conversão, capaz de “virar” as situações e os estados, e de extrair dos objetos o seu contrário: de transformar, por exemplo, um fraco em forte, um silencioso em loquaz; dá a sua velha hereditariedade alquímica, o seu poder filosófico de transmutar ou de criar *ex-nihilo*.

Sendo por essência uma função, cujos termos podem modificar-se, o vinho detém poderes aparentemente plásticos: pode servir de alibi tanto ao sonho quanto à realidade, dependendo dos utentes do mito. Para o trabalhador, o vinho é qualificação, facilidade demiúrgica de tarefa (“trabalhar com ânimo”). Para o intelectual, tem a função inversa: o bom “vinho branco” ou o “beaujolais” do escritor estão encarregados de cortá-lo do mundo demasiado natural dos cocktails e das bebidas caras (as únicas que o seu esnobismo o leva a consumir); o vinho vai poder libertá-lo dos mitos, afastá-lo de sua intelectualidade, igualá-lo ao proletário; através do vinho, o intelectual aproxima-se de uma virilidade natural, e pensa assim escapar à maldição que um século e meio de romantismo continua fazendo pesar sobre a cerebralidade pura (sabe-se que um dos mitos característicos do intelectual moderno é a obsessão de “ser macho”).

Mas, aquilo que é específico da França é o fato de que o poder de conversão do mito nunca é apresentado abertamente

como uma finalidade: outros países bebem para se embriagarem, e todo o mundo o proclama; na França, a embriaguez é uma consequência, nunca uma finalidade; a bebida é sentida como um prazer que se alastra e não como a causa necessária de um efeito procurado: o vinho não é somente filtro, é também o ato prolongado de beber; o *gesto* tem aqui um valor decorativo, e o poder do vinho nunca é separado dos seus modos de existência (contrariamente ao uísque, por exemplo, que se bebe pela embriaguez que provoca, “a mais agradável e de consequências menos penosas”, que se engole, se repete, e cujo beber se reduz a um ato-causa).

Tudo isto é sabido, dito mil vezes no folclore, nos provérbios, nas conversas, e na literatura. Mas esta universalidade, precisamente, implica um conformismo: acreditar no vinho é um ato coletivo constrangedor; o francês que quisesse encarar o mito com algum distanciamento, expor-se-ia a diversos problemas de integração, pequenos mas precisos, sendo o primeiro justamente o fato de se explicar. O princípio de universalidade funciona aqui a cem por cento, na medida em que a sociedade decreta doente, enfermo ou viciado, todo aquele que não acredita no vinho: ela não o *compreende* (nos dois sentidos, intelectual e especial do termo). Pelo contrário, um diploma de boa integração é oferecido a quem “pratica” o vinho: *saber* beber é uma técnica nacional que serve para qualificar o francês, para provar simultaneamente o seu poder de *performance*, o seu controle e a sua sociabilidade. O vinho fundamenta assim uma moral coletiva, no interior da qual tudo é redimido; os excessos, as infelicidades, os crimes são, sem dúvida, consequências possíveis do vinho, mas nunca a maldade, a perfídia e a fealdade; o mal que ele provoca é de ordem fatal, escapa portanto à penalização, é um mal de teatro e não um mal de temperamento.

O vinho é socializado porque fundamenta não somente uma moral mas também um cenário; ele orna os cerimoniais mais ínfimos da vida cotidiana francesa, desde a refeição frugal (vinho tinto e camembert) ao festim, da conversa de botiquim ao discurso de banquetes. Ele exalta os climas, quaisquer que eles sejam; associa-se, no frio, a todos os mitos do aquecimento e, na canícula, a todas as imagens da sombra, do fresco, do picante. Não existe nenhuma situação de constrangimento físico (temperatura, fome, enfado, servidão, exílio) que não induza a sonhar com o vinho. Associado, como substância de base, a outras figuras alimentares, o vinho pode cobrir todos

os espaços e todos os tempos do francês. Quando se considera o pormenor da vida cotidiana, a ausência de vinho choca como um erotismo. O presidente Coty, no início do seu septanato, permitiu que o fotografassem frente a uma mesa onde uma garrafa de cerveja Dumesnil substituíra, excepcionalmente, o litro de vinho tinto: a nação inteira se perturbou; era tão intolerável quanto um rei celibatário. O vinho, aqui, faz parte da razão de Estado.

Bachelard tinha talvez razão de considerar a água como o oposto do vinho: miticamente, é verdade; sociologicamente, pelo menos hoje em dia, já não é tão certo; as circunstâncias econômicas ou históricas atribuíram esse papel ao leite, que é hoje o verdadeiro antivinho. E não só devido às iniciativas do Sr. Mendès-France (de caráter voluntariamente mitológicas: beber leite na tribuna com o *spinach* de Mathurin), mas também porque, na grande morfologia das substâncias, o leite é contrário ao fogo por toda a sua densidade molecular, pela natureza cremosa, e portanto emoliente, de sua superfície; o vinho é mutilante, cirúrgico, transmuta e cria; o leite é cosmético, une, recobre, restaura. Além disso, a sua pureza, associada à inocência infantil, é uma garantia de força, de uma força que não é revulsiva nem congestiva, mas calma, branca, lúcida, semelhante ao real. Alguns filmes americanos onde o herói, duro e puro, não desdenhava um copo de leite antes de sacar o seu revólver justiceiro, prepararam a formação deste novo mito parsifaliano: hoje, ainda, bebe-se por vezes em Paris, nos meios de “duros” ou de malandros, um estranho leite com grosselha vindo da América do Norte. Mas o leite permanece uma substância exótica: só o vinho é nacional.

A mitologia do vinho pode, aliás, fazer-nos entender a ambigüidade habitual da nossa vida cotidiana. Pois se é certo que o vinho é uma bela e boa substância, não deixa de ser verdade também que a sua produção participa profundamente do capitalismo francês, seja ele o dos destiladores de aguardente de vinho, ou dos grandes colonos argelinos, que impõem ao mulçumano, sobre a própria terra que lhe tiraram, uma cultura que para nada lhe serve, visto que o que lhe falta é pão. Existem assim alguns mitos muito simpáticos que, apesar disso, não são inocentes. E o que caracteriza a nossa atual alienação é precisamente que o vinho não possa ser uma substância inteiramente feliz, salvo se, indevidamente, nos esquecermos que ele é também o produto de uma expropriação.

O BIFE COM BATATAS FRITAS

O bife participa da mesma mitologia sangüínea do vinho. É o coração da carne, é a carne no seu estado puro, e qualquer um que a consuma, assimila a força do touro. Obviamente, o prestígio do bife é função do seu estado de semicruza: nele o sangue é simultaneamente visível, denso, compacto e suscetível de ser cortado: imagina-se facilmente a ambrosia antiga sob a forma de uma matéria pesada que diminui entre os dentes, de modo a fazer com que se sintam ao mesmo tempo a sua força de origem e a sua plasticidade expandirem-se no próprio sangue do homem. O estado sangüíneo é a razão de ser do bife: os graus da sua cozedura são expressos não em calorias, mas em imagens de sangue. O bife é servido "sangrando"¹⁰ (lembrando então o fluxo arterial do animal degolado), ou "azul"¹¹ (e é então o sangue pesado, o sangue pletórico das veias que é sugerido aqui pelo violeta-púrpura, estado superlativo do ver-velho). A cozedura, mesmo moderada, não pode exprimir-se francamente; para este estado contrário à natureza, é necessário um eufemismo: diz-se que o bife está "no ponto"¹², o que, na verdade, é apresentado mais como um limite do que como uma perfeição.

Comer um bife "sangrando" representa assim, ao mesmo tempo, uma natureza e uma moral. Com ele todos os temperamentos podem satisfazer-se: os sangüíneos por identidade, os nervosos e os linfáticos por complementaridade. E assim como o vinho se transforma, para um bom número de intelectuais, em substância mediúmica que os conduz à força original da natureza, do mesmo modo o bife é para eles um alimento de redenção, graças ao qual tornam a sua cerebralidade mais prosaica, e conjuram, pelo sangue e a polpa mole, a secura estéril de que são acusados. A moda do bife tártaro, por exemplo, constitui uma operação de exorcismo contra a associação romântica da sensibilidade e do aspecto doentio: na preparação do bife tártaro estão presentes todos os estados germinantes da matéria: o purê sangüíneo e a clara viscosa do ovo, um concerto

(10) Bife "sangrando" é um bife mal passado. (N. dos T.)

(11) Bife "azul" é um bife na grelha, muito pouco passado. (N. dos T.)

(12) Bife "no ponto" é um bife bem passado (N. dos T.)

de substâncias moles e vivas, uma espécie de compêndio significativo das imagens dos prelúdios do parto.

Tal como o vinho, o bife é, na França, um elemento de base, mais nacionalizado do que socializado, está presente em todos os cenários da vida alimentar: chato, debruado de gordura e em forma de sola de sapato nos restaurantes baratos; espesso e suculento nos restaurantes especializados; cúbico, o coração úmido, sob uma fina crosta carbonizada, na cozinha de primeira; participa de todos os ritmos, desde a confortável refeição burguesa ao lanche boêmio do celibatário; é uma alimentação simultaneamente rápida e densa, que realiza a mais perfeita união entre a economia e a eficácia, a mitologia e a plasticidade do seu consumo.

Além de tudo isso, é um produto bem exclusivamente francês (circunscrito, é certo, hoje em dia, pela invasão dos *steaks* americanos). Como se passa com o vinho, qualquer dificuldade alimentar faz com que o francês sonhe com o bife. No estrangeiro, a nostalgia é imediata; o bife é aqui provido de uma virtude suplementar de elegância, pois na complicação aparente das cozinhas exóticas, é um alimento que, como se vê, junta a suculência à simplicidade. Nacional, depende da cotação dos valores patrióticos: revigora-os em tempo de guerra, e é a própria carne do combatente francês, o bem inalienável que só pode passar-se para o inimigo, à traição. Num filme antigo (*Deuxième Bureau contre Kommandatur*), a empregada do cura patriota oferece comida ao espião alemão disfarçado em clandestino francês: "Ah! é você, Laurent! Vou dar-lhe o meu bife!" E em seguida, quando o espião é desmascarado: "E eu que lhe dei o meu bife!". Supremo abuso de confiança.

Associado geralmente às batatas fritas, o bife transmite-lhes o seu renome: a batata frita é nostálgica e patriótica como o bife. O *Match* informa-nos que depois do armistício indochinês "o general de Castries pediu batatas fritas para a sua primeira refeição". E o presidente dos Antigos Combatentes da Indochina, comentando mais tarde esta informação, acrescentou: "Nem sempre o gesto do general, pedindo batatas fritas para a sua primeira refeição, foi bem compreendido". Aquilo que queriam que compreendêssemos era que o pedido do general não significava evidentemente um vulgar reflexo materialista, mas sim um episódio ritual de aprovação da raça francesa reencontrada. O general conhecia bem a nossa simbólica nacional, e sabia que a batata frita é o sinal alimentar da "francidade".

“NAUTILUS” E “BATEAU IVRE”

A obra de Júlio Verne (cujo cinquentenário foi recentemente comemorado) constituiria um bom material para uma crítica de estrutura; é uma obra temática: Verne construiu uma espécie de cosmogonia fechada sobre si mesma, que tem as suas categorias próprias, o seu tempo, o seu espaço, a sua plenitude, e mesmo o seu princípio existencial. Este princípio parece-me ser o gesto contínuo do enclausuramento. A imaginação da viagem corresponde em Verne a uma exploração da clausura, e o bom entendimento que existe entre Verne e a infância não provém de uma mística banal da aventura, mas pelo contrário, de um gosto comum pelo finito, que se pode encontrar na paixão infantil pelas cabanas e tendas: enclausurar-se e instalar-se, tal é o sonho existencial da infância e de Verne. O arquétipo deste sonho é este romance quase perfeito, *A Ilha Misteriosa*, onde o homem-criança reinventa o mundo, povoa-o, fecha-o e nele se encerra, coroando este esforço enciclopédico com a postura burguesa da apropriação: pantufas, cachimbo e lareira, enquanto lá fora a tempestade, isto é, o infinito, uiva inutilmente.

Verne foi um maníaco da plenitude: não cessava de completar o mundo, de o mobiliar, de o transformar num receptáculo pleno como um ovo; o seu movimento é exatamente o de um enciclopedista do século dezoito, ou de um pintor holandês: o mundo é finito, o mundo está repleto de materiais numeráveis e contíguos. O artista só pode ter uma função: elaborar catálogos, inventários, perseguindo os ínfimos recantos vazios para neles fazer surgir, em filas cerradas, as criações e os instrumentos humanos. Verne pertence à camada progressista da burguesia: a sua obra proclama que nada pode escapar ao homem, que o mundo, mesmo o mais longínquo, é como um objeto na sua mão, e que a propriedade, bem vistas as coisas, é apenas um momento dialético no processo de domínio da Natureza. Verne não procurava de modo algum distender o mundo segundo as vias românticas de evasão ou de planos místicos de infinito: procurava incessantemente retrá-lo, reduzi-lo a um espaço conhecido e fechado, que o homem poderia em seguida habitar confortavelmente: o mundo pode tirar tudo de si próprio, para existir não necessita de mais nada além do homem.

Para lá dos inumeráveis recursos da ciência, Verne inventou um excelente meio romanesco de tornar manifesta esta apropriação do mundo: garantir o espaço com o tempo, unir permanentemente estas duas categorias, arriscá-las num mesmo lance de dados ou num mesmo impulso irrefletido, sempre bem sucedidos. As próprias peripécias têm como função imprimir ao mundo uma espécie de consistência elástica, afastar e em seguida aproximar a clausura, brincar agilmente com as distâncias cósmicas, pôr à prova, maliciosamente, o poder do homem sobre os espaços e os horários. E, neste planeta triunfalmente tragado pelo herói verniano, espécie de Anteu burguês cujas noites são inocentes e “reparadoras”, arrasta-se por vezes um “desesperado”, vítima do remorso ou do *spleen*, vestígio de uma época romântica revoluta, e que faz ressaltar, por contraste, a saúde dos verdadeiros proprietários do mundo, que apenas se preocupam em adaptar-se o mais perfeitamente possível a situações cuja complexidade, de modo nenhum metafísica, e nem mesmo moral, é devida simplesmente a um qualquer capricho picante da geografia.

O gesto profundo de Júlio Verne é portanto, incontestavelmente, o da apropriação. A viagem do barco, tão importante na mitologia de Verne, não contradiz este gesto, antes pelo contrário: o barco pode ser o símbolo da partida; mais profundamente, é o sinal da clausura. O gosto pelo navio é sempre a alegria do enclausuramento perfeito, do domínio do maior número possível de objetos. De dispor de um espaço totalmente finito: amar os navios é antes de mais nada amar uma casa superlativa porque fechada sem remissão, e de modo nenhum as grandes partidas vagas: o navio é um fato de *habitat*, antes de ser um meio de transporte. Ora, todos os barcos de Júlio Verne são, realmente, perfeitos ambientes de aconchego, e a enormidade de seu périplo aumenta ainda a felicidade de sua clausura, a perfeição de sua humanidade interior. Sob este aspecto, o “Nautilus” é a caverna adorável: o prazer da clausura atinge o seu paroxismo quando, no seio desta interioridade sem fissuras, é possível ver através de uma imensa vidraça o vago exterior das águas, e definir assim num mesmo gesto, o interior pelo seu contrário.

Sob este aspecto, a maior parte dos barcos lendários ou de ficção, são, como o “Nautilus”, tema de um enclausuramento querido, pois basta dar ao homem o navio como *habitat*, para que nele o homem organize imediatamente o prazer de um

universo redondo e liso: aliás, toda uma moral náutica o proclama simultaneamente deus, senhor, e proprietário (*único senhor a bordo* etc.). Nesta mitologia da navegação só existe um meio de exorcizar a natureza possessiva do homem sobre o navio: suprime-se o homem e deixa-se o navio só, entregue a si próprio; então o barco deixa de ser uma caixa, *habitat* e objeto possuído, para se tornar olho viajante, que, de leve, roça infinitos e produz, incessantemente, partidas. O objeto verdadeiramente oposto ao “Nautilus” de Verne é o “Bateau ivre” de Rimbaud, o barco que diz “eu”, e, liberto de sua concavidade, pode fazer passar o homem de uma psicanálise da caverna a uma verdadeira poética da exploração.

PUBLICIDADE DA PROFUNDIDADE

Já mencionei que, hoje, a publicidade dos detergentes se orienta essencialmente para uma idéia da profundidade: a sujeira já não é arrancada da superfície, mas expulsa dos seus mais secretos esconderijos. Toda a publicidade dos produtos de beleza se fundamenta, também, numa espécie de representação épica do íntimo. As pequenas introduções científicas destinadas a apresentar publicitariamente o produto informam-nos que ele limpa em profundidade, desobstrui em profundidade, alimenta em profundidade, isto é, que, custe o que custar, ele se infiltra. Paradoxalmente, é na medida em que a pele, antes de mais nada, é superfície, mas superfície viva, portanto mortal, suscetível de secar e envelhecer, que ela se impõe facilmente como sendo tributária de raízes profundas, daquilo que certos produtos chamam a *camada básica de renovação*. A medicina, aliás, permite conferir à beleza um espaço profundo (a derme e a epiderme) e persuadir as mulheres de que são o produto de uma espécie de circuito germinativo onde a beleza das eflorescências depende da nutrição das raízes.

A idéia de profundidade é, pois, geral: nem um só anúncio publicitário em que deixe de aparecer. Sobre as substâncias que se infiltram, e se convertem no seio desta profundidade, as informações são bastante vagas; indica-se apenas que se trata de *princípios* (vivificantes, estimulantes, nutritivos) ou de *sucos* (vitais, revitalizantes, regeneradores), um vocabulário moliesco complicado quando muito com um pouco de cientismo (o agente bactericida R 51). Não, o verdadeiro drama de toda

esta pequena psicanálise publicitária é o conflito entre duas substâncias inimigas, que se disputam sutilmente o encaminhar dos “sucos” e dos “princípios” para as regiões da profundidade. Estas duas substâncias são a água e a gordura.

Ambas são moralmente ambíguas: a água é benéfica, pois toda a gente já viu que a pele velha é seca e que as peles jovens são frescas e puras (uma *umidade fresca*, afirma determinado produto); o firme, o liso, todos os valores positivos da substância carnal sentimo-los, espontaneamente, como distendidos pela água, inchados como roupa, instalados nesse estado ideal de pureza, de limpeza e de frescura que só a água pode conseguir. No que diz respeito à publicidade, a hidratação das profundidades é pois uma operação necessária. E, no entanto, a infiltração de um corpo opaco pela água parece-nos difícil: imaginamos que ela seja volátil demais, demasiado ligeira e impaciente para atingir, com alguma eficácia, as zonas ocultas onde a beleza se elabora. E, além disso, a água, na física carnal e em liberdade, decapa, irrita, regressa ao ar, faz parte do fogo; só se torna benéfica quando aprisionada, contida.

As substâncias gordurosas têm as qualidades e os defeitos inversos: não refrescam, são excessivamente suaves, de uma suavidade demasiado durável e artificial; não é possível fundamentar uma publicidade da beleza apenas sobre a idéia de creme, cuja própria capacidade é sentida como um estado pouco natural. Sem dúvida que a gordura (chamada mais poeticamente *óleos*, no plural como na Bíblia ou no Oriente) contém uma idéia de nutrição, mas é mais seguro exaltá-la como elemento veicular, lubrificante eficaz, condutor de água às profundezas da pele. A água é dada como volátil, aérea, fugaz, efêmera, preciosa; o óleo, pelo contrário, resiste, pesa, força lentamente as superfícies, impregna, desliza ao longo dos “poros” (personagens essenciais da beleza publicitária). Toda a publicidade dos produtos de beleza prepara, portanto, uma conjunção milagrosa dos líquidos inimigos, que são doravante apresentados como complementares; respeitando com diplomacia todos os valores positivos da mitologia das substâncias, consegue impor a conjunção feliz de que as gorduras veiculam a água e que existem cremes aquosos, suavidades sem brilho.

A maioria dos novos cremes são pois nomeadamente: *líquidos, fluidos, ultrapenetrantes* etc.; a idéia de gordura, substancial durante tanto tempo à própria idéia de produto de

beleza, camufla-se ou complica-se; é corrigida pela consideração de seu caráter líquido, e por vezes desaparece mesmo, cedendo lugar à fluida *loção*, ao espiritual *tônico*, gloriosamente *adstringente* se se trata de combater a oleosidade da pele, pudicamente *especial* se se trata, pelo contrário, de alimentar com gordura as vorazes profundezas cujos fenômenos digestivos nos são impiedosamente apresentados em pormenor. Esta abertura pública da interioridade do corpo humano é, de resto, uma característica geral da publicidade dos produtos de toalete. “A podridão expulsa-se (dos dentes, da pele, do sangue, do hálito)”: a França está sentindo grandes desejos de limpeza.

O CÉREBRO DE EINSTEIN

O cérebro de Einstein é um objeto mítico: paradoxalmente a maior inteligência gera a imagem da mecânica mais aperfeiçoada, o homem poderoso demais é separado da psicologia, introduzido num mundo de autômatos; sabe-se que nos romances de antecipação os super-homens têm sempre algo de coisificado. Einstein também: e isso manifesta-se normalmente pelo seu cérebro, órgão antológico, verdadeira peça de museu. Talvez por causa da sua especialização matemática, o super-homem é, neste caso, desprovido de todo o caráter mágico; não se considera que exista nele nenhum poder difuso, nenhum mistério além do mecânico: trata-se de um órgão superior, prodigioso mas real, fisiológico mesmo. Mitologicamente, Einstein é matéria, o seu poder não leva espontaneamente à espiritualidade, é-lhe necessário o auxílio de uma moral independente, a “consciência” do sábio (ciência sem consciência, disse-se). O próprio Einstein também contribuiu para a formação dessa lenda, legando o seu cérebro, cuja posse está sendo disputada por dois hospitais como se se tratasse de uma mecânica insólita que finalmente vai ser possível desmontar. Uma imagem apresenta-o estendido, com a cabeça coberta de fios elétricos: registram-se as ondas do seu cérebro pedindo-lhe que “pense na relatividade” (mas, na realidade, o que quer dizer exatamente “pensar em...”?) Querem fazer-nos crer, sem dúvida, que a violência dos sismogramas é proporcional à dificuldade da “relatividade”. Assim o próprio pensamento é representado como uma matéria energética, o produto mensurável de um aparelho complexo (quase elétrico) que transforma a substância cerebral em força. A mitologia de Einstein transforma-o num gênio tão pouco

mágico que se fala do seu pensamento como de um trabalho funcional análogo à confecção mecânica das salsichas, ao moer do grão ou à trituração dos minérios: Einstein produz pensamento, continuamente, como um moinho produz farinha e, para ele, a morte foi essencialmente o término de uma função localizada: “O cérebro mais potente parou de pensar”.

A produção de equações era o que se esperava desta mecânica genial. Através da mitologia de Einstein, o mundo reencontrou, deliciado, a imagem de um saber formulado. E — fato paradoxal — quanto mais o gênio do homem se materializava em seu cérebro, tanto mais o produto da sua invenção atingia uma condição mágica, reencarnava a velha imagem esotérica de uma ciência enclausurada em algumas letras. Existe um único segredo do mundo que cabe numa só palavra; o universo é um cofre cuja combinação o homem procura: Einstein quase a descobriu, eis o mito de Einstein; aí se encontram todos os temas gnósticos: a unidade da natureza, a possibilidade de uma redução fundamental do mundo, o poder de abertura da palavra, a luta ancestral entre um segredo e uma expressão, a idéia de que o saber total pode descobrir-se bruscamente como uma fechadura que cede após mil tentativas infrutuosas. A equação histórica $E=mc^2$, pela sua simplicidade inesperada, quase concretiza a pura idéia de chave, uma, linear, feita de um só metal, abrindo com uma facilidade máxima uma porta contra a qual desde há séculos nos desgastáramos. As imagens mostram-nos claramente o funcionamento do processo: Einstein *fotografado* ao lado de uma lousa coberta de signos matemáticos de uma complexidade visível; mas Einstein *desenhado*, isto é, tendo entrado portanto na lenda, uma vez mais de giz na mão, acaba de escrever sobre uma lousa limpa, como que sem preparação, a fórmula máxima do mundo. A mitologia respeita assim a natureza das tarefas: a investigação propriamente dita mobiliza engrenagens mecânicas, tem como sede um órgão material monstruoso apenas por sua complicação cibernética; a descoberta, pelo contrário, é de essência mágica, simples como um corpo primordial, como uma substância elementar, pedra filosofal dos hermetistas, água de alcatrão de Berkeley, oxigênio de Schelling.

Mas como o mundo continua, como a investigação abunda e também como é preciso preservar a função de Deus, um certo fracasso de Einstein é necessário. Diz-se que Einstein morreu sem ter podido verificar “a equação na qual estava contido o

segredo do mundo”. O mundo resistiu; mal acabara de ser vislumbrado, o secreto de novo se encobriu, a cifra estava incompleta. Assim, Einstein satisfaz plenamente o mito que permanece indiferente às contradições, desde que instale uma segurança eufórica: simultaneamente mago e máquina, pesquisando permanentemente mas não tendo encontrado tudo o que procurava, desencadeando o melhor e o pior, cérebro e consciência, Einstein realiza os sonhos mais contraditórios, reconcilia miticamente o poder infinito do homem sobre a natureza e a “fatalidade” de um segredo que ele ainda não pode rejeitar.

O HOMEM-JATO ¹³

O homem-jato é o piloto dos aviões de reação. O *Match* precisou que ele pertence a uma raça nova da aviação, mais próxima do autômato do que do herói. No entanto existem no homem-jato vários resíduos parsifalianos que focaremos em seguida. Mas o que espanta desde logo na mitologia do *jet-man* é a eliminação da velocidade: em sua lenda nada alude substancialmente a isso. Torna-se necessário aceitar um paradoxo, que toda a gente admite muito bem, aliás, e chega a consumir como uma prova de modernidade; eis o paradoxo: uma velocidade excessiva transforma-se em repouso; o piloto-herói singulariza-se por toda uma mitologia da velocidade sensível, do espaço devorado, do movimento embriagante; o *jet-man*, por seu lado, definir-se-á através de uma cinestesia da “imobilidade” (“a 2 000 à hora, em altitude constante, nenhuma sensação de velocidade”), como se a extravagância da sua vocação consistisse precisamente em *ultrapassar* o movimento, em andar mais depressa do que a velocidade. A mitologia abandona assim toda uma *imagerie* do roçar exterior e aborda uma pura cinestesia: o movimento deixou de ser percepção óptica dos pontos e das superfícies, transformou-se numa espécie de perturbação vertical, feita de contrações, obscurecimentos, terrores, desmaios; deixa de ser deslize, para ser devastação interior, agitação monstruosa, crise imóvel da consciência corporal.

(13) Homem-jato: não é possível preservar numa tradução portuguesa da expressão francesa *homme-jet*, o jogo semântico que, em francês, se baseia numa analogia fonética entre *homme-jet* e *objet* (objeto). O *homme-jet* é, assim, simultaneamente, homem dos aviões a jato e homem coisificado. (N. dos T.)

É normal que, chegado a este ponto, o mito do aviador perca todo o humanismo. O herói da velocidade clássica podia permanecer um homem simples, na medida em que o movimento era para ele uma façanha episódica, para a qual só era preciso coragem: andava-se depressa por divertimento, como um amador desenvolto e não como um profissional; procurava-se uma “embriaguez”, ia-se ao encontro do movimento munido de um moralismo ancestral que aguçava a sua percepção e permitia conferir-lhe uma filosofia. Na medida em que a velocidade era uma *aventura* ela ligava o aviador a toda uma série de funções humanas.

O *jet-man*, esse, parece não conhecer nem aventura nem destino; apenas uma condição; e mesmo essa condição é, à primeira vista, menos humana que antropológica; miticamente o homem-jato define-se menos pela sua coragem, do que pelo seu peso, sua dieta e seus hábitos (temperança, frugalidade, continência). A sua particularidade racial lê-se na sua morfologia: o macacão anti-G em *nylon* dilatável, o capacete polido, constituem para o homem-jato uma nova pele onde “nem a própria mãe o reconheceria”. Trata-se de uma verdadeira conversão racial e tanto mais plausível porque a ficção científica já garantiu largamente esta interferência de espécies: tudo se passa como se tivesse havido uma transmutação brusca entre as criaturas antigas da humanidade-hélice e as novas criaturas da humanidade-reação.

De fato, e apesar do aparato científico desta nova mitologia, houve um simples deslocamento do sagrado: à era agiográfica (Santos e Mártires da aviação-hélice) sucede um período monástico; e o que inicialmente não era mais do que simples prescrições dietéticas, surge agora munido de um significado sacerdotal: continência e temperança, abstenção dos prazeres, vida em comum, vestuário uniforme, tudo concorre na mitologia do homem-jato para manifestar a plasticidade da carne, a sua submissão a fins coletivos (aliás pudicamente imprecisos); e é esta submissão que se oferece em sacrifício à singularidade prestigiosa de uma condição inumana. A sociedade acaba por reencontrar no homem-jato o velho pacto teosófico que sempre compensou o poder pela ascese, pagando a semidivindade com a moeda da “felicidade humana”. A situação do homem-jato comporta tão nitidamente um aspecto vocacional, que ela própria é o preço de macerações prévias, de trâmites iniciáticos, destinados a pôr à prova o candidato (passagem na câmara d.

altitude, na centrífuga). E até mesmo o próprio Instrutor, grisalho, anônimo e impenetrável, representa perfeitamente o mistagogo necessário. Quanto à resistência, fomos suficientemente informados de que, como em toda a iniciação, não é de ordem física: o triunfo nas provas prévias constitui o fruto de um dom espiritual: é-se dotado para o jato como outros são chamados a servir a Deus.

Tudo isto seria banal se se tratasse do herói tradicional cujo valor, essencialmente, era o de fazer aviação sem abandonar a sua humanidade (Saint-Exupéry escritor, Lindenberg de terno). Mas a particularidade mitológica do homem-jato consiste em não conservar nenhum dos elementos românticos e individualistas do papel sagrado, sem no entanto abandonar o próprio papel. Assimilado, pelo seu nome, à pura passividade (nada mais inerte e mais despojado do que um objeto “jogado”¹⁴), recupera, apesar de tudo, o ritual, através do mito de uma raça fictícia, celeste, cujas particularidades proviessem de sua ascense, e realizasse uma espécie de compromisso antropológico entre os humanos e os marcianos. O homem-jato é um herói coisificado, como se, hoje ainda, os homens só pudessem conceber o céu povoado de semi-objetos.

BILLY GRAHAM NO VEL' D'HIV'

Tantos missionários nos contaram já os costumes religiosos dos “Primitivos”, que é pena que um feiticeiro papua não estivesse no Vel'd'Hiv' para nos contar, por sua vez, a cerimônia presidida pelo Dr. Graham sob o nome de campanha de evangelização. Temos aqui, no entanto, um belo material antropológico, que parece, aliás, ter sido herdado dos cultos “selvagens”, visto que nele reencontramos nitidamente as três grandes fases de todo o ato religioso: a Espera, a Sugestão, e a Iniciação.

(14) Jogado (fora): não é possível, aqui também, preservar numa tradução portuguesa a ambigüidade semântica existente no termo francês *jeté*, utilizado neste contexto. *Jeter* significa, simultaneamente, lançar (jet = jato) e jogar fora (daí a passividade do objeto *jeté*). (N. dos T.)

Billy Graham demora: cânticos, invocações, mil pequenos discursos inúteis confiados a comparsas pastores ou a empresários americanos (apresentação do grupo: o pianista Smith, de Toronto, o solista Beverly, de Chicago em Illinois, “artista da rádio americana que canta maravilhosamente o Evangelho”); toda uma encenação de charlatães precede o Dr. Graham que é mil vezes anunciado e não aparece nunca. Ei-lo finalmente, mas é só para transferir melhor a curiosidade, pois o seu primeiro discurso não é verdadeiro: prepara apenas a chegada da *Mensagem*. E outros intermédios prolongam ainda a espera, aquecem a sala, fixam antecipadamente a importância profética da *Mensagem*, que, segundo as melhores tradições do espetáculo, começa por tornar-se desejada para, em seguida, existir mais facilmente.

Pode reconhecer-se nesta primeira fase da cerimônia o grande poder sociológico da Espera, que Mauss estudou, e de que já tivemos em Paris um exemplo bem moderno nas sessões de hipnotismo do Grand Robert. Aí, também, se atrasava o mais possível a aparição do Mago, e criava-se no público, através de repetidas simulações, uma curiosidade perturbada, sempre disposta a ver realmente o que lhe fora prometido. Aqui, desde o primeiro minuto, Billy Graham é-nos apresentado como um verdadeiro profeta: suplica-se o Espírito de Deus que se digne baixar a ele, nessa noite em particular: é um Inspirado que vai falar, o público é convidado a assistir ao espetáculo de uma possessão: pede-se-lhe previamente que aceite como palavras divinas as palavras de Billy Graham.

Se Deus fala realmente pela boca do Dr. Graham, temos de reconhecer que Deus é surpreendentemente tolo: a *Mensagem* espanta pela sua chateza, pelo seu infantilismo. Em todo o caso, certamente, Deus abandonou o tomismo, e demonstra um nítida aversão pela lógica: a *Mensagem* é constituída por uma infinidade de afirmações descontínuas lançadas ininterruptamente, sem nenhuma espécie de relação entre elas, e cujo conteúdo é apenas tautológico (Deus é Deus). O mais insignificante irmão marista, o pastor mais acadêmico, fazem figura de intelectuais decadentes perto do Dr. Graham. Alguns jornalistas, enganados pelo cenário huguenote da cerimônia (cânticos, reza, sermão, bênção) anestesiados pela compunção lenificante característica do culto protestante, louvaram o Dr. Graham e a sua equipe pela sua moderação: esperava-se um americanismo exacerbado, “girls”, jazz, metáforas joviais e modernis-

tas (mesmo assim, sempre houve, duas ou três). Sem dúvida Billy Graham depurou a sessão de todo e qualquer pitoresco, e os protestantes franceses puderam recuperá-lo. Apesar de tudo, o “gênero” Billy Graham rompe com toda uma tradição do sermão, católico ou protestante, herdada da cultura antiga, que só funcionava em termos de persuasão. O Cristianismo ocidental sempre se submeteu, em seu método expositivo, ao quadro geral do pensamento aristotélico, sempre aceitou colaborar com a razão, mesmo quando se tratava de inspirar confiança no irracional da fé. Rompendo com séculos de humanismo (mesmo apesar de suas formas terem sido ocas e rígidas, a preocupação de um outrem subjetivo raramente esteve ausente do didatismo cristão), o Dr. Graham apresenta-nos um método de transformação mágica: substitui a persuasão pela sugestão: a violência e intensidade da declamação, o expulsar sistemático de todo o conteúdo racional da proposição, a ruptura incessante dos encadeamentos lógicos, as repetições verbais, a designação grandiloqüente da Bíblia erguida na ponta dos dedos como o abre-latas universal de um “camelot” e sobretudo a ausência de calor humano, o desprezo manifesto pelo outro, todas estas operações fazem parte do material clássico da hipnose de *music-hall*: repito, não existe nenhuma diferença entre Billy Graham e o Grand Robert.

E da mesma forma que o Grand Robert terminava o “tratamento” do seu público por uma seleção particular, distinguindo e chamando ao palco os eleitos da hipnose, confiando a alguns privilegiados o encargo de manifestar um adormecimento espetacular, assim Billy Graham coroa a sua Mensagem por uma segregação material dos “Chamados”: os neófitos que essa noite no Vel’d’Hiv’, entre os anúncios publicitários da Super-Dissolução e do Cognac Polignac, “receberam Cristo” sob a ação da Mensagem mágica, são conduzidos a uma sala à parte, e mesmo a uma cripta ainda mais secreta, se forem de língua inglesa: pouco importa o que lá se passa, inscrição nas listas de conversão, novos sermões, entrevistas espirituais com os “conselheiros”, ou peditórios: este novo episódio é o *ersatz* formal da Iniciação.

Tudo isto nos diz respeito muito diretamente: para começar, o “sucesso” de Billy Graham manifesta a fragilidade mental da pequena burguesia francesa, classe onde se recrutou, ao que parece, a maioria do público dessas sessões: a plasticidade de adaptação deste público a formas de pensamento alegóricas e

hipnóticas sugere que existe neste grupo social aquilo a que se poderia chamar uma situação de aventura: uma parte da pequena burguesia francesa já nem é protegida pelo seu famoso “bom-senso”, que é a forma agressiva da sua consciência de classe. Mas não é tudo: Billy Graham e a sua equipe insistiram fortemente, e por diversas vezes, no objetivo desta campanha: “despertar” a França (“Vimos Deus fazer grandes coisas na América; um despertar de Paris teria uma influência imensa sobre o mundo inteiro” — “Nosso desejo é que alguma coisa aconteça em Paris, que tenha repercussões sobre o mundo inteiro”). Obviamente tal óptica é idêntica à de Eisenhower nas suas declarações sobre o ateísmo dos franceses. A França existe para o mundo pelo seu racionalismo, sua indiferença à fé, pela irreligião dos seus intelectuais (tema comum à América e ao Vaticano; tema, aliás, já muito batido): é deste pesadelo que se torna necessário arrancá-la. A “conversão” de Paris teria evidentemente o valor de um exemplo mundial: o Ateísmo abatido pela Religião no seu próprio covil.

De fato, sabemos que se trata de um tema político: o ateísmo da França só interessa a América porque, para ela, ela constitui a primeira etapa para o Comunismo. “Despertar” a França do ateísmo, é despertá-la do fascínio comunista. A campanha de Billy Graham foi apenas um episódio maccarthista.

FOTOS-CHOQUE

Geneviève Serreau, no seu livro sobre Brecht, recorda a fotografia de *Match* onde se vê uma cena de execução de comunistas guatemaltecos, observando com razão que esta fotografia não é de modo algum terrível em si mesma, e que o horror provém do fato de *nós a olharmos* do seio da nossa liberdade; uma exposição de fotos-choque na galeria de Orsay, poucas das quais, justamente, conseguem chocar-nos, confirmou, paradoxalmente, a observação de Geneviève Serreau: não basta que o fotógrafo nos *signifique* o horrível para que o sintamos.

A maior parte das fotografias aqui reunidas para chocar o público não produzem o menor efeito sobre nós, porque precisamente o fotógrafo substitui-se-nos larga e excessivamente na formação do seu tema: quase sempre elaborou de forma exagerada o horror que nos propõe, acrescentando ao fato, através

de contrastes ou aproximações, a linguagem tradicional do horror: um deles por exemplo coloca lado a lado uma multidão de soldados e um campo coberto de cabeças de mortos; um outro, apresenta-nos um jovem militar olhando um esqueleto; um outro enfim, foca uma coluna de condenados ou de prisioneiros no momento em que se cruzam com um rebanho de carneiros. Ora, nenhuma destas fotografias, excessivamente hábeis, nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada — a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para nós não têm história, não podemos *inventar* o nosso acolhimento a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador.

Outros fotógrafos quiseram surpreender-nos, não conseguindo chocar-nos, mas o erro de princípio é sempre o mesmo; esforçaram-se, por exemplo, por captar, com grande habilidade técnica o momento mais raro de um movimento, o seu ponto extremo, o vôo de um jogador de futebol, o salto de um esportista ou a levitação dos objetos numa casa assombrada. Mas aqui, também, o espetáculo, embora direto e não composto de elementos contrastados, permanece construído demais; captar um instante único parece gratuito, intencional demais, fruto de um desejo de linguagem incomodativo, e estas imagens perfeitas não produzem nenhum efeito sobre nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa, não perturba, a nossa recepção fecha-se rapidamente demais sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena, a sua *in-formação* dispensa-nos de receber em profundidade o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza.

Alguns pintores tiveram de resolver este mesmo problema do ponto culminante, do auge do movimento, mas solucionaram-no muito melhor. Os pintores do Império, por exemplo, tendo que reproduzir instantâneos (cavalos empinando-se, Napoleão estendendo o braço sobre o campo da batalha etc.), deixaram ao movimento o signo amplificado do instável, o que se poderia chamar o *nume*, o estremecimento solene de uma pose no entanto impossível de instalar no tempo; foi a esta majoração imóvel do inapreensível que se deu mais tarde no cinema

o nome de fotogenia, e que é o lugar exato onde começa a arte. O ligeiro escândalo desses cavalos exageradamente empinados, desse Imperador imobilizado num gesto impossível, esta obstinação da expressão, que se poderia também chamar retórica, acrescenta à leitura do signo uma espécie de desafio perturbador, arrebatando o leitor da imagem num entusiasmo menos intelectual do que visual, porque precisamente o prende às superfícies do espetáculo, à sua resistência óptica e não imediatamente ao seu significado.

A maior parte das fotos-choque que nos mostraram são falsas, porque precisamente escolheram um estado intermediário entre o fato literal e o fato majorado: intencionais demais para serem fotografia e excessivamente exatas para serem pintura, falta-lhes simultaneamente o escândalo da literalidade e a verdade da arte: o erro foi querer transformá-las em signos puros, sem consentir em proporcionar pelo menos a esses signos a ambigüidade, a distanciação de uma espessura. É lógico, portanto, que as únicas fotos-choque da exposição (cuja intenção permanece muito louvável) sejam precisamente as fotografias de agência, onde o fato surpreendido explode na sua insistência, na sua literalidade, na própria evidência da sua natureza obtusa. Os fuzilados guatemaltecos, a dor da noiva de Aduan Malki, o sírio assassinado, a matraca levantada do policial, estas imagens espantam porque parecem à primeira vista estranhas, calmas mesmo, inferiores à respectiva lenda: estão diminuídas visualmente, desprovidas desse *nume* que os pintores de composição não deixariam de lhes ter acrescentado (e com razão visto tratar-se de pintura). Simultaneamente privado do seu canto e da sua explicação, o *natural* destas imagens obriga o espectador a uma interrogação violenta, induzindo-o na via de um julgamento que ele elabora por si mesmo, sem que o embarrace a presença demiúrgica do fotógrafo. Temos, pois, claramente a catarse crítica exigida por Brecht, e já não uma purga emotiva, como no caso da pintura temática: aqui, encontramos talvez as duas categorias do épico e do trágico. A fotografia literal apresenta-nos o escândalo do horror, não o horror propriamente dito.

DOIS MITOS DO JOVEM TEATRO

A julgar por um recente Concurso de companhias teatrais de vanguarda, o jovem teatro parece ter herdado furio-

samente os mitos do antigo (o que faz com que não saibamos muito bem o que os distingue). Sabe-se, por exemplo, que no teatro burguês o ator “devorado” pelo seu personagem deve parecer inflamado por um verdadeiro incêndio de paixão. É indispensável que se “ferva”, isto é, que, simultaneamente, se arda e se derrame; daí as formas úmidas desta combustão. Numa peça nova (que foi premiada) os dois personagens principais masculinos desfizeram-se em todos os tipos de líquidos: choro, suor e saliva. Tinha-se a sensação de estar assistindo a um tremendo trabalho fisiológico, a uma torção monstruosa dos tecidos internos, como se a paixão fosse uma grande esponja molhada e espremida pela mão implacável do dramaturgo. A intenção desta tempestade visual é bem compreensível: trata-se da fazer da “psicologia” um fenômeno quantitativo, obrigar o riso ou a dor a adquirirem formas métricas simples, de modo a que a paixão se transforme numa mercadoria como as outras, um objeto de comércio, inserido num sistema numérico de troca: eu dou o meu dinheiro ao teatro e em troca exijo uma paixão bem visível, quase computável; e se o ator se esmerar, se obrigar o seu corpo a trabalhar à minha frente, sem trapacear, se eu não puder duvidar do quanto isso lhe custa, então declararei que o ator é excelente, manifestar-lhe-ei a alegria de ter aplicado o meu dinheiro num talento que, não só não o escamoteia, mas mo devolve centuplicado em forma de choros e de suores verdadeiros. A grande vantagem da combustão é de ordem econômica: o meu dinheiro de espectador tem enfim um rendimento controlável.

Naturalmente a combustão do ator reveste-se de justificações espiritualistas: o ator entrega-se ao demônio do teatro, sacrifica-se, é devorado do interior, pelo seu personagem; a sua generosidade, a doação do seu corpo à Arte, o seu trabalho físico, são dignos de piedade, de admiração; o público reconhece este trabalho muscular, e quando, já extenuado e vazio de todos os seus humores ele vem agradecer, aplaudimo-lo como um recordista do jejum ou dos halteres, propomos-lhe secretamente que se vá restabelecer, que vá reconstruir a sua substância interior, reabastecer-se totalmente da água que apresentou como medida da paixão que lhe compramos. Acho que nenhum público burguês resiste a um “sacrifício” tão evidente, e creio que um ator que saiba chorar ou transpirar em cena, pode estar certo da vitória: a evidência do seu esforço laborioso suspende qualquer julgamento mais profundo.

Um outro quinhão infeliz na herança do teatro burguês: o mito do achado. Vários encenadores calejados assim mantêm a sua reputação. Representando *La Locandiera*, certa jovem companhia faz os móveis descerem do teto, a cada ato. Evidentemente, é inesperado, e toda a gente apregoa a descoberta: infelizmente ela é completamente inútil, visivelmente ditada por uma imaginação desesperada que procura a novidade a todo o custo; como hoje em dia já se esgotaram todos os processos artificiais de colocação do cenário, como o modernismo e a vanguarda nos saturaram já das mudanças à vista do espectador, em que um empregado qualquer — suprema audácia — vem dispor três cadeiras e uma poltrona nas barbas dos espectadores, recorre-se ao último espaço livre, o teto. O processo é gratuito, é formalismo puro, mas pouco importa: aos olhos do público burguês a encenação é sempre uma técnica do achado, e alguns “animadores” gostam de condescender com estas exigências: contentam-se em inventar. Neste ponto ainda, o nosso teatro repousa sobre a dura lei da troca; é necessário e suficiente que os “serviços” do encenador sejam visíveis e que cada espectador possa controlar o rendimento do seu bilhete; resultado: uma arte dirigida ao mais urgente, que se manifesta sobretudo como uma série descontínua — logo computável — de êxitos formais.

Tal como a combustão do ator, o achado tem uma justificação desinteressada: procura-se dar-lhe a caução de um “estilo”. Fazer descer os móveis do teto é assim apresentado como uma operação desenvolta em harmonia com o clima de irreverência viva que tradicionalmente se atribui à “*commedia dell'arte*”. Naturalmente, o estilo é quase sempre um alibi, destinado a esquivar as motivações profundas da peça: conferir a uma comédia de Goldoni um estilo puramente “italiano” (arlequins, pantomimas, cores vivas, meias-máscaras, piruetas e vivacidade retórica), é desobrigar-se facilmente do conteúdo social ou histórico da obra, é desmontar o mecanismo da subversão aguda das relações cívicas, numa palavra só, é mistificar.

Nunca se insistirá demais nos danos causados pelo “estilo” nos nossos palcos burgueses. O estilo desculpa tudo, dispensa de tudo, e nomeadamente da reflexão histórica; encerra o espectador na servidão de um puro formalismo, de tal modo que as próprias revoluções de estilo já não são senão formais: o encenador de vanguarda vai ser o que ousar substituir um estilo por um outro (sem nunca mais retomar contato com o

fundo real da peça), converter, como Barrault na *Orestia*, o academismo trágico em festa negra. Mas acaba por ser sempre o mesmo, nada adianta substituir um estilo por um outro: Ésquilo autor bantu é tão falso como Ésquilo autor burguês. Na arte do teatro, o estilo é uma técnica de evasão.

O GUIDE BLEU

O *Guide bleu* só reconhece como paisagem o pitoresco. É pitoresco tudo o que é acidentado. Encontramos aqui a promoção burguesa da montanha, o velho mito alpestre (data do século XIX) que Gide associava com razão à moral helvético-protestante e que sempre funcionou como um mito bastardo de naturalismo e de puritanismo (regeneração pelo ar puro, idéias morais perante os ricos, ascensão como civismo etc.). Entre os espetáculos promovidos pelo *Guide bleu* à existência estética, raramente se encontra a planície (salvo somente quando se pode dizer que ela é fértil), nunca o planalto. Só a montanha, a garganta, o desfiladeiro e a torrente podem aceder ao panteão da viagem, sem dúvida na medida em que parecem sustentar uma moral do esforço e da solidão. A viagem do *Guide bleu* revela-se assim como disposição econômica do trabalho, sucedâneo fácil da marcha moralizante. Constatase assim desde já que a mitologia do *Guide bleu* data do século passado, dessa fase histórica em que a burguesia se deliciava, numa espécie de euforia virgem, a *comprar* o esforço, a reter dele a imagem e as virtudes, sem suportar os seus inconvenientes. Portanto, em definitivo, muito lógica e estupidamente, é a ingratidão da paisagem, a sua falta de amplitude ou de humanidade, a sua verticalidade, tão contrária à felicidade da viagem, que denotam o seu interesse. Em última instância o *Guide* pode escrever friamente: “A estrada torna-se muito pitoresca (túneis)”: pouco importa que não se veja mais nada, visto que o túnel é o signo da montanha; é um valor fiduciário suficientemente forte para que não nos preocupemos com a sua entrada em caixa.

Do mesmo modo que o caráter acidentado da paisagem é louvado a ponto de aliminar os outros tipos de horizonte, assim a humanidade do país desaparece frente à exclusividade que se oferece aos seus monumentos. Para o *Guide Bleu* os homens só existem como “tipos”. Na Espanha, por exemplo, o basco

é um marinheiro aventureiro, o levantino um alegre jardineiro, o catalão um hábil comerciante e o cantábrego um montanhês sentimental. Eis-nos aqui perante o vírus da essência, que está no fundo de toda a mitologia burguesa do homem (por isso a encontramos com tanta frequência). A raça hispânica é reduzida deste modo a um vasto balé clássico, uma espécie de “*commedia dell’arte*” muito prudente, cuja tipologia improvável serve para mascarar o espetáculo real das condições das classes e das profissões. Socialmente, para o *Guide bleu*, os homens só existem nos trens, onde povoam uma terceira classe “misturada”. No resto, são apenas introdutórios, compõem um gracioso cenário romanesco, destinado a ornamentar o essencial do país: a sua coleção de monumentos.

Postos de parte os seus desfiladeiros selvagens, locais de ejaculação moral, a Espanha do *Guide bleu* só considera um único espaço, aquele que tece, através de alguns vazios desprezíveis, uma cadeia cerrada de igrejas, de sacristias, de retábulos, de cruces, de custódias, de torres (sempre octogonais), de grupos escultóricos (a Família, o Trabalho), de portais românticos, de naves e crucifixos de tamanho natural. Veja-se que todos estes monumentos são religiosos, pois de um ponto de vista burguês é quase impossível imaginar uma história da arte que não seja cristã e católica. O cristianismo é o primeiro fornecedor do turismo e só se viaja para visitar igrejas. No caso da Espanha, este imperialismo é burlesco, visto que o catolicismo aparece lá, frequentemente, como uma força bárbara que degradou estupidamente os êxitos anteriores da civilização muçulmana: a mesquita de Córdoba cuja maravilhosa floresta de colunas foi obstruída por altares tão feios quanto pesados, ou outro local desnaturado pela imponência agressiva de uma Virgem monumental (franquista), tudo isto devia induzir o burguês francês a entrever, pelo menos uma vez na vida, que existe também um reverso histórico do cristianismo.

Em geral o *Guide bleu* testemunha quanto é vã toda a descrição analítica que recusa, simultaneamente, a explicação e a fenomenologia: de fato, o *Guide* não responde a nenhuma das perguntas que possa fazer um viajante moderno ao atravessar uma paisagem real, e *viva*. A seleção dos monumentos suprime a realidade da terra, assim como a dos homens, não testemunha nenhuma realidade presente, isto é, histórica; e, deste modo, o próprio monumento se torna indecifrável, logo estúpido. O espetáculo vai-se assim anulando, e o *Guide* trans-

forma-se no oposto daquilo que se proclama: num instrumento de cegueira, através de uma operação comum a toda a mistificação. Reduzindo a geografia à descrição de um mundo monumental e desabitado, o *Guide bleu* traduz uma mitologia ultrapassada por uma parte da própria burguesia: é incontestável que a viagem se tornou (ou voltou a ser) uma via de aproximação humana e não mais “cultural”: são de novo (talvez como no século dezoito) os costumes, na sua forma cotidiana, que constituem hoje o objeto capital da viagem, e é a geografia humana, o urbanismo, a sociologia, a economia, que traçam os quadros das verdadeiras interrogações de hoje, mesmo as mais diletantes. O *Guide bleu*, porém, permaneceu numa mitologia burguesa parcialmente caduca, aquela que postulava a Arte (religiosa) como valor fundamental da cultura, mas que só considerava as suas “riquezas” e os seus “tesouros” como um armazenamento reconfortante de mercadorias (criação dos museus). Este procedimento traduzia uma dupla exigência: dispor de um alibi cultural o mais “evasivo” possível e, no entanto, manter este alibi preso na rede de um sistema numerável e apropriativo, de tal forma que fosse possível, a qualquer momento, contabilizar o inefável. É evidente que este mito da viagem se tornou totalmente anacrônico, mesmo no seio da burguesia, e suponho que, se se confiasse a elaboração de um novo guia turístico, digamos aos redatores do *Express*, ou aos redatores do *Match*, ver-se-iam surgir, por mais discutíveis que eles sejam hoje ainda, países inteiramente diferentes: à Espanha de Anquetil ou de Larousse sucederia a Espanha de Siegfried, e em seguida a de Fourastié. Vede já como, no *Guia Michelin*, o número dos banheiros e a qualidade dos restaurantes dos hotéis compete com o das “curiosidades artísticas”: os mitos burgueses têm também a sua geologia diferencial.

É verdade que, no referente à Espanha, o caráter bitulado e retrógrado da descrição é o que melhor convém ao franquismo latente do *Guide bleu*. Afora as narrativas históricas propriamente ditas (que são aliás raras e magras, pois como se sabe a História não se deixa facilmente trapacear), narrativas onde os republicanos são sempre “extremistas” pilhando igrejas (mas nada sobre Guernica), enquanto os bons “nacionais”, esses não cessam de “libertar”, unicamente graças a “hábeis manobras estratégicas” e a “resistências heróicas, assinalarei a presença florescente de um soberbo mito-alibi: o da *prosperidade* do país. Bem entendido, trata-se de uma prosperidade “estatística” e

“global”, ou, para ser mais exato, “comercial”. O *Guide* não nos diz, evidentemente, como é repartida essa bela prosperidade: hierarquicamente, sem dúvida, visto que nos assinalam que “o esforço sério e paciente deste povo levou-o até à reforma do seu sistema político, a fim de obter a regeneração pela aplicação leal de sólidos princípios de ordem e de hierarquia”.

A CLARIVIDENTE

O jornalismo está, atualmente, todo voltado para a tecnocracia, e a nossa imprensa semanal transformou-se no centro de uma verdadeira magistratura da Consciência e do Conselho, como na época áurea dos jesuítas. Trata-se de uma moral moderna, isto é, não emancipada mas garantida pela ciência, e para a qual a opinião do especialista é mais requerida do que a do sábio universal. Cada órgão do corpo humano (visto que se deve partir do concreto) tem assim o seu “técnico”, que é, simultaneamente, papa e perito máximo: o dentista da Colgate para a boca, o médico de “responda-me, Doutor” para as hemorragias do nariz; os engenheiros do sabão Lux para a pele, um padre dominicano para a alma, e o correspondente sentimental dos jornais femininos para o coração.

O Coração é um órgão fêmea. Para se lidar com ele é portanto exigida uma competência, na ordem moral, tão particular quanto a do ginecologista, na ordem fisiológica. A conselheira desempenha assim as suas funções, graças à soma dos seus conhecimentos em matéria de cardiologia moral; mas é-lhe necessário, também, um dom de caráter, que é, como se sabe, a marca gloriosa do clínico francês (por exemplo, face aos seus colegas americanos): é a aliança de uma experiência muito longa, implicando uma idade respeitável, e de uma juventude de Coração eterna, que define aqui o direito à ciência. A conselheira sentimental assemelha-se, assim, ao prestigioso tipo francês do “benfeitor severo”, dotado de uma sã franqueza (podendo mesmo chegar à rudeza), de uma grande vivacidade de réplica, de uma sensatez esclarecida mas confiante, e cuja sabedoria, real e modestamente escondida, é sempre sublimada pelo sésamo do contencioso moral burguês: *o bom senso*.

Naquilo que o Correio sentimental concede em nos revelar, as consultantes são cuidadosamente despojadas de qualquer con-

dição: assim como, sob o escalpo imparcial do cirurgião, a origem social do paciente é generosamente colocada entre parênteses, assim sob o olhar da conselheira, a postulante é reduzida a um puro órgão cardíaco. Só sua qualidade de mulher a define: a condição social é tratada como uma realidade parasita inútil, que poderia perturbar o tratamento da pura essência feminina. Apenas os homens, raça exterior que constitui o "objeto" do Conselho, no sentido logístico do termo (aquilo de que se fala), têm o direito de ser sociais (é claro, visto que são *rentáveis*); pode-se portanto se lhes determinar um céu: de um modo geral, o do industrial bem sucedido.

A humanidade do Correio Sentimental reproduz uma tipologia essencialmente jurídica: alheia a qualquer romantismo ou a qualquer investigação um pouco mais real do vivido, ela respeta o mais fielmente possível uma ordem estável das essências, a do Código Civil. O mundo-mulher reparte-se em três classes, de estatuto distinto: a *puella* (virgem), a *conjug*, e a *mulier* (mulher celibatária, ou viúva, ou adúltera, de qualquer modo presentemente só, mas tendo já vivido). Em face desse mundo, há a humanidade exterior, a que resiste ou ameaça: para começar os *parentes*, aqueles que possuem a *patria potestas*, a seguir o *vir*, marido ou macho, que também possui o direito sagrado de subjugar a mulher. Vê-se claramente que, a despeito do seu aparelho romanesco, o mundo do Coração não é improvisado: reproduz sistematicamente, de uma forma ou de outra, relações jurídicas rígidas. Mesmo quando ela diz *eu*, a voz mais pungente ou mais ingênua da humanidade do Correio só existe *a priori* como soma de um pequeno número de elementos fixos, declarados, muito precisamente, os da instituição familiar: o Correio postula a Família no próprio momento em que parece impor-se como tarefa libertadora a denúncia do interminável contencioso dessa instituição.

Neste mundo de essências, a própria mulher tem como essência o estar-ameaçada; por vezes pelos pais, mais frequentemente pelo homem; em qualquer dos casos, o casamento jurídico constitui a salvação, a solução da crise; que o homem seja adúltero, ou sedutor (ameaça, aliás, ambígua) ou refratário, o casamento, como contrato social de apropriação, é a panacéia adequada. Mas a fixidez do objetivo exige, em caso de postergação ou de fracasso (e é por definição o momento em que o Correio intervém) comportamentos irrealis de compensação: todas as vacinas do Correio contra as agressões ou os abandonos

do homem pretendem conseguir a sublimação da derrota, seja santificando-a sob a forma de sacrifício (calar-se, não pensar, ser boa, ter esperança), seja reivindicando-a *a posteriori* como pura libertação (permanecer calma, trabalhar, não fazer caso dos homens, procurar a solidariedade entre mulheres).

Assim, sejam quais forem as contradições aparentes, a moral do Correio não postula jamais para a mulher uma outra condição que não seja a de parasita. Só o casamento, instituindo-a juridicamente, lhe confere uma existência. Reencontramos aqui, muito precisamente, a estrutura do gineceu, definido como uma liberdade cerceada pelo olhar exterior do homem. O Correio Sentimental institui, mais solidamente do que nunca, a Mulher, como espécie zoológica particular, colônia de parasitas disposta de movimentos interiores próprios, mas cuja fraca amplitude tende a restabelecer a fixidez do elemento tutor (o *vir*). Este parasitismo, preservado ao som dos clarins da Independência Feminina, tem como consequência natural uma total incapacidade para qualquer abertura sobre o mundo real: aparentando uma competência cujos limites seriam lealmente declarados, a Conselheira recusa-se sempre a tomar partido sobre os problemas que pareceriam exceder as funções próprias do Coração Feminino; a franqueza estaca pudicamente no limiar do racismo ou da religião; e isto porque, de fato, ela constitui uma vacina cuja utilização é bem precisa; o seu papel é colaborar na inoculação de uma moral conformista de sujeição. Na Conselheira concentra-se todo o potencial de emancipação da espécie feminina: através dela as mulheres são livres, por procuração. A liberdade aparente dos conselhos dispensa a liberdade real dos comportamentos: liberaliza-se um pouco a moral para que os dogmas constitutivos da sociedade resistam com mais segurança.

COZINHA ORNAMENTAL

A revista *Elle* (verdadeiro tesouro mitológico) apresenta-nos quase todas as semanas uma bela fotografia a cores de um prato elaborado: perdizes douradas ponteadas de cerejas, "quente-e-frio" de frango rosado, empadão de lagostins rodeado de carapaças vermelhas, "charlotte" cremosa enfeitada com desenhos de frutas secas, bolos multicoloridos etc.

Neste tipo de cozinha, a categoria substancial dominante é a cobertura, fazem-se todos os esforços para alisar as superfícies, para as arredondar: para esconder o alimento sob o sedimento liso dos molhos, dos cremes, dos “fondants” e das geléias. É evidente que isto se deve à própria finalidade da cobertura, que é de ordem visual, e a cozinha da *Elle* é uma pura cozinha da vista, sentido distinto. Há, com efeito, nesta constância do “revestimento”, uma exigência de distinção. *Elle* é uma revista preciosa, pelo menos a título lendário, cuja função é apresentar ao imenso público popular que é o seu (testemunham-no vários inquéritos), o sonho do “chic”; daí uma cozinha do revestimento e do alibi, que se esforça sempre por atenuar, ou mesmo mascarar, a natureza primeira dos alimentos, a brutalidade das carnes ou o abrupto dos crustáceos. O prato camponês só é admitido a título excepcional (o bom cozido familiar), como fantasia rural para cidadãos esnobes.

Mas, sobretudo, a cobertura prepara e suporta um dos desenvolvimentos maiores da cozinha distinta: a ornamentação. As coberturas da *Elle* servem de base para frenéticos embelezamentos: cogumelos recortados, pontilhados de cerejas, motivos elaborados no limão, casquinhas de trufas, pastilhas prateadas, arabescos de frutas cristalizadas; o revestimento subjacente (foi por isso que lhe chamei sedimento, o próprio alimento não sendo mais do que uma jazida incerta) pretende ser a página onde se pode ler toda uma cozinha rococó (o rosado é a cor de predileção).

A ornamentação procede por duas vias cuja resolução dialética veremos em seguida: por um lado, fugir à natureza graças a uma espécie de barroco delirante (espetar camarões num limão, dourar um frango, servir toronjas quentes), e, por outro, tentar reconstituí-la através de um artifício extravagante (dispor cogumelos com merengue e folhas de azevinho sobre um bolo de Natal¹⁵, recolocar as cabeças dos lagostins em volta do “bé-chamel” sofisticado que lhes esconde os corpos). É este mesmo movimento que se reencontra, aliás, na elaboração dos objetos de fantasia pequeno-burgueses (cinzeiros em forma de selas de cavalo, isqueiros em forma de cigarro, terrinas em forma de corpo de lebre etc.).

(15) O termo francês, *bûche de Noel* designa um bolo típico do Natal francês, em forma de acha de lenha. (N. dos T.)

É que aqui, como em toda a arte pequeno-burguesa, a tendência irreprimível para o verismo é contrariada, ou equilibrada, por um dos imperativos constantes do jornalismo doméstico: aquilo a que o *Express* chama gloriosamente *ter idéias*. A cozinha da *Elle* é, desta mesma forma, uma cozinha de “idéias”. Somente que, aqui, a invenção, relegada a uma realidade feérica, deve limitar-se obrigatoriamente ao enfeite, visto que a vocação “distinta” do jornal lhe proíbe abordar os problemas reais da alimentação (o verdadeiro problema não é arranjar maneira de espetar cerejas sobre uma perdiz, mas encontrar a perdiz, ou seja, pagá-la).

O suporte desta cozinha ornamental é, efetivamente, uma economia totalmente mítica. Trata-se, abertamente, de uma cozinha de sonho, como testemunham, aliás, as fotografias da *Elle* que apenas captam o prato, sobrevoando-o, como um objeto simultaneamente próximo e inacessível, cujo consumo pode perfeitamente ser esgotado apenas pelo olhar. Trata-se, no pleno sentido da palavra, de uma cozinha de ostentação, totalmente mágica, sobretudo se nos lembrarmos que esta revista é muito lida nos meios onde os rendimentos são baixos. Aliás, uma coisa explica a outra: é exatamente por se dirigir a um público verdadeiramente popular que a revista *Elle* evita cuidadosamente postular uma cozinha econômica. Veja-se o *Express*, cujo público exclusivamente burguês é, pelo contrário, dotado de um poder de compra razoável: a sua cozinha é real, não mágica; a *Elle* sugere receitas de perdizes-fantasia, o *Express* de salada mista. O público da *Elle* só tem acesso à fábula, ao do *Express* pode-se propor pratos reais, que ele certamente poderá confeccionar.

O CRUZEIRO DO “BATORY”

Visto que já há viagens burguesas à Rússia soviética, a imprensa francesa começou a elaborar alguns mitos de assimilação da realidade comunista. Os Srs. Senneq e Macaigne, do *Figaro*, tendo embarcado no “Batory”, ensaiaram no seu jornal um novo alibi: a impossibilidade de se julgar um país como a Rússia em poucos dias. Acabemos com as conclusões apressadas, declara em tom solene o Sr. Macaigne, que troca abundantemente dos seus companheiros de viagem com sua mania das generalizações.

É bastante divertido ver um jornal, que durante o ano inteiro pratica um anti-sovietismo sistemático a pretexto de focos mil vezes mais improváveis do que uma estadia real na URSS (por mais curta que tenha sido), atravessar uma crise de agnosticismo, e revestir-se nobremente com exigências de objetividade científica. Isto na altura, exatamente, em que os seus repórteres podem enfim chegar perto daquilo que, de longe, fora tema de considerações tecidas com tanto à vontade e de modo tão peremptório. Acontece que, segundo as necessidades do momento, o jornalista divide as suas funções, como Maitre Jacques o seu vestuário. Com quem deseja você falar? Com o Sr. Macaigne, jornalista profissional, que informa e julga, resumindo, que *sabe*, ou com o Sr. Macaigne turista inocente, que pretende, por pura probidade, não tirar nenhuma conclusão daquilo que vê? O *turista*, aqui, é um maravilhoso alibi: graças a ele, é possível olhar sem entender, viajar sem manifestar interesse pelas realidades políticas; o turista pertence a uma sub-humanidade, privada por natureza de capacidade de julgamento, e que sai ridiculamente de sua condição quando tenta exercer tais faculdades. E o Sr. Macaigne vai zombando dos seus companheiros de viagem que parecem ter tido a pretensão burlesca de reunir em volta do espetáculo da rua alguns números, alguns fatos gerais, rudimentos de uma profundidade possível no conhecimento de um país desconhecido: crime de lesa-turismo, isto é, de lesa-obscurantismo, o que não é perdoável no *Figaro*.

Substitui-se portanto o tema geral da URSS, objeto de crítica permanente, pelo tema sempre oportuno da rua, única realidade concreta concedida ao turista. A rua transformou-se de repente num terreno neutro, onde se pode observar, sem se pretender concluir. Mas é fácil adivinhar de que observações se trata. Pois esta honesta reserva não impede de modo nenhum que o turista Macaigne aponte, na vida cotidiana imediata alguns acidentes desagradáveis, que apropriadamente nos façam recordar a vocação bárbara da Rússia soviética: as locomotivas russas produzem longos rugidos sem comparação possível com as nossas; as plataformas das estações são de madeira; os hotéis estão pouco cuidados, há inscrições chinesas nos vagões (tema do perigo amarelo); enfim — fato que revela uma civilização verdadeiramente atrasada — é impossível encontrar-se um “café” na Rússia, apenas suco de pera.

Mas, essencialmente, o mito da rua permite desenvolver o tema maior de todas as mistificações políticas burguesas: o di-

vórcio entre o povo e o regime. E se o povo russo ainda se salva é apenas como reflexo das liberdades francesas. Se uma velha se puser a chorar, se um operário do porto (o *Figaro* é social) oferecer flores aos visitantes vindos de Paris, não se trata tanto de uma emoção de hospitalidade, quanto da expressão de uma nostalgia política: a burguesia francesa em viagem é o símbolo da liberdade francesa, da felicidade francesa.

Portanto, só depois de iluminado pelo sol da civilização capitalista é que se pode reconhecer ao povo russo a espontaneidade, a afabilidade, a generosidade. Nessa altura só há vantagens em patentear a sua gentileza transbordante: ela significará sempre uma deficiência do regime, uma plenitude da felicidade ocidental; a gratidão “indescritível” demonstrada pela jovem guia do Intourist ao médico (de Passy) que lhe oferece meias de *nylon*, assinala, de fato, o atraso econômico do regime comunista e a prosperidade invejável da democracia ocidental. Como sempre (assinalei-o recentemente a propósito do *Guide bleu*) finge-se que é possível encarar o luxo privilegiado e o *standing* popular como termos de comparação; lança-se a crédito da França inteira o “chic” inevitável da toalete parisiense, como se todas as francesas se vestissem no Dior ou no Balenciaga; e o jornal mostra-nos as jovens soviéticas extasiadas perante a moda francesa, como uma tribo primitiva diante do garfo ou do fonógrafo. De um modo geral, a viagem à URSS serve sobretudo para realçar os “valores” burgueses da civilização ocidental: o vestido parisiense, as locomotivas que assobiam e não mugem, os “cafés”, o suco de pera ultrapassado, e, sobretudo, o privilégio francês por excelência: Paris, isto é, um misto de grandes costureiros e de “Folies-Bergère”: parece que é este tesouro inacessível que faz sonhar as russas através dos turistas do “Batory”.

Em face disto, o regime pode manter-se fiel à sua caricatura; a de uma ordem opressiva que mantém tudo e todos na uniformidade das máquinas. Por ter o criado do vagão-dormitório reclamado ao Sr. Macaigne a colher da sua xícara de chá, o Sr. Macaigne conclui, a partir daí (sempre num ímpeto de agnosticismo político), a existência de uma burocracia gigantesca, mergulhada em papelada, cuja única preocupação consiste em manter exato o inventário das colherinhas. Novo alimento para a vaidade nacional, muito orgulhosa da desordem francesa. A anarquia dos costumes e dos comportamentos superficiais é um excelente alibi para a ordem: o individualismo é um mito

burguês que permite vacinar com uma liberdade inofensiva a ordem e a tirania de classe: o “Batory” levava aos russos boquiabertos o espetáculo de uma liberdade prestigiosa: a de conversar durante a visita aos museus e de “fazer palhaçadas” no metropolitano.

É evidente que o “individualismo” é apenas um luxuoso produto de exportação. Na França, e aplicado a um objeto de maior importância, tem outro nome, pelo menos no *Figaro*. Quando quatrocentos reservas da Armada do Ar se recusaram, num domingo, a partir para a África do Norte, o *Figaro*, nessa altura, não falou de anarquia simpática e de individualismo invejável: como já não se tratava de museus ou de metrô, mas sim de interesses coloniais, a “desordem”, subitamente, já não era considerada fruto de uma gloriosa virtude gaulesa, mas o produto artificial da ação de alguns “instigadores”; já não era considerada prestigiosa mas *lamentável*; e a *monumental indisciplina* dos franceses, louvada há pouco com um sorriso de malícia e vaidade, passou a ser, face ao problema argelino, uma traição vergonhosa. O *Figaro* conhece bem a sua clientela burguesa: a liberdade na vitrina, a título decorativo, mas em casa a Ordem, a título constitutivo.

O UTENTE DA GREVE

Existe ainda gente para quem a greve é um *escândalo*: isto é, não só um erro, uma desordem, ou um delito, mas também um crime moral, uma ação intolerável que perturba a própria Natureza. *Inadmissível, escandalosa, revoltante*, dizem alguns leitores do *Figaro*, comentando uma greve recente. Para dizer a verdade, trata-se de uma linguagem do tempo da Restauração, e que exprime a sua mentalidade profunda; é a época em que a burguesia, que assumira o poder há pouco tempo, executa uma espécie de crase entre a Moral e a Natureza, oferecendo a uma, a caução da outra: temendo-se a naturalização da moral, moraliza-se a Natureza, finge-se confundir a ordem política e a ordem natural, e conclui-se decretando imoral tudo o que conteste as leis estruturais da sociedade que se quer defender. Para os prefeitos de Carlos X, assim como para os leitores do *Figaro* de hoje, a greve constitui, em primeiro lugar, um desafio às prescrições da razão moralizada: fazer greve é “zombar de todos nós”, isto é, mais do que infringir uma lega-

lidade cívica, é infringir uma legalidade “natural”, atentar contra o *bom senso*, misto de moral e de lógica, fundamento filosófico da sociedade burguesa.

Neste caso, o escândalo provém de um ilogismo: a greve é escandalosa porque incomoda precisamente aqueles a quem ela não diz respeito. É a razão que sofre e se revolta: a causalidade direta, mecânica, e mesmo computável, que já consideramos como o fundamento da lógica pequeno-burguesa nos discursos do Sr. Poujade¹⁶, essa causalidade é perturbada: o efeito dispersa-se incompreensivelmente longe da causa, escapa-lhe, o que é intolerável e chocante. Contrariamente ao que se poderia pensar sobre os sonhos pequeno-burgueses, esta classe tem uma concepção tirânica, infinitamente suscetível, da causalidade: o fundamento da moral que professa não é de modo nenhum mágico, mas sim racional. Simplesmente, trata-se de uma racionalidade linear, estreita, fundada por assim dizer numa correspondência numérica entre as causas e os efeitos. O que falta a essa racionalidade é, evidentemente, a idéia das funções complexas, a imaginação de um desdobramento longínquo dos determinismos, de uma solidariedade entre os acontecimentos, que a tradição materialista sistematizou sob o nome de totalidade.

A restrição dos efeitos exige uma divisão das funções. Pode-se facilmente imaginar que os “homens” sejam solidários: o que se opõe, não é portanto o homem ao homem, mas sim o grevista ao utente. O utente (também denominado *homem da rua*, e que, considerado como um todo coletivo recebeu o nome inocente de *população*: já vimos que tudo isso está no vocabulário do Sr. Macaigne) é um personagem imaginário, algébrico quase, graças ao qual se torna possível romper a dispersão contagiosa dos efeitos, e conservar firmemente uma causalidade reduzida, sobre a qual se vai poder raciocinar, tranqüila e virtuosamente. Recortando na condição geral do trabalhador um estatuto particular, a razão burguesa rompe o circuito social e reivindica, para seu proveito, uma solidão que a greve tem precisamente como objetivo. O utente, o homem da rua, o contri-

(16) Na edição em português foram omitidos alguns capítulos da edição original (entre os quais um capítulo intitulado: “Algumas palavras de Poujade”) por parecerem demasiado ligados a uma realidade política, social, ou cultural tipicamente francesa, de acesso talvez difícil aos leitores brasileiros. (N. dos T.)

buinte, são pois verdadeiros personagens, isto é, atores a quem foram distribuídos papéis de relevo, de acordo com as necessidades, e cuja missão é preservar a separação essencialista das células sociais, primeiro princípio ideológico da Revolução burguesa, como se sabe.

Com efeito encontramos aqui um traço constitutivo da mentalidade reacionária, que consiste em dispersar a coletividade em indivíduos e o indivíduo em essências. Aquilo que todo o teatro burguês faz com o homem psicológico, colocando em conflito o Velho e o jovem, o Marido enganado e o Amante, o Padre e o Mundano, os leitores do *Figaro* fazem-no com o ser social: opor o grevista e o utente é constituir o mundo como teatro, extrair do homem total um ator particular, e confrontar estes atores arbitrários na mentira de uma simbólica que finge acreditar que a parte é apenas uma redução perfeita do todo.

Tudo isto participa de uma técnica geral de mistificação que consiste em formalizar o mais possível a desordem social. Por exemplo, a burguesia não se preocupa, segundo ela, em averiguar de que lado está a razão, na greve: depois de ter dividido os efeitos entre si para melhor isolar o único que lhe diz respeito, procura desinteressar-se da causa; a greve é assim reduzida a uma incidência solitária, a um fenómeno de que se omite a explicação para melhor tornar manifesto o escândalo que constitui. Do mesmo modo, o trabalhador dos Serviços Públicos, o funcionário, são abstraídos da massa laboriosa, como se o estatuto de assalariados destes trabalhadores fosse de algum modo atraído, fixado e depois sublimado na própria superfície de suas funções. Este estreitamento interessado da condição social permite esquivar o real sem abandonar a ilusão eufórica de uma causalidade direta, que só começaria onde conviesse à burguesia: da mesma maneira que, subitamente, o cidadão se encontra reduzido ao puro conceito de utente, assim os jovens franceses mobilizáveis acordam certa manhã evaporados, sublimados numa pura essência militar, que se fingirá tomar virtuosamente como ponto de partida *natural* da lógica universal: o estatuto militar torna-se assim a origem incondicional de uma causalidade nova para além da qual será sempre monstruoso querer elevar-se; portanto, contestar este estatuto não pode ser de modo nenhum o efeito de uma causalidade geral e prévia (consciência política do cidadão), mas apenas o produto de acidentes posteriores ao início da nova série causal: do ponto de vista burguês, o fato de um soldado se recusar a partir só

pode ser fruto da ação de “instigadores” ou de bebedeiras, como se não houvesse outras razões sérias que explicassem este gesto; a estupidez desta convicção confina com a má-fé, visto ser evidente que a contestação de um estatuto só pode expressamente encontrar raiz e alimento numa consciência que se distanciou desse estatuto.

Trata-se, novamente, da ação deletéria do essencialismo. É lógico portanto que, face à mentira da essência e da parte, a greve institua o devir e a verdade do todo. Ela significa que o homem é total, que todas as suas funções são solidárias umas às outras, que os papéis de utente, de contribuinte ou de militar são muralhas demasiado frágeis para se poderem opor à contaminação dos fatos, e que, numa sociedade, tudo diz respeito a todos. Protestando contra a greve que a incomoda, a burguesia revela uma coesão das funções sociais, e manifestá-lo é precisamente o objetivo da greve: o paradoxo é que o homem pequeno-burguês invoca o *natural* do seu isolamento no momento preciso em que a greve o curva sob a evidência da sua subordinação.

GRAMÁTICA AFRICANA

O vocabulário oficial dos assuntos africanos é, sem dúvida, puramente axiomático. Isto é, ele não tem nenhum valor de comunicação, apenas de intimidação. Esse vocabulário constitui portanto uma *escrita*, uma linguagem encarregada de realizar uma coincidência entre as normas e os fatos, e de dar a um real cínico a caução de uma moral nobre. De um modo geral, é uma linguagem que funciona essencialmente como um código, isto é, as palavras têm com o seu conteúdo uma relação nula ou de oposição. Trata-se de uma escrita que poderíamos chamar cosmética, visto que tende a recobrir os fatos de um ruído de linguagem ou, se se preferir, do signo suficiente da linguagem. Gostaria de indicar, brevemente, a maneira como um léxico e uma gramática se podem comprometer politicamente:

BANDO (de foras-da-lei, rebeldes ou condenados de direito comum) — Eis um exemplo típico de uma linguagem axiomática. A depreciação do vocabulário serve aqui, de um modo preciso, para negar um estado de guerra, o que permite eliminar a noção de interlocutor. “Não se discute com foras-

-da-lei". A moralização da linguagem permite assim deslocar o problema da paz para uma mudança arbitrária de vocabulário.

Se o "bando" for francês, é sublimado sob o nome de *comunidade*.

DILACERAÇÃO (cruel, dolorosa) — Este termo colabora no processo de aceitação de uma irresponsabilidade da História. A situação de guerra é escamoteada sob as vestes nobres da tragédia, como se o conflito fosse essencialmente o Mal, e não um mal (remediável). A colonização evapora-se, submerge numa lamentação impotente, que *reconhece* a desgraça para melhor se instalar.

Fraseologia: "O governo da República está decidido a fazer todos os esforços que dele dependam para pôr um termo às cruéis dilacerações do Marrocos" (Carta do Sr. Coty a Ben Arafa). "...o povo marroquino, dolorosamente dividido contra si próprio..." (Declaração de Ben Arafa).

DESONRAR — Sabe-se que em etnologia, pelo menos segundo a fecunda hipótese de Claude Lévi-Strauss, o *mana* é uma espécie de símbolo algébrico (quase como na nossa língua "troço" ou "negócio") encarregado de representar "um valor indeterminado de significação, vazio de sentido, e portanto suscetível de receber um significado qualquer, cuja única função é a de preencher uma distância entre o significante e o significado". A *honra* é exatamente o nosso *mana*, algo como um espaço vazio, sacralizado como um tabu, onde se deposita a coleção inteira das significações inconfessáveis. A honra é portanto realmente o equivalente nobre, isto é mágico, de "troço" ou de "negócio".

Fraseologia: "Seria desonrar as populações muçulmanas deixá-las crer que estes homens poderiam ser considerados, na França, como seus representantes. Seria também desonrar a França" (Comunicado do Ministério do Interior).

DESTINO — É exatamente no momento em que a História revela, uma vez mais, a sua liberdade, e os povos colonizados começam a desmentir a fatalidade da sua condição, que o vocabulário burguês faz mais uso da palavra destino. Tal como a honra, o destino é um *mana* onde se recolhem pudicamente os determinismos mais sinistros da colonização. Para a burguesia, o Destino é o "troço" ou o "negócio" da História.

Naturalmente, o Destino só existe como uma *conjunção*. Não foi a conquista militar que submeteu a Argélia à França,

mas sim uma conjunção operada pela Providência que uniu dois destinos. A união é declarada indissolúvel na altura, justamente, em que se dissolve de forma inegavelmente flagrante.

Fraseologia: "Quanto a nós, tencionamos dar aos povos cujo destino está ligado ao nosso, uma independência verdadeira na associação voluntária" (O Sr. Pinay na O.N.U.).

DEUS — Forma sublimada do governo francês.

Fraseologia: "... Quando o Todo-Poderoso nos designou para exercer o cargo supremo..." (Declaração de Ben Arafa).

"... com a abnegação e a soberana dignidade de que sempre deu exemplo... Sua Majestade pretende obedecer assim aos desígnios do Altíssimo" (Carta do Sr. Coty a Ben Arafa, demitido pelo governo).

GUERRA — O objetivo é sempre negá-la. Para isso, dispõe-se de dois meios: ou mencioná-la o menos possível (processo mais freqüente), ou dar-lhe o significado do seu próprio contrário (processo mais perversamente astucioso, que está na base de quase todas as mistificações da linguagem burguesa). *Guerra* é então empregada no sentido de *paz*, e *pacificação* no sentido de *guerra*.

Fraseologia: "A guerra não impede que se tomem medidas de pacificação" (General de Monsabert). Isto significa que a paz (oficial) não impede, felizmente, a guerra (real).

MISSÃO — É a terceira palavra *mana*. Depósito possível de tudo o que se queira: escolas, eletricidade, *Coca-Cola*, operações de policiamento, saques, condenações à morte, campos de concentração, liberdade, civilização e "presença" francesa.

Fraseologia: "Todos vós sabeis, no entanto, que a França tem na África uma missão que só ela pode desempenhar" (O Sr. Pinay na O.N.U.).

POLÍTICA — À política é atribuído um campo restrito. De um lado, a França, de outro, a política. As questões da África do Norte, quando dizem respeito à França, não são do domínio da política. Quando as coisas se tornam graves, finjamos trocar a política pela Nação. Para os cidadãos de direita, a Política é a Esquerda; eles são a França.

Fraseologia: "Querer defender a comunidade francesa e as virtudes da França não é fazer política" (General Tricon-Dunois). No sentido oposto, e junto à palavra *consciência* (*política da consciência*) a palavra política torna-se eufêmica; nesse

deprecia segundo as intenções: o plural *as populações* instala um sentimento eufórico de multidões pacificamente subjugadas; mas, quando se fala dos *nacionalismos elementares*, o plural visa a depreciação, se possível maior ainda, da noção de nacionalismo (inimigo), reduzindo-a a uma coleção de pequenas unidades. É o que os nossos dois gramáticos, peritos, antecipadamente, em assuntos africanos, tinham previsto também, distinguindo o plural maciço, do plural numerativo: na primeira expressão, o plural favorece uma idéia de massa, na segunda insinua uma idéia de divisão. Assim, incumbindo os seus plurais de diferentes funções de ordem moral, a gramática inflete o mito.

O adjetivo (ou o advérbio), esse, tem freqüentemente um papel curiosamente ambíguo: parece provir de uma inquietude, do sentimento de que os substantivos que se utilizam, apesar do seu caráter notório apresentam um desgaste que já não é possível camuflar inteiramente; daí a necessidade de os revigorar: a independência torna-se *verdadeira*, as aspirações *autênticas*, os destinos *indissoluvelmente* ligados. O adjetivo, aqui, pretende retirar do substantivo as suas decepções passadas, apresentá-lo como novo, inocente, persuasivo. Como no caso dos verbos que atingiram um pleno estatuto semântico, o adjetivo confere ao discurso um valor futuro. Do passado e do presente encarregam-se os substantivos, os grandes conceitos onde a idéia dispensa a prova (Missão, Independência, Amizade, Cooperação etc.), mas o ato e o predicado, para serem irrefutáveis, devem proteger-se atrás de alguma forma de irrealidade: finalidade, promessa, ou adjuração.

Infelizmente, estes adjetivos de revigoração desgastam-se rapidamente à medida que vão sendo utilizados, de modo que é o florescer adjetivo do mito que designa mais seguramente a sua inflação. Basta ler *verdadeiro*, *autêntico*, *indissolúvel*, ou *unânime*, para, através deles, adivinhar o vazio da retórica. É que, no fundo, esses adjetivos, que se poderiam denominar essência, visto que desenvolvem, sob uma forma modal, a substância do nome que acompanham, esses adjetivos nada conseguem modificar: a independência só pode ser independente, a amizade amical, e a cooperação unânime. Estes maus adjetivos manifestam assim, pela impotência do seu esforço, o vigor final da linguagem. Bem pode a retórica oficial cobrir e recobrir a realidade; chega um momento em que as palavras lhe resistem, e obrigam-na a revelar, sob o mito, a alternativa da menti-

ra ou da verdade: a independência existe ou não existe, e todos os floreios adjetivos que se esforçam por conferir ao nada as qualidades do ser constituem a própria assinatura da culpabilidade.

A CRÍTICA NEM-NEM

Lemos num dos primeiros números do *Express* cotidiano, uma profissão de fé crítica (anônima), que constituía um soberbo trecho de retórica balanceada. A idéia central era que a crítica não deve ser “nem um jogo de sociedade, nem um serviço municipal”; querendo isso significar que a crítica não deve ser nem reacionária, nem comunista, nem gratuita nem política.

Trata-se de uma mecânica da dupla exclusão que deriva, em grande parte, desse furor numérico que já encontramos diversas vezes e que pensei poder definir em traços gerais como sendo uma característica pequeno-burguesa. Julgam-se os métodos com uma balança, carregam-se-lhe os pratos à vontade, de modo que se possa surgir como um árbitro imponderável, dotado de uma espiritualidade ideal, e, por isso mesmo, *justo* como o braço da balança que julga a paisagem.

As taras necessárias a esta operação de contabilidade são formadas pela moralidade dos termos utilizados. Segundo um velho método terrorista (não escapa ao terrorismo quem quer), julga-se no próprio instante em que se nomeia, e a palavra, carregada de uma culpabilidade prévia, vem naturalmente pesar num dos pratos da balança. Por exemplo, opõe-se a *cultura* às *ideologias*. A cultura é um bem nobre, universal, situado fora dos engajamentos sociais: a cultura não pesa. Quanto às ideologias, são invenções partidárias: logo, para a balança! Elas são rejeitadas sumariamente, sob o olhar severo da cultura (sem que se suspeite que, afinal de contas, a cultura é, na realidade, uma ideologia). Tudo se passa como se houvesse de um lado palavras pesadas, palavras carregadas (*ideologia*, *catecismo*, *mititante*), incumbidas de alimentar o jogo difamador da balança, e do outro, palavras leves, puras, imateriais, nobres por direito divino, sublimes a ponto de escapar à prosaica lei dos números (*aventura*, *paixão*, *grandeza*, *virtude*, *honra*), palavras situadas para além da triste computação das mentiras; as segundas têm por função pregar moral às primeiras: de um lado palavras

criminosas e do outro palavras justiceiras. Bem entendido, esta bela moral do terceiro-partido conduz infalivelmente a uma nova dicotomia, tão simplista quanto aquela que se pretendia denunciar precisamente em nome da complexidade. Certo, é possível que o nosso mundo seja alternado, mas podem estar seguros de que se trata de uma cisão sem Tribunal: não há salvação para os Juizes, eles também estão inevitavelmente engajados.

Aliás, basta ver quais são os outros mitos que surgem nesta crítica *Nem-Nem*, para entender de que lado ela se situa. Além do mito da intemporalidade, subjacente a qualquer recurso a uma “cultura” eterna (“uma arte de todos os tempos”), sobre o qual não nos entenderemos mais, podemos encontrar ainda na nossa doutrina *Nem-Nem* dois expedientes comuns da mitologia burguesa. O primeiro consiste numa certa idéia de liberdade, concebida como “recusa do juízo *a priori*”. Ora, um juízo literário é sempre determinado pela tonalidade de que faz parte, e a própria ausência de sistema — sobretudo de ser elevado ao estatuto de profissão de fé — provém de um sistema perfeitamente definido, que é, neste caso, uma variedade assaz banal da ideologia burguesa (ou da cultura, como diria o nosso anônimo). Pode-se mesmo dizer que é exatamente quando o homem reclama uma liberdade primeira que a sua subordinação é menos discutível. É sempre possível desafiar tranqüilamente quem quer que seja de exercer uma crítica inocente, despojada de qualquer determinação sistemática: os *Nem-Nem* também estão engajados num sistema, que não é obrigatoriamente aquele que professam. Não se pode exercer um juízo crítico sobre a Literatura sem uma certa idéia prévia do Homem e da História, do Bem, do Mal, da Sociedade etc.; e basta considerarmos a simples palavra *Aventura*, alegremente moralizada pelos nossos *Nem-Nem*, em oposição aos indecorosos sistemas que “não surpreendem”, para constatar a sua imensa hereditariedade, fatalidade e rotina. Toda e qualquer liberdade acaba sempre por reintegrar uma certa coerência conhecida, que não é mais do que um certo *a priori*. Assim, a liberdade do crítico não consiste em recusar o engajamento (impossível!), mas sim em proclamá-lo ou não.

O segundo sintoma burguês do texto em questão é a referência eufórica ao “estilo” do escritor, como valor eterno da Literatura. Todavia, nada pode escapar às revalorizações da História, nem mesmo o “escrever bem”. O estilo é um valor

crítico perfeitamente datado, e declarar-se a favor do “estilo”, exatamente numa época em que alguns escritores importantes se lançaram contra este último bastião da mitologia clássica, é demonstrar cabalmente um certo arcaísmo: não! voltar uma vez mais ao “estilo”, não é aventura! Mais clarividente num dos seus números posteriores, o *Express* publicou um protesto pertinente de A. Robbe-Grillet contra o hábito de apelar magicamente para Stendhal (“Está escrito como se fosse Stendhal”). A aliança de um estilo e de uma humanidade (Anatole France, por exemplo) talvez já não chegue para fundamentar a Literatura. Receio mesmo que o “estilo”, comprometido por tantas obras falsamente humanas, se tenha tornado um objeto *a priori* suspeito: de qualquer forma, é um valor que não deveria ser lançado a crédito do escritor senão a título de inventário. Não quer isto dizer, naturalmente, que a Literatura possa existir sem a convivência de um certo artifício formal. Mas, correndo o risco de desagradar aos nossos *Nem-Nem*, adeptos fanáticos de um universo bipartido do qual eles seriam a divina transcendência, o contrário de “*escrever bem*” não é forçosamente “*escrever mal*”: talvez, hoje, seja simplesmente *escrever*. A Literatura tornou-se um estado difícil, estreito, mortal. Já não são os seus ornamentos que ela defende, mas a sua própria pele: receio bem que a nova crítica *Nem-Nem* esteja atrasada de uma época.

O STRIP-TEASE

O *strip-tease* — pelo menos o *strip-tease* parisiense — baseia-se numa contradição: dessexualiza a mulher no próprio instante em que a desnuda. Pode-se, pois, dizer que se trata, num certo sentido, de um espetáculo do medo, ou, mais exatamente, do “Faça-me medo”, como se o erotismo fosse, aqui ainda, uma espécie de terror delicioso, de que bastaria anunciar os signos rituais para provocar simultaneamente a idéia do sexo e a sua conjuração.

A duração do despir, apenas ela, transforma o público em *voyeur*; mas aqui, como em qualquer espetáculo mistificador, o cenário, os acessórios e os estereótipos contrariam a provocação inicial e acabam por submergi-la na insignificância: *expõe-se* o mal para melhor impedir a sua ação e para exorcizá-lo mais eficazmente. O *strip-tease* francês parece provir daquilo a que aqui mesmo chamei a operação *Astra*, processo de mistificação

que consiste em vacinar o público com um pouco do mal, para em seguida o mergulhar mais facilmente num Bem Moral dora-vante imune: alguns átomos de erotismo, designados pela própria situação do espetáculo, são na realidade absorvidos num ritual tranqüilizante que neutraliza a carne tão infalivelmente quanto a vacina ou o tabu fixam e contêm a doença ou o “pecado”.

Teremos portanto no *strip-tease* uma série numerosa de coberturas apostas sobre o corpo da mulher, à medida que ela finge desnudá-lo. O exotismo é a primeira destas distâncias, visto tratar-se sempre de um exotismo codificado que distancia o corpo pelo fabuloso ou o romanesco; chinesa com um cachimbo de ópio (símbolo obrigatório do chinês), *vamp* ondulante com uma piteira gigantesca, cenário veneziano com gôndola, saia armada e cantor de serenata, tudo isto tende a constituir desde o início a mulher como um objeto mascarado; a finalidade do *strip-tease* deixa de ser então expor em plena luz uma profundidade secreta, mas sim, através do despojar de vestes barrocas e artificiais, significar a nudez como veste *natural* da mulher, o que representa a recuperação final de um estado perfeitamente pudico da carne.

Os acessórios clássicos do *music-hall*, mobilizados aqui todos sem exceção, ajudam também a distanciar, a cada instante, o corpo descoberto, colocando-o no conforto envolvente de um rito conhecido: as peles, os leques, as luvas, as plumas, as meias rendadas, em suma, a coleção inteira dos adornos, reintegram incessantemente no corpo vivo a categoria dos objetos luxuosos que envolvem o homem num cenário mágico. Emplumada ou de luvas, a mulher apresenta-se ostensivamente, assim, como elemento rígido de *music-hall*; e o despojar-se de objetos de tal modo rituais já não participa de um novo desnudamento: a pluma, a pele, e a luva, continuam a impregnar a mulher da sua virtude mágica, mesmo depois de retirados, e constituem como que a lembrança envolvente de uma carapaça luxuosa, pois é evidente que todo o *strip-tease* já está contido, obrigatoriamente, no vestuário inicial: se este for improvável, como no caso da chinesa ou da mulher coberta de peles, o nu que se segue permanece também irreal, liso e fechado como um belo objeto escorregadio, excluído dos hábitos humanos pela sua própria extravagância: é este o significado profundo do sexo coberto de diamantes ou de escamas brilhantes, verdadeiro âmagô do *strip-tease*: esse triângulo final, pela sua forma pura

e geométrica, pela sua matéria brilhante e dura, impede o acesso ao sexo como uma espada de pureza, e repele definitivamente a mulher para um universo mineralógico, sendo a pedra (preciosa), aqui, o tema irrefutável do objeto total e inútil.

Ao contrário do que diz o preconceito corrente, a dança que acompanha o *strip-tease*, do começo ao fim, não é de modo nenhum um fator erótico. Bem pelo contrário: a ondulação ligeiramente ritmada exorciza o medo da imobilidade; não só dá ao expectador a caução da Arte (as danças de *music-hall* são sempre artísticas), mas sobretudo constitui a última clausura, a mais eficaz: a dança, feita de gestos rituais, vista milhares de vezes, age como um cosmético de movimentos, esconde a nudez, submerge o espetáculo sob uma cobertura “adocicada” de gestos inúteis e, no entanto, essenciais, visto que o desnudamento é colocado, assim, ao nível da operação parasita, realizada a uma distância improvável. Vêem-se assim as profissionais do *strip-tease* envolverem-se num à vontade milagroso que as veste incessantemente, que as afasta, e lhes dá a indiferença gelada de hábeis especialistas, desdenhosamente refugiadas na segurança da sua técnica que as veste como um traje.

Tudo isto, esta minuciosa conjuração do sexo, pode verificar-se a contrário, nos “concursos populares” (*sic*) de *strip-tease* amador: as “principiantes” despem-se perante algumas centenas de espectadores sem recorrer, ou recorrendo muito inabilmente à magia, o que estabelece, incontestavelmente, o poder erótico do espetáculo: temos aqui, para começar, muito menos chinesas e espanholas, nem plumas nem peles (*tailleurs* severos, casacos anônimos), poucos disfarces originais; passos desajeitados, danças insuficientes; a luta constante da moça contra a imobilidade e, sobretudo, um embaraço “técnico” (resistência do *slip*, do vestido, do *soutien*) que confere aos gestos do desnudamento uma importância inesperada, e que recusa à mulher o alibi da arte e o refúgio do objeto, encerrando-a numa condição de fraqueza e de medo.

Todavia, no “Moulin-Rouge” esboça-se uma conjuração de outro gênero, provavelmente tipicamente francesa, conjuração que visa menos, aliás, a abolição do erotismo do que a sua domesticação: o apresentador tenta dar ao *strip-tease* um estado pequeno-burguês tranqüilizante. Para começar o *strip-tease* é um esporte: há um “Clube de Strip-Tease” que organiza as competições, onde as laureadas são coroadas, recompensadas com prêmios edificantes (uma assinatura para lições de cultura

física, um romance que só pode ser o *Voyeur* de Robbe-Grillet), ou úteis (um par de meias de *nylon*, cinco mil francos). E depois, o *strip-tease* é assimilado a uma *carreira* (principiantes semiprofissionais e profissionais), isto é, ao exercício honrado de uma especialização (as profissionais do *strip-tease* são operárias especializadas); pode-se-lhes mesmo dar o alibi mágico do trabalho, *da vocação*: tal moça “está no bom caminho” ou “em vias de alcançar o nível que prometia”, ou pelo contrário, “dá os primeiros passos” no caminho árduo do *strip-tease*. Enfim, e sobretudo, as concorrentes são situadas socialmente: uma tal é vendedora, uma outra é secretária (há muitas secretárias no “Clube do Strip-Tease”). O *strip-tease* reintegra a sala, familiariza-se, emburguesa-se, como se os franceses, ao contrário do público americano (pelo menos pelo que se diz), e seguindo uma tendência irreprimível do seu estatuto social, só pudessem conceber o erotismo como uma propriedade caseira caucionada pelo alibi do esporte semanal, muito mais que pelo do espetáculo: e é assim que, na França, o *strip-tease* está nacionalizado.

A LITERATURA SEGUNDO MINOU DROUET

O caso Minou Drouet apresentou-se durante muito tempo como um enigma policial: é ela ou não é ela? Aplicaram-se a este mistério as técnicas habituais da polícia (exceto a tortura, e olhem lá!): o inquérito, o seqüestro, a psicotécnica e a análise interna dos documentos. Se a sociedade mobilizou um conjunto de meios quase judiciários para tentar resolver um enigma “poético”, não foi sem dúvida por simples amor da poesia; mas sim porque a imagem de uma criança-poetisa lhe é simultaneamente surpreendente e necessária: uma imagem que é preciso autenticar do modo mais científico possível, na medida em que rege o mito central da arte burguesa: o da irresponsabilidade (de que o gênio, a criança e o poeta são apenas figuras sublimadas).

Enquanto se esperava a descoberta de documentos objetivos, todos aqueles que tomaram parte na contestação policial (e foram muitos) só se puderam apoiar numa certa idéia normativa da infância e da poesia: a que eles próprios possuíam. Os raciocínios ocasionados pelo caso Minou Drouet são, por natureza, tautológicos, não têm nenhum valor demonstrativo: não posso provar que os versos que me apresentam são realmente obra de uma criança, se não souber de antemão o que é a infân-

cia, e o que é a poesia, o que equivale a fechar o processo sobre si mesmo. É mais um exemplo desta ilusória ciência policial, que se exerceu furiosamente no caso do velho Dominici: inteiramente baseada numa certa tirania da *verossimilhança*, ela edifica uma verdade circular, que deixa cuidadosamente de lado a realidade do acusado ou do problema; todo o inquérito policial deste gênero consiste em ir ao encontro dos postulados que foram arbitrariamente impostos desde o início: ser culpado, para o velho Dominici, era coincidir com a “psicologia” do procurador geral, era assumir, como numa transferência mágica, o culpado que existe sempre no fundo de cada magistrado, era poder constituir-se em objeto expiatório, sendo a *verossimilhança* apenas uma disposição do acusado para se assemelhar a seus juízes. Do mesmo modo, interrogarmo-nos (furiosamente, como se fez na imprensa) sobre a autenticidade da poesia drouetista é partir de uma idéia preconcebida da infância e da poesia e, encontre-se o que se encontrar no decurso das investigações, recair nela fatalmente; é postular uma normalidade simultaneamente poética e infantil, em virtude da qual Minou Drouet será julgada; é, decida-se o que se decidir, obrigar Minou Drouet a assumir simultaneamente como prodígio e como vítima, como mistério e como produto, isto é, finalmente como puro objeto mágico, todo o mito poético e todo o mito infantil da nossa época.

Aliás, é certamente a combinação variável destes dois mitos que produz a diversidade das reações e dos raciocínios. Três idades mitológicas estão aqui representadas: alguns clássicos retardatários, hostis por tradição à poesia-desordem, condenam Minou Drouet de qualquer modo: se a sua poesia for autêntica, é a poesia de uma criança, logo suspeita, não sendo “razoável”; e se for uma poesia de adulto, condenam-na porque nesse caso é falsa. Mais próximos do nosso tempo, muito orgulhosos de aceder à poesia irracional, um grupo de neófitos veneráveis maravilham-se por descobrir (em 1955) o poder poético da infância, apregoam o “milagre” de um fato literário banal, há muito tempo conhecido; outros enfim, os velhos militantes da poesia-infância, que participaram na elaboração do mito quando este era de vanguarda, lançam sobre a poesia de Minou Drouet um olhar cético, cansado pela lembrança pesada de uma campanha heróica, de uma ciência que nada mais pode intimidar (Cocteau: “Todas as crianças de nove anos são gênios salvo Minou Drouet”). A quarta idade, a dos poetas de hoje, parece

não ter sido consultada: pouco conhecidos do grande público, pensou-se que a sua opinião não teria nenhum valor demonstrativo, na medida exata em que eles não representam nenhum mito: duvido aliás que reconheçam seja o que for de seu na poesia de Minou Drouet.

Considerar, porém, a poesia de Minou Drouet inocente ou adulta (isto é, digna de admiração ou suspeita) é, de qualquer modo, reconhecer que ela se baseia numa alteridade profunda, estabelecida pela própria natureza, entre a idade infantil e a idade adulta madura, é postular a criança como ser associial, ou, pelo menos, capaz de operar espontaneamente sobre si mesma a sua própria crítica, e de interditar-se o uso das palavras escutadas com a única finalidade de se manifestar inteiramente como criança ideal: crer no “gênio” poético da infância é crer numa espécie de partenogênese literária, é postular uma vez mais a literatura como um dom dos deuses. Qualquer marca de “cultura” é lançada assim na conta da mentira, como se o uso dos vocabulários fosse estritamente regulamentado pela natureza, como se a criança não vivesse em osmose constante com o meio adulto; e a metáfora, a imagem, os “concetti”, são atribuídos à infância como signos de uma espontaneidade, quando na realidade conscientemente ou não, são o produto de uma intensa elaboração, supõem uma “profundidade” onde a maturidade tem uma função decisiva.

Quaisquer que sejam os resultados do inquérito, o enigma interessa pouco, não esclarece nem sobre a infância, nem sobre a poesia. Aquilo que acaba por tornar este mistério indiferente é o fato de que, infantil ou adulta, esta poesia tem uma realidade perfeitamente histórica: pode ser datada, e o menos que se pode dizer é que ela tem um pouco mais de oito anos, a idade de Minou Drouet. Houve, com efeito, por volta de 1914, um certo número de poetas menores que as histórias da nossa literatura, muito atrapalhadas por ter de classificar o nada, agrupam geralmente sob o nome pudico de Isolados e Retardados, Fantasistas e Intimistas etc. É aí, incontestavelmente, que se deve colocar a jovem Drouet — ou a sua musa — ao lado de poetas tão prodigiosos quanto a Sra. Burnat-Provins, Roger Allard ou Tristan Klingsor. A poesia de Minou Drouet é desse tipo; é uma poesia comedida, adocicada, inteiramente baseada na convicção de que a poesia é uma questão de metáforas, poesia essa cujo conteúdo é apenas uma espécie de sentimento elegíaco burguês. Que esta preciosidade trivial

possa ser considerada como poesia, e que se invoque mesmo a seu propósito o nome de Rimbaud, a inevitável criança-poeta, prova que estamos perante o mito puro. Mito que, aliás, é bastante claro, visto que a função destes poetas é evidente: fornecem ao público os signos da poesia, e não a própria poesia; são econômicos e tranquilizantes. Uma mulher exprimiu bem esta função superficialmente emancipada e profundamente prudente da “sensibilidade” intimista: Mme de Noailles, que (coincidência!) prefaciou os poemas de uma outra criança “genial”, Sabine Sicaud, morta com quatorze anos.

Autêntica ou não, esta poesia é portanto datada, e fortemente. Mas, lançada hoje por uma campanha de imprensa, e garantida pela caução de algumas personalidades, propõe-nos a leitura, precisamente, daquilo que a sociedade julga serem a infância e a poesia. Citados, elogiados ou combatidos, os textos da família Drouet constituem preciosos materiais mitológicos.

Temos, para começar, o mito do gênio, que, decididamente, é impossível destruir. Os clássicos tinham decretado que era uma questão de paciência. Hoje, ser gênio é ganhar tempo, é fazer aos oito anos o que se faz normalmente aos vinte e cinco. Simples questão de quantidade temporal: trata-se de avançar um pouco mais rapidamente do que os demais. A infância transforma-se deste modo no local privilegiado para o desabrochar do gênio. Na época de Pascal, considerava-se a infância como tempo perdido; o problema era sair dela o mais depressa possível. Desde os tempos românticos (isto é, desde o triunfo burguês) deseja-se permanecer criança o mais longamente possível. Todo o ato adulto imputável à infância (mesmo retardada) participa da sua intemporalidade, é considerado prestigioso porque *adiantado*. A majoração *deslocada* desta idade supõe que seja considerada uma idade privada, fechada sobre si mesma, detentora de um estatuto especial, como uma essência inefável e intransmissível.

Porém, no próprio momento em que se define a infância como milagre, declara-se que este milagre é apenas um acesso prematuro aos poderes do adulto. O caráter especial da infância continua portanto sendo ambíguo, afetado dessa mesma ambigüidade que caracteriza todos os objetos do universo clássico: como os *petits-pois* da comparação sartriana, a infância e a maturidade são idades diferentes, fechadas, incomunicáveis e, no entanto, idênticas: o milagre de Minou Drouet consiste em produzir uma poesia adulta sendo criança, consiste em ter feito

descer a essência poética até a essência infantil. O assombro não provém, neste caso, de uma verdadeira destruição das essências (o que seria bastante são) mas, simplesmente, da sua mistura precoce: perfeitamente representativa deste fato é a noção inteiramente burguesa de *menino-prodígio* (Mozart, Rimbaud, Roberto Benzi), objeto admirável na medida em que realiza a função ideal de toda a atividade capitalista: ganhar tempo, reduzir o tempo humano a um problema numerativo de instantes preciosos.

Indubitavelmente, esta essência infantil assume formas diferentes consoante a idade dos que a utilizam: para os “modernistas” a dignidade da infância provém da sua própria irracionalidade (no *Express*, não se ignora a psicopedagogia): daí a confusão ridícula com o surrealismo! Mas, para o Sr. Henriot, que se recusa a glorificar qualquer fonte de desordem, a infância deve produzir objetos graciosos e distintos: a criança não pode ser nem trivial, nem vulgar, o que é ainda imaginar uma espécie de natureza infantil ideal, caída do céu, situada fora de qualquer determinismo social, o que implica, também, o excluir da infância uma considerável quantidade de crianças e só reconhecer como tais os rebentos graciosos da burguesia. A idade em que precisamente o homem *se faz*, isto é, se impregna profundamente de sociedade e de artifício, é, paradoxalmente, para o Sr. Henriot, a idade do “natural”; e a idade em que um moleque pode facilmente matar outro (fato contemporâneo da questão Minou Drouet) é ainda para o Sr. Henriot a idade em que uma criança não poderia jamais ser lúcida e trocista, mas somente “sincera”, “graciosa” e “distinta”.

Todavia, os nossos comentadores estão todos de acordo sobre um certo caráter suficiente da Poesia: para todos eles, a Poesia é uma série ininterrupta de “achados”, designação ingênua da metáfora. Quanto mais repleto de “fórmulas” estiver o poema, mais é considerado perfeito. E no entanto, só os maus poetas fazem “boas” imagens ou, pelo menos, só os maus poetas fazem apenas “boas” imagens: os nossos comentadores concebem, ingenuamente, a linguagem poética como uma soma de achados verbais, sem dúvida persuadidos de que, sendo a poesia um veículo de irrealidade, é indispensável *traduzir* o objeto, passar do Larousse à metáfora, como se o nomear mal as coisas bastasse para as poetizar. O resultado é que esta poesia puramente metafórica se constrói inteiramente sobre uma espécie de dicionário poético (Molière contribui com alguns verbetes para

a sua época) do qual o poeta extrai o seu poema, como se tivesse de traduzir “prosa” em “verso”. A poesia dos Drouet é, muito mais aplicadamente, essa metáfora ininterrupta, onde os seus ardentes defensores (e defensoras) reconhecem, deliciosos, o rosto claro, imperativo, da Poesia, da *sua* Poesia (não há nada mais tranqüilizante do que um dicionário).

Assim, a própria sobrecarga de achados produz uma soma de admirações; a adesão ao poema deixa de ser um ato total, determinado lenta e pacientemente através de toda uma série de tempos mortos, para se transformar numa acumulação de êxtases, de bravos, de vênias perante a acrobacia verbal bem sucedida: mais uma vez é a quantidade que fundamenta o valor. Nesta perspectiva, os textos de Minou Drouet surgem como a antífrase de toda a Poesia, na medida em que evitam a literalidade, arma solitária dos escritores: e, no entanto, só ela pode retirar à metáfora o seu caráter artificial, revelá-la como verdade fulgurante conquistada a uma náusea constante da linguagem. Para falar apenas da Poesia moderna (pois duvido que exista uma essência da Poesia, fora da sua História), a poesia de Apollinaire bem entendido e não a da Sra. Burnat-Provins, é certo que a sua beleza, a sua verdade, provém de uma dialética profunda entre a vida e a morte da linguagem, entre a espessura da palavra e o tédio da sintaxe. Ora, a poesia de Minou Drouet tagarela incessantemente, como quem tem medo do silêncio; visivelmente, teme a literalidade e vive de um acúmulo de expedientes: confunde a vida com a nervosidade.

E é isso que tranqüiliza nessa poesia. Embora se tente carregá-la de estranheza, embora se finja recebê-la com espanto e num contágio de imagens ditirâmicas, a sua própria tagarelice, a sua profusão de achados, essa ordem calculadora de uma abundância barata, tudo isso constitui uma poesia vistosa, artificial e econômica: mais uma vez reina o *simili*, uma das mais preciosas descobertas do mundo burguês, visto que dá lucro sem diminuir a aparência da mercadoria. Não é por acaso que o *Express* se encarregou de Minou Drouet: é a poesia ideal de um universo onde a *aparência* é cuidadosamente cifrada; Minou, também, é utilizada em proveito de outrem: o preço pago para aceder ao luxo da Poesia é apenas uma menininha.

Esse tipo de Poesia tem naturalmente, o seu Romance, que será, no seu gênero, uma linguagem do mesmo modo límpida e prática, decorativa e usual, cuja função se ostentará por um preço razoável, um romance muito “são”, que apresentará

os signos espetaculares do romanesco, um romance simultaneamente sólido e barato: por exemplo, o Prêmio Goncourt que nos foi apresentado em 1955 como o triunfo da sã tradição (Stendhal, Balzac, Zola, substituem aqui Mozart e Rimbaud) contra a decadência da vanguarda. Como na página de economia doméstica dos nossos jornais femininos, o importante é lidar com objetos literários cuja forma, função e preço nos sejam perfeitamente conhecidos antes de os comprarmos, e que neles nada desorienta: pois não há nenhum perigo em decretar estranha a poesia de Minou Drouet, se se lhe reconhece, desde o início, a qualidade de poesia. A Literatura, no entanto, só começa perante o indizível, face à percepção de um *algures* estranho à própria linguagem que o procura. É esta dúvida criadora, esta morte fecunda, que a nossa sociedade condena na sua boa Literatura, e que ela exorciza na má. Proclamar alto e bom som que o Romance deve ser romance, a Poesia poesia, e o Teatro teatro, é instaurar uma tautologia estéril, semelhante à das leis denominativas que regem, no Código Civil, a propriedade dos Bens: tudo concorre para a grande obra burguesa que consiste em reduzir enfim o ser a um ter, o objeto a uma coisa.

Depois de tudo isto, permanece o caso da menina em si. Mas que a sociedade não se lamente hipocritamente: é ela quem devora Minou Drouet; a criança é sua vítima, só sua. Vítima propiciatória, sacrificada para que o mundo seja claro, para que a Poesia, o gênio, e a infância, em suma a *desordem*, sejam devida e economicamente domesticados, e que a verdadeira revolta, quando surge, encontre já o lugar ocupado nos jornais. Minou Drouet é a criança-mártir do adulto faminto de luxo poético, seqüestrada ou raptada por uma ordem conformista que reduz a liberdade ao prodígio. Minou é o moleque que a pedinte ostenta, escondendo em suas costas o catre coberto de moedas. Uma pequena lágrima para Minou Drouet, um ligeiro tremor pela Poesia, e eis-nos livres da Literatura.

FOTOGENIA ELEITORAL

Certos candidatos a deputado ornaram com um retrato o seu prospecto eleitoral. Isto equivale a supor que a fotografia possui um poder de conversão que se deve analisar. Para começar, a efígie do candidato estabelece um elo pessoal entre ele

e os seus eleitores; o candidato não propõe apenas um programa, mas também um clima físico, um conjunto de opções cotidianas expressas numa morfologia, um modo de vestir, uma pose. A fotografia tende, assim, a restabelecer o fundo paternalista das eleições, a sua natureza “representativa”, desvirtuada pelo voto proporcional e pelo reino dos partidos (a direita parece utilizá-la mais do que a esquerda). Na medida em que a fotografia é elipse da linguagem e condensação de todo um “inefável” social, constitui uma arma antiintelectual, tende a escamotear a “política” (isto é, um conjunto de problemas e de soluções) em proveito de uma “maneira de ser”, de um estatuto social e moral. Sabe-se que esta oposição é um dos mitos maiores do poujadismo (Poujade na televisão: “Olhem para mim, sou como vocês”).

A fotografia eleitoral é, pois, antes de mais nada, reconhecimento de uma profundidade, de um irracional extensivo à política. O que é exposto, através da fotografia do candidato, não são seus projetos, são suas motivações, todas as circunstâncias familiares, mentais, e até eróticas, todo um estilo de vida de que ele é, simultaneamente, o produto, o exemplo, e a isca. É óbvio que aquilo que a maior parte dos nossos candidatos propõe através de sua efígie é uma posição social, o conforto especular das normas familiares, jurídicas, religiosas, a propriedade infusa de certos bens burgueses, tais como, por exemplo, a missa de domingo, a xenofobia, o bife com batatas fritas, e o cômico das situações de infidelidade conjugal, ou seja, aquilo a que se chama uma ideologia. Naturalmente, o uso da fotografia eleitoral supõe uma cumplicidade: a foto é espelho, ela oferece o familiar, o conhecido, propõe ao eleitor a sua própria efígie, clarificada, magnificada, imponentemente elevada à condição de tipo. É, aliás, esta ampliação valorativa que define exatamente a fotogenia: ela exprime o eleitor e, simultaneamente, transforma-o num herói; ele é convidado a eleger-se a si próprio, incumbindo o mandato que vai dar de uma verdadeira transferência física: delega de algum modo a sua “raça”.

Os tipos de delegação não são muito variados. Para começar, temos o da posição social, da respeitabilidade, sanguínea e balofa (listas “nacionais”) ou insípida e distinta (listas M.R.P.). Um outro tipo existente é o do intelectual (com a precisão necessária de que se trata neste caso de tipos “significados” e não de tipos naturais): intelectualidade melancólica do Ajuntamento Nacional, ou “corrosiva” do intelectual comunista. Nos

dois casos, a iconografia pretende significar a conjunção rara de um pensamento e de uma vontade, de uma reflexão e de uma ação: a pálpebra ligeiramente plissada deixa transparecer um olhar penetrante que parece extrair toda a sua força de um belo sonho interior, sem deixar no entanto de incidir sobre os obstáculos reais, como se o candidato exemplar devesse, assim, unir magnificamente o idealismo social ao empirismo burguês. O último tipo é muito simplesmente o do “moço simpático”, designado ao público pela sua saúde e virilidade. Certos candidatos, aliás, lançam mão esplendidamente dos dois tipos ao mesmo tempo, apresentando-se, de um lado da medalha, como jovem vedete, herói (de uniforme) e, no verso, como homem maduro, cidadão viril fazendo prosperar a sua pequena família. Assim, normalmente, o tipo morfológico serve-se de atributos muito claros: o candidato rodeado pelos filhos (arrumados e embonecados como todas as crianças fotografadas na França), jovem para-quedista de mangas arregaçadas, oficial coberto de condecorações. A fotografia constitui, assim, uma verdadeira chantagem aos valores morais: pátria, exército, família, honra, combate.

Aliás, a própria convenção fotográfica está também repleta de signos. A pose de frente acentua o realismo do candidato, sobretudo se tiver óculos perscrutadores. Nela, tudo exprime a penetração, a gravidade, a franqueza: o futuro deputado fixa o inimigo, o obstáculo, o “problema”. A pose a três quartos, mais freqüente, sugere a tirania de um ideal: o olhar perde-se nobremente no futuro, não afronta, domina e fecunda um além pudicamente indefinido. Quase todas as fotos a três quartos são ascensionais, o rosto aparece erguido em direção a uma luz sobrenatural que o aspira e o eleva até às regiões de uma humanidade distinta; o candidato atinge o olimpo dos sentimentos elevados, onde toda a contradição política se resolve: paz e guerra argelina, progresso social e regalias patronais, ensino “livre” e subsídios para beterrabas, a direita e a esquerda (oposição sempre “ultrapassada”!), tudo isto coexiste pacificamente nesse olhar pensativo nobremente fixo nos interesses ocultos da Ordem.

CONTINENTE PERDIDO

Um filme, *Continente Perdido*, esclarece bem o mito atual do exotismo. Trata-se de um grande documentário sobre o

“Oriente”, cujo pretexto é uma vaga expedição etnográfica, aliás, visivelmente falsa, levada a cabo na Insulândia por três ou quatro italianos barbudos. O filme é eufórico, nele tudo é fácil, inocente. Os nossos exploradores são boa gente, nas horas de descanso entregam-se a divertimentos infantis: brincar com um ursinho-mascote (a mascote é indispensável a qualquer expedição (não há filme polar sem uma foca domesticada, nem reportagem tropical em que não apareça um macaco) ou derramar cômicamente um prato de *spaghetti* sobre a coberta do navio. O que equivale a dizer que estes nossos etnólogos não se atrapalham de modo algum com problemas históricos e sociológicos. A penetração no Oriente é para eles apenas um passeio de barco sobre um mar azul e sob um sol essencial. E este Oriente, que hoje precisamente se tornou o centro político do mundo, é visto aqui totalmente plano, polido e colorido como nos velhos postais ilustrados.

O processo de irresponsabilidade é claro: colorir o mundo é sempre um meio de o negar (e talvez fosse necessário iniciar aqui um processo da cor no cinema). O Oriente, desprovido de toda a sua substância, rechaçado na cor, desencarnado pelo próprio luxo das “imagens”, está enfim pronto para que o filme o escamoteie devidamente, operação que lhe estava já reservada. Entre o urso-mascote e o *spaghetti* jocosos, os nossos etnólogos de estúdio não tiveram nenhuma dificuldade em postular um Oriente formalmente exótico, na realidade profundamente semelhante ao Ocidente, pelo menos ao Ocidente espiritualista. Os orientais têm religiões particulares? Isso não constitui um verdadeiro problema, visto que as variações são insignificantes perto da profunda unidade do idealismo. Deste modo, cada rito é, simultaneamente, especializado e eternizado, promovido, paralelamente, à qualidade de espetáculo picante e de símbolo paracristão. E não interessa o fato de o budismo não ser exatamente cristão, já que, também, tem freiras que rapam os cabelos (grande tema patético de todos os ingressos nas ordens), já que há monges que se ajoelham e se confessam a seus superiores, já que, enfim, tal como em Sevilha, os fiéis vêm cobrir de ouro a estátua do seu deus¹⁷. É certo que são sempre as “formas”

(17) Eis aqui um belo exemplo do poder mistificador da música: todas as cenas “budistas” se apóiam numa vaga “xaropada” musical, lembrando simultaneamente a canção-balada americana e o canto gregoriano; em forma de monodia (signo de monocalidade).

que acusam com mais perfeição a identidade das religiões; mas, aqui, esta identidade, em vez de as desmascarar, entroniza-as, lança-as no crédito de uma catolicidade superior.

Sabe-se perfeitamente que o sincretismo sempre foi uma das grandes técnicas de assimilação da Igreja. No século dezessete, nesse mesmo Oriente cujas predisposições cristãs nos são expostas pelo filme *Continente Perdido*, os jesuítas levaram longe demais o ecumenismo das formas, criando os ritos malabares que o Papa acabou, aliás, por condenar. É este mesmo “tudo se assemelha” que insinuam os nossos etnógrafos: Oriente e Ocidente, é tudo igual, existem apenas diferenças de cores, mas o essencial é idêntico: a postulação eterna do homem a Deus, o caráter derrisório e contingente das geografias em relação à “natureza humana”, cuja chave só o cristianismo possui. As próprias lendas, todo o folclore “primitivo” de que, literalmente, nos assinalam a estranheza, têm como única missão ilustrar a “Natureza”: os ritos, os fatos de cultura, não são nunca relacionados com uma ordem histórica particular, com um estatuto econômico ou social explícito, mas somente com as grandes formas neutras dos lugares comuns cósmicos (estações, tempestades, morte etc.). Se se trata de pescadores, não é o tipo de pesca que nos mostram, mas sim uma essência romântica do pescador, mergulhada na eternidade de um por-do-sol de cartão ilustrado, pescador qualificado não como operário, tributário em sua técnica e seu lucro de uma sociedade definida, mas como tema de uma eterna condição, o homem longe, exposto aos perigos do mar, a mulher chorando e rezando no lar. O mesmo se passa com os refugiados, que nos são apresentados, no início, descendo a montanha numa longa fila; é evidentemente inútil situá-los: são essências eternas de refugiados; produzi-los faz parte da natureza do Oriente.

Em suma, o exotismo revela perfeitamente a sua justificação profunda, que consiste em negar qualquer situação da História. Vacina-se infalivelmente a realidade oriental contra qualquer conteúdo de responsabilidade, afetando-a com alguns bons signos indígenas. Um pouco de “situação”, o mais superficial possível, fornece o alibi necessário e dispensa uma situação mais profunda. Face ao estrangeiro, a Ordem apresenta apenas dois tipos de comportamentos, ambos mutilantes: ou reconhece-a como fantochada, ou considera-a um puro reflexo do Ocidente, tirando-lhe assim toda a força. De qualquer modo, o essencial é retirar-lhe a sua história. Vê-se pois que as “belas

imagens” do *Continente Perdido* não são absolutamente inocentes: não se pode, inocentemente, perder o continente que se reencontrou em Bandoeng.

ASTROLOGIA

Parece que na França o orçamento anual da “bruxaria” é de trezentos bilhões de francos, aproximadamente. Vale a pena dar uma olhada na semana astrológica de um semanário como o *Elle*, por exemplo. Ao contrário do que se poderia esperar, não se depara com nenhum mundo onírico, mas sim com uma descrição estreitamente realista de um meio social preciso, o das leitoras da revista. Ou seja, a astrologia não é, de modo nenhum, pelo menos neste caso, abertura para o sonho, é um puro espelho, pura instituição da realidade.

As principais rubricas do destino (*Sorte, No exterior, Em sua casa, O seu coração*) produzem escrupulosamente o ritmo total da vida laboriosa. A unidade é a semana, na qual a “sorte” designa um dia ou dois. A “sorte” é aqui a zona reservada da interioridade, do humor; é o signo vivido do devir, a única categoria pela qual o tempo subjetivo se exprime e se liberta. No que diz respeito ao resto, os astros só condicionam um horário: *No exterior*, é o horário profissional, os seis dias da semana, as sete horas por dia de escritório ou de loja. *Em sua casa*, é a refeição da noite, o lapso do serão antes do deitar. *O seu coração* é o encontro à saída do trabalho, ou a aventura de domingo. Mas não existe a mínima comunicação entre estes “setores”: nada que, de um horário ao outro, possa sugerir a idéia de uma alienação total; as prisões são contíguas, revezam-se, mas não se contaminam. Os astros não postulam nunca uma destruição da ordem, exercem a sua influência, moderadamente, semana após semana, respeitando o estatuto social e os horários patronais.

Assim, o “trabalho” considerado é o de empregadas, datilógrafas ou vendedoras; o microgrupo que rodeia a leitora é, quase fatalmente, o do escritório ou o da loja. As variações impostas, ou antes, propostas pelos astros (pois esta astrologia é uma teologia prudente, não exclui o livre-arbítrio), são fracas, nunca pretendem perturbar intensamente uma vida: o peso do destino exerce-se unicamente sobre o gosto pelo trabalho, o

nervosismo ou o bem-estar, a assiduidade ou o relaxamento, as pequenas deslocações, as vagas promoções, as relações azedas ou de cumplicidade com os colegas, e, sobretudo, a fadiga, os astros prescrevendo sempre com muita insistência e bom senso que se durma mais, sempre mais.

O lar, por sua vez, é dominado por problemas de humor, de hostilidade ou de confiança do meio ambiente: trata-se frequentemente de um lar de mulheres, onde as relações mais importantes são as da mãe e da filha. A casa pequeno-burguesa está pois fielmente presente, com as visitas da "família", distinta da dos "parentes por afinidade", pelos quais, aliás, as estrelas não parecem ter muita consideração. Este ambiente parece quase exclusivamente familiar, fazem-se poucas alusões aos amigos. O mundo pequeno-burguês, sendo essencialmente constituído por parentes e colegas, não comporta verdadeiras crises de relacionamento, apenas pequenos afrontamentos de humor e de vaidade. O amor, é o do Correio Sentimental: um "setor" bem à parte, o das questões sentimentais. Mas, assim como a transação comercial, o amor conhece "inícios prometedores", "desilusões", e "escolhas erradas". A infelicidade tem uma fraca amplitude: tal semana, um cortejo de admiradores menos numeroso, uma indiscrição, ciúmes sem fundamento. O céu sentimental só se descobre verdadeiramente e por completo perante a "solução tão desejada", o casamento: e, mesmo assim, é preciso que seja "adequado".

Um só traço idealiza este pequeno mundo dos astros, no restante muito concreto: o fato de nunca se falar em dinheiro. A humanidade astrológica não se preocupa com o salário mensal: ele é o que é, nunca se menciona, visto que permite a "vida". Vida que os astros descrevem mais do que predizem; raramente se arrisca o futuro, e a predição é sempre neutralizada pelo equilíbrio dos possíveis: se houver fracassos, serão pouco importantes, se houver rostos sombrios, o seu bom humor alegrá-los-á; as relações maçadoras serão úteis etc. e, se o seu estado geral deve melhorar, será depois de um tratamento que tiver realizado, ou, talvez, graças também à ausência de qualquer tratamento (*sic*).

Os astros são morais, deixam-se infletir pela virtude: a coragem, a paciência, o bom humor, o controle de si próprio, são sempre convenientes perante as desilusões timidamente presagiadas. E o paradoxo é que este universo de puro determinismo é imediatamente domado pela liberdade do caráter: a

astrologia é, antes de mais nada, uma escola de força de vontade. Porém, mesmo se as soluções são pura mistificação, mesmo se os problemas de comportamento são escamoteados, a astrologia continua sendo instituição do real perante a consciência das suas leitoras: não via de evasão, mas sim evidência realista das condições de vida da empregada, da vendedora.

Para que serve, pois, esta pura descrição, visto que não parece comportar nenhuma compensação onírica? Serve para exorcizar o real, nomeando-o. Nesta perspectiva, situa-se entre todos os empreendimentos de semi-alienação (ou de semilibertação) que se encarregam de objetivar o real, sem no entanto chegar a desmistificá-lo. Pelo menos uma outra destas tentativas nominalistas é bem conhecida: a Literatura, que nas suas formas degradadas, não pode nunca ir além da nomeação do vivido; astrologia e Literatura, compartilham a mesma tarefa de instituição "retardada" do real: a astrologia é a Literatura do mundo pequeno-burguês.

A ARTE VOCAL BURGUESA

Pode parecer impertinente pretender dar lições a um excelente barítono, Gérard Souzay; mas um disco em que esse cantor gravou algumas melodias de Fauré parece-me ilustrar claramente toda uma mitologia musical onde se encontram os principais signos da arte burguesa. Essa arte é essencialmente *sina-lética*, pretendendo impor, não a emoção, mas os signos da emoção. É precisamente o que faz Gérard Souzay: tendo de cantar, por exemplo, *une tristesse affreuse*¹⁸, não se contenta nem com o simples conteúdo semântico destas palavras, nem com a linha musical em que se apóiam: precisa ainda dramatizar a fonética do *affreuse*, suspender e logo fazer explodir a dupla fricativa, desencadear a infelicidade na própria espessura das letras; ninguém pode ignorar que se trata de um sofrimento particularmente terrível. Infelizmente, este pleonasma de intenções abafa a palavra e a música e, principalmente, a sua junção que é o próprio objeto da arte vocal. Acontece com a música o que acontece com as outras artes, incluindo a Literatura: a forma mais elevada da expressão artística deve procurar-se na

(18) *Une tristesse affreuse* = uma tristeza terrível. (N. dos T.)

literalidade, isto é, em definitivo, numa certa álgebra; é necessário que toda a forma tenda para a abstração, o que, como se sabe, não é de modo nenhum contrário à sensualidade.

E é precisamente o que a arte burguesa recusa; ela teima em considerar ingênuos os seus consumidores, para os quais é preciso mastigar a obra e indicar exageradamente a sua intenção, receando que ela não seja suficientemente compreendida (mas a arte é também uma ambigüidade, contradiz sempre, num certo sentido, a sua própria mensagem e, especialmente, a música que, rigorosamente, nunca é nem triste nem alegre). Sublinhar a palavra dando um relevo abusivo à sua fonética, querer que a gutural da palavra *creuse*¹⁹ seja a enxada que rasga a terra, e a dental de *sein* a doçura penetrante, é praticar uma literalidade de intenção e não de descrição, é estabelecer correspondências abusivas. Deve-se, aliás, lembrar aqui que o espírito melodramático, que caracteriza a interpretação de Gérard Souzay, é precisamente uma das aquisições históricas da burguesia: reencontramos esta mesma sobrecarga de intenções na arte dos nossos atores tradicionais, que são, como se sabe, atores formados pela burguesia e para ela.

Esta espécie de pontilhismo fonético, que dá a cada letra uma importância incongruente, chega por vezes ao absurdo; é uma *solenidade* ridícula a que insiste no desdobramento dos *n* de *solennel*, e uma *felicidade* um pouco enjoativa a que nos é significada pela ênfase inicial que expulsa a felicidade da boca, como um caroço²⁰. Isto coincide aliás com uma constante mitológica, de que já falamos a propósito da poesia: conceber a arte como uma soma de detalhes reunidos, isto é, plenamente significantes; a perfeição pontilhistas de Gérard Souzay equivale exatamente ao gosto de Minou Drouet pela metáfora de pormenor, ou aos trajes voláteis de Chanteclerc realizados (em 1910) com plumas sobrepostas uma a uma. Há nessa arte uma intimidação pelo detalhe que é evidentemente o oposto do realismo, visto que o realismo supõe uma tipificação, isto é, uma presença da estrutura, logo da duração.

Esta arte analítica está votada ao fracasso, sobretudo no campo da música, cuja verdade só pode ser de ordem respiratória, prosódica, e não fonética. Assim o frasear de Gérard

(19) *Creuser* = cavar. (N. dos T.)

(20) Esta frase só se torna compreensível se se considerar o termo francês *bonheur* (por *felicidade*). (N. dos T.)

Souzay é sistematicamente destruído pela expressão excessiva de uma palavra, encarregada, impropriamente, de inocular uma ordem intelectual parasita na superfície contínua do canto. Parece tocar-se aqui uma dificuldade maior da execução musical: fazer surgir a nuance de uma zona interna da música, e não a impor jamais do exterior, como um símbolo puramente intelectual: existe uma verdade sensual da música, verdade suficiente, que não suporta o peso incômodo de uma expressão. É por isso que a interpretação de excelentes *virtuosos* nos deixa tantas vezes insatisfeitos: o seu “rubato” demasiado espetacular, fruto de um esforço visível em direção à significação, destrói um organismo que contém em si mesmo, escrupulosamente, a sua própria mensagem. Certos amadores, ou melhor ainda certos profissionais que souberam reencontrar o que se poderia chamar a absoluta literalidade do texto musical, como Panzéra para o canto, ou Lippati para o piano, conseguem não acrescentar à música nenhuma *intenção*: não se debruçam oficiosamente sobre cada detalhe, ao contrário da arte burguesa, que é sempre indiscreta. Confiam na matéria imediatamente definitiva da música.

O PLÁSTICO

Apesar dos seus nomes de pastores gregos (Polistirene, Fenoplaste, Polivinile, Polietilene), o plástico, cujos produtos foram recentemente concentrados numa exposição, é essencialmente uma substância alquímica. A entrada do *stand*, o público espera demoradamente, em fila, a fim de ver realizar-se a operação mágica por excelência: a conversão da matéria; uma máquina ideal, tubulada e oblonga (forma apropriada para manifestar o segredo de um itinerário) transforma sem esforço um monte de cristais esverdeados em potes²¹ brilhantes e canelados. De um lado, a matéria bruta, telúrica e, do outro, o objeto perfeito, humano; e, entre estes dois extremos, nada; apenas um trajeto, vagamente vigiado por um empregado de boné, meio deus, meio autômato.

Assim, mais do que uma substância, o plástico é a própria idéia da sua transformação infinita, é a ubiqüidade tornada visível.

(21) O termo francês *vide-poches*, designa um recipiente onde, antes do deitar, se colocam os objetos que normalmente são transportados nos bolsos: chaves, dinheiro etc. (N. dos T.)

vel, como o seu nome vulgar o indica; e, por isso mesmo, é considerado uma matéria milagrosa: o milagre é sempre uma conversão brusca da natureza. O plástico fica inteiramente impregnado desse espanto: é menos um objeto do que o vestígio de um movimento.

E como o movimento é, neste caso, quase infinito, transformando os cristais originais numa variedade de objetos cada vez mais surpreendentes, o plástico é, em suma, um espetáculo a decifrar: o próprio espetáculo dos seus resultados. Perante cada forma terminal (mala, escova, carroceria de automóvel, brinquedo, tecido, cano, bacia ou papel) o espírito considera sistematicamente a matéria-prima como um enigma. Este "proteísmo" do plástico é total: pode formar tão facilmente um balde como uma jóia. Daí o espanto perpétuo, o sonho do homem perante as proliferações da matéria, perante as ligações que surpreende entre o singular da origem e o plural dos efeitos. Trata-se, aliás, de um espanto feliz, visto que o homem mede o seu poder pela amplitude das transformações e que o próprio itinerário do plástico lhe dá a euforia de um prestigioso movimentar-se ao longo da Natureza.

Mas o preço deste êxito está em que o plástico, sublimado como movimento, quase não existe como substância. A sua constituição é negativa: nem duro, nem profundo, tem de se contentar com uma qualidade substancial neutra, apesar das suas vantagens utilitárias: a "resistência", estado que supõe o simples suspender de um abandono. Na ordem poética das grandes substâncias, é um material desfavorecido, perdido entre a efusão das borrachas e a dureza plana do metal: não realiza nenhum dos verdadeiros produtos da ordem mineral, espumas, fibras, estratos. É uma substância *alterada*: seja qual for o estado em que se transforme, o plástico conserva uma aparência flocosa, algo turvo, cremoso e entorpecido, uma impotência em atingir alguma vez o liso triunfante da Natureza. Mas aquilo que mais o trai é o som que produz, simultaneamente oco e plano. O ruído que produz derrota-o, assim como as suas cores, pois parece poder fixar apenas as mais químicas: do amarelo, do vermelho e do verde só conserva o estado agressivo, utilizando-as somente como um nome, capaz de ostentar apenas conceitos de cores.

A moda do plástico acusa uma evolução no mito do *simili*, é um costume historicamente burguês (as primeiras imitações, no vestuário, datam do início do capitalismo); mas, até hoje, o *simili* sempre denotou a pretensão, fazia parte de um mundo

da aparência, não da utilização prática, pretendia reproduzir pelo menor preço as substâncias mais raras, o diamante, a seda, as plumas, as peles, a prata, tudo o que ce brilhante houvesse no mundo. O plástico a preço reduzido é uma substância doméstica. É a primeira matéria mágica a admitir o prosaísmo; mas, precisamente, porque este prosaísmo é para ele uma razão triunfante de existência: pela primeira vez o artifício visa o comum, e não o raro. E, paralelamente, modifica-se a função ancestral da natureza: ela deixa de ser a Idéia, a pura Substância a recuperar ou a imitar; uma matéria artificial, mais fecunda do que todas as jazidas do mundo, vai substituí-la e comandar a própria invenção das formas. Um objeto luxuoso está sempre muito ligado à terra, recorda sempre de uma maneira preciosa a sua origem mineral ou animal, o tema natural de que é apenas uma atualidade. O plástico é totalmente absorvido pela sua utilização: em última instância, inventar-se-ão objetos pelo simples prazer de os utilizar. Aboliu-se a hierarquia das substâncias, uma só substituiu todas as outras: o mundo inteiro *pode* ser plastificado, e mesmo a própria vida, visto que, ao que parece, já se começaram a fabricar aortas de plástico.

A GRANDE FAMÍLIA DOS HOMENS

Foi-nos apresentada, em Paris, uma grande exposição de fotografias cujo objetivo era mostrar a universalidade dos gestos humanos na vida cotidiana de todos os países do mundo: nascimento, morte, trabalho, saber, jogos, impõem por toda a parte os mesmos comportamentos; existe uma família do Homem.

The Family of Man, tal foi pelo menos o título original desta exposição que nos chegou dos Estados Unidos. Os franceses traduziram: *A Grande Família dos Homens*. Assim, aquilo que, na origem, podia passar por uma expressão de ordem zoológica, retendo simplesmente, através da semelhança dos comportamentos, a unidade da espécie, foi aqui amplamente moralizado, sentimentalizado. Eis-nos imediatamente remetidos ao mito ambíguo da "comunidade" humana, cujo alibi alimenta toda uma parte do nosso humanismo.

Esse mito funciona em dois tempos: inicialmente, afirma-se a diferença das morfologias humanas, acentua-se o exotismo, tornam-se manifestas as infinitas variações da espécie, a diversidade das peles, dos crânios e dos costumes, complica-se à

vontade a imagem do mundo, à semelhança de uma Babel. Depois, deste pluralismo, extrai-se magicamente uma unidade: o homem nasce, trabalha, ri e morre por toda a parte da mesma maneira; e, se nos seus atos subsiste ainda alguma particularidade étnica, deixa-se entender pelo menos que existe, no fundo de cada um deles, uma "natureza" idêntica, que a sua diversidade é apenas formal e não desmente a existência de uma matriz comum. Isto equivale, como é óbvio, a postular uma essência humana e, desde modo, Deus é reintroduzido na nossa Exposição: a diversidade dos homens revela o seu poder, a sua riqueza; a unidade dos gestos humanos demonstra a sua vontade. É o que nos garante o prospecto de apresentação, afirmando, pela pena do Sr. André Chamson, que "este olhar lançado sobre a condição humana talvez se assemelhe um pouco com o olhar benevolente de Deus sobre o nosso irrisório e sublime formigão".

O intento espiritualista desta Exposição é acentuado pelas citações que acompanham cada um de seus capítulos: estas citações são freqüentemente provérbios "primitivos", ou versículos do Antigo Testamento; todos eles definem uma sabedoria eterna, uma ordem de afirmações evadida da História: "A Terra é uma mãe que nunca morre, come o pão e o sal e diz a verdade etc.". Estamos no reino das verdades gnômicas; eis a junção das eras da humanidade, no grau mais neutro de sua identidade, onde a evidência do truismo só tem valor no âmbito de uma linguagem puramente "poética". Conteúdo e fotogenia das imagens, discurso que as justifica, tudo aqui visa à supressão do peso determinante da História: somos detidos à superfície de uma identidade, impedidos, pela própria sentimentalidade, de penetrar nessa zona ulterior dos comportamentos onde a alienação histórica introduz essas "diferenças" que aqui serão denominadas simplesmente "injustiças".

Este mito da "condição" humana repousa sobre uma mistificação muito antiga que consiste sempre em colocar a Natureza no fundo da História. Todo o humanismo clássico postula que, esgravatando um pouco a história dos homens, a relatividade de suas instituições, ou a diversidade superficial da sua pele (mas por que não se pergunta aos pais de Emmet Till, jovem negro assassinado pelos brancos, o que eles pensam da *grande família dos homens*?), depressa se chega ao âmago profundo de uma natureza humana universal. O humanismo progressista, pelo contrário, deve sempre pensar em inverter os termos desta

velhíssima impostura, em decapar incessantemente a natureza, as suas "leis" e os seus "limites", para nela descobrir a História e estabelecer finalmente a própria natureza como histórica. Exemplos? Os que a nossa exposição nos oferece. O nascimento? A morte? Sim, são fatos de natureza, fatos universais. Mas se se lhes tira a História, nada mais há a dizer sobre eles, o comentário torna-se puramente tautológico; aqui, o fracasso da fotografia parece-nos flagrante: *redizer* a morte ou o nascimento não nos ensina literalmente nada. Para que estes fatos naturais acedam a uma verdadeira linguagem, torna-se necessário inseri-los numa ordem do saber, isto é, postular que se pode transformá-los, submeter precisamente a sua naturalidade à nossa crítica de homens. Pois, por mais universais que sejam, são signos de uma escrita histórica. Sem dúvida, a criança nasce *sempre*, mas, no volume geral do problema humano, que interesse pode ter para nós a "essência" deste gesto, se essa essência implica a omissão dos seus modos de existência, que são, estes, perfeitamente históricos? Se a criança nasce bem ou mal, se faz a mãe sofrer ou não, se é ou não atingida pela mortalidade, se acede a esta ou outra forma de futuro, eis o que as nossas Exposições deveriam focar, e não uma lírica eterna do nascimento. E o mesmo quanto à morte: será que devemos cantar uma vez mais a sua essência, arriscando-nos assim a esquecer que ainda podemos tanto contra ela? É este poder ainda bem jovem, demasiado jovem, que devemos magnificar, e não a identidade estéril da morte "natural".

E que dizer do trabalho, que a Exposição coloca entre os grandes fatos universais, equiparando-o com o nascimento e a morte, como se fosse evidente que se trata da mesma espécie de fatalidade? Que o trabalho seja um fato ancestral, isso não o impede de modo nenhum de ser um fato perfeitamente histórico. Em primeiro lugar, evidentemente, nos seus modos, motivações, fins e lucros, a tal ponto que nunca será leal confundir, numa identidade puramente gestual, o operário colonial e o operário ocidental (perguntemos também aos operários norte-africanos da "Goutte d'or" o que eles pensam da *grande família dos homens*). E, em segundo lugar, na sua própria fatalidade: bem sabemos que o trabalho é "natural", na exata medida em que é "lucrativo", e que modificando a fatalidade do lucro, modificaremos talvez um dia a fatalidade do trabalho. Era sobre este trabalho totalmente histórico que deveriam falar-nos, e não sobre uma eterna estética dos gestos laboriosos.

Assim, receio que a justificação final de todo este academismo seja dar à imobilidade do mundo a caução de uma “sabe-doria” e de uma “lírca” que só eternizam os gestos do homem para melhor os tolher.

NO MUSIC-HALL

O tempo do teatro, seja ele qual for, é sempre uno. O do *music-hall* é, por definição, interrompido; é um tempo imediato. Eis o sentido da *variedade*: que o tempo cênico seja um tempo justo, real, sideral, o tempo da coisa em si, e não da sua previsão (tragédia), ou da sua revisão (epopéia). A vantagem deste tempo literal, é que é ele quem melhor serve o gesto, pois é evidente que o gesto só existe como espetáculo, a partir do momento em que interrompe o tempo (veja-se a pintura histórica, onde o gesto surpreendido do personagem, a que dei já o nome de *nume*, suspende a duração, o devir). No fundo, a variedade não é uma simples técnica de distração, é uma condição do artifício (na acepção baudelairiana do termo). Extrair o gesto da sua polpa adocicada de duração, apresentá-lo num estado superlativo, definitivo, dar-lhe o caráter de uma visualidade pura, desembaraçá-lo de toda a causa, esgotá-lo como espetáculo e não como significação, tal é a estética original do *music-hall*. Objetos (de “lavadores de pratos”)²² e gestos (de acrobatas), libertos da viscosidade do tempo (isto é, simultaneamente de um patos e de um logos), brilham como artifícios puros, que não deixam de lembrar a fria precisão das visões baudelairianas de haxixe, de um mundo totalmente purificado de toda a espiritualidade, por ter, precisamente, renunciado ao tempo.

Deste modo, tudo no *music-hall* é feito para preparar uma verdadeira promoção do objeto e do gesto (o que, no Ocidente moderno, só se pode fazer contra os espetáculos psicológicos, e, nomeadamente, contra o teatro). Um número de *music-hall* é quase sempre constituído pelo confronto de um gesto e de um

(22) O termo francês *plongeurs* (mergulhadores, numa tradução literal) designa os empregados que, no restaurante, estão encarregados de lavar a louça (mergulhando-a na água). Objetos de *plongeurs* são portanto pratos, facas etc., normalmente utilizados também pelos malabaristas. (N. dos T.)

material: patinadores com seu trampolim laqueado, corpos permutáveis dos acrobatas, dos bailarinos, e dos antipodistas²³ (confesso a minha predileção por estes números de antipodistas, pois o corpo é objetivado *suavemente*: não constitui um objeto duro e catapultado como na pura acrobacia, mas é essencialmente uma substância mole e densa, que se adapta docilmente a movimentos muito curtos), escultores humoristas com suas massas multicolores, prestidigitadores mastigando papel, seda, cigarros, “pick-pockets” surripiando relógios, carteiras etc. Ora, o gesto e o seu objeto constituem os materiais naturais de um valor que só teve acesso à cena através do *music-hall* (ou do circo): o Trabalho. O *music-hall*, pelo menos na sua parte *variada* (pois a canção, apresentada depois das variedades²⁴ depende de uma outra mitologia) — o *music-hall* é a forma estética do trabalho. Cada número se apresenta seja como exercício, seja como produto de um labor: ora o ato (do malabarista, do acrobata, do mimo) surge como resultado final de uma longa noite de treino, ora o trabalho é inteiramente recriado *ab origine* perante o público. De qualquer modo, é um acontecimento novo que se produz, acontecimento este que é constituído pela perfeição frágil de um esforço. Ou melhor, num artifício mais sutil, o esforço é apreendido no seu auge, nesse momento quase impossível em que vai ser absorvido pela perfeição da sua execução, sem no entanto ter abandonado completamente o risco do fracasso. No *music-hall* a realização impecável é *quase* certa; mas é precisamente este *quase* que constitui o espetáculo e lhe reserva a qualidade de trabalho, apesar de sua esmerada preparação. Assim, aquilo que o espetáculo de *music-hall* nos oferece, não é o resultado do ato, é o seu modo de existência, a tenuidade de sua superfície de êxito. Esta é uma maneira de tornar possível um estado contraditório da história humana: que no gesto do artista sejam visíveis, simultaneamente, a musculatura grosseira de um labor árduo, a título de passado, e a suavidade aérea de um ato fácil, vindo de um céu

(23) O termo francês *antipodiste* designa o malabarista que realiza os seus números com os pés, deitado de costas no chão. (N. dos T.)

(24) A expressão francesa *qui passe en vedette américaine* refere-se ao número de *music-hall* que é apresentado no fim da primeira parte do espetáculo, precedendo imediatamente a vedete propriamente dita, que preenche toda a segunda parte. Número que se situa em segundo lugar na hierarquia dos valores do espetáculo de *music-hall*. (N. dos T.)

mágico: o *music-hall* é o trabalho humano memorializado e sublimado; o perigo e o esforço são simultaneamente significados e absorvidos pelo riso ou pela graciosidade.

Naturalmente, o *music-hall* precisa recorrer a um ambiente profundamente feérico para camuflar toda a rugosidade do trabalho, conservando-lhe apenas o traçado. Reinam, assim, as bolas brilhantes, as varinhas leves, os móveis tubulares, as sedas químicas, os brancos estridentes, e as moças cintilantes; o luxo visual ostenta aqui a *facilidade*, depositada na claridade das substâncias e na suavidade dos gestos: ora o homem é um suporte erecto, uma árvore ao longo da qual escorrega uma mulher-liana; ora é, partilhada por toda a sala, a cenestesia do impulso que lança ao ar, da força de gravidade, nunca vencida, mas sublimada por uma projeção no espaço. Neste mundo metalizado, surgem antigos mitos de germinação, dando a esta representação do trabalho a caução de movimentos naturais velhos como o mundo, pois a natureza é sempre a imagem do contínuo, isto é, em suma, do fácil.

Toda esta magia muscular do *music-hall* é essencialmente urbana: não é por acaso que o *music-hall* é um fato anglo-saxão, nascido no mundo das bruscas concentrações urbanas e dos grandes mitos "quakers" do trabalho: a promoção dos objetos, dos metais e dos gestos de sonho, a sublimação do trabalho realizada através de uma mágica dissimulação do próprio trabalho e não pela sua consagração, como no folclore rural, tudo isto participa do artifício das cidades. A cidade rejeita a idéia de uma natureza informe, ela reduz o espaço a uma continuidade de objetos sólidos, brilhantes, *produzidos*, aos quais precisamente o ato do artista confere o estatuto prestigioso de um pensamento inteiramente humano: o trabalho, sobretudo se mitificado, torna a matéria feliz, pois, espetacularmente, parece pensá-la; metalificados, lançados, apanhados no ar, manipulados, luminosos de movimentos em perpétuo diálogo com o gesto, os objetos, aqui, deixam de ser teimosos e sinistramente absurdos: artificiais ou funcionais, por um instante, deixam de nos enfadar.

A DAMA DAS CAMÉLIAS

Representa-se ainda, não sei onde, a *Dama das Camélias* (que há pouco tempo foi também representada em Paris).

Este sucesso deve alertar-nos sobre uma mitologia do Amor, que provavelmente ainda existe, pois a alienação de Marguerite Gautier perante a classe dos "senhores" não é fundamentalmente diferente da alienação das pequenas burguesas de hoje num mundo que continua sendo um mundo de classes.

Ora, na realidade, o mito central da *Dama das Camélias*, não é o Amor, é o reconhecimento: Marguerite ama para ser reconhecida e, a este título, a paixão (num sentido mais etimológico do que sentimental) provém inteiramente de outrem. Armand (que é filho de um coletor geral de impostos) manifesta, por seu lado, o tipo do amor clássico, burguês, herdado da cultura essencialista e que se prolongará nas análises de Proust: um amor segregativo, o do proprietário que se apodera de sua presa; amor interiorizado que só reconhece o mundo por intermitência, e sempre com um sentimento de frustração, como se o mundo fosse sempre a ameaça de um roubo (ciúmes, brigas, equívocos, inquietudes, afastamentos, movimentos de humor etc.). O Amor de Marguerite é exatamente o contrário. Marguerite, inicialmente, ficou sensibilizada por se sentir *reconhecida* por Armand, e a paixão foi para ela, em seguida, apenas a solicitação permanente deste reconhecimento; por esta razão, o sacrifício que ela concede ao Sr. Duval, renunciando a Armand, não é de modo nenhum moral (apesar da fraseologia), mas sim existencial; não é mais do que a consequência lógica do postulado de reconhecimento, um meio superior (muito superior ao amor) de fazer com que o mundo dos "senhores" a reconheça. E, se Marguerite esconde o seu sacrifício sob a máscara do cinismo, isso só acontece no momento em que o argumento se transforma verdadeiramente em Literatura: o olhar agradecido dos burgueses é delegado aqui ao leitor que, por sua vez, *reconhece* Marguerite através do próprio equívoco do amante.

Tudo isto significa que os mal-entendidos que fazem avançar a intriga não são de ordem psicológica (mesmo se, abusivamente, a linguagem o é): Armand e Marguerite não pertencem ao mesmo mundo social, e entre eles não se pode passar nada que se assemelhe seja à tragédia raciniana, seja à comédia marivauxdiana. O conflito é exterior: não se trata de uma mesma paixão dividida contra si própria, mas de duas paixões de natureza diferente, porque provêm de zonas diferentes da sociedade. A paixão de Armand, de tipo burguês, apropriativo, é por definição assassinato do outro; e a paixão de Marguerite só pode

coroar o esforço que ela dispense para ser reconhecida, através de um sacrifício que constituirá, por sua vez, o assassinato indireto da paixão de Armand. A simples disparidade social, assumida e amplificada pela oposição de duas ideologias amorosas, só pode portanto produzir um amor impossível, impossibilidade de que a morte de Marguerite (por mais xaroposa que seja, em cena) constitui de certa maneira o símbolo algebrico.

A diferença entre os amores provém evidentemente de uma diferença de lucidez: Armand vive numa essência e numa eternidade de amor, Marguerite vive na consciência de sua alienação, só vive em si mesma: cortesã, ela é consciente do que é e, de certo modo, *deseja* sê-lo. E mesmo as suas atitudes de adaptação são inteiramente atitudes de reconhecimento: ora assume excessivamente a sua própria lenda, mergulhando no turbilhão clássico da vida "fácil" (assemelhando-se a esses pederastas que assumem a própria pederastia ostentando-a), ora revela um poder de superação que visa menos obter o reconhecimento de uma virtude "natural" do que de uma dedicação de condição, como se o seu sacrifício tivesse por função manifestar, não a morte da cortesã que é, mas, muito pelo contrário, revelar uma cortesã superlativa, aumentada porque capaz, sem nada perder de si própria, de um elevado sentimento burguês.

Vemos assim precisar-se o conteúdo mítico deste amor, arquétipo da sentimentalidade pequeno-burguesa. É um estado muito particular do mito, definido por uma semilucidez, ou, para ser mais exato, por uma lucidez parasita (a mesma que notamos no real astrológico). Marguerite *tem consciência* de sua alienação, isto é, vê o real como uma alienação. Mas ela prolonga este conhecimento com comportamentos de pura servilidade: ou desempenha o papel que os senhores esperam dela, ou tenta atingir um *valor* propriamente interior a esse mesmo mundo dos senhores. Nos dois casos, Marguerite nunca é mais do que uma lucidez alienada: ela vê que sofre, mas imagina apenas uma solução parasita em relação ao seu próprio sofrimento: ela tem consciência de ser um objeto, mas não pensa noutro destino que não seja o de mobiliar o museu dos senhores. Apesar do grotesco da fabulação, tal personagem não deixa de ter uma certa riqueza dramática: sem dúvida que não é nem trágico (a fatalidade que pesa sobre Marguerite é social e não metafísica), nem cômico (o comportamento de Marguerite é devido à sua condição, e não à sua essência), e, bem entendido, também não é revolucionário (Marguerite não

exerce nenhuma crítica sobre a sua alienação). Mas, no fundo, pouco lhe faltaria para atingir o estatuto do personagem brechtiano, objeto alienado mas fonte de crítica. O que o afasta desse estatuto — irremediavelmente — é a sua positividade: Marguerite Gautier, "emocionante" por sua tuberculose e suas belas frases, provoca a adesão untuosa de todo o seu público e comunica-lhe a sua cegueira: irrisoriamente tola teria aberto os olhos pequeno-burgueses. Nobre, e com suas grandes frases, em suma, "séria", só consegue adormecê-los.

POUJADE²⁵ E OS INTELLECTUAIS

Para Pujade, quem são os intelectuais? Essencialmente os "professores" ("doutores da Sorbonne, pedagogos esforçados, intelectuais de capital de município"), e os técnicos ("tecnocratas, politécnicos, polivalentes ou poliladrões"). É possível que a origem da severidade de Pujade para com os intelectuais seja um simples rancor fiscal: o "professor" é um explorador; em primeiro lugar porque é um assalariado ("Meu pobre Pedro, ignoravas a tua felicidade quando eras assalariado"²⁶); e, em segundo lugar porque sonega lições particulares. Quanto ao técnico, é um sádico: sob a odiada forma do fiscal, tortura o contribuinte. Mas, como o poujadismo procurou imediatamente construir os seus grandes arquétipos, depressa o intelectual passou da categoria fiscal para a dos mitos.

Como todo o ser mítico, o intelectual participa de um tema geral, de uma substância: o *ar*, isto é (embora se trate de uma entidade pouco científica) o *vazio*. Superior, o intelectual paira, não "adere" à realidade (a realidade é, evidentemente a terra, mito ambíguo que significa, simultaneamente, a

(25) Pujade: líder conservador dos pequenos comerciantes e artesãos franceses, em meados da década de 50. Conselheiro municipal, fundou e dirigiu diversos órgãos de imprensa partidária, e, em 1953, criou o movimento "Union et Fraternité Française", que nas eleições legislativas seguintes recolheu 2 600 000 sufrágios, elegendo 53 deputados à Assembléia Nacional francesa. Hoje em dia, o movimento perdeu toda a sua importância. (N. dos T.)

(26) A maioria das citações provém do livro de Pujade intitulado *J'ai choisi le combat*.

raça, a ruralidade, a província, o bom senso, o obscuro inumerável etc.). O patrão de um restaurante, freqüentado regularmente por intelectuais, deu-lhes o apelido de “helicópteros”, imagem depreciativa que retira ao vôo planado a potência viril do avião: o intelectual afasta-se do real, mas permanece no ar, pairando, às voltas; a sua ascensão é pulsilânime, afastada tanto do grande céu religioso, quanto da terra sólida do senso comum. Essencialmente faltam-lhe “raízes” no coração da nação. Nem idealistas nem realistas, os intelectuais são seres nebulosos, “embrutecidos”. A sua altitude exata é a do *nevoeiro*, velho refrão aristofanesco (então, o intelectual era Sócrates). Suspensos no vazio superior, vivem repletos dele, são “o tambor que ressoa com o vento”; eis o fundamento inevitável de todo o antiintelectualismo: a suspeita em relação à linguagem, a redução de todo o discurso adverso a um ruído, conforme a um procedimento constante nas polêmicas pequeno-burguesas, que consiste em desmascarar no parceiro uma enfermidade complementar daquela que não se vê em si próprio, em atribuir ao adversário os efeitos de suas próprias deficiências, em chamar obscuridade à sua própria cegueira, devassidão verbal à sua própria surdez.

A altitude dos espíritos “superiores” é, neste caso, uma vez mais, assimilada à abstração, sem dúvida por intermédio de uma qualidade comum à altura e ao conceito: a rarefação. Trata-se de uma abstração mecânica, de vez que os intelectuais são apenas máquinas de pensar (o que lhes falta não é o “coração”, como diriam os filósofos sentimentalistas, é a “astúcia”, espécie de tática alimentada pela intuição). Este tema do pensamento maquinal possui naturalmente atributos pitorescos que acentuam o seu caráter maléfico: em primeiro lugar o riso sarcástico (para Poujade os intelectuais são céticos), em segundo lugar a perversidade, visto que a máquina, na sua abstração é sádica: os funcionários da rua Rivoli²⁷ são criaturas “viciosas” que se comprazem em fazer sofrer o contribuinte; cúmplices do Sistema, assimilaram a sua fria complicação, espécie de invenção estéril, de proliferação negativa que já indignava Michelet a propósito dos jesuítas. Os politécnicos desempenham, aliás, para Poujade, aproximadamente o mesmo papel que os jesuítas para os liberais de outrora: origem de todos os males fiscais (por intermédio da Rua Rivoli, designação eufêmica do Infer-

(27) É na Rua Rivoli, em Paris, que se localiza o Ministério das Finanças. (N. dos T.)

no), edificadores do Sistema ao qual em seguida obedecem como cadáveres *perinde ac cadaver*, segundo a frase jesuítica.

É que, para Poujade, a ciência é curiosamente capaz de excessos. Todo o feito humano, mesmo mental, existe apenas como quantidade, basta comparar o seu volume à capacidade do poujadista médio para declará-lo excessivo: é provável que os excessos da ciência constituam precisamente as suas virtudes, e que ela comece precisamente onde Poujade a considera inútil. Mas esta quantificação é preciosa para a retórica poujadista, visto que engendra monstros, esses politécnicos, senhores de uma ciência pura, abstrata, que só se aplica ao real sob uma forma punitiva.

Não que a opinião de Poujade sobre os politécnicos (e intelectuais) seja desesperada: deve ser, sem dúvida, possível “corrigir” o “intelectual da França”. A sua doença é uma hipertrofia (pode portanto ser operado), é o fato de ter acrescentado à quantidade normal de inteligência do pequeno comerciante um apêndice excessivamente pesado: este apêndice, curiosamente, é constituído pela própria ciência, simultaneamente objetivada e conceptualizada, espécie de matéria densa e pesada que se pode acrescentar ou subtrair ao homem, exatamente como a maçã móvel ou o pedaço de manteiga que o merceiro acrescenta ou retira para obter o peso certo. Dizer que o politécnico *está embrutecido pela matemática*, é dizer que, ultrapassada certa dose de ciência, se atinge o mundo qualitativo dos venenos. Fora dos limites são da quantificação, a ciência é desacreditada, na medida em que já não pode ser definida como *trabalho*. Os intelectuais, politécnicos, professores, doutores da Sorbonne e funcionários, não fazem nada: são estetas, que freqüentam, em vez do modesto e saudável “botequim”, os *bares “chics” da margem esquerda*. Surge aqui um tema caro a todos os regimes fortes: a assimilação da intelectualidade à ociosidade; o intelectual é, por definição, um preguiçoso; seria necessário pô-lo a trabalhar de uma vez para sempre, converter uma atividade, que só se deixa medir através do seu excesso nocivo, num trabalho *concreto*, isto é, acessível à mensuração poujadista. Sabe-se que, levado ao extremo, não pode haver trabalho mais quantificado — e portanto mais benéfico — do que cavar buracos ou amontor pedras: isso é o trabalho no seu estado puro e é, aliás, o que todos os regimes post-poujadistas acabam por destinar, logicamente, ao *intelectual ocioso*.

Esta quantificação do trabalho implica naturalmente uma promoção da força física, a dos músculos, do peito, dos braços; inversamente, a cabeça é um lugar suspeito na exata medida em que os seus produtos são qualitativos e não quantitativos. Encontramos de novo aqui o habitual descrédito lançado sobre o cérebro (*o peixe começa a apodrecer pela cabeça*, é uma afirmação freqüente em Poujade) cujo infortúnio deriva da própria excentricidade da sua posição, no alto do corpo, perto das *nuvens*, longe da *raiz*. Explora-se a fundo a própria ambigüidade da *superioridade*; constrói-se toda uma cosmogonia que joga interminavelmente com vagas semelhanças entre o físico, o moral, e o social: a luta do corpo contra a cabeça é toda a luta dos *pequenos*, do obscuro vital, contra o que está no topo.

O próprio Poujade depressa desenvolveu a lenda da sua força física: tendo obtido um diploma de monitor, veterano da R.A.F., jogador de rugby, os seus antecedentes garantem o seu *valor*: o chefe oferece às suas hostes, em troca de uma adesão, uma força essencialmente mensurável, visto que é uma força física. Assim, o principal prestígio de Poujade (ou seja, o fundamento da confiança mercantil que se pode depositar nele) é a sua resistência (“Poujade é o diabo em pessoa, é incansável”). As suas primeiras campanhas foram essencialmente proezas físicas que raiavam o sobre-humanidade (“É o diabo em pessoa”). Esta força de aço produz a ubiqüidade (Poujade está em toda a parte ao mesmo tempo), submete a própria matéria (Poujade rebenta com todos os carros de que se serve). Contudo, além da resistência, existe em Poujade um outro valor: uma espécie de *encanto* físico, oferecido em acréscimo à força-mercadoria, como um desses objetos supérfluos com o qual, segundo legislações muito antigas, o aquisidor acorrentava o vendedor de um bem imobiliário: esta “gorjeta” que fundamenta e instaura o chefe e constitui o gênio de Poujade, parte reservada da qualidade nesta economia de pura computação, é a sua *voz*. Ela provém sem dúvida de um lugar privilegiado do corpo, lugar simultaneamente mediano e musculado, o tórax, que em toda esta mitologia corporal é a anticabeça por excelência; mas a voz, veículo do verbo “retificador”, escapa à dura lei das quantidades: ao devir do desgaste, condição dos objetos comuns, ela substitui a sua fragilidade, risco glorioso dos objetos de luxo: para ela não convém o desprezo heróico do cansaço, a resistência implacável, mas sim a carícia delicada do vaporizador, a suave ajuda do microfone; para a voz de Poujade é

transferido o imponderável e prestigioso valor, atribuído, noutras mitologias, ao cérebro do intelectual.

É claro que o lugar-tenente de Poujade tem de participar da mesma imponência, mais grosseira porém menos diabólica: é o tipo do “fortão”: “o viril Launay, velho jogador de rugby... com seus antebraços peludos e potentes, não tem ar de filho de Maria”; Cantalou “grande, forte, espesso, tem um olhar direto e um aperto de mão viril e franco”. Pois, segundo uma frase muito conhecida, a plenitude física fundamenta a limpidez moral. Só o forte pode ser franco. E é fácil imaginar a essência comum a todos esses prestígios: a virilidade, cujo substituto moral é o “caráter”, rival da inteligência. Esta, de resto não é admitida no céu poujadista, sendo substituída por uma virtude intelectual particular, a *astúcia*; o herói, para Poujade, é um ser dotado ao mesmo tempo de agressividade e de malícia (“É um moço esperto”). Esta astúcia, apesar de intelectual, não reintroduz a razão odiada no panteão poujadista: os deuses pequeno-burgueses concedem-na ou retiram-na arbitrariamente, segundo uma pura ordem da *sorte*: bem vistas as coisas, trata-se aliás de um dom quase físico, comparável ao fardo animal; apenas uma flor rara da força, um poder essencialmente nervoso de captar o vento (“Eu me oriento pelo meu radar”).

Inversamente, é através do seu infortúnio físico que o intelectual é condenado: Mendès é *desajeitado como um ás de espadas*, parece *uma garrafa de Vichy*²⁸ (duplo equívoco relativamente à água e à dispepsia). Refugiado na hipertrofia de uma cabeça frágil e inútil, todo o ser intelectual é atingido pela mais pesada das taras físicas: a *fadiga* (substituto corporal da decadência): apesar de ocioso, vive num cansaço congênito, assim como o poujadista numa constante boa disposição, apesar do árduo trabalho. Eis-nos aqui perante a idéia profunda de toda e qualquer moralidade do corpo humano: a idéia de raça. Os intelectuais constituem uma raça, os poujadistas outra.

No entanto, Poujade tem uma concepção de raça, que à primeira vista, parece paradoxal. Constatando que o francês médio é o produto de diversas “misturas” (refrão conhecido: França, cadinho de raças), é justamente esta variedade de origens que Poujade opõe orgulhosamente à seita acanhada

(28) A água Vichy é uma água mineral gasosa do tipo da água Prata. (N. dos T.)

daqueles que só se cruzaram entre si (referindo-se, evidentemente, aos judeus). E brada dirigindo-se a Mendès-France: "Você é o racista!"; comentando em seguida: "De nós dois, só ele pode ser racista, visto que só ele pertence a uma raça". Pujade pratica, a fundo, o que se poderia chamar o racismo dos cruzamentos, sem nenhum risco, aliás, pois a "mistura" tão apregoada nunca foi mais longe, segundo o próprio Pujade, do que o cruzamento entre os Dupont, os Durand e os Pujade, ou seja entre estirpes idênticas. Evidentemente, a idéia de uma "raça" sintética é preciosa pois permite argumentar ora com o sincretismo, ora com a raça. No primeiro caso, Pujade dispõe da velha idéia de nação, outrora revolucionária, que alimentou todos os liberalismos franceses (Michelet contra Augustin Thierry, Gide contra Barrès etc.): "Os meus antepassados, os celtas, os arvenas, todos se misturaram. Eu sou o fruto do cadinho das invasões e dos êxodos". No segundo caso, Pujade recupera facilmente o objeto racista fundamental, o Sangue (trata-se aqui essencialmente do sangue celta, o sangue de Le Pen, *sólido Bretão*, separado por um abismo racial dos *estetas da Nova Esquerda*, ou do sangue gaulês, que Mendès não tem). Como no caso da inteligência, encontramos aqui perante uma distribuição arbitrária dos valores: a adição de certos sangues (o dos Dupont, dos Durand e dos Pujade) produz apenas sangue puro, e é possível assim permanecer-se na ordem tranqüilizante de somatório de qualidades homogêneas; mas outros sangues (especialmente o dos *tecnocratas apátridas*) constituem fenômenos puramente qualitativos, e portanto desacreditados no universo pujadista; não podem misturar-se, aceder à salvação da grande massa francesa, a esse "vulgo" cujo triunfo numérico se opõe à fadiga dos intelectuais "distintos".

Esta oposição racional entre os fortes e os cansados, os gauleses e os apátridas, o vulgar e o distinto corresponde, aliás, muito simplesmente, à oposição entre a província e Paris. Paris resume todo o vício francês: o Sistema, o sadismo, a intelectualidade, a fadiga: "Paris é um monstro: a vida parisiense constitui um desequilíbrio permanente que se prolonga da manhã à noite: vida trepidante, estonteante, embrutecedora". Paris participa desse mesmo veneno, substância essencialmente qualitativa (a que Pujade chama, aliás, dialética, não sonhando sequer que lhe está dando o nome certo), que se opõe, como já vimos, ao mundo quantitativo do bom senso. Fazer frente à "qualidade" foi, para Pujade, a prova decisiva, o seu Rubicon:

subir até Paris, recuperar aí, os deputados moderados da província, corrompidos pela capital, verdadeiros renegados da sua raça, esperados na aldeia com forquilhas; este salto definiu uma grande migração racial, mais ainda do que uma extensão política.

Será que em face de uma suspeita tão constante, Pujade poderia salvar alguma forma de intelectualidade, propor uma imagem ideal do intelectual, numa palavra, postular um intelectual pujadista? Pujade diz-nos simplesmente que só penetrarão no seu Olimpo "os intelectuais dignos desse nome". Eis-nos mais uma vez perante uma dessas famosas definições por identidade ($A = A$) a que, aqui mesmo, e já várias vezes, chamei tautologias; eis-nos portanto perante o nada. Todo o antiintelectualismo termina sempre na morte da linguagem, ou seja na destruição da sociabilidade.

A maior parte dos temas pujadistas, por mais paradoxal que possa parecer, são temas românticos degradados. Quando deseja definir o Povo, é o prefácio de *Ruy Blas* que Pujade cita longamente: e o intelectual, visto por ele, corresponde quase exatamente ao legista e ao jesuíta de Michelet; homem seco, presunçoso, estéril e trocista. É que a pequena burguesia está hoje recebendo a herança ideológica da burguesia liberal de ontem, precisamente aquela que colaborou na sua promoção social: o sentimentalismo de Michelet continha numerosos germes reacionários. Barrès sabia-o. Se não fosse a distância imensa do talento, Pujade poderia ainda assinar algumas páginas do *Povo*, de Michelet (1846).

Eis por que o pujadismo, relativamente a este problema preciso dos intelectuais, ultrapassa amplamente Pujade; a ideologia antiintelectualista apodera-se dos mais variados meios políticos, e não é preciso ser-se pujadista para alimentar o ódio da idéia. Pois o que se pretende aqui atacar é toda e qualquer forma de cultura explicativa, engajada; e o que se pretende salvar é a cultura "inocente", aquela cuja ingenuidade deixa o tirano com as mãos livres. Eis a razão porque os escritores, no sentido próprio da palavra, não são excluídos da família pujadista (alguns deles, muito conhecidos, enviaram a Pujade as suas obras com dedicatórias lisonjeiras). O que se condena é o intelectual, ou seja, uma consciência, ou melhor ainda: um Olhar (Pujade lembra em algum lugar como sofria, quando jovem, com o olhar dos seus discípulos). Que ninguém

faça incidir o seu olhar sobre nós: eis o princípio do antiintelectualismo poujadista. Simplesmente, do ponto de vista do etnólogo, os comportamentos de integração e de exclusão são, evidentemente, complementares; e, num certo sentido — que não é o que ele imagina — Poujade precisa dos intelectuais, pois condena-os como um mal mágico: na sociedade poujadista, o intelectual assume a função maldita e necessária de um feiticeiro degradado.

2

O MITO, HOJE

O que é um mito, hoje? Darei desde já uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: *o mito é uma fala*¹.

O MITO É UMA FALA

Naturalmente, não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito, vê-lo-emos em breve. Mas o que se deve estabelecer solidamente desde o início é que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma idéia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a esta forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestir nela a sociedade: isso não impede que seja necessário descrevê-la de início como uma forma.

Seria portanto totalmente ilusório pretender fazer uma discriminação substancial entre os objetos míticos: já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas. Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouet,

(1) Seria possível objetar-me mil e outros significados da palavra *mito*. Mas tentei definir coisas e não palavras.

já não é exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria.

Não existe, evidentemente, uma manifestação simultânea de todos os mitos: certos objetos permanecem cativos da linguagem mítica durante um certo tempo, depois desaparecem, outros substituem-no, acedendo ao mito. Existem objetos *fatalmente* sugestivos, como a Mulher para Baudelaire? Certamente que não: pode conceber-se que haja mitos muito antigos, mas não eternos; pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas.

Esta fala é uma mensagem. Pode, portanto, não ser oral; pode ser formada por escritas ou por representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isto pode servir de suporte à fala mítica. O mito não pode definir-se nem pelo seu objeto, nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação: a flecha apresentada para significar uma provocação é também uma fala. Não há dúvida que na ordem da percepção, a imagem e a escrita, por exemplo, não solicitam o mesmo tipo de consciência; e a própria imagem propõe diversos modos de leitura: um esquema é muito mais aberto à significação do que um desenho, uma imitação mais do que um original, uma caricatura mais do que um retrato. Mas, precisamente, já não se trata aqui de um modo teórico de representação; trata-se *desta* imagem realizada em vista *desta* significação: a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada: todas as matérias-primas do mito, quer sejam representativas quer gráficas, pressupõem uma consciência significante, e é por isso que se pode raciocinar sobre eles independentemente da sua matéria. Esta, porém, não é indiferente: a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la, sem dispersá-la. Mas isto já não é uma diferença constitutiva. A imagem transforma-se numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *léxis*.

Entender-se-á portanto, daqui para diante, por *linguagem*, *discurso*, *fala* etc., toda a unidade ou toda a síntese significativa, quer seja verbal ou visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Esta maneira genérica de conceber a linguagem justifica-se aliás pela própria história das escritas: muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos como o kipu inca, ou desenhos como os pictogramas, eram falas normais. Isto não quer dizer que se deva tratar a fala mítica como a língua: na verdade, o mito depende de uma ciência geral extensiva à linguística, que é a *semiologia*.

O MITO COMO SISTEMA SEMIOLÓGICO

Efetivamente, como estudo de uma fala, a mitologia é apenas um fragmento dessa vasta ciência dos signos que Saussure postulou há cerca de quarenta anos sob o nome de *semiologia*. A semiologia ainda não se constituiu. No entanto, desde o próprio Saussure, e por vezes independentemente do seu trabalho, todo um setor da pesquisa contemporânea retoma incessantemente o problema da significação: a psicanálise, o estruturalismo, a psicologia eidética, certas novas tentativas de crítica que Bachelard inaugurou, pretendem estudar o fato apenas na medida em que ele significa. Ora, postular uma significação, é recorrer à semiologia. Não quero dizer com isto que a semiologia cubra igualmente todas estas pesquisas: elas têm conteúdos diferentes. Mas têm um estatuto comum, são todas elas ciências dos valores; não se contentam em circunscrever o fato: definem-no e exploram-no como um *valor de equivalência*.

A semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações independentemente do seu conteúdo. Gostaria de dizer uma palavra sobre a necessidade e os limites desta ciência formal. A necessidade, é a mesma, exatamente, de toda e qualquer linguagem exata. Zdanov caçoava do filósofo Alexandrov por este falar da “estrutura esférica do nosso planeta”. “Parecia, até hoje, diz Zdanov, que só a forma podia ser esférica”. Zdanov tinha razão: não se pode falar de estruturas em termos de formas, e reciprocamente. É muito possível que, no plano da “vida”, exista apenas uma totalidade indiscernível de estruturas e de formas. Mas a ciência despreza o inefável: ela precisa

falar a "vida", para poder transformá-la. Contra um certo dom-quixotismo, aliás infelizmente platônico, da síntese, toda a crítica deve admitir a ascese, o artifício da análise, e na análise, tornar apropriados os métodos e as linguagens. Menos aterrorizada pelo espectro de um "formalismo", a crítica histórica teria sido, talvez, menos estéril; teria compreendido que o estudo específico das formas não contradiz em nada os princípios necessários da totalidade da História. Antes pelo contrário: quanto mais um sistema é especificamente definido em suas formas, tanto mais é dócil à crítica histórica. Parodiando uma frase conhecida, diria que um pouco de formalismo afasta-nos da História, mas muito formalismo aproxima-nos dela. Haverá melhor exemplo de uma crítica total do que a descrição simultaneamente formal e histórica, semiológica e ideológica, da santidade no *Saint-Genet* de Sartre? O perigo é, pelo contrário, considerar as formas como objetos ambíguos, meio-formas, meio-substâncias, dotar a forma de uma substância de forma, como fez por exemplo o realismo zdanoviano. A semiologia, colocada nos seus limites, não é uma armadilha suficiente. O importante, é perceber que a unidade de uma explicação não pode provir da amputação de tal ou tal das suas abordagens, mas, de acordo com a frase de Engels, da coordenação dialética das ciências particulares que nela estão engajadas. É o que se passa com a mitologia: faz parte simultaneamente da semiologia, como ciência formal, e da ideologia, como ciência histórica: ela estuda idéias-em-forma².

Recordo portanto que toda a semiologia postula uma relação entre dois termos, um significante e um significado. Relacionando objetos de ordem diferente, não constitui uma igualdade, mas sim uma equivalência. É preciso não esquecer que, contrariamente ao que sucede na linguagem comum, que me diz simplesmente que o significante *exprime* o significado, devem-se considerar em todo o sistema semiológico não apenas

(2) O desenvolvimento da publicidade, da grande imprensa, da rádio, da ilustração, não mencionando sequer a sobrevivência de uma infinidade de ritos comunicativos (ritos do parecer social), tornam mais urgente do que nunca a constituição de uma ciência semiológica. Num só dia, quantos campos verdadeiramente *insignificantes* percorremos nós? Poucos, certamente, e, por vezes, nenhum. Eis-me perante o mar: sem dúvida, ele não transmite nenhuma mensagem. Mas, na praia, quanto material semiológico! Bandeiras, slogans, tabuletas, roupas e mesmo um bronzado constituem uma infinidade de mensagens.

dois, mas três termos diferentes; pois o que se apreende não é absolutamente um termo, um após o outro, mas a correlação que os une: temos portanto o significante, o significado e o signo, que é o total associativo dos dois primeiros termos. Tomemos um ramo de rosas: faço-o *significar* a minha paixão. Não existem apenas aqui um significante e um significado, as rosas e a minha paixão? Nem sequer isso: para dizer a verdade, só existem rosas "passionalizadas". Mas, no plano da análise, estamos perante três termos; pois estas rosas carregadas de paixão deixam-se perfeita e adequadamente decompor em rosas e em paixão: esta e aquelas existiam antes de se juntarem e formarem este terceiro objeto, que é o signo. Do mesmo modo que, no plano da experiência, do vivido, não posso dissociar as rosas da mensagem que transportam, assim no plano da análise não posso confundir as rosas como significante e as rosas como signo: o significante é vazio, o signo pleno, é um sentido. Seja ainda uma pedra preta: posso fazê-la significar de diversas maneiras, é um simples significante; mas se a carregar de um significado definitivo (condenação à morte, por exemplo, num voto anônimo) transformar-se-á num signo. Naturalmente, existem, entre o significante, o significado e o signo, implicações funcionais (como a da parte ao todo) e tão estreitas, que a análise pode parecer vã; mas veremos em breve que esta distinção tem uma importância capital para o estudo do mito como esquema semiológico.

Naturalmente, estes três termos são puramente formais, e pode-se-lhes atribuir conteúdos diferentes. Eis alguns exemplos: para Saussure, que trabalhou com um sistema semiológico específico, mas metodologicamente exemplar — a língua — o significado é o conceito, o significante é a imagem acústica (de ordem psíquica), e a relação entre o conceito e a imagem é o signo (a palavra, por exemplo), entidade concreta³. Para Freud, como se sabe, o psiquismo é uma espessura de equivalências, de *valores de equivalência*. Um termo (abstenho-me de atribuir-lhe uma proeminência) é constituído pelo sentido manifesto do comportamento, um outro pelo sentido latente ou sentido próprio (por exemplo o substrato de um sonho); quanto ao terceiro termo, é, também neste caso, uma correlação dos dois primeiros: é o próprio sonho, na sua totalidade, o ato falho

(3) A noção de *palavra* é uma das mais discutidas em lingüística. Conservo-a, para simplificar.

ou a neurose, concebidos como compromissos, economias realizadas graças à junção de uma forma (primeiro termo) e de uma função intencional (segundo termo). Aqui se vê como é necessária a distinção entre signo e significante: o sonho, para Freud, não é nem o seu conteúdo manifesto, nem o seu conteúdo latente, mas sim a ligação funcional dos dois termos. Na crítica sartriana enfim (limitar-me-ei a estes três exemplos conhecidos), o significado é constituído pela crise original do sujeito (a separação da mãe para Baudelaire, a denominação do roubo para Genet); a Literatura, como discurso, forma o significante; e a relação da crise com o discurso define a obra, que é uma significação. Naturalmente, este esquema tridimensional, por mais constante que seja em sua forma, não se efetua sempre da mesma maneira: logo, nunca será demasiado repetir que a semiologia só pode comportar uma unidade ao nível das formas, e não dos conteúdos; o seu campo é limitado, tem por objeto apenas uma linguagem, só conhece uma operação: a leitura ou o deciframento.

No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo. É necessário recordar, neste ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem. Quer se trate de grafia literal ou de grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final que vai transformar-se em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói. Tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações. Como esta translação é capital para a análise do mito, representá-la-ei da seguinte maneira, entendendo-se que a espacialização do esquema não é aqui mais do que uma simples metáfora:

Língua	1. significante	2. significado
	3. signo	
MITO	I. SIGNIFICANTE	II. SIGNIFICADO
	III. SIGNO	

Pode constatar-se, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei *meta-linguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira. Refletindo sobre uma metalinguagem, o semiólogo não deve mais interrogar-se sobre a composição da linguagem-objeto, não deve mais ocupar-se com o detalhe do esquema lingüístico: dele só terá de considerar o termo total ou signo global, e apenas na medida em que este termo se presta ao mito. Eis porque o semiólogo deve tratar do mesmo modo a escrita e a imagem: o que ele delas retém é que ambas são *signos*, ambas chegam ao limiar do mito dotadas da mesma função significante; tanto uma como a outra constituem uma linguagem objeto.

É altura de dar um ou dois exemplos de fala mítica. Tirei o primeiro de uma observação de Valéry⁴: sou aluno de segundo ano ginásial num liceu francês; abro a minha gramática latina, e leio uma frase, tirada de Esopo ou de Fedra: *quia ego mominor leo*. Paro e reflito: há uma ambigüidade nesta proposição. Por um lado, as palavras têm, sem dúvida, um sentido simples: *pois eu chamo-me leão*. E, por outro lado, a frase pretende manifestamente significar-me outra coisa: na medida em que ela é dirigida a mim, aluno do segundo ano de ginásio, diz-me claramente: eu sou um exemplo de gramática destinado a ilustrar a regra de concordância do atributo. Sou mesmo obrigado a reconhecer que a frase não me *significa*, em abso-

(4) *Tel Quel*, II, p. 191.

luto, o seu sentido; não procura falar-me do leão, nem dizer-me como ele se denomina; a sua significação verdadeira e última é a de impor-se a mim como presença de uma certa concordância do atributo. Concluo assim que estou perante um sistema semiológico particular, ampliado, visto que é extensivo à língua: existe, decerto, um significante, mas este significante é ele próprio formado por um total de signos, e, por si só, já constitui um primeiro sistema semiológico (*pois eu chamo-me leão*). E no resto, o esquema formal desenvolve-se corretamente: há um significado (*eu sou um exemplo de gramática*) e uma significação global, que não é nada mais do que a correlação do significante e do significado; pois nem a denominação do leão, nem o exemplo de gramática, me são dados separadamente.

Eis agora um outro exemplo: estou no cabeleireiro, dão-me um exemplar do *Paris-Match*. Na capa, um jovem negro vestindo um uniforme francês faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor. Isto é o *sentido* da imagem. Mas, ingênuo ou não, bem vejo o que ela significa: que a França é um grande Império, que todos os seus filhos, sem distinção de cor, a servem fielmente sob a sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detraitores de um pretensio colonialismo do que a dedicação deste preto servindo os seus pretensos opressores. Eis-me pois, uma vez mais, perante um sistema semiológico ampliado: há um significante, formado já ele próprio por um sistema prévio (*um soldado negro faz a saudação militar francesa*); há um significado (aqui uma mistura intencional de "francidade" e de "militaridade"); há enfim uma *presença* do significado através do significante.

Antes de passarmos à análise de cada termo do sistema mítico, convém que nos entendamos sobre a terminologia. Sabemos agora que o significante pode ser encarado, no mito, sob dois pontos de vista: como termo final do sistema lingüístico, ou como termo inicial do sistema mítico: precisamos portanto de dois nomes: no plano da língua, isto é, como termo final do primeiro sistema, chamarei ao significante: *sentido* (*chamo-me leão, um negro faz a saudação militar francesa*); no plano do mito, chamar-lhe-ei: *forma*. Quanto ao significado, não há ambigüidade possível: continuaremos a chamar-lhe *conceito*. O terceiro termo é a correlação dos dois primeiros: no sistema da língua, é o *signo*; mas não se pode retomar esta palavra sem ambigüidade, visto que, no mito (e isto constitui a sua parti-

cularidade principal), o significante já é formado pelos *signos* da língua. Chamarei ao terceiro termo do mito, *significação*: e a palavra é tanto mais apropriada aqui, porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe.

A FORMA E O CONCEITO

O significante do mito apresenta-se de uma maneira ambígua: é simultaneamente sentido e forma, pleno de um lado, vazio do outro. Enquanto sentido, o significante postula já uma leitura, apreendo-o com os olhos, ele tem uma realidade sensorial (ao contrário do significante lingüístico, que é de ordem puramente psíquica), tem uma riqueza: a denominação do leão, a saudação do negro, são conjuntos plausíveis, dispõem de uma racionalidade suficiente; como total de signos lingüísticos, o sentido do mito tem um valor próprio, faz parte de uma história, a do leão ou a do negro: no sentido, já está constituída uma significação, que poderia facilmente bastar-se a si própria, se o mito não a tomasse por sua conta, e não a transformasse subitamente numa forma vazia, parasita. O sentido *já* está completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de idéias, de decisões.

Tornando-se forma, o sentido afasta a sua contingência; esvazia-se, empobrece, a história evapora-se, permanece apenas a letra. Efetua-se aqui uma permutação paradoxal das operações de leitura, uma regressão anormal do sentido à forma, do signo lingüístico ao significante mítico. Detida nos limites de um sistema puramente lingüístico, a proposição *quia ego nominor leo* recupera aí uma plenitude, uma riqueza, uma história: eu sou um animal, um leão, vivo em tal país, volto da caça, queriam que eu dividisse a minha presa com uma vitela, uma vaca e uma cabra; mas, como eu sou o mais forte, reservo para mim só todos os quinhões por razões diversas, das quais a última é muito simplesmente que *me chamo leão*. Mas como forma do mito, a proposição não revela quase mais nada desta longa história. O sentido continha todo um sistema de valores: uma história, uma geografia, uma moral, uma zoologia, uma literatura. A forma afastou toda esta riqueza: a sua pobreza presente requer uma significação que a preencha. É preciso que a história do leão recue muito para ceder o lugar ao exemplo de gramática,

é preciso colocar entre parênteses a biografia do negro, se se quiser libertar a imagem, torná-la disponível para receber o seu significado.

Mas o ponto capital em tudo isto é que a forma não suprime o sentido, empobrece-o apenas, afasta-o, conservando-o à sua disposição. Cremos que o sentido vai morrer, mas é uma morte suspensa: o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito. O sentido passa a ser para a forma como uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de alternância rápida: é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido, e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela se possa esconder nele. É este interessante jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma que define o mito. A forma do mito não é um símbolo: o negro que saúda não é símbolo do Império francês, tem presença a mais para isso, apresenta-se como imagem rica, vivida, espontânea, inocente, *indiscutível*. Mas, simultaneamente, esta presença é submissa, distante, tornou-se como que transparente, recua um pouco, faz-se cúmplice de um conceito já anteriormente constituído, a imperialidade francesa: é uma presença *emprestada*.

Vejamos agora o significado: essa história que se derrama da forma é o conceito que a vai absorver totalmente, pois o conceito, esse, é determinado: é simultaneamente, histórico e intencional; é móbil que faz proferir o mito. A exemplaridade gramatical, a imperialidade francesa, constituem a própria pulsão do mito. O conceito restabelece uma cadeia de causas e efeitos, de motivações e de intenções. Ao contrário da forma, o conceito não é absolutamente abstrato, mas está repleto de uma situação. Através do conceito, toda uma história nova é implantada no mito: na denominação do leão, previamente esvaziada da sua contingência, o exemplo da gramática vai empenhar toda a minha existência: o Tempo, que me fez nascer em determinada época em que a gramática latina é ensinada; a História que me distingue, através de todo um jogo de segregação social, das crianças que não aprendem latim; a tradição pedagógica, que faz com que se escolha este exemplo em Esopo ou na Fedra; os meus próprios hábitos lingüísticos, que vêm na concordância do atributo um fato notável, digno de ser ilustrado. O mesmo se passa com o negro fazendo a continência: como forma, o seu sentido é limitado, isolado, empobrecido;

como conceito da imperialidade francesa, entra de novo em contato com a totalidade do mundo: com a história geral da França, as suas aventuras coloniais, as suas dificuldades presentes. Para dizer a verdade, o que se investe no conceito é menos o real do que um certo conhecimento do real; passando do sentido à forma, a imagem perde parte do seu saber: torna-se disponível para o saber do conceito. De fato, o saber contido no conceito mítico é um saber confuso, constituído por associações moles, ilimitadas. É preciso insistir sobre este caráter aberto do conceito; não é absolutamente uma essência abstrata, purificada, mas sim uma condensação informal, instável, nebulosa, cuja unidade e coerência provêm sobretudo da sua função.

Neste sentido, pode dizer-se que a característica fundamental do conceito mítico, é a de ser *apropriado*: a exemplaridade gramatical atinge uma determinada classe de alunos, a imperialidade francesa deve afetar tal grupo de leitores e não tal outro: o conceito corresponde a uma função precisa, define-se como uma tendência. Isto recorda-nos inevitavelmente o significado de um outro sistema semiológico, o sistema freudiano: em Freud, o segundo termo do sistema é o sentido latente (o conteúdo) do sonho, do ato falho, da neurose. Ora, Freud constata, justamente, que o sentido segundo do comportamento é o seu sentido próprio, isto é, apropriado a uma situação completa, profunda; tal como o conceito mítico, ele é a própria intenção do comportamento.

Um significado pode ter vários significantes: é o caso, particularmente, do significado lingüístico e do significado psicanalítico. É também o caso do conceito mítico: tem à sua disposição uma massa ilimitada de significantes; posso encontrar mil frases latinas que exemplifiquem a concordância do atributo, posso encontrar mil imagens que me signifiquem a imperialidade francesa. Isto quer dizer que, *quantitativamente*, o conceito é muito mais pobre do que o significante; se limita frequentemente a re-apresentar-se. Na forma e no conceito, pobreza e riqueza estão em proporções inversas: à pobreza qualitativa da forma depositária de um sentido rarefeito corresponde uma riqueza do conceito, aberto a toda a História; e à abundância quantitativa das formas, corresponde um pequeno número de conceitos. Esta repetição do conceito através de formas diferentes é preciosa para o mitólogo, permite-lhe decifrar o mito: é a insistência num comportamento que revela a sua intenção. Isto confirma que não há relação regular entre o volume do

significado e o do significante: na língua, esta relação é proporcionada, não excede a palavra, ou pelo menos, a unidade concreta. No mito, pelo contrário, o conceito pode cobrir uma grande extensão de significante: por exemplo, um livro inteiro será o significante de um só conceito; e, inversamente, uma forma minúscula (uma palavra, um gesto, mesmo lateral, desde que seja notado) poderá servir de significante a um conceito repleto de uma histórica extremamente rica. Embora não seja habitual na língua, esta desproporção entre o significante e o significado não é exclusiva do mito: em Freud, por exemplo, o ato falho é um significante de uma magreza sem proporção com o sentido próprio, que ele trai.

Repito, portanto, não existe nenhuma rigidez nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se, desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente porque são históricos, que a história pode facilmente suprimi-los. Esta instabilidade obriga o mitólogo a ter uma terminologia adaptada, sobre a qual gostaria de dizer algumas palavras, já que muitas vezes ela suscita a ironia: trata-se do neologismo. O conceito é um elemento constituinte do mito: se pretendo decifrar mitos, é necessário que possa nomear conceitos. O dicionário fornece-me alguns: a Bondade, a Caridade, a Saúde, a Humanidade etc. Mas, por definição, visto que é o dicionário que nos fornece, estes conceitos não são históricos. Ora, normalmente, aquilo de que tenho mais necessidade é de conceitos efêmeros, ligados a contingências limitadas: assim, o neologismo é inevitável. A China é uma coisa, a concepção que ainda há bem pouco tempo um pequeno-burguês francês tinha da China é outra: para esta mistura especial de sinetas, riquixá e casas de fumo de ópio, não há outra palavra possível a não ser *sinidade*. Não é lindo? Consolemo-nos, pelo menos, reconhecendo que o neologismo conceitual nunca é arbitrário: a sua elaboração repousa numa regra proporcional muito sensata⁵.

A SIGNIFICAÇÃO

Em semiologia, o terceiro termo é apenas, como se sabe, a associação dos dois primeiros: é o único a apresentar-se de

(5) Latim / latinidade = basco / x = basquidade.

uma maneira plena e suficiente, é o único que é efetivamente consumido. Chamei-lhe significação. Conforme se vê, a significação é o próprio mito, exatamente como o signo saussuriano é a palavra (ou, mais exatamente a entidade concreta). Mas antes de expor os caracteres da significação, é necessário refletir um pouco sobre os seus modos de constituição, isto é, sobre os modos de correlação do conceito e da forma míticas.

É preciso notar, em primeiro lugar, que, no mito, os dois primeiros termos são perfeitamente manifestos (ao contrário do que se passa em outros sistemas semiológicos): um não se “esconde” atrás do outro, estão ambos presentes *aqui* (e não um aqui e o outro lá). Por mais paradoxal que isso possa parecer, *o mito não esconde nada*: tem como função deformar, não fazer desaparecer. Não há nenhuma latência do conceito em relação à forma: não é absolutamente necessário um inconsciente para explicar o mito. Estamos evidentemente em presença de dois tipos diferentes de manifestação: a presença da forma é literal, imediata: e além disso, ela estende-se. Isto provém — nunca será demais repeti-lo — da natureza já lingüística do significante mítico: visto que ele é formado por um sentido já constituído, só pode oferecer-se através de uma matéria (enquanto que, na língua, o significante permanece psíquico). No caso do mito oral, esta extensão é linear (*pois eu chamo-me leão*); no do mito visual, a extensão é multidimensional (ao centro, o uniforme do negro, em cima, o seu rosto escuro, à esquerda, a continência etc.). Os elementos da forma mantêm pois, entre si, relações de lugar, de proximidade: o modo de presença da forma é espacial. O conceito, pelo contrário apresenta-se globalmente, é uma espécie de nebulosa, condensação mais ou menos “fluida” de um saber. Os elementos que o constituem estão ligados por relações associativas: o suporte do conceito não é uma extensão, mas sim uma espessura (embora esta metáfora permaneça talvez muito espacial): a sua presença é de ordem memorativa.

A relação que une o conceito do mito ao sentido é essencialmente uma relação de *deformação*. Reencontramos aqui uma certa analogia formal com um sistema semiológico complexo, o das psicanálises. Assim como, para Freud, o sentido latente do comportamento deforma o seu sentido manifesto, assim, no mito, o conceito deforma o sentido. Naturalmente, esta deformação só é possível porque a forma do mito já é constituída por um sentido lingüístico. Num sistema simples como a língua, o

significado não pode deformar nada, porque o significante, vazio, arbitrário, não lhe oferece nenhuma resistência. Mas aqui tudo é diferente: o significante tem, de certo modo, duas faces: uma face plena, que é o sentido (a história do leão, do negro soldado), e uma face vazia, que é a forma (*pois eu chamo-me leão; negro-soldado-francês-saudando-a-bandeira-tricolor*). O que o conceito deforma é evidentemente a face plena, o sentido: o leão e o negro são privados de suas histórias, transformados em gestos. O que a exemplaridade latina deforma é a denominação do leão em toda a sua contingência; e o que a imperialidade francesa perturba é também, uma linguagem primeira, um discurso fátual que me contava a saudação militar de um negro em uniforme. Mas esta deformação não é uma abolição: o leão e o negro permanecem, o conceito precisa deles: são amputados pela metade, retira-se-lhes a memória, não a existência. São simultaneamente teimosos, silenciosamente enraizados, e faladores: fala disponível, totalmente ao serviço do conceito. O conceito, estritamente, deforma, mas não elimina o sentido: existe um termo que significa exatamente esta contradição: aliena-o.

É sempre indispensável recordar que o mito é um sistema duplo, nele se produz uma espécie de ubiqüidade: o ponto de partida do mito é constituído pelo ponto terminal de um sentido. Para conservar uma metáfora espacial, cujo carácter aproximativo já sublinhei, diria que a significação do mito é constituída por uma espécie de torniquete incessante, que alterna o sentido do significante e a sua forma, uma linguagem-objeto e uma metalinguagem, uma consciência puramente significante e uma consciência puramente representativa; esta alternância é, de certo modo, condensada pelo conceito, que se serve dela como de um significante ambíguo, simultaneamente intelectual e imaginário, arbitrário e natural.

Não pretendo conjecturar sobre as implicações morais de tal mecanismo, mas não sairei de uma análise objetiva, se observar que a ubiqüidade do significante, no mito, reproduz exatamente a física do *alibi* (sabe-se que esta palavra é um termo espacial): no *alibi*, também, há um lugar pleno e um lugar vazio, ligados por uma relação de identidade negativa (“não estou onde vocês pensam que estou; estou onde vocês pensam que não estou”). Mas o *alibi* comum (policia, por exemplo) tem um término: a dado momento, o real impede-o de girar. O mito é um *valor*, não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo *alibi*: basta que o seu significante tenha duas

faces para dispor sempre de um “outro lado”: o sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distançar* o sentido. E nunca há contradição, conflito, explosão entre o sentido e a forma, visto que nunca estão no mesmo ponto. Do mesmo modo, se estou num automóvel e olho a paisagem pela janela, posso, segundo os meus desejos, focalizar a paisagem ou a vidraça: ora me aperceberei da presença do vidro e da distância da paisagem; ora, pelo contrário, da transparência do vidro e da profundidade da paisagem; mas o resultado desta alternância será constante: a vidraça estará para mim simultaneamente presente e vazia, a paisagem simultaneamente irreal e plena. O mesmo se passa com o significante mítico: nele, a forma permanece vazia mas presente, o sentido ausente e no entanto pleno. Só poderei surpreender-me com esta contradição se suspender voluntariamente este torniquete de forma e sentido, se focalizar cada um deles como um objeto distinto do outro e se aplicar ao mito um processo estático de decifração; em suma, se contrariar a sua dinâmica própria; numa palavra, se passar da situação de leitor do mito à situação de mitólogo.

E é ainda esta duplicidade do significante que vai determinar os caracteres da significação. Sabemos doravante que o mito é uma fala definida pela sua intenção (*sou um exemplo de gramática*), muito mais do que pela sua literalidade (*chamo-me leão*); e que, no entanto, a intenção está de algum modo petrificada, purificada, eternizada, *tornada ausente* pela literalidade. (*O Império francês? ora, é um fato: esse bom negro que faz a continência como qualquer moço aqui da terra*). Esta ambigüidade constitutiva da fala mítica vai ter duas conseqüências para a significação: esta vai apresentar-se simultaneamente como uma notificação e como uma constatação.

O mito possui um carácter imperativo, interpelatório: tendo surgido de um conceito histórico, vindo diretamente da contingência (uma aula de latim, O Império ameaçado), é *a mim* que ele se dirige: está voltado para mim, impõe-me a sua força intencional; obriga-me a acolher a sua ambigüidade expansiva. Se passeio, por exemplo, na região basca espanhola⁶, posso constatar, sem dúvida nenhuma, uma unidade arquitetural nas

(6) Digo: espanhola, porque, na França, a promoção pequeno-burguesa fez florescer uma arquitetura “mítica” do chalé basco.

casas, um estilo comum, que me obriga a reconhecer a casa basca como um produto étnico determinado. No entanto, não me sinto afetado pessoalmente, nem, por assim dizer, atacado por este estilo unitário: constato, claramente, que já existia antes de mim, sem mim; é um produto complexo, cujas determinações se situam ao nível de uma vasta história: ele não se dirige a mim, não me provoca, forçando-me a nomeá-lo, salvo se tencionar inseri-lo num amplo quadro do *habitat* rural. Mas, se eu estiver na região parisiense e vir no fim da rua Gambetta ou da rua Jean Jaurès um lindo chalé branco com telhas vermelhas, madeiras escuras, águas do telhado assimétricas e com a fachada coberta de estacaria, tenho a sensação de estar recebendo um convite imperioso, pessoal, para nomear esse objeto, defini-lo como chalé basco: e mais, para ver nele a própria essência da *basquidade*. É que, aqui, o conceito manifesta-se em toda a sua apropriação: vem até mim para me obrigar a reconhecer o corpo de intenções que o motivou, e o colocou aí como sinal de uma história individual, como uma confiança e uma simplicidade: é um verdadeiro apelo que os proprietários do chalé me dirigem. E este apelo, para se tornar mais imperativo, consentiu todos os empobrecimentos: tudo o que justificava a casa basca na ordem da tecnologia: a granja, a escada exterior, o pombal etc., tudo isso desapareceu: permaneceu apenas um sinal breve, indiscutível. E o apelo ao homem é tão franco que tenho a sensação deste chalé ter sido criado nesse instante, *para mim*, como um objeto mágico surgindo no meu presente, sem nenhum rasto da história que o produziu.

Pois esta fala interpelativa é simultaneamente uma fala petrificada: no momento em que me atinge, suspende-se, gira sobre si própria, e *recupera* uma generalidade: fica transida, pura, inocente. A apropriação do conceito é assim, de repente, afastada pela literalidade do sentido físico e judiciário do termo: a imperialidade francesa condena o negro que faz a saudação militar a não ser nada mais do que um significante instrumental, o negro interpela-me em nome da imperialidade francesa; mas, ao mesmo tempo, a saudação militar do negro torna-se espessa, vitrificada, petrificada num considerando eterno, destinado a *fundar* a imperialidade francesa. A superfície da linguagem, algo se imobiliza: o uso da significação está escondido sob o fato, dando-lhe um ar notificador; mas, simultaneamente, o fato paralisa a intenção, impõe-lhe como que uma incomfortável imobilidade: para a inocentar, gela-a. É que o mito é uma fala

roubada e restituída. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transido da fala mítica.

Falta examinar um último elemento da significação: a sua motivação. Sabe-se que, na língua, o signo é arbitrário: nada obriga “naturalmente” a imagem acústica *árvore* a significar o conceito *árvore*: o signo, neste caso, é imotivado. No entanto, este arbitrário tem limites, que derivam das relações associativas da palavra: a língua pode produzir um fragmento do signo por analogia com outros signos (por exemplo diz-se *aimable* e não *amable*, por analogia com *aime*). Quanto à significação mítica, não é nunca completamente arbitrária, é sempre em parte motivada, contém fatalmente uma parte de analogia. Para que a exemplaridade latina coincida com a denominação do leão, uma analogia é necessária: a concordância do atributo; para que a imperialidade francesa se apodere do negro que faz a saudação militar do negro e a saudação militar do soldado francês. A motivação é necessária à própria duplicidade do mito; o mito joga com a analogia do sentido e da forma: não existe mito sem forma motivada⁷. Para nos apercebermos do poder de motivação do mito, basta refletirmos um pouco sobre um caso extremo: tenho diante de mim uma coleção de objetos, tão desordenada que não consigo descobrir-lhe nenhum *sentido*; poderia parecer que neste caso, privada de sentido prévio, a forma não pudesse enraizar em nenhum lugar a sua analogia e que o mito fosse impossível. Mas o que a forma pode sempre, pelo menos, oferecer à interpretação é a própria desordem: pode conferir uma significação ao absurdo, fazer do absurdo um mito. É o que se

(7) Do ponto de vista ético, o que é incômodo no mito é precisamente o fato da sua forma ser motivada. Pois, se existe uma “saúde” da linguagem, é o arbitrário do signo que a fundamenta. O que é repulsivo, no mito, é o recorrer a uma falsa natureza, é o *luxo* das formas significativas — como esses objetos que decoram a sua utilidade com uma aparência natural. Esse desejo de oferecer à significação o peso, a caução de toda a natureza, provoca uma espécie de náusea: o mito é demasiado rico, e o que ele tem a mais é, precisamente, a sua motivação. Esta náusea é a mesma que sinto perante as artes que não decidem escolher entre a *physis* e a *anti-physis*, utilizando a primeira como ideal, e a segunda como economia. Eticamente, é uma baixeza jogar simultaneamente nos dois campos.

LEITURA E DECIFRAÇÃO DO MITO

passa quando o senso comum mitifica o surrealismo, por exemplo: mesmo a ausência de motivação não chega para impedir a constituição do mito; pois esta própria ausência será suficientemente objetivada para se tornar visível; e finalmente, a ausência de motivação transformar-se-á numa motivação segunda, e o mito será restabelecido.

A motivação é fatal. No entanto, não deixa de ser muito fragmentária. Para começar não é “natural”: é a história que fornece à forma as suas analogias. Por outro lado, a analogia entre o sentido e o conceito é sempre apenas parcial: a forma renuncia a muitos análogos, conservando apenas alguns: conserva o telhado inclinado, as vigas aparentes do chalé basco, abandona a escada, a granja, a pátina etc. Devemos mesmo ir mais longe: uma imagem *total* excluiria o mito, ou, pelo menos, obrigá-lo-ia a considerá-la apenas na sua totalidade: este último caso é o da má pintura, toda ela baseada no mito do “cheio” e do “acabado” (é o caso inverso, mas simétrico, do mito do absurdo, onde a forma mitifica uma “ausência”; no caso da pintura mitifica um excesso de presença). Mas em geral, o mito prefere trabalhar com imagens pobres, incompletas, onde o sentido está já diminuído, disponível para uma significação: caricaturas, pastiches, símbolos etc. Finalmente, a motivação é escolhida entre várias possibilidades: posso dar à imperialidade francesa muitos outros significantes, além da saudação militar de um negro: um general francês condecora um senegalês maneta, uma freira oferece uma tisana a um negro doente, um professor branco dá aula a jovens negrinhos atentos: a imprensa encarrega-se de demonstrar todos os dias que a reserva dos significantes míticos é inesgotável.

Há, aliás, uma comparação que pode exemplificar a significação mítica: ela não é nem mais nem menos arbitrária do que um ideograma. O mito é um sistema ideográfico puro onde as formas são ainda motivadas pelo conceito que representam, sem no entanto cobrirem a totalidade representativa desse conceito. E assim como, historicamente, o ideograma abandonou progressivamente o conceito para se associar ao som, tornando-se assim cada vez mais imotivado, assim a usura de um mito se reconhece pelo arbitrário da sua significação: Moilère inteiro num “colarinho” de médico.

Como é que o mito é recebido? Torna-se necessário voltar uma vez mais à duplicidade do seu significante, simultaneamente sentido e forma. Conforme eu focalizar um, ou outro, ou os dois termos simultaneamente, produzirei três tipos diferentes de leitura⁸.

1. Se focalizar o significante vazio, deixo o conceito preencher a forma do mito sem ambigüidade e encontro-me perante um sistema simples, onde a significação volta a ser literal: o negro que faz a saudação militar é um *exemplo* da imperialidade francesa, é o seu *símbolo*. Este modo de focalizar é, por exemplo, a do produtor de mitos, do redator de imprensa que parte de um conceito e procura uma forma para esse conceito⁹.

2. Se focalizar um significante pleno, no qual distingo claramente o sentido da forma e, portanto, a deformação que um provoca no outro, destruo a significação do mito, recebo-o como uma impostura: o negro que faz a saudação militar transforma-se no *alibi* da imperialidade francesa. Este tipo de focalização é a do mitólogo que decifra o mito e compreende uma deformação.

3. Enfim, se eu focalizar o significante do mito, enquanto totalidade inextricável de sentido e forma, recebo uma significação ambígua; reajo de acordo com o mecanismo constitutivo do mito, com a sua dinâmica própria, transformo-me no leitor do mito. O negro que faz a saudação militar deixa de ser exemplo, símbolo e, menos ainda *alibi*: é a própria *presença* da imperialidade francesa.

As duas primeiras focalizações são de ordem estática, analítica; destroem o mito, quer revelando a sua intenção, quer desmascarando-a: a primeira é cínica, a segunda é desmistificadora. A terceira focalização é dinâmica, consome o mito segundo os próprios fins da sua estrutura: o leitor vive o mito como uma história simultaneamente verdadeira e irreal.

(8) A liberdade de focalização é um problema que não diz respeito à semiologia: depende da situação concreta do sujeito.

(9) Recebemos a denominação do leão como um puro *exemplo* de gramática latina porque estamos, *enquanto pessoas crescendo*, numa posição de criação em relação a ele. Mais tarde voltarei a falar do valor do contexto neste esquema mítico.

Se quisermos relacionar o esquema mítico com uma história geral, explicar como corresponde ao interesse de uma sociedade definida, em suma, passar da semiologia à ideologia, é evidentemente ao nível da terceira focalização que precisamos colocar-nos: é o próprio leitor dos mitos que deve revelar a função essencial destes últimos. Como é que, *hoje*, ele acolhe o mito? Se o acolhe inocentemente, que interesse há em propor-lho? E se o lê de um modo refletido, tal como o mitólogo, que importa o alibi apresentado? Se o leitor do mito não vê a imperialidade francesa no negro fazendo a saudação militar, é inútil sobrecarregá-lo com ela; e se vê, o mito não é nada mais do que uma proposição política lealmente enunciada. Numa palavra, ou a intenção do mito é demasiado obscura para ser eficaz, ou é demasiado clara para que se acredite nela. Em ambos os casos, onde está a ambigüidade?

Isto não passa de uma falsa alternativa. O mito não esconde nada e nada ostenta também: deforma; o mito não é nem uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão. Colocado perante a alternativa de que falava há pouco, o mito encontra uma terceira saída. Ameaçado de desaparecer, se ceder a uma ou a outra das duas primeiras focalizações, resolve o dilema através de um compromisso, ele é esse compromisso: encarregado de “transmitir” um conceito intencional, o mito só encontra traição na linguagem, pois a linguagem ou elimina o conceito escondendo-o, ou o desmascara dizendo-o. A elaboração de um segundo sistema semiológico vai permitir que o mito escape ao dilema: obrigado a revelar ou a liquidar o conceito, *naturaliza-o*.

Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza. Compreende-se agora por que, *aos olhos do consumidor de mitos*, a intenção, o apelo dirigido ao homem pelo conceito, pode permanecer manifesto sem no entanto parecer interessado: a causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza; não é lida como móbil mas como razão; se eu ler o negro fazendo a saudação militar como símbolo puro e simples da imperialidade, preciso renunciar à realidade da imagem; para mim, ela desacredita-se, transformando-se em instrumento. Inversamente, se decifro a saudação militar do negro como alibi da colonização, elimino ainda mais radicalmente o mito, evidenciando o seu móbil. Mas, para o leitor do mito, a saída é totalmente diferente: tudo se passa como se a imagem

provocasse *naturalmente* o conceito, como se o significante *criasse* o significado: o mito existe a partir do momento preciso em que a imperialidade francesa adquire um estatuto natural: o mito é uma fala *excessivamente* justificada.

Eis um novo exemplo que fará com que se compreenda claramente como o leitor do mito é levado a racionalizar o significado pelo significante. Estamos em julho, e leio em grandes letras no *France-Soir*: PREÇOS: COMEÇAM A CEDER. LEGUMES: PRIMEIRA BAIXA. Estabelecemos rapidamente o esquema semiológico: o exemplo é uma frase, o primeiro sistema é puramente lingüístico. O significante do segundo sistema é constituído, neste caso, por um certo número de acidentes léxicos (as palavras: *primeira, começam, a* [baixa]), ou tipográficos — enormes letras de manchete onde o leitor recebe habitualmente as notícias capitais do mundo. O significado ou conceito é o que temos de denominar através de um neologismo bárbaro mas inevitável: a *governalidade*, o Governo considerado pela grande imprensa como Essência da eficácia. A significação do mito decorre daí claramente: os preços das frutas e dos legumes baixam *porque* o governo assim o decidiu. Ora, acontece, caso raro na verdade, que o próprio jornal, seja por suficiência, seja por honestidade, desmonta, duas linhas abaixo, o mito que acabara de elaborar; acrescentando em caracteres modestos é certo: “a baixa é facilitada pelo regresso à abundância dos produtos da estação”. Este exemplo é instrutivo por duas razões. Para começar, o caráter impressivo do mito é imediatamente perceptível: o que se espera dele é um efeito imediato: pouco importa se em seguida o mito é desmontado, presume-se que a sua ação é mais forte do que as explicações racionais que podem pouco depois desmenti-lo. Quer isto dizer que a leitura do mito se esgota de uma só vez. Dou uma olhada rápida no *France-Soir* do meu vizinho: só apreendo um *sentido*, mas leio uma verdadeira significação: *recebo* a presença da ação governamental na baixa do preço das frutas e dos legumes. E é tudo, e é suficiente. Uma leitura mais profunda do mito não aumentará absolutamente nem a sua potência nem o seu fracasso: o mito é simultaneamente imperfectível e indiscutível: o tempo e o saber nada lhe podem acrescentar ou subtrair. E além disso, a naturalização do conceito, que acabo de colocar como função essencial do mito, é aqui exemplar: num sistema primeiro (exclusivamente lingüístico) a causalidade seria, ao pé da letra, natural: frutas e legumes baixam de preço devido à

estação (que os produz em abundância). No sistema segundo (mítico), a causalidade é artificial, falsa, mas consegue, de certo modo, imiscuir-se no domínio da Natureza. É por isso que o mito é vivido como uma fala inocente: não que as suas intenções estejam escondidas: se o estivessem, não poderiam ser eficazes; mas porque elas são naturalizadas.

Na realidade, aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo: onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais. Pode exprimir-se esta confusão de um outro modo: todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema fatural, quando é apenas um sistema semiológico.

O MITO COMO LINGUAGEM ROUBADA

Qual é a função específica do mito? Transformar um sentido em forma. Isto é, o mito é sempre um roubo de linguagem. Eu roubo o negro que faz a saudação militar, o chalé branco e marrom, a baixa do preço das frutas na estação, não para transformá-los em exemplos ou símbolos, mas para, através deles, neutralizar o Império, o meu gosto pelas coisas bascas, o Governo. Toda a linguagem primeira é fatalmente cativa do mito? Não existe nenhum sentido que possa resistir a esta captura, cuja forma o ameaça? De fato, nada pode proteger-se do mito; o mito pode desenvolver o seu esquema segundo a partir de qualquer sentido, não importa qual, e, já o vimos, a partir da própria privação de sentido. Mas nem todas as linguagens resistem do mesmo modo.

A língua, que é a linguagem mais freqüentemente roubada pelo mito, oferece fraca resistência. Ela própria contém certas predisposições míticas, o esboço de um aparelho de signos destinados a manifestar a intenção com que é utilizada; é aquilo a que poderíamos chamar a *expressividade* da língua: os modos imperativo ou subjuntivo, por exemplo, são a forma de um significado particular, diferente do sentido: o sentido é aqui a minha vontade, ou a minha súplica. É por isso que alguns linguistas definiram o indicativo, por exemplo, como um estado

ou grau zero, face ao subjuntivo e ao imperativo. Ora, no mito plenamente constituído, o sentido nunca está no grau zero, e é por isso que o conceito pode deformá-lo, naturalizá-lo. É preciso recordar uma vez mais que a privação de sentido não é absolutamente um grau zero: eis porque o mito pode facilmente apoderar-se dela, dando-lhe por exemplo, a significação do absurdo, do surrealismo etc. No fundo só o grau zero poderia resistir ao mito.

A língua presta-se ao mito de um outro modo: é muito raro que ela imponha desde o início um sentido pleno, indeformável. Isto provém da abstração do seu conceito: o conceito *árvore* é vago, presta-se a múltiplas contingências. Sem dúvida que a língua dispõe de todo um aparelho apropriativo (*esta árvore, a árvore que* etc.); mas em volta do sentido final permanece sempre uma espessura virtual onde flutuam outros sentidos possíveis: o sentido pode, quase constantemente, ser *interpretado*. Poder-se-ia dizer que a língua propõe ao mito um sentido aberto. O mito pode facilmente insinuar-se, crescer dentro do sentido: é um roubo por colonização (por exemplo: a baixa dos preços começa. Mas qual baixa? a da estação ou a do governo? A significação torna-se aqui parasita do artigo, que no entanto é definido.)

Quando o sentido está repleto e o mito não pode invadi-lo, transforma-o e rouba-o totalmente. É o que se passa com a linguagem matemática. Em si, é uma linguagem indeformável, que tomou todas as precauções possíveis contra a *interpretação*: nenhuma significação parasita pode assim insinuar-se nela. Eis a razão precisa pela qual o mito se apodera dessa linguagem em bloco; apodera-se, por exemplo, de uma determinada fórmula matemática ($E=mc^2$), e transforma este sentido inalterável no significante puro da matematicidade. Como se vê, neste caso, o mito rouba uma resistência, uma pureza. O mito pode atingir tudo, tudo corromper, até o próprio movimento que se lhe opõe, de modo que quanto mais a linguagem-objeto resiste no início, tanto maior é a sua substituição final: quem resiste totalmente cede totalmente: Einstein de um lado, o *Paris Match* do outro. Pode-se apresentar este conflito através de uma imagem temporal: a linguagem matemática é uma linguagem *acabada*, e que extrai a sua própria perfeição dessa morte consentida; o mito é, pelo contrário, uma linguagem que não quer morrer: arranca aos sentidos, de que se alimenta, uma sobrevivência insidiosa, degradada, provoca neles um adiamento da morte,

artificial, no qual se instala à vontade, faz deles cadáveres falantes.

Eis uma outra linguagem que resiste tanto quanto possível ao mito: a nossa língua poética. A poesia contemporânea¹⁰ é um sistema semiológico regressivo. Enquanto o mito visa a uma ultra-significação, a ampliação de um sistema primeiro, a poesia, pelo contrário, tenta recuperar uma infra-significação, um estado pré-semiológico da linguagem: em suma, esforça-se por retransformar o signo em sentido: o seu ideal — tendencial — seria atingir, não o sentido das palavras, mas o sentido das próprias coisas¹¹. É por isso que ela perturba a língua, aumenta o mais que pode a abstração do conceito e o arbitrário do signo, e distende até os limites do possível a relação entre o significante e o significado; a estrutura “fluida” do conceito é assim explorada ao máximo: ao contrário da prosa, é todo o potencial do significado que o signo poético procura tornar presente, na esperança de atingir assim uma espécie de qualidade transcendente da coisa, o seu sentido natural (e não humano). Daí as ambições essencialistas da poesia, a convicção de que só ela apreende a coisa em si, na medida, precisamente, em que pretende ser uma antilinguagem. Em suma, de todos os utentes do discurso, os poetas são os menos formalistas, pois só eles crêem que o sentido das palavras é apenas uma forma com a qual o seu realismo não poderia jamais contentar-se. É por isso que a nossa poesia moderna se afirma sempre como um assassinato da linguagem, uma espécie de análogo espacial, sensível, do silêncio. A poesia ocupa a posição inversa do mito: o mito é um sistema semiológico que pretende superar-se para se tornar um sistema

(10) A poesia clássica, pelo contrário, seria um sistema fortemente mítico, visto que impõe ao sentido um significado suplementar, que é a *regularidade*. O alexandrino, por exemplo, vale simultaneamente como sentido de um discurso e como significante de uma totalidade nova, que é a sua significação poética. O êxito, quando há êxito, provém do grau de fusão aparente dos dois sistemas. Fica claro, portanto, que não se trata absolutamente de uma harmonia entre o fundo e a forma, mas de uma absorção *elegante* de uma forma por outra. Considero *elegância* a melhor economia de meios possível. Num equívoco secular, a crítica confunde *sentido* e *fundo*. A língua nunca é mais do que um sistema de formas, o sentido é uma forma.

(11) Reencontramos aqui o sentido, tal como o concebe Sartre, como qualidade natural das coisas, situada fora de um sistema semiológico (*Saint-Genet*, p. 283).

fatual; a poesia é um sistema semiológico que pretende retrair-se e ser um sistema essencial.

Mas aqui, ainda, tal como no caso da linguagem matemática, é a própria resistência da poesia que faz dela uma presa ideal do mito: a desordem aparente dos signos, face poética de uma desordem essencial, é capturada pelo mito, transformada em significante vazio, que vai servir para *significar* a poesia. Isto explica o caráter *improvável* da poesia moderna: recusando energicamente o mito, a poesia entrega-se a ele de mãos e pés ligados. A *regra* da poesia clássica constituía, pelo contrário, um mito consentido, cujo caráter claramente arbitrário formava uma certa perfeição, visto que o equilíbrio de um sistema semiológico provém do arbitrário dos seus signos.

O aquiescer voluntariamente ao mito pode aliás definir toda a nossa Literatura tradicional: normativamente, esta Literatura é um sistema mítico caracterizado: existe um sentido, o do discurso; um significante, que é esse mesmo discurso como forma ou escrita; um significado, que é o conceito de Literatura; uma significação, que é o discurso literário. Abordei este problema em *O grau zero da escrita*, que afinal era apenas uma mitologia da linguagem literária. Definia aí a escrita como significante do mito literário, isto é, como forma já repleta de sentido e que recebe do conceito de Literatura uma significação nova¹². Sugeri que a história, modificando a consciência do escritor, tinha provocado, há aproximadamente cem anos, uma crise moral da linguagem literária: a escrita revelou-se como significante, a Literatura como significação: rejeitando a falsa natureza da linguagem literária tradicional, o escritor deportou-se violentamente para uma antinatureza da linguagem. A subversão da escrita foi o ato radical pelo qual um certo número de escritores tentaram negar a literatura como sistema mítico.

(12) *O estilo*, pelo menos tal como eu o definia, não é uma forma, e a sua análise não compete a uma semiologia da Literatura. Na realidade, o estilo é uma substância sempre ameaçada de formalização: para começar pode facilmente degradar-se em escrita: existe uma escrita-Malraux, e mesmo no próprio Malraux. E, de resto, pode também transformar-se numa linguagem particular: a que o escritor usa para *si próprio* e *só para si*: o estilo é então uma espécie de mito solipsista, a língua que o escritor fala *constigo mesmo*: compreende-se que, chegado a este grau de solidificação, o estilo exija uma decifração, uma crítica profunda. Os trabalhos de J. P. Richard constituem um exemplo desta necessária crítica dos estilos.

Cada uma das suas revoltas foi um assassinato da Literatura como significação: todas postularam a redução do discurso literário a um sistema semiológico simples, ou mesmo, no caso da poesia, a um sistema pré-semiológico: era uma tarefa imensa, que exigia comportamentos radicais: como se sabe, alguns foram até à eliminação pura e simples do discurso; o silêncio, real ou transposto, manifestando-se como única arma possível contra o poder maior do mito: a sua recorrência.

Parece, portanto, extremamente difícil reduzir o mito pelo interior, pois o próprio movimento de libertação fica por sua vez cativo do mito: o mito pode sempre, em última instância, significar a resistência que se lhe opõe. Para dizer a verdade, a melhor arma contra o mito é talvez mitificá-lo a ele próprio, é produzir um *mito artificial*: e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Visto que o mito rouba linguagem, por que não roubá-lo também? Bastará, para isso, colocá-lo como ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica, considerar a sua significação como primeiro termo de um segundo mito. A Literatura oferece alguns grandes exemplos destas semiologias artificiais. Considerarei aqui o *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert. É o que se poderia chamar um mito experimental, um mito em segundo grau. Bouvard e o seu amigo Pécuchet representam uma certa burguesia (aliás em conflito com outras camadas burguesas): os seus discursos já constituem uma fala mítica: a língua tem aí, sem dúvida, um sentido, mas este sentido é a forma vazia de um significado conceitual, que é aqui uma espécie de insaciedade tecnológica: o encontro do sentido e do conceito forma, neste primeiro sistema mítico, uma significação que é a retórica de Bouvard e Pécuchet. É aqui (decomponho porque a análise o exige) que Flaubert intervém: a este primeiro sistema mítico, que já é um segundo sistema semiológico, ele sobrepõe uma terceira cadeia, na qual o primeiro elo é constituído pela significação, ou termo final do primeiro mito: a retórica de Bouvard e Pécuchet transforma-se assim na forma do novo sistema; o conceito é aqui produzido pelo próprio Flaubert, pelo olhar de Flaubert que incide sobre o mito construído por Bouvard e Pécuchet: o conceito é, portanto, a veleidade constitutiva dos dois personagens, a sua insaciabilidade, a alternância pânica dos seus aprendizados; em suma, aquilo a que gostaria de poder chamar (mas já sinto a tempestade no horizonte): a bouvard-e-pécuchet-idade. Quanto à significação final, é a obra, é *Bouvard et Pécuchet* para nós. O

poder do segundo mito provém da sua capacidade de instituir o primeiro como ingenuidade observada. Flaubert dedicou-se a uma verdadeira restauração arqueológica de uma fala mítica: é o Viollet-le-Duc de uma certa ideologia burguesa. Mas, menos ingênuo que Viollet-le-Duc, dispôs na sua reconstituição ornamentos suplementares que a desmistificam; estes ornamentos (que constituem a forma do segundo mito) são de ordem subjuntiva: existe uma equivalência semiológica entre a restituição subjuntiva dos discursos de Bouvard e Pécuchet e as suas veleidades¹³.

O mérito de Flaubert (e de todas as mitologias artificiais, de que a obra de Sartre contém exemplos notáveis) é ter dado ao problema do realismo uma solução francamente semiológica, pois a ideologia de Flaubert, para quem o burguês era apenas um horror estético, nada teve de realista. Mas, pelo menos, evitou o pecado maior em literatura que consiste na confusão entre o real ideológico e o real semiológico. Como ideologia, o realismo literário não depende, de modo nenhum, da língua falada pelo escritor. A língua é uma forma, não pode nunca ser nem realista nem irrealista. Pode apenas ser mítica, ou não, ou ainda, como em *Bouvard et Pécuchet*, contra-mítica. Ora não existe infelizmente nenhuma antipatia entre o realismo e o mito. Bem sabemos que, muito frequentemente, a nossa literatura "realista" é mítica (nem que seja como mito grosseiro do realismo), e que a nossa literatura "irrealista" tem pelo menos o mérito de o ser pouco. O sensato seria, evidentemente, definir o realismo do escritor como um problema essencialmente ideológico. Isto não quer dizer, evidentemente, que não haja uma responsabilidade da forma em relação ao real. Mas esta responsabilidade só pode ser julgada (visto que há processo) como significação, não como expressão. A linguagem do escritor não está encarregada de *representar* o real, mas de o significar. Isto deveria impor à crítica a obrigação de utilizar dois métodos rigorosamente distintos: é preciso tratar o realismo do escritor ou como uma substância ideológica (por exemplo, os temas marxistas na obra de Brecht), ou como um valor semiológico (os objetos, o ator, a música, as cores na dramaturgia brechtiana). O ideal seria evidentemente conjugar estas duas

(13) Forma subjuntiva, porque é assim que o latim exprime o "estilo ou discurso indireto", admirável instrumento de desmistificação.

críticas, o erro constante é confundi-las: a ideologia tem os seus métodos, a semiologia os dela.

A BURGUESIA COMO SOCIEDADE ANÔNIMA

A história condiciona o mito em dois pontos: na sua forma, que é apenas relativamente motivada, e no seu conceito que é histórico por natureza. Podemos pois imaginar um estudo diacrônico dos mitos, quer submetendo-os a uma retrospectiva (fundando assim uma mitologia histórica), quer seguindo alguns mitos de ontem até a sua forma atual (e fazendo, assim, história prospectiva). Se me contento aqui com um esboço sincrônico dos mitos contemporâneos, é por uma razão objetiva: a nossa sociedade é o campo privilegiado das significações míticas. É preciso agora dizer por quê.

Quaisquer que sejam os acidentes, os compromissos, as concessões e as aventuras políticas, sejam quais forem as modificações técnicas, econômicas, ou mesmo sociais, que a história nos traga, a nossa sociedade é ainda uma sociedade burguesa. Não ignoro que desde 1789, na França, diversos tipos de burguesia se sucederam no poder; mas o estatuto profundo permanece: um determinado regime de propriedade, uma determinada ordem, uma determinada ideologia. Ora, acontece um fenômeno notável no que diz respeito à denominação deste regime; como fato econômico, a burguesia é denominada sem dificuldade: o capitalismo declara-se abertamente como tal¹⁴. Enquanto fato político, evita-se a denominação, não há partidos "burgueses" na Câmara. Como fato ideológico, desaparece completamente: a burguesia apagou o seu nome passando do real à sua representação, do homem econômico ao homem mental: ela acomoda-se com os fatos, mas não "entra em accordos" com os valores, submete o seu estatuto a uma verdadeira operação de *eliminação da denominação*¹⁵; a burguesia define-se como a *classe social que não quer ser denominada*. "Burguês",

(14) "O capitalismo está condenado a enriquecer o trabalhador", diz-nos *Match*.

(15) A expressão francesa *ex-nomination* (numa tradução literal: ex-denominação), suscetível de provocar em português, certas ambigüidades de significado, foi recuperada através de uma perífrase. (N. dos T.)

"pequeno-burguês", "capitalismo"¹⁶, "proletariado"¹⁷, são os locais de uma hemorragia incessante: o sentido esvai-se a ponto de o nome se tornar inútil.

Este fenômeno de subtração da denominação é importante e é preciso examiná-lo um pouco mais detalhadamente. Politicamente, a hemorragia do nome burguês produz-se através da idéia de *nação*. Foi uma idéia progressiva, em tempos, que serviu para excluir a aristocracia; hoje, a burguesia dilui-se na *nação*, mesmo que, para isso, seja necessário rejeitar os elementos que ela considera alógenos (os comunistas). Este sincretismo dirigido permite que a burguesia recolha a caução numérica dos seus aliados temporários: todas as classes intermediárias, logo "informes". Um uso prolongado não conseguiu despolitizar profundamente a palavra "nação"; o substrato político permanece, bem próximo, prestes a manifestar-se subitamente: existem, na Câmara, partidos "nacionais", e o sincretismo nominal ostenta assim o que pretendia esconder: uma disparidade essencial. Assim, o vocabulário político da burguesia postula já que existe um universal: nela, a política é já uma representação, um fragmento de ideologia.

Politicamente, qualquer que seja o esforço universalista do seu vocabulário, a burguesia acaba sempre por colidir com um núcleo resistente que é, por definição, o partido revolucionário. Mas o partido pode apenas constituir uma riqueza política: na sociedade burguesa não há nem cultura, nem moral proletária, não existe arte proletária: ideologicamente, tudo o que não é burguês é obrigado a *pedir emprestado* à burguesia. A ideologia burguesa pode portanto preencher tudo e, sem qualquer risco, perder o seu nome: ninguém lho irá devolver; pode, sem encontrar resistência, apresentar o teatro, a arte, o homem burguês, como o teatro, a arte, o homem eternos; em suma, pode omitir a sua denominação livremente, visto que existe apenas

(16) A palavra "capitalismo" não é tabu economicamente, mas o é ideologicamente: não poderia penetrar no vocabulário das representações burguesas. Foi preciso o Egito de Farouk para que um tribunal condenasse nomeadamente um acusado por exercer "atividades anticapitalistas".

(17) A burguesia não emprega nunca a palavra "proletariado" que é considerada mito de esquerda, exceto quando há interesse em imaginar o proletariado desencaminhado pelo partido comunista.

uma e única natureza humana: a deserção do nome burguês é, assim, total.

Existem, sem dúvida, certas revoltas contra a ideologia burguesa. Constituem aquilo a que se chama, de um modo geral, a vanguarda. Mas tais revoltas são socialmente limitadas, permanecem recuperáveis. Para começar, porque provêm de um fragmento da própria burguesia, de um grupo minoritário de artistas e de intelectuais, sem outro público que a própria classe que contestam, e que dependem, ainda, do dinheiro dessa mesma classe para se poderem exprimir. E, ademais, estas revoltas inspiram-se sempre numa distinção muito nítida entre o burguês ético e o burguês político: o que a vanguarda contesta é o burguesismo da arte e da moral; é, como nos belos tempos do romantismo, o merceeiro, o filistino; mas contestação política, nenhuma¹⁸.

O que a vanguarda não tolera na burguesia é a sua linguagem, não o seu estatuto. Esse estatuto, nem sempre forçosamente ela o aprova; mas põe-no entre parêntesis: seja qual for a violência da provocação, o que ela assume finalmente é o homem abandonado, e não o homem alienado; e o homem abandonado é ainda o Homem Eterno¹⁹.

Este anonimato da burguesia torna-se mais espesso ainda quando se passa da cultura burguesa propriamente dita às suas formas propagadas, vulgarizadas, utilizadas, aquilo a que se poderia chamar a filosofia pública, que alimenta a moral cotidiana, as cerimônias civis, os ritos profanos, em suma, as normas não escritas da vida relacional na sociedade burguesa. É uma ilusão reduzir a cultura dominante ao seu núcleo inventivo: existe também uma cultura burguesa de puro consumo. A França inteira está mergulhada nessa ideologia anônima: a nossa im-

(18) Vale a pena assinalar que os adversários éticos (ou estéticos) da burguesia se mantêm, na maioria, indiferentes, senão mesmo ligados às suas determinações políticas. Inversamente os adversários políticos da burguesia omitem a condenação profunda das suas representações: chegam mesmo, frequentemente, a colaborar nelas. Esta ruptura entre os ataques é proveitosa para a burguesia, permite-lhe confundir o seu nome. Ora, a burguesia só deveria ser compreendida como síntese das suas determinações e das suas representações.

(19) Podem existir figuras "desordenadas" do homem abandonado (Ionesco, por exemplo). Isso não diminui a segurança das Essências.

prensa, o nosso cinema, o nosso teatro, a nossa literatura de grande divulgação, os nossos cerimoniais, a nossa Justiça, a nossa diplomacia, as nossas conversas, o tempo que faz, o crime que julgamos, o casamento com que nos comovemos, a cozinha com que sonhamos, o vestuário que usamos, tudo, na nossa vida cotidiana é tributário da representação que a burguesia criou *para ela e para nós*, das relações entre o homem e o mundo. Estas formas "normalizadas" chamam pouco a atenção, devido, justamente, à sua grande extensão; a sua origem pode perder-se à vontade; gozam de uma posição intermediária: não sendo nem diretamente políticas, nem diretamente ideológicas, vivem pacificamente entre a ação dos militantes e o contencioso dos intelectuais: mais ou menos abandonadas por uns e por outros, juntam-se à massa enorme do indiferenciado, do insignificante, em suma, da natureza. É, no entanto, através da sua ética, que a burguesia impregna a França: praticadas ao nível nacional, as normas burguesas são vividas como leis evidentes de uma ordem natural: quanto mais a classe burguesa propaga as suas representações, tanto mais elas se naturalizam. O fato burguês é assim absorvido num universo indistinto, cujo único habitante é o Homem Eterno, nem proletário nem burguês.

É portanto ao penetrar nas classes intermediárias que a ideologia burguesa pode mais seguramente perder o seu nome. As normas pequeno-burguesas são resíduos da cultura burguesa, são verdades burguesas degradadas, empobrecidas, comercializadas, ligeiramente arcaizantes, ou, se se prefere, fora de moda. A aliança política entre a burguesia e a pequena burguesia decide, desde há mais de um século, a história da França: foi raras vezes interrompida, e sempre por pouco tempo (1848, 1871, 1936). Esta aliança vai-se reforçando com o tempo, e transformando pouco a pouco em simbiose; tomadas de consciência provisórias podem acontecer, mas a ideologia comum já não é mais posta em questão: uma mesma pasta "natural" cobre todas as representações "nacionais": o grande casamento burguês, fruto de um rito de classe (a apresentação e a consumpção das riquezas), não pode ter nenhuma relação com o estatuto económico da pequena-burguesia: mas, através da imprensa, das atualidades, da literatura, transformou-se pouco a pouco na norma, senão vivida, pelo menos sonhada, do casal pequeno-burguês. A burguesia absorve ininterruptamente na sua ideologia toda uma humanidade que não possui um estatuto profundo, e que só pode vivê-lo no imaginário, isto é, numa fixação e num

empobrecimento da consciência²⁰. Expandindo as suas representações através de todo um catálogo de imagens coletivas para uso pequeno-burguês, a burguesia consagra a indiferenciação ilusória das classes sociais: é a partir do momento em que uma datilógrafa, que ganha vinte e cinco mil francos por mês, *reconhece* no grande casamento burguês, que a omissão do nome burguês atinge o auge do seu êxito.

A deserção do nome burguês não é portanto um fenômeno ilusório, acidental, acessório, natural ou insignificante: é a própria ideologia burguesa, o movimento pelo qual a burguesia transforma a realidade do mundo em imagem do mundo, a História em Natureza. E esta imagem é sobretudo notável pelo fato de ser uma imagem invertida²¹. O estatuto da burguesia é particular, histórico: o homem que ela representa é universal, eterno; a classe burguesa edificou justamente o seu poder sobre progressos técnicos e científicos, sobre uma transformação ilimitada da natureza: a ideologia burguesa devolve uma natureza inalterável; os primeiros filósofos burgueses impregnavam o mundo de significações: tudo era submetido a uma racionalidade, porque tudo era destinado ao homem; a ideologia burguesa é cientista ou intuitiva, constata o fato ou reconhece o valor, mas recusa a explicação: a ordem do mundo é suficiente ou inefável, nunca significativa. Enfim, a idéia original de um mundo suscetível de ser aperfeiçoado, móvel, produz a imagem invertida de uma humanidade imutável, definida por uma identidade infinitamente recomeçada. Em suma, na sociedade burguesa contemporânea, a passagem do real ao ideológico define-se como a passagem de uma *anti-physis* a uma *pseudo-physis*.

O MITO É UMA FALA DESPOLITIZADA

E é aqui que voltamos a encontrar o mito. A semiologia ensinou-nos que a função do mito é transformar uma intenção

(20) Provocar um imaginário coletivo é sempre um empreendimento inumano, não só porque o sonho essencializa a vida em destino, mas também porque o sonho é pobre, é a caução de uma ausência.

(21) "Se os homens e as suas condições aparecem em toda a ideologia invertidos como numa câmara escura, este fenômeno deriva do seu processo vital histórico...", Marx, *Ideologia alemã*, I, p. 157.

histórica em natureza, uma contingência em eternidade. Ora, este processo é o próprio processo da ideologia burguesa. Se a nossa sociedade é objetivamente o campo privilegiado das significações míticas, é porque o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que a define: a todos os níveis da comunicação humana, o mito realiza a inversão da *anti-physis* em *pseudo-physis*.

O que o mundo fornece ao mito é um real histórico, definido, por mais longe que se recue no tempo, pela maneira como os homens o produziram ou utilizaram; e o que o mito restitui é uma imagem *natural* deste real. E, do mesmo modo que a ideologia burguesa se define pela deserção do nome burguês, o mito é constituído pela eliminação da qualidade histórica das coisas: nele, as coisas perdem a lembrança da sua produção. O mundo penetra na linguagem como uma relação dialética de atividades, de atos humanos: sai do mito como um quadro harmonioso de essências. Uma prestidigitação inverteu o real, esvaziou-o de história e encheu-o de natureza, retirou às coisas o seu sentido humano, de modo a fazê-las significar uma insignificância humana. A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se se preferir, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível.

É possível completar agora a definição semiológica do mito na sociedade burguesa: *o mito é uma fala despolitizada*. Naturalmente, é necessário entender: *política* no sentido profundo, como conjunto das relações humanas na sua estrutura real, social, no seu poder de construção do mundo; é sobretudo necessário conferir um valor ativo ao sufixo *des*: ele representa aqui um movimento operatória, atualiza incessantemente uma deserção. No caso do negro-soldado, por exemplo, o que é evacuado não é evidentemente a imperialidade francesa (muito pelo contrário, é precisamente ela que é necessário tornar presente); mas a qualidade contingente, histórica, isto é, *fabricada*, do colonialismo. O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação: se *constato* a imperialidade francesa sem explicá-la, pouco falta para que a ache normal, *decorrente da natureza das coisas*: fico tranqüilo. Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade

das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias²².

Mas então o mito é sempre uma fala despolitizada? ou, de outra forma, o real é sempre político? Basta falar naturalmente de uma coisa para que esta se torne mítica? Seria possível responder, com Marx, que o objeto mais natural contém, por mais fraco, por mais dissipado que seja, um rasto político, a presença mais ou menos memorável do ato humano que o produziu, organizou, utilizou, submeteu ou rejeitou²³. Este vestígio político, a linguagem objeto, que fala *as* coisas, pode manifestá-lo facilmente; com muito menos facilidade o fará a metalinguagem, que fala *das* coisas. Ora, o mito é sempre metalinguagem: a despolitização que ele opera intervém frequentemente num fundo já naturalizado, despolitizado por uma metalinguagem geral, domesticada para *cantar* as coisas, e não mais para *agi-las*: evidentemente, a força necessária ao mito para deformar o seu objeto é muito menor quando se trata de uma árvore, do que quando se trata de um sudanês: neste último caso, a carga política está bem próxima, é preciso uma grande quantidade de natureza artificial para evaporá-la; no caso da árvore, a carga política é longínqua, purificada por toda uma espessura secular de metalinguagem. Existem, portanto, mitos fortes e mitos fracos; nos primeiros, o quantum político é imediato, a despolitização abrupta; nos segundos, a qualidade política do objeto *desbotou*, como uma cor, mas um acidente mínimo pode revigorá-la brutalmente: haverá algo mais *natural* que o mar? E algo mais "político" que o mar cantado pelos cineastas de *Continente perdido*?²⁴

Na realidade, a metalinguagem constitui para o mito uma espécie de reserva. Os homens não mantêm com o mito relações de verdade, mas sim de utilização: despolitizam segundo as suas necessidades; existem objetos míticos que são postos de

(22) Ao princípio do prazer do homem freudiano se poderia juntar o princípio de clareza da humanidade mitológica. Aí reside toda a ambigüidade do mito: a sua clareza é eufórica.

(23) V. Marx e o exemplo da Cerejeira, *Ideologia alemã*, I, p. 161.

(24) Ver p. 104.

lado, entregues ao sono, por uns tempos; são então apenas vagos esquemas míticos, cuja carga política parece quase indiferente. trata-se unicamente de uma oportunidade de situação, e não de uma diferença de estrutura. É o caso do nosso exemplo de gramática latina. É preciso notar que, aqui, a fala mítica age sobre uma matéria já transformada há muito: a frase de Esopo pertence à literatura, já está inicialmente mitificada (logo, inocentada) pela ficção. Mas basta restituir por um instante o termo inicial da cadeia à sua natureza de linguagem-objeto, para poder avaliar a evacuação do real operada pelo mito: imaginem-se os sentimentos de uma sociedade *real* de animais transformada em exemplo de gramática, em natureza atributiva! Para avaliar a carga política de um objeto, e o vazio mítico que o acompanha, nunca devemos nos colocar no ponto de vista da significação, mas sim no ponto de vista do significante, isto é, da coisa roubada, e, dentro do significante, no ponto de vista da linguagem-objeto, isto é, do sentido: não há dúvida de que, se se consultasse um leão *real*, ele afirmaria que o exemplo de gramática é um estado *fortemente* despolitizado; reivindicaria como plenamente *política* a jurisprudência que faz com que ele se atribua a si próprio a totalidade de uma presa, apenas por ser o mais forte, a menos que se tratasse de um leão burguês que, certamente, mitificaria a sua força conferindo-lhe a forma de um dever.

Fica claro, portanto, que a insignificância política do mito deriva da sua situação. O mito, como se sabe, é um valor: basta modificar o que o rodeia, o sistema geral (e precário) no qual se insere, para poder determinar com exatidão o seu alcance. Neste caso, o campo de ação do mito está reduzido a uma classe de segundo ano de ginásio de um liceu francês. Mas suponho que uma criança, *cativada* pela história do leão, da vitela e da vaca, recuperando através de sua vida imaginária a própria realidade desses animais, apreciaria com muito menos desenvoltura do que nós o desaparecimento deste leão transformado em atributo. De fato, se consideramos este mito politicamente insignificante, é porque, muito simplesmente, não foi feito para nós.

O MITO, NA ESQUERDA

Se o mito é uma fala despolitizada, existe pelo menos uma fala que se opõe ao mito, é a fala que *permanece* política.

É preciso, neste ponto, voltar à distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem. Se eu for um lenhador, e se nomear a árvore que abato, qualquer que seja a forma da minha frase, falarei a árvore, e não *sobre* ela. Quer isto dizer que a minha linguagem é operatória, ligada ao seu objeto de um modo transitivo: entre a árvore e mim, não há nada além do meu trabalho, isto é, um ato: eis uma linguagem política; apresenta-me a natureza somente na medida em que vou transformá-la, é uma linguagem através da qual *ajo* o objeto: a árvore não constitui para mim uma imagem, mas, simplesmente, o sentido do meu ato. Porém, se eu não for um lenhador, já não posso falar a árvore, só posso falar *dela*, *sobre* ela; a minha linguagem já não é o instrumento de uma árvore agida: a árvore “cantada” torna-se o instrumento da minha linguagem; só mantenho com a árvore uma relação intransitiva; a árvore deixa de ser o sentido do real como ato humano, é uma *imagem-à-disposição*: face à linguagem real do lenhador crio uma linguagem segunda, uma metalinguagem, na qual vou agir não as coisas, mas os seus nomes, e que está para a linguagem primeira como o gesto está para o ato. Esta linguagem segunda não é inteiramente mítica, mas é precisamente aí que o mito se instala, pois o mito só pode atuar sobre objetos que já receberam a mediação de uma primeira linguagem.

Existe portanto uma linguagem que não é mítica, é a linguagem do homem produtor: sempre que o homem fala para transformar o real, e não mais para conservá-lo em imagem, sempre que ele associa a sua linguagem à produção das coisas, a metalinguagem é reenviada a uma linguagem-objeto, e o mito torna-se impossível. Eis a razão porque a linguagem propriamente revolucionária não pode ser uma linguagem mítica. A revolução define-se como um ato catártico, destinado a revelar a carga política do mundo: ela *faz* o mundo, e a sua linguagem, é absorvida funcionalmente neste “fazer”. É por produzir uma fala *plenamente*, isto é, inicialmente e finalmente política, e não, como o mito, uma fala inicialmente política e finalmente natural, que a revolução exclui o mito. Do mesmo modo que a deserção do nome burguês define simultaneamente a ideologia burguesa e o mito, assim a denominação revolucionária identifica a revolução com a ausência de mito: a burguesia mascara-se enquanto burguesia, e esse mascarar-se produz o mito; a revolução ostenta-se como revolução e, dessa forma, suprime o mito.

Perguntaram-me se havia mitos “na esquerda”. Claro que sim, na exata medida em que a esquerda não é a revolução. O

mito de esquerda surge precisamente no momento em que a revolução se transforma em “esquerda”, isto é, aceita mascarar-se, encobrir o seu nome, aceita produzir uma metalinguagem inocente, e deformar-se em “Natureza”. Esta deserção do nome revolucionário pode ser tática ou não, não é este o lugar adequado para discuti-lo. De qualquer modo, mais tarde ou mais cedo, essa omissão é sentida como um procedimento contrário à revolução, e é sempre mais ou menos em relação ao mito que a história revolucionária define os seus “desviacionismos”. Acabou por chegar o dia, por exemplo, em que foi o próprio socialismo que definiu o mito estaliniano. Stalin, como objeto falado, apresentou durante anos, em estado puro, os caracteres constitutivos da fala mítica: um sentido, que era o Stalin real, o Stalin da história; um significante, que era o apelo ritual a Stalin, o caráter *fatal* dos atributos de natureza com que se rodeava o seu nome; um significado, que era a intenção de ortodoxia, de disciplina, de unidade, *apropriada* pelos partidos comunistas a uma situação definida; enfim uma significação, que era um Stalin sacralizado, cujas determinações históricas acabaram por surgir como fundamentadas na natureza, sublimadas sob a designação do Gênio, isto é, do irracional e do inexprimível: neste caso, a despolitização é evidente, denuncia claramente o mito²⁵.

Sim, o mito existe na esquerda, mas não tem absolutamente as mesmas características que o mito burguês. *O mito da esquerda é inessencial*. Para começar, os objetos de que se apodera são escassos, apenas algumas noções políticas, salvo se recorrer ele próprio a todo o arsenal dos mitos burgueses. O mito de esquerda nunca atinge o campo imenso das relações humanas, a vastíssima superfície da ideologia “insignificante”. A vida cotidiana é-lhe inacessível: não existem, na sociedade burguesa, mitos “de esquerda” no que se refere ao casamento, à cozinha, à casa, ao teatro, à justiça, à moral etc. E além disso, é um mito accidental, o seu uso não faz parte de uma estratégia, como no caso do mito burguês, mas simplesmente de uma tática, ou, na pior das hipóteses, de um desvio; se o mito de esquerda existe, é como adaptação a uma comodidade, e não a uma necessidade.

(25) É notável que o kruchevismo tenha surgido não como uma mudança política, mas essencial e unicamente como uma *conversão de linguagem*. Conversão, aliás, incompleta, pois Kruchev desvalorizou Stalin, mas não o explicou: não o repolitizou.

Enfim, e sobretudo, é um mito pobre, essencialmente pobre. Não consegue proliferar; produzido por encomenda, e para um alcance temporal limitado, não sabe inventar-se. Falta-lhe um poder essencial do mito, o da efabulação. Por mais que faça, conserva sempre um caráter rígido e literal, um cheiro a *slogan*: como se costuma dizer muito expressivamente, mantém-se seco. Haverá, com efeito, algo mais magro do que o mito estalinista? Não há nele nenhuma invenção, apenas uma apropriação desajeitada: o signifiante do mito (essa forma, de que conhecemos a infinita riqueza no mito burguês) não possui nenhum modo de variação: reduz-se à litania.

Esta imperfeição, se assim me posso exprimir, deriva da natureza da "esquerda": seja qual for a indeterminação deste termo, a esquerda define-se sempre em relação ao oprimido, proletário ou colonizado²⁶. Ora, a fala do oprimido só pode ser pobre, monótona, imediata: o seu despojamento é a exata medida da sua linguagem; ele só possui uma linguagem, sempre a mesma, a dos atos; a metalinguagem é um luxo ao qual ainda não pode aceder. A fala do oprimido é real, como a do lenhador, é uma "fala" transitiva: quase impotente para mentir; a mentira é uma riqueza, supõe posses, verdades, formas de substituição. Esta pobreza essencial produz mitos raros, magros: ou fugidios, ou pesadamente indiscretos, ostentam a sua natureza mítica, apontam a sua própria máscara; e essa máscara nem chega a ser a de uma *pseudo-physis*: tal *physis* ainda constitui uma riqueza, e o oprimido pode apenas "pedi-la emprestada"; ele não consegue esvaziar o sentido real das coisas, conferir-lhes o luxo de uma forma vazia, aberta à inocência de uma falsa Natureza. Pode dizer-se que, num certo sentido, o mito das esquerdas é sempre um mito artificial, um mito reconstituído: daí a sua inabilidade.

O MITO, NA DIREITA

Estatisticamente, o mito localiza-se na direita. Aí, ele é essencial: bem alimentado, lustroso, expansivo, falador, inven-

(26) Hoje, é o colonizado que assume plenamente a condição ética e política, descrita por Marx como condição do proletariado.

ta-se continuamente. Apodera-se de tudo: justiça, morais, estéticas, diplomacias, artes domésticas, Literatura, espetáculos. A sua expansão tem a exata medida da omissão do nome burguês. A burguesia pretende conservar o ser sem o parecer: é, portanto, a própria negatividade do parecer burguês, infinita como toda a negatividade, que solicita infinitamente o mito. O oprimido não é coisa nenhuma, possui apenas uma fala, a de sua emancipação, o opressor é tudo, a sua fala é rica, multi-forme, maleável, dispõe de todos os graus possíveis de dignidade: tem a posse exclusiva da metalinguagem. O oprimido *faz* o mundo, possui apenas uma linguagem ativa, transitiva (política). O opressor conserva o mundo, a sua fala é plenária, intransitiva, gestual, teatral: é o Mito; a linguagem do oprimido tem como objetivo a transformação, a linguagem do opressor, a eternização.

Esta plenitude dos mitos da Ordem (é assim que a burguesia se designa a si mesma), comporta diferenças internas? Existem, por exemplo, mitos burgueses, e mitos pequeno-burgueses? Não podem existir diferenças fundamentais, pois, qualquer que seja o público que o consome, o mito postula a imobilidade da Natureza. Mas podem existir graus de realização ou de expansão: certos mitos amadurecem melhor em certas zonas sociais; também existem microclimas para o mito.

O mito da Infância-Poeta, por exemplo, é um mito burguês *avançado*: recentemente saído da cultura inventiva (Coc-teau, por exemplo), está apenas atingindo a sua cultura de consumo (o *Express*); uma parte da burguesia considera-o ainda demasiado inventado, muito pouco mítico, para que tenha o direito de consagrá-lo (todo um setor da crítica burguesa só trabalha com materiais devidamente míticos): trata-se de um mito ainda muito pouco "polido", que não contém ainda *natureza* suficiente: para transformar a Criança-Poeta num elemento de uma cosmogonia, é necessário renunciar ao prodígio (Mozart, Rimbaud etc.), e aceitar novas normas, as da psicopedagogia, do freudismo etc.; trata-se, portanto, de um mito ainda "verde".

Cada mito pode, assim, comportar uma história e uma geografia que lhe pertencem: aliás, uma constitui o signo da outra; um mito amadurece porque se expande. Não me foi possível fazer nenhum estudo sério sobre a geografia social dos mitos. Mas posso traçar aquilo a que os lingüistas chamam os "isoglosses" de um mito, isto é, as linhas que definem a zona

social onde ele se manifesta. Como se trata de uma zona móvel, é preferível falar de zonas de implantação do mito. O mito Minou Drouet, por exemplo, teve três ondas amplificadoras:

1 — O *Express*; 2 — o *Paris-Match* e a *Elle*; 3 — o *France-Soir*. Alguns mitos oscilam: onde se vão eles expandir? Na grande imprensa, no capitalismo de subúrbio, nos salões de beleza, no metrô? A geografia social dos mitos continuará difícil de estabelecer enquanto não existir uma sociologia analítica da imprensa²⁷. Mas pode dizer-se que o seu lugar já existe.

Não sendo possível, ainda, estabelecer as formas dialetais do mito burguês, pode-se, pelo menos, esboçar as suas formas retóricas. Deve entender-se aqui por retórica um conjunto de figuras fixas, estabelecidas, insistentes, nas quais vêm encaixar-se as formas variadas do significante mítico. Tais figuras são transparentes, isto é, não perturbam a plasticidade do significante; mas já estão suficientemente conceptualizadas para se poderem adaptar a uma representação histórica do mundo (assim como a retórica clássica pode designar uma representação de tipo aristotélico). É através de sua retórica que os mitos burgueses traçam a perspectiva geral dessa *pseudo-physis* que define o sonho do mundo burguês contemporâneo. Eis aqui as figuras principais:

1 — *A vacina* — Já dei alguns exemplos dessa figura, muito geral, que consiste em confessar o mal accidental de uma instituição de classe, para melhor camuflar o seu mal essencial. O imaginário coletivo é imunizado através de uma pequena inoculação de um mal reconhecido; e defendido, assim, contra o risco de uma subversão generalizada. Este tratamento *liberal* não teria sido possível há apenas cem anos; nessa altura, o burguês não colaborava, permanecia rígido; ele, entretanto,

(27) As tiragens dos jornais são dados insuficientes. As outras informações são accidentais. *Paris-Match* informou-nos — para fins publicitários, o que é um fato significativo — da composição do seu público em termos de nível de vida (*Le Figaro*, 12 de julho de 1955): em cada 100 compradores, da cidade, 53 possuem automóvel; 49, banheiro etc., quando na realidade o nível de vida médio do francês é o seguinte: automóvel, 22%; banheiro, 13%. Que o poder aquisitivo do leitor de *Match* seja elevado é um fato que mitologia desta revista nos deixa facilmente prever.

abrandou muito, tornou-se mais flexível: a burguesia já não hesita em reconhecer certas subversões localizadas: a vanguarda, o irracional infantil etc. Ela vive, doravante, de uma economia de compensação: como em qualquer sociedade anônima bem constituída, as pequenas partes compensam juridicamente (mas não realmente) as grandes partes.

2 — *A omissão da história* — Quando o mito fala sobre um objeto, despoja-o de toda a História²⁸. Nele, a história evapora-se, transforma-se numa empregada ideal: prepara, traz, coloca; o patrão chega e ela desaparece silenciosamente: podemos usufruir desse belo objeto sem nos questionarmos sobre a sua origem. Ou melhor: ele só pode provir da eternidade; desde o início dos tempos, fora criado para o homem burguês, assim como a Espanha do *Guide bleu* existe desde sempre para o turista, e é desde sempre também que os “primitivos” prepararam as suas danças para nos proporcionarem um prazer exótico. Como se pode constatar, esta figura feliz elimina fatores muito embaraçosos: simultaneamente, o determinismo e a liberdade. Nada é produzido, nada é escolhido: basta possuímos esses objetos novos, cuja desagradável poluição de origem ou de escultura já foi suprimida. Este evaporar milagroso da história constitui outra forma de um conceito comum à maioria dos mitos burgueses: a irresponsabilidade do homem.

3 — *A identificação* — O pequeno-burguês é um homem incapaz de imaginar o Outro²⁹. Se o outro se apresenta perante o seu olhar, o pequeno-burguês tapa os olhos, ignora-o e nega-o, ou então, transforma-o em si mesmo. No universo pequeno-burguês, todos os fatos de confrontação são fatos de reverberação: o outro, seja qual for, é reduzido ao mesmo. Os espetáculos, os tribunais, locais onde pode acontecer que o outro se exponha, transformam-se em espelhos. É que o outro constitui um escândalo, um atentado à essência. Dominici, Gérard Du-

(28) Marx: “... temos de ocupar-nos dessa história, visto que a ideologia se reduz, seja a uma concepção errônea dessa história, seja a uma completa abstração dessa história”. *Ideologia alemã*, 1, p. 153.

(29) Marx: “... aquilo que faz deles representantes da pequena burguesia é o fato de o seu espírito e a sua consciência não ultrapassarem os limites que esta classe traçou para as suas atividades”, (18 *Brumário*). E Gorki: “o pequeno burguês é o homem que se preferiu”.

priez, só podem aceder à existência social se forem previamente reduzidos a pequenos simulacros do juiz, do procurador geral: é o preço que é preciso pagar para poder condená-los com toda a justiça, visto que a Justiça é uma operação de pesagem, e que a balança só pode confrontar o mesmo com o mesmo. Existem, em toda a consciência pequeno-burguesa, pequenos simulacros do bandido, do parricida, do pederasta etc., que, periodicamente, o corpo judiciário extrai do seu cérebro, coloca no banco dos acusados, censura e condena: só se julgam análogos *desencaminhados*: é uma questão de caminho e não de natureza, pois o *homem é assim*. Por vezes — raramente — o outro revela-se irredutível, não por um escrúpulo súbito, mas porque o *bom senso* se opõe a considerá-lo como um igual: um não tem a pele branca, mas sim negra, o outro bebe suco de perá em vez de *Pernod*. Como assimilar o negro, o russo? Existe aqui uma figura que resolve o problema: o exotismo. O outro é transformado em puro objeto, espetáculo, marionete: relegado para os confins da humanidade, não constitui doravante nenhum atentado à segurança da nossa própria casa. Trata-se de uma figura essencialmente pequeno-burguesa. Pois, mesmo se não consegue viver o outro, o burguês pode, pelo menos, imaginar o seu lugar: é o que se chama o liberalismo, espécie de economia intelectual dos lugares reconhecidos. A pequena burguesia não é liberal (ela produz o fascismo, enquanto que a burguesia apenas o utiliza): ela realiza, com atraso, o itinerário burguês.

4 — *A tautologia* — Sim, eu sei, a palavra não é bonita. Mas a coisa é muito feia também. A tautologia é um procedimento verbal que consiste em definir o mesmo pelo mesmo (“o teatro é o teatro”). Podemos considerá-la como um desses comportamentos mágicos de que fala Sartre no seu *Esboço de uma teoria das emoções*: a tautologia é um refúgio, como o medo, a cólera, ou a tristeza, para quem não encontra explicação; a carência accidental da linguagem identifica-se magicamente com aquilo que se decidiu ser uma resistência natural do objeto. Existe, na tautologia, um duplo assassinato: mata-se o racional porque ele nos resiste, mata-se a linguagem porque ela nos trai. A tautologia é um desmaiar propício, uma afasia salutar, uma morte, ou, se se prefere, uma comédia, a “representação” indignada dos *direitos* do real contra a linguagem. Mágica, ela só pode, evidentemente, proteger-se por trás de um argumento de autoridade: tal como os pais que, não sabendo mais o que dizer, respondem à criança que insiste em pedir explicações:

“é assim porque é assim”, ou melhor ainda, “porque é, e ponto final”: ato de magia vergonhosa, que confere ao movimento verbal um ponto de partida racional, mas imediatamente o abandona, e pensa já estar desobrigado para com a causalidade por ter proferido a palavra que a introduz. A tautologia testemunha uma profunda desconfiança em relação à linguagem, que se rejeita porque não se possui. Ora, toda a recusa da linguagem é uma morte. A tautologia fundamenta um mundo morto, um mundo imóvel.

5 — *O ninismo* — Chamei ninismo à figura mitológica que consiste em colocar dois contrários e equilibrar um com o outro, de modo a poder rejeitar os dois. (Não quero *nem* isto *nem* aquilo). É mais uma figura de mito burguês, pois depende de uma forma moderna de liberalismo. Reencontramos aqui a figura da balança: o real é inicialmente reduzido a termos análogos; estes são em seguida pesados e, uma vez a igualdade constatada, rejeitados. Trata-se também aqui de um comportamento mágico: recusam-se, igualmente, termos para os quais era difícil escolher, foge-se do real intolerável, reduzindo-o a dois contrários, que se equilibram na medida apenas em que são formais, que foram esvaziados do seu peso específico. O *ninismo* pode assumir formas degradadas: em astrologia, por exemplo, os males são seguidos por bens equivalentes, são sempre prudentemente previstos numa perspectiva de compensação: um equilíbrio terminal imobiliza os valores, a vida, o destino etc.; deste modo não há escolha a fazer, é preciso endossar.

6 — *A quantificação da qualidade* — Trata-se aqui de uma figura que ronda por todas as figuras precedentes. Reduzindo toda a qualidade a uma quantidade, o mito faz economias de inteligência: compreende o real por um preço reduzido. Já dei vários exemplos deste mecanismo, que a mitologia burguesa — e, sobretudo, pequeno-burguesa — não hesita em aplicar aos fatos estéticos, fatos esses que, por outro lado, ela diz participarem de uma essência imaterial. O teatro burguês é um bom exemplo desta contradição: por um lado, é apresentado como uma essência irredutível a qualquer linguagem, e que se revela somente ao coração, à intuição; esta qualidade confere-lhe uma dignidade desconfiada (é proibido como crime de “lesa-essência” falar do teatro *cientificamente*, ou melhor, qualquer forma intelectual de colocar o teatro é desacreditada sob o nome de cientismo, de linguagem pedante); por outro lado, a arte dramática burguesa repousa numa pura quantificação dos efeitos:

todo um circuito de aparências computáveis estabelece uma igualdade quantitativa entre o preço do bilhete e as lágrimas do ator, o luxo do cenário; aquilo a que se chama, por exemplo, o “natural” do ator, é; antes de mais nada, uma quantidade bem visível de efeitos.

7 — *A constatação* — O mito tende para o provérbio. A ideologia burguesa investe aqui os seus interesses essenciais: o universalismo, a recusa de explicação, uma hierarquia inalterável do mundo. Mas é preciso distinguir, uma vez mais, a linguagem objeto da metalinguagem. O provérbio popular, ancestral, participa ainda de uma visão instrumental do mundo como objeto. Uma constatação rural, tal como “o tempo está bom”, é uma constatação implicitamente tecnológica; a palavra, aqui, a despeito de sua forma geral, abstrata, prepara os atos, insere-se numa economia de fabricação: o camponês não fala *sobre* o bom tempo, age-o, implica-o no seu trabalho. Todos os nossos provérbios populares representam mais uma fala ativa, que pouco a pouco se solidificou em fala reflexiva, mas de uma reflexão diminuída, reduzida a uma constatação, e, de algum modo, tímida, ligada o mais possível ao empirismo. O provérbio popular prevê, muito mais do que afirma, permanece a fala de uma humanidade que se está constituindo, e não de uma humanidade já constituída. O aforismo burguês, esse pertence à metalinguagem, é uma linguagem segunda, que se exerce sobre objetos já preparados. A sua forma clássica é a máxima. Aí, a constatação já não é dirigida para um mundo que se está fazendo, ela tem de cobrir um mundo já feito, enterrar o rasto dessa produção sob uma evidência eterna: é uma contra-explicação, o equivalente nobre da tautologia, desse “porque sim” imperativo que os pais, que ignoram as respostas, suspenhem sobre a cabeça dos filhos. O fundamento da constatação burguesa é o *bom senso*, isto é, uma verdade que a decisão arbitrária daquele que a profere pode bloquear.

Expus estas figuras de retórica sem nenhuma ordem, e podem existir muitas outras: algumas podem usar-se, outras podem nascer. Mas, tal como as descrevi, agrupam-se em dois grandes compartimentos, que constituem como que os signos zodiacos do universo burguês: as Essências e as Balanças. A ideologia burguesa transforma continuamente os produtos da história em tipos essenciais; tal como o choco expele a sua tinta para se proteger, ela camufla ininterruptamente a perpétua

fabricação do mundo, fixa-o em objeto de posse infinita, inventaria os seus bens, embalsama-os, injeta no real uma essência purificadora que lhe interrompe a transformação, a fuga para outras formas de existência. É esse real, tornado assim fixo e rígido, será enfim computável: a moral burguesa é essencialmente uma operação de pesagem: as essências são colocadas nos pratos da balança, cujo braço, imóvel, continua sendo o homem burguês. Pois o objetivo preciso dos mitos é imobilizar o mundo: é necessário que os mitos sugiram e imitem uma economia universal, que fixou de uma vez por todas a hierarquia das posses. Assim, a cada instante e seja onde for, o homem é bloqueado pelos mitos; estes reenviam-no ao protótipo imóvel que vive por ele, no seu lugar, que o sufoca como um imenso parasita interno e determina os limites estreitos da sua atividade, onde lhe é permitido sofrer sem modificar o mundo: a *pseudo-physis* burguesa proíbe radicalmente ao homem de inventar-se. Os mitos não são nada mais do que essa solicitação incessante, infatigável, essa exigência insidiosa e inflexível que obriga os homens a se reconhecerem nessa imagem de si próprios, eterna e no entanto datada, que um dia se constrói como se fora para todo o sempre. Pois a Natureza, na qual foram enclausurados, sob o pretexto de uma eternização, não é mais do que um Uso. E esse Uso, por maior que seja, é preciso dominá-lo e transformá-lo.

NECESSIDADE E LIMITES DA MITOLOGIA

Para terminar, é necessário dizer algumas palavras sobre o próprio mitólogo. O termo é pomposo, e confiante. No entanto, é possível prever que o mitólogo, se algum dia existir, terá de enfrentar certas dificuldades, senão de método, pelo menos de sentimento. Sem dúvida, sentir-se-á facilmente justificado: quaisquer que sejam as suas hesitações, pode estar certo de que a mitologia participa de um construir do mundo; tomando como ponto de partida permanente a constatação de que o homem da sociedade burguesa se encontra, a cada instante, imerso numa falsa Natureza, a mitologia tenta recuperar, sob as inocências da vida relacional mais ingênua, a profunda alienação que essas inocências têm por função camuflar. Esse desvendá-la de uma alienação é, portanto, um ato político: baseada numa concepção responsável da linguagem, a mitologia postula

deste modo a liberdade dessa linguagem. É indubitável que, nesse sentido, a mitologia é uma *concordância* com o mundo, não tal como ele é, mas tal como pretende sê-lo (Brecht utilizava para designar essa concordância uma palavra eficazmente ambígua: *Einverständnis*, simultaneamente inteligência do real e cumplicidade com ele).

Essa concordância da mitologia justifica o mitólogo, mas não o satisfaz: o seu estatuto profundo permanece um estatuto de exclusão. Justificado pela dimensão política, na realidade o mitólogo vive afastado dela. A sua fala é uma metalinguagem, não age nada; não faz mais do que revelar, e, mesmo assim, para quem? A sua tarefa permanece ainda ambígua, embaraçada pela sua origem ética. O mitólogo só pode viver a ação revolucionária por procuração: daí o caráter “emprestado” de sua função, algo ligeiramente rígido e aplicado, o caráter de rascunho excessivamente simplificado, que define todo o comportamento intelectual baseado abertamente em política (as literaturas “desengajadas” são infinitamente mais “elegantes”, a metalinguagem é, para elas, o lugar adequado).

E, além disso, o mitólogo exclui-se de todos os consumidores de mito, e não é pouca coisa. Quando se trata de um público determinado, particular, ainda vai³⁰. Mas quando o mito atinge a coletividade inteira, se o mitólogo pretende libertar o mito, precisa afastar-se de toda a comunidade. Todo o mito um pouco generalizado é efetivamente ambíguo, porque representa a própria humanidade daqueles que, não tendo nada, o “pediram emprestado”. Decifrar a Volta da França, e o bom vinho francês, é abstrair-se dos que com eles se distraem e se esquecem. O mitólogo está condenado a viver uma socialidade teórica; para ele, ser social, é, na melhor das hipóteses, ser autêntico: a sua maior socialidade reside na sua maior moralidade. A sua relação com o mundo é de ordem sarcástica.

É preciso ir mais longe ainda: num certo sentido, o mitólogo é excluído da história, em nome de quem, precisamente,

(30) Não é apenas do público que o mitólogo se separa, mas também, por vezes, do próprio objeto do mito. Para desmistificar a Infância poética, por exemplo, foi de certo modo necessário “desconfiar” da criança Minou Drouet. Foi preciso ignorar nela, sob o mito enorme com que a sobrecarregaram, uma possibilidade terna, aberta. Nunca é bom falar *contra* uma menininha.

pretende agir. A destruição que ele introduz na linguagem coletiva é, para ele, absoluta, preenche inteiramente a sua função: tem de vivê-la sem esperanças de compensação, sem pressupor um pagamento. É-lhe proibido imaginar o que será sensivelmente o mundo quando o objeto imediato da sua crítica tiver desaparecido; a utopia é, para ele, um luxo impossível: duvida sempre que as verdades de amanhã sejam exatamente o oposto das mentiras de hoje. A história não garante nunca o triunfo puro e simples de um contrário sobre o seu contrário: ela revela, assim, soluções inimagináveis, sínteses imprevisíveis. O mitólogo não está sequer na situação de Moisés: não vê a Terra Prometida. Para ele, a positividade de amanhã está inteiramente oculta sob a negatividade de hoje; todos os valores do seu empreendimento se lhe apresentam como atos de destruição: os primeiros ficam inteiramente cobertos pelos segundos, não sobra nada. Esta percepção subjetiva da história em que o poderoso germe do futuro é *apenas* o apocalipse profundo do presente, Saint-Just exprimiu-a com uma frase estranha: “O que constitui a República é a total destruição daquilo que se lhe opõe”. Penso que isto não deve ser entendido no sentido banal de “é preciso limpar o terreno antes de reconstruir”. A cópula tem aqui um significado exaustivo: existe para um determinado homem uma noite subjetiva da história, onde o futuro se transforma em essência, em destruição essencial do passado.

Uma última exclusão ameaça o mitólogo: corre o risco de fazer desaparecer o real que ele pretende proteger. Fora de qualquer discurso, a D.S. 19 é um objeto tecnologicamente definido: atinge certa velocidade, afronta o vento de certa maneira etc. E o mitólogo não pode falar esse real. O mecânico, o engenheiro, o próprio utente *falam* o objeto; o mitólogo está condenado à metalinguagem. Esta exclusão já tem um nome: é o que se chama o ideologismo. O zdanovismo condenou-o vivamente (sem, aliás, provar que ele seja, *por enquanto*, evitável) no primeiro Lukács, na Linguística de Marr, em trabalhos como os de Bénichou, de Goldmann, opondo-lhe as reservas de um real inacessível à ideologia, como a linguagem, segundo Stalin. É certo que o ideologismo resolve a contradição do real alienado através de uma amputação, e não de uma síntese (mas o zdanovismo, esse nem sequer a resolve): o vinho é objetivamente bom e, *simultaneamente*, essa qualidade é um mito: eis a aporia. O mitólogo resolve o problema como pode: ocupa-se da qualidade do vinho, e não do próprio vinho, tal

como o historiador se ocupa da ideologia de Pascal, e não dos *Pensamentos* propriamente ditos³¹.

Esta parece ser uma dificuldade de época: hoje em dia, pelo menos por enquanto, só existe uma escolha possível, e essa escolha só pode incidir sobre dois métodos, igualmente excessivos: ou estabelecer a existência de um real inteiramente permeável à história, e “ideologizar”; ou, pelo contrário, estabelecer a existência de um real *finalmente* impenetrável, irredutível e, nesse caso, poetizar. Resumindo, não vejo ainda nenhuma síntese entre a ideologia e a poesia (entendendo por poesia, numa concepção muito lata, a procura do sentido inalienável das coisas).

É sem dúvida, na exata medida da nossa atual alienação, que não conseguimos ultrapassar uma apreensão instável do real: vogamos incessantemente entre o objeto e a sua desmistificação, incapazes de lhe conferir uma totalidade: pois, se penetramos o objeto, libertamo-lo, mas destruimo-lo; e, se lhe deixamos o seu peso, respeitamo-lo, mas devolvemo-lo ainda mistificado. Parece que estamos condenados, durante certo tempo, a falar *excessivamente* do real. É que, certamente, a ideologia e o seu contrário são comportamentos ainda mágicos, aterrorizados, ofuscados e fascinados pela dilaceração do mundo social. E, no entanto, é isso que devemos procurar: uma reconciliação entre o real e os homens, a descrição e a explicação, o objeto e o saber.

Setembro de 1956

(31) Por vezes, aqui mesmo nestas mitologias, contornei habilmente o problema: sofrendo por estar continuamente trabalhando sobre a evaporação do real, comecei a torná-lo excessivamente espesso, a descobrir nele uma compacidade surpreendente, que me agradava, e realizei algumas psicanálises substanciais de objetos míticos.

ÍNDICE

Introdução	7
1. MITOLOGIAS	
O mundo do catch	11
Os romanos no cinema	21
O escritor em férias	23
O cruzeiro do sangue azul	25
Crítica muda e cega	27
Saponáceos e detergentes	29
O pobre e o proletário	31
Marcianos	32
A operação Astra	34
Conjugais	36
Iconografia do abade Pierre	39
Brinquedos	40
Bichon entre os negros	43
Um operário simpático	45
O rosto de Garbo	47
Potência e desenvoltura	49
O vinho e o leite	51
O bife com batatas	54
“Nautilus” e “Bateau Ivre”	56
Publicidade da profundidade	58
O cérebro de Einstein	60
O homem-jato	62
Billy Graham no Vel' d'Hiv'	64
Fotos-choque	67
Dois mitos do jovem teatro	69
O <i>Guide bleu</i>	72
A clarividente	75
Cozinha ornamental	77
O cruzeiro do “Batory”	79

O utente da greve	82
Gramática africana	85
A crítica nem-nem	91
O <i>strip-tease</i>	93
A literatura segundo Minou Drouet	96
Fotogenia eleitoral	102
Continente perdido	104
Astrologia	107
A arte vocal burguesa	109
O plástico	111
A grande família dos homens	113
No <i>music-hall</i>	116
A dama das camélias	118
Poujade e os intelectuais	121
2. O MITO, HOJE	
O mito é uma fala	131
O mito como sistema semiológico	133
A forma e o conceito	139
A significação	142
Leitura e decifração do mito	149
O mito como linguagem roubada	152
A burguesia como sociedade anônima	158
O mito é uma fala despolitizada	162
O mito, na esquerda	165
O mito, na direita	168
Necessidade e limites da mitologia	175

Os textos das *Mitologias* foram escritos entre 1954 e 1956; o livro que os reúne foi publicado em 1957.

O leitor encontrará nele dois propósitos: realizar, por um lado, uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem: eu acabara de ler Saussure, e ficara com a convicção de que, tratando as “representações coletivas” como sistemas de signos, seria talvez possível sair da denúncia piedosa e revelar em detalhe a mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal.

Os dois gestos que estão na origem deste livro não poderiam mais hoje, evidentemente, ser executados da mesma forma (pelo que renuncio a corrigi-lo); não que a matéria que o constitui tenha desaparecido; mas, ao mesmo tempo que ressurgiu bruscamente (em maio de 1968) a necessidade de uma crítica ideológica, esta sutilizou-se, ou pelo menos devia ter-se sutalizado, e a análise semiológica inaugurada, no que me diz respeito, pelo texto final das *Mitologias*, desenvolveu-se, precisou-se, complicou-se, dividiu-se. Tornou-se o lugar teórico onde se pode realizar, neste século e no nosso Ocidente, uma certa libertação do significante. Não poderia, portanto, escrever novas mitologias, na sua forma passada (aqui presente).

Entretanto, o que permanece, além do inimigo capital (a Norma burguesa), é a conjunção necessária destes dois gestos: não haverá denúncia sem um instrumento de análise fina; só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como semioclastia.

R. B.

(fevereiro de 1970)