

Roland Barthes
Mitologias



MITOLOGIAS



Leia também:
Roland Barthes:
O Ofício de Escrever
de
Éric Marty

ROLAND BARTHES

MITOLOGIAS

4ª edição

Tradução

RITA BUONGERMINO

PEDRO DE SOUZA

e

REJANE JANOWITZER



Copyright © Editions du Seuil, Paris

Título original: *Mythologies*

Capa: V06 - Yomar Augusto

Editoração: DFL

2009

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

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

B294m 4 ^a ed.	Barthes, Roland, 1915-1980 Mitologias / Roland Barthes; tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. - 4 ^a ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. 258p. Tradução de: Mythologies ISBN 978-85-7432-048-9 1. Juízo (Lógica). 2. Semântica. 3. França - Usos e costumes. 4. Mitologia. I. Título.
02-2226	CDD - 390.0944 CDU - 316.722(44)

Todos os direitos reservados pela:

DIFEL — um selo da

EDITORA BERTRAND BRASIL LTDA.

Rua Argentina, 171 - 1^o andar - São Cristóvão

20921-380 - Rio de Janeiro - RJ

Tel.: (0XX21) 2585-2070 Fax: (0XX21) 2585-2087

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.

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 e, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem: eu acabara de ler Saussure e ficara com a convicção de que, tratando as "representações relativas" 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 já não poderiam 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 se sutilizou ou pelo menos deveria ter-se sutilizado, e a análise semiológica, inaugurada, no que me diz respeito, pelo texto final das *Mitologias*, desenvolveu-se, particularizou-se, complicou-se, dividiu-se. Tornou-se o lugar teórico no qual se pode realizar, neste século e no nosso Ocidente, uma certa libertação do significante. Não poderia, portanto, escrever, na sua forma passada (aqui presente), novas mitologias.

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 preciso; só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como uma *semioclastia*.

R. B.
Fevereiro de 1970

SUMÁRIO

Capa – Orelha - Contracapa

Introdução.....	11
1. MITOLOGIAS	
O mundo do <i>catch</i>	15
O ator de Harcourt.....	26
Os romanos no cinema.....	29
O escritor de férias.....	32
O cruzeiro do sangue azul.....	35
Crítica muda e cega.....	37
Saponáceos e detergentes.....	39
O pobre e o proletário.....	42
Marcianos.....	43
A operação Astra.....	46
Conjugais.....	48
Dominici ou o triunfo da literatura.....	51
Iconografia do abade Pierre.....	55
Romances e crianças.....	57
Brinquedos.....	59
Paris não foi inundada.....	62
Bichon entre os negros.....	65
Um operário simpático.....	68
O rosto de Garbo.....	71
Potência e desenvoltura.....	73
O vinho e o leite.....	75
O bife com batatas fritas.....	79
<i>Nautilus</i> e <i>Bateau Ivre</i>	81

Publicidade da profundidade.....	84
Algumas palavras do Sr. Poujade.....	86
Adamov e a linguagem.....	89
O cérebro de Einstein.....	92
O homem-jato.....	95
Racine é Racine.....	98
Billy Graham no Vel' d'Hiv'.....	100
O processo Dupriez.....	103
Fotos-choque.....	106
Dois mitos do jovem teatro.....	109
A Volta da França como epopeia.....	112
O <i>Guide Bleu</i>	123
A clarividente.....	127
Cozinha ornamental.....	130
O cruzeiro do <i>Batory</i>	132
O usuário da greve.....	135
Gramática africana.....	139
A crítica nem-nem.....	145
<i>Strip-tease</i>	148
O novo Citroën.....	152
A literatura segundo Minou Drouet.....	154
Fotogenia eleitoral.....	162
O <i>Continente Perdido</i>	165
Astrologia.....	167
A arte vocal burguesa.....	170
O plástico.....	172
A grande família dos homens.....	175
No <i>music-hall</i>	178
A <i>Dama das Camélias</i>	181
Poujade e os intelectuais.....	184

2. O MITO, HOJE

O mito é uma fala.....	199
O mito como sistema semiológico	201
A forma e o conceito	208
A significação	212
Leitura e decifração do mito	219
O mito como linguagem roubada	223
A burguesia como sociedade anônima	229
O mito é uma fala despolitizada	234
O mito, na esquerda	237
O mito, na direita	241
Necessidade e limites da mitologia	248

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, o 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 consequências: o mito é uma linguagem. Assim, ao ocupar-me dos fatos aparentemente mais afastados de qualquer 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 da 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 tem um significado. E o que procurei com tudo isso 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 homérica. 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 “vocação”, ambas destinadas 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 *CATCH*¹

“... *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 deveria 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), mas 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 cria 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 este 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 pelo fato de o *catch* ser um esporte falseado (o que, aliás, deveria restringir a sua ignomínia). O público não se importa nem um pouco que o combate seja ou não uma farsa — e ele tem toda a razão. Entrega-se à primeira

virtude do espetáculo: abolir qualquer motivo ou consequência; o que lhe interessa é o que se vê, e não no que crê.

Esse 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. Uma luta de boxe tem 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, mas 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 aficionado pelo *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 direta 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 simbólica secreta; 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 o paroxismo da sua significação. No judô, assim que o lutador cai, indefeso, no chão, gira sobre si mesmo, desvia-se, esquivando-se da 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, e 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 eles 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 assexuada inspira sistematicamente apelidos femininos, expõe, na sua carne, as características do ignóbil, já 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 como signo: a fealdade não só serve para significar a baixaza, mas também 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 origina a partir de um juízo, mas forma-se no mais profundo de suas entranhas. O público adere, assim, freneticamente, em conformidade com a 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 representa: pode-se contar com ele para executar inteligentemente, e até o fim, todos os gestos de uma certa baixaza 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 decisivo quanto o das personagens da *Commedia dell'arte*, 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, Thauvin será sempre o traidor ignóbil, Reinières (louro grande, de corpo mole e cabelos 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, na sua origem, todo o combate. Origem essa 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 se esclarecem 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. Em uns casos, o lutador triunfa com um ricto ignóbil, dominando sob os joelhos o adversário leal; em outros ostenta para a multidão um sorriso suficiente, anunciador de uma vingança próxima; em outros ainda, imobilizado no chão, bate violentamente com os braços no tatame para que todos entendam o caráter intolerável da situação em que se encontra; enfim, dispõe de 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, na qual 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 triunfantemente até os confins do local onde a luta se realize. Compreende-se que nesse 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. Esse esvaziamento da interioridade, em proveito dos seus signos exteriores, esse 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, de nenhuma transferência, para parecer verdadeiro.

Cada momento do *catch* é, portanto, como uma álgebra que revela instantaneamente a relação entre uma causa e seu efeito figurado. Existe, sem dúvida, nos aficionados pelo *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 Harpagão é um "tipo") entusiasma sempre o local da luta com o rigor matemático das suas transcrições, levando o desenho dos seus gestos até o 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. Desse modo, todos os atos que provocam sofrimento são particularmente espetaculares, como o gesto de um prestidigitador que mostre o seu jogo sem disfarce: não se compreenderia uma dor que aparecesse sem uma 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, que compreenda por que sofre. Aquilo que os lutadores chamam de chave, isto é, um símbolo 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, portanto 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 de 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 uma força enorme e imutável, executar pelo menos a superfície visual destes gestos. Contudo, 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 outro símbolo ainda mais espetacular do que a

chave: a *manchette*, um golpe com os antebraços, um murro disfarçado no peito do adversário, produzindo um ruído frouxo, a queda mole e ostensiva do corpo vencido. Na *manchette* a catástrofe atinge a sua evidência máxima, 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*, no qual todo signo deve ser excessivamente claro, sem 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 por excesso tanto de sinceridade como de representação.

Já se mencionou quanto os lutadores se aproveitam 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, e a inércia dos lutadores maciços lamentavelmente jogados por todas as superfícies elásticas do ringue significam acima de tudo, clara e apaixonadamente, a exemplar humilhação do vencido. Destituído de qualquer energia, o corpo do lutador não é mais do que uma massa imunda esparramada no chão, suscitando frenesim de animosidade e júbilo. Temos aí um paroxismo significativo, à maneira dos espetáculos antigos, que não pode deixar de lembrar-nos a quantidade de intenções dos triunfos latinos. Em outros momentos, é ainda um símbolo antigo que surge da relação física entre os lutadores: símbolo do suplicante, do homem indefeso, dominado, de joelhos, braços erguidos sobre a cabeça, lentamente subjugado pela tensão vertical do vencedor. No *catch*, diferentemente do 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 profundas raízes 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 Ideia 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, mais a justa vingança alegra o público. Se o traidor, que é, naturalmente, um covarde, refugia-se atrás das cordas, invocando descaradamente a ilegalidade, e é impiedosamente agarrado e recolocado no ringue, com o delírio da multidão ao ver a regra violada em prol de um castigo merecido. Os lutadores sabem exatamente 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 traiam um pouco mais as regras para que se abram as portas de um mundo frenético. Para um aficionado por *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 de as reviravoltas de situações comportarem uma espécie de beleza moral para os aficionados: 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, mais o sucesso de um lutador está próximo do seu declínio e mais o mimodrama (ação dramática representada em pantomima) é considerado satisfatório. A Justiça é, portanto, o corpo de uma transgressão. A existência de uma lei implica todo o valor que adquire o espetáculo das paixões que a transgridem.

Compreende-se, portanto, que, aproximadamente, a 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 convencional aparência 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 a 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 um símbolo estéril que prejudicaria a perfeição do combate.

Inversamente, a deslealdade só transparece por meio do excesso de signos: 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, à traição, atacá-lo 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 frequentador habitual que lhe presta homenagem ("Esses aí são corretos demais"); sente-se subitamente comovido com a bondade geral do mundo, mas sem dúvida morreria de tédio e indiferença se os lutadores não regressassem rapidamente à orgia dos maus sentimentos, que são os únicos a produzir o verdadeiro *catch*.

Levado ao extremo, o *catch* correto só poderia conduzir ao boxe ou ao judô, enquanto o verdadeiro *catch* deve a sua originalidade a todos os excessos que fazem dele um espetáculo, e não

um esporte. O fim de uma luta de boxe ou de judô é seco, como o ponto que conclui uma demonstração. 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 e 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 pelo local onde é realizada a luta, misturando 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 se 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, uma essência, cujos atos não são mais do que epifenômenos significativos dispostos no tempo. Este caráter estilizado não pertence a nação ou partido algum, e, quer o lutador se chame Kuzchenko (que recebeu o apelido de Bigode por causa de Stalin), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola ou Nollières, o frequentador habitual supõe-lhe apenas uma pátria: a "correção".

Em que consiste um *salaud* para esse público, ao que parece, composto em grande parte de "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, portanto insocial. Refugia-se na Lei quando pensa que esta lhe é propícia e a trai quando lhe convém; assim como depressa nega o limite formal do ringue e continua a bater no adversário protegido legalmente pelas cordas, ele restabelece esse limite e reclama a proteção do que, um pouco 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 argumentos a mais ignóbil das faltas. O golpe proibido 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 frágeis regras oficiais, mas a fraqueza da vingança e da penalidade. Assim, nada excita mais a multidão do que o pontapé enfático dado em um *salaud* vencido; a alegria de castigar atinge o auge quando se apoia numa justificativa matemática. Então o público solta as rédeas ao seu desprezo: já não se trata de um *salaud*, mas de uma *salope*, gesto oral da última degradação.

Uma finalidade assim precisa exige que o *catch* seja exatamente o que o público espera dele. Os lutadores, homens de grande experiência, sabem perfeitamente desviar 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, por meio de uma solidificação progressiva dos signos. No *catch* tudo o que existe é na sua totalidade, não havendo símbolos nem alusões. Tudo é dado exaustivamente, não se deixando nada na sombra. O gesto elimina os significados parasitas e apresenta ritualmente ao público uma significação pura e plena, esférica como uma Natureza. Esta ênfase nada mais é do que a imagem popular e ancestral da inteligibilidade perfeita do real. O que é representado pelo *catch* é, portanto, uma

inteligência ideal das coisas, uma euforia dos homens, preservados durante um certo lapso de tempo da ambiguidade constitutiva das situações cotidianas e instalados na visão panorâmica de uma Natureza unívoca, onde os signos corresponderiam enfim às causas, sem obstáculo, fuga e contradição.

Quando o herói ou o vilão do drama, o homem que havia minutos se vira possuído de um furor moral, desenvolvido até a dimensão de uma espécie de signo metafísico, sai do local onde se realizava o *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 Espetáculo e do Culto. No ringue, e no mais profundo da sua ignomínia voluntária, os lutadores são deuses, por serem 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.

O ATOR DE HARCOURT

Na França, não se é ator se não tiver sido fotografado pelos Estúdios de Harcourt. O ator de Harcourt é um deus; ele nunca faz nada: é captado *em repouso*.

Um eufemismo tomado emprestado à mundanidade dá conta dessa postura: presume-se que o ator esteja "na cidade". Trata-se naturalmente de uma cidade ideal, essa cidade dos comediantes onde nada há além de festas e amores, ao passo que em cena tudo é trabalho, "dom" generoso e extenuante. E é preciso que essa modificação surpreenda no mais alto grau; é preciso que nos sintamos tomados de perturbação ao descobrirmos, suspensa nas escadarias do teatro como uma esfinge à entrada do santuário, a imagem olímpica de um ator que se desfez da pele do monstro agitado, humana demais, e redescobriu por fim sua essência intemporal. Aqui o ator tira sua desforra: obrigado por sua função

sacerdotal a representar por vezes a velhice e a feiúra, de algum modo o desapossamento de si mesmo, fazem-lhe reencontrar um rosto ideal, desenodado (como se levado ao tintureiro) das impropriedades da profissão. Passando da "cena" à "cidade", o ator de Harcourt não abandona de forma alguma o "sonho" pela "realidade". É exatamente o contrário: em cena, bem sustentado, ossudo, carnal, a pele espessa sob o fardo; na cidade, plano, liso, o rosto polido pela virtude, arejado pela doce luz do estúdio de Harcourt. Em cena, algumas vezes velho, pelo menos acusando uma idade; na cidade, eternamente jovem, fixado para sempre no ápice da beleza. Em cena, traído pela materialidade de uma voz muito musculosa, como as panturrilhas de uma dançarina; na cidade, idealmente silencioso, ou seja, misterioso, cheio do segredo profundo que se atribui a toda beleza que não fala. Em cena finalmente, engajado à força em gestos triviais ou heróicos, de qualquer maneira eficazes; na cidade, reduzido a um rosto depurado de todo movimento.

Esse rosto puro torna-se também inteiramente inútil — quer dizer, luxuoso — pelo ângulo aberrante da visão, como se a máquina fotográfica de Harcourt, autorizada por um privilégio a captar essa beleza não terrestre, devesse se colocar nas zonas mais improváveis de um espaço rarefeito; e como se esse rosto que flutua entre o solo grosseiro do teatro e o céu radioso da "cidade" pudesse apenas ser surpreendido, subtraído por um curto instante de sua intemporalidade de natureza, depois abandonado com devotamento à sua corrida solitária e real; ora mergulhada de forma maternal em direção à terra que se afasta, ora erguida, estática, a face do ator parece alcançar sua morada celeste em uma ascensão sem pressa e sem músculos, ao contrário da humanidade espectadora que, por pertencer a uma classe zoológica diferente e só estar apta para o movimento através das pernas (e não através do rosto), tem de voltar a pé para seus apartamentos. (Seria bastante conveniente tentar um dia a psicanálise histórica das iconografias truncadas. Andar é talvez — ontologicamente —

o gesto mais trivial, portanto o mais humano. Todo sonho, toda imagem ideal, toda promoção social suprimem antes de mais nada as pernas, seja no retrato ou no automóvel.)

Reduzidas a um rosto, a ombros, a cabelos, as atrizes expressam, pois, a virtuosa irrealidade de seu sexo. Como tal, na cidade são manifestamente anjos, depois de terem sido em cena amantes, mães, vadias e criadas. Os homens, por sua vez, com exceção dos galãs — caso em que se admite que pertençam mais ao gênero angélico, já que seu rosto permanece, como o das mulheres, em posição evanescente — exibem sua virilidade por algum atributo citadino, um cachimbo, um cão, os óculos, uma lareira para se apoiar, objetos triviais mas necessários à expressão da masculinidade, audácia permitida apenas aos do sexo masculino, e por intermédio da qual o ator "na cidade" manifesta, à maneira dos deuses e dos reis bem-humorados, que não teme ser por vezes um homem como os outros, provido de prazeres (o cachimbo), de afeições (o cão), de enfermidades (os óculos) e mesmo de domicílio terrestre (a lareira).

A iconografia de Harcourt sublima a materialidade do ator e continua uma "cena" necessariamente trivial (uma vez que funciona) em uma "cidade" inerte e por conseguinte ideal. *Status* paradoxal, a cena é a realidade neste caso; a cidade, na verdade, é mito, sonho, é o maravilhoso. O ator, desvencilhado do envoltório da profissão, encarnado demais, reencontra sua essência ritual de herói, de arquétipo humano situado no limite das normas físicas dos outros homens. O rosto, aqui, é um objeto romanesco; sua impassibilidade, sua matéria divina interrompem a verdade cotidiana e provocam perturbação, delícia e finalmente a segurança de uma verdade superior. Por um escrúpulo de ilusão bem próprio de uma época e de uma classe social, fracas demais tanto para a razão pura quanto para o mito poderoso, a multidão dos intervalos, a aborrecer-se e exibir-se, declara serem essas faces irreais as mesmas da cidade e, assim, atribui-se a boa consciência racionalista de supor a existência de um homem por

trás do ator: mas, no momento de pôr de lado a mímica, o estúdio de Harcourt, surgido de forma oportuna, faz despontar um deus, e tudo nesse público burguês *blasé* e ao mesmo tempo vivendo de mentira se satisfaz.

Como consequência, a fotografia de Harcourt é para o jovem comediante um rito de iniciação, um diploma de alto corporativismo, sua verdadeira carteira de identidade profissional. Estará verdadeiramente entronizado, enquanto ainda não tiver tocado a Santa Ampola⁶ de Harcourt? Esse retângulo onde pela primeira vez se revela sua cabeça ideal, seu ar inteligente, sensível ou malicioso, segundo a destinação que se proponha para o resto da vida, é o ato solene pelo qual a sociedade inteira aceita abster-se de suas próprias leis físicas e assegura-lhe a renda perpétua de um rosto que recebe como dom, no dia desse batismo, todos os poderes ordinariamente recusados, ao menos simultaneamente, à carne comum: um esplendor inalterável, uma sedução livre de toda maldade, um poder intelectual que não acompanha necessariamente a arte ou a beleza do comediante.

Eis por que as fotografias de Thérèse Le Prat ou de Agnès Varda, por exemplo, são de vanguarda: elas sempre deixam o ator com seu rosto de encarnação ao encerrá-lo, com toda a franqueza, com uma humildade exemplar, em sua função social, que é a de "representar", e não a de mentir. Por um mito tão alienado quanto o dos rostos de atores, esta opção é muito revolucionária: não colocar no alto das escadarias os Harcourts clássicos, embonecados, lânguidos, angelicais ou virilizados (de acordo com o sexo) é uma audácia de que muito poucos teatros se dão ao luxo.

OS ROMANOS NO CINEMA

No *Júlio César* de Mankiewicz todos os personagens têm uma franja na testa: umas são frisadas, outras filiformes, outras

em forma de topete, outras ainda oleosas, todas bem-penteadas; os calvos não foram admitidos, embora abundem na história romana. Os que tinham pouco cabelo nem assim escaparam, e o cabeleireiro, principal artesão do filme, conseguiu sempre descobrir-lhes uma madeixa, que também puxou para a testa, testa romana cuja exiguidade desde sempre assinalou uma mistura específica de direito, virtude e 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, percamos seja o que for da sua verossimilhança histórica: esse caráter de generalidade pode inclusive 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 tranquila certeza de um universo sem duplicidade, em que os romanos são romanos pelo mais visível dos signos, o cabelo na testa.

O francês, para quem os rostos americanos conservam ainda algo de exótico, considera cômica esta mistura da morfologia do gângster-xerife com a pequena franja romana: trata-se, na verdade, de uma excelente *gag* digna de um *music-hall*. É que, para nós, o signo funciona em excesso, e ele perde a credibilidade ao deixar transparecer a sua finalidade. Mas essa mesma franja sobre a única testa realmente latina do filme, a de Marion Brando, impressiona-nos sem nos fazer rir, e é possível que uma parte do sucesso europeu deste ator deva-se à integração perfeita da capilaridade romana na morfologia geral da 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 desempenhar mil papéis secundários em filmes policiais ou cômicos.

Na ordem das significações capilares, eis um subsigno, o das surpresas noturnas: Pórtia e Calpúrnia, 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 penteado 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 irrisórios: 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 frequentes, que, com toda a evidência, 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 debatem algo consigo 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-la transparecer: o povo, traumatizado pela morte de César, depois pelos argumentos de Marco Antônio, transpira, combinando economicamente neste único signo a intensidade da sua emoção e a rudeza da sua condição. E os homens virtuosos, Brutus, Cassius e 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 ação violenta, cataclísmica, de que o suor é o signo menor). Em todo o filme um único homem não sua, conservando-se imberbe, inerte e estanco: César. Evidentemente, César, *objeto* do crime, permanece "seco", pois ele não sabe, *não pensa*, conserva-se intacto, 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 sua profundidade: quer fazer compreender (o que está certo), mas tanto se oferece simultaneamente como espontâneo (o que é falso) quanto se declara intencional e irreprimível, artificial e natural, produzido e encontrado. Isto pode levar-nos a uma moral do signo. O signo só deveria ser apresentado sob duas formas extremas: francamente intelectual, reduzido pela sua distância a uma álgebra — como no teatro chinês, no qual 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, portanto, temos, 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 uma duplicidade culpável quando se confundem o signo e o significado. E trata-se de uma duplicidade própria do 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 pomposo nome de "natural".

O ESCRITOR DE FÉRIAS

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

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 acompanhar. De um fato escolar, no início, transformaram-se, desde a introdução das férias pagas, num 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 e nos adaptamos às realidades "modernas" graças às lições de Siegfried e de Fourastié.

É certo que esta proletarização do escritor só é concedida de forma parcimoniosa, para ser mais bem 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 de 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, infelizmente produzida por uma época bem materialista e de um estatuto prestigioso que a sociedade burguesa concede generosamente 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 da qual só alguém de forte personalidade pode usufruir. 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, portanto um tabu, visto que escapa aos determinismos humanos. Para falar mais pomposamente, o escritor está possuído por um tirano deus interior, que fala a todo instante sem se importar com as férias do seu médium. Os escritores estão de férias, mas a Musa está desperta e produz ininterruptamente.

A segunda vantagem desta logorreia 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 calção, uma neta etc, mas, ao contrário dos outros trabalhadores que mudam de essência e na praia são apenas veranistas, o escritor conserva, onde quer que esteja, a sua natureza de escritor; gozando as férias, exhibe assim o signo da sua humanidade, mas o deus permanece e se é escritor como Luís XIV era rei, mesmo sentado na privada. Desse modo, 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 revelar melhor a sua prestigiosa diferença. Tudo isso nos leva à ideia de um escritor super-homem, uma espécie de ser diferencial que a sociedade põe na vitrine para se aproveitar da melhor maneira da singularidade fictícia que ela lhe concede.

A imagem simplória do "escritor de férias" nada mais é, portanto, do que uma dessas mistificações astutas que a alta sociedade tece para poder controlar melhor os seus escritores: nada exprime melhor a singularidade de uma "vocação" 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 além do verão: as técnicas do jornalismo contemporâneo procuram oferecer uma imagem prosaica do escritor. Mas não devemos pensar que se trate de um esforço de desmistificação. Muito pelo contrário. Sem dúvida que participar, por meio de confidências,

da vida cotidiana de uma raça selecionada pelo gênio pode parecer comovente e mesmo lisonjeiro para o simples leitor: acharia com toda a certeza deliciosamente fraterna uma humanidade se soubesse pelos jornais que tal grande escritor usa pijamas azuis e que algum jovem romancista gosta de "moças bonitas, queijo de Sabóia e mel de alfazema". 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 impeçam de utilizar de novo a sua nobre e demiúrgica palavra.

Atribuir publicamente ao escritor um corpo bem carnal, revelando que ele adora o vinho branco seco e o filé malpassado, equivale a tornar aos 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 também, 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 importantíssimos para usarem pijamas azuis no próprio instante em que se manifestam como consciência universal ou ainda professarem o amor ao "queijo de Sabóia" com essa mesma voz com que anunciam a sua próxima Fenomenologia do Ego. A aliança espetacular de tanta nobreza e futilidade significa que ainda se acredita na contradição: eminentemente milagrosa, como cada um dos seus termos, é claro que perderia todo o interesse num mundo em que o trabalho do escritor fosse dessacralizado, a ponto de parecer tão natural quanto as suas funções relativas à vestimenta ou ao gosto.

O CRUZEIRO DO SANGUE AZUL

Desde a Coroação, os franceses ansiavam por algo novo na atualidade monárquica, que tanto apreciavam: o embarque de uma

centena de príncipes num iate grego, o *Agamenon*, 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, resultando daí inúmeras situações grotescas pelas suas contradições, do tipo Maria-Antonieta-brincando-de-leiteira. A patologia de tal divertimento é difícil de suportar: se nos divertimos com uma contradição é porque pensamos que os seus termos estão muito afastados, isto é, os reis são de uma essência sobre-humana. 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 atos prosaicos é reconhecer que este estatuto não lhes é mais natural do que a angelitude ao comum dos mortais e constatar que o rei é ainda possuidor do direito divino.

Assim, os gestos neutros da vida cotidiana adquiriram no *Agamenon* um carácter de audácia exorbitante, como as fantasias criativas nas quais a Natureza transgride os seus reinos: os reis barbeando-se a si próprios! Este fato foi relatado pela nossa imprensa como um gesto de uma singularidade incrível, como se nele os reis consentissem em arriscar toda a realeza, professando desse modo, aliás, a fé em sua natureza indestrutível. O rei Paulo vestia uma camiseta de mangas curtas, e a rainha Frederica, um vestido estampado, isto é, não exclusivo, mas cujo desenho pode se 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, 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 cães, 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; fechados em sua coudelaria navegante, os puros-sangues estão ao abrigo de todas as festas da mestiçagem, com tudo lhes sendo preparado para que (anualmente?) possam se reproduzir entre si; tão raros na Terra quanto os cães da raça *pug*, o navio os fixa e reúne, constituindo uma "reserva" temporária onde é conservada, e possivelmente se perpetua, uma curiosidade etnográfica tão protegida como uma reserva de índios 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 e todo este falatório anedótico com que a imprensa embriaga os seus leitores não são oferecidos impunemente: reafirmada a sua divindade, os príncipes reencontram a política democraticamente: o conde parisiense abandona o *Agamenon* para regressar a Paris e "vigiar" o destino da CED, e o jovem Juan, da 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, conseqüentemente, a crítica inútil. O outro argumento, que também aparece periodicamente, consiste em se confessar demasiado estúpido e 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, desacreditar Lefebvre, exilando-o no ridículo do puro cerebralismo).

Por que motivo a crítica proclama periodicamente a sua impotência ou a sua incompreensão? Certamente, não é por modéstia: nada mais cômodo do que alguém 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 um iniciado na filosofia do Extraordinário; e nada mais rígido do que um terceiro defendendo o infável poético.

Tudo isso significa, de fato, que o crítico pensa ser detentor de uma inteligência suficientemente firme para que a confiança de uma incompreensão ponha em causa a clareza do autor, e não a do seu próprio cérebro: se se representa a imbecilidade, é para espantar o público e 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 incultura é o velho mito obscurantista segundo o qual a ideia 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 (veja também sobre este assunto as ideias de 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 este velho casal romântico, coração e cabeça, são reais apenas num sistema de imagens de

origem vagamente gnóstica, nessas filosofias lânguidas que, na verdade, sempre caracterizam os regimes fortes, em que os intelectuais são afastados e incentivados a se preocupar 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 são deliberadamente sobretudo essas filosofias que não são compreendidas) é erigir a própria cegueira ou o próprio mutismo em regra universal de percepção; é alhear do mundo o marxismo e o existencialismo: "Eu não entendo nada disso; portanto, vocês são idiotas."

Porém, para que ser crítico se são temidos ou desprezados de tal forma os fundamentos filosóficos de uma obra e se é exigido tão firmemente o direito de não compreendê-los e de não falar deles? A compreensão e o esclarecimento são, 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, esta os compreende 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 marxista 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) possibilitou que o mundo se abandonasse à euforia do Omo: não apenas os produtos detergentes não são nocivos para a pele, como podem até salvar os mineiros da silicose. Ora, estes produtos são, faz alguns anos, objeto de uma publicidade de tal modo maciça, que já fazem parte, hoje, dessa

zona da vida cotidiana dos franceses, na qual 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, Orno). As relações entre o remédio e o mal, o produto e a sujeira, são essencialmente diferentes em um caso e no outro.

Por exemplo, as soluções de cloreto de sódio (Cândida) foram sempre consideradas uma espécie de fogo líquido cuja ação deve ser cuidadosamente controlada, sem o que o próprio objeto pode ser atingido, "queimado"; a lenda implícita desse tipo de produto repousa sobre a ideia 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 de Orno, 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 de Orno. 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 de Orno 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.

Omo utiliza dois desses estados, bastante recentes na ordem dos detergentes: o profundo e o espumoso. Dizer que Omo limpa em profundidade (ver o sainete [comédia curta, de duas ou três personagens] 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 sadia e potente, uma riqueza de elementos ativos originados de um pequeno volume; 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 inclusive 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 no qual Persil e Omo se equivalem: o plano do truste anglo-holandês Unilever.

O POBRE E O PROLETÁRIO

A última *gag* de Carlitos foi ter feito com que metade do seu prêmio soviético passasse para os cofres do abade Pierre. No fundo, isso equivale a estabelecer uma igualdade entre o proletário e o pobre. Carlitos atribui sempre ao proletário as características do pobre: daí a força humana de suas representações, mas também a sua ambiguidade política, bem visíveis nesse admirável filme que é *Tempos Modernos*. Carlitos faz aflorar incessantemente a temática do proletário, mas nunca a 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 policias). 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, frutas negligentemente abandonados após a primeira mordida; 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 este 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 ainda incapaz de alcançar o conhecimento das causas políticas e a exigência de uma estratégia coletiva.

Entretanto, é precisamente por Carlitos encarnar uma espécie de proletariado bruto, ainda exterior à Revolução, que a sua força representativa é tamanha. Nunca obra alguma socialista conseguiu exprimir a condição humilhada do trabalhador com

tanta violência e generosidade. Talvez apenas Brecht tenha entrevisto a necessidade de a arte socialista considerar o homem na véspera da Revolução, isto é, o homem só, ainda cego, no momento em que, pelo excesso "natural" de suas misérias, é iluminado pela luz da Revolução. Mostrando o operário já empenhado num combate consciente, assumido pela Causa e pelo Partido, as obras testemunham uma realidade política necessária, mas sem força estética.

Ora, Carlitos, em conformidade com a ideia 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, no que diz respeito a Guignol,⁷ são as crianças que o alertam 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 pernas cruzadas 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 desse 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 de tudo, rejeita toda comandita, e, no homem, investe apenas o homem. A sua anarquia, politicamente discutível, representa artisticamente, talvez, a forma mais eficaz da revolução.

MARCIANOS

O mistério dos discos voadores se originou de um motivo bem terrestre: supunha-se que os discos vinham do desconhecido mundo soviético, tão privado de intenções claras quanto qualquer outro planeta. Esta forma do mito já continha, 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.

Simplesmente, o maravilhoso, no seu devir, mudou de sentido: passou-se do mito do combate ao do julgamento. Com efeito, Marte, até uma segunda ordem, é imparcial: Marte vem à Terra para julgá-la; mas, antes de condenar, quer observar e ouvir. A grande contestação URSS-EUA é assim considerada doravante como um estado culpável, porque não existe aqui medida comum entre o perigo e os direitos recíprocos: daí, o apelo místico a um olhar celeste suficientemente forte para intimidar as duas facções. Os analistas do futuro poderão explicar os elementos figurativos desse 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 contrario*, entendemos melhor tudo o que, no nosso campo perceptivo, participa do tema do Mal: os ângulos, os planos irregulares, o barulho, a descontinuidade das superfícies. Tudo isto já foi minuciosamente apontado 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 conforme, sem dúvida, muitos ainda pensam, 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 o obriga a também possuir 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, aliás, que se inicia um cisma), sem o qual não poderiam ter se civilizado, a ponto de inventar 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 no supracitado jornal, que seres, com tal grau de civilização, que podem vir até nós pelos seus próprios meios, sejam “pagãos”. Devem ser déístas, 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 Leste-Oeste já não é o puro combate entre o Bem e o Mal, mas uma espécie de briga maniqueísta que se desenrola sob um terceiro olhar; postula a existência de uma Sobrenatureza no nível do céu, porque é no céu que está o Terror: o céu passou a ser portanto, 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 da mais 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 mito tende fatalmente a um

antropomorfismo estreito e, o que é pior!, a um antropomorfismo de classe. Marte não é apenas a Terra, mas também a Terra pequeno-burguesa, 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 dilatá-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, as piadas que suscita; mergulhá-lo na sua imperfeição natural; depois salvá-lo *apesar*, ou antes, *com* a pesada fatalidade das suas taras. Exemplos? Não faltam.

Tomai um exército, manifestai cruamente o militarismo dos seus chefes, o caráter tacanho, injusto, de sua disciplina e mergulhai um ser médio, falível, mas simpático, arquetipo do espectador, nessa 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 assim como a mulher de Sganarello (*From Here to Eternity — Tant que'il y aura des hommes*).⁸

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 tacanhez dos seus carolas, explicai que tudo isso 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 rigor 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 secundário 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-se evitar 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; 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 dessa nova vacina. Trata-se da publicidade da *Astra*. A historieta 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, e a consciência perde a sua rigidez: a margarina é um alimento delicioso, agradável, digestivo, econômico, útil em todas as circunstâncias. Conhece-se a moral final: "Eis-vos libertos de um preconceito que 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 militarismo, 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 das contas*, que a margarina não seja senão gordura se o seu rendimento é superior ao da manteiga? Que importa, *no fim das 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 inundam a 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 de Vitrolles), casamentos de amor (Miss Europa 53 e o seu amigo de infância), casamentos (futuros) de vedetes (Marion 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 o consumo das riquezas. A multidão é necessária; portanto, o grande casamento é sempre enfocado na praça pública, em 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*; contudo, por isso mesmo, mais solidamente instituídos do que nunca, prevaricando excessivamente a riqueza natural

de toda a união. É preciso não esquecer que um "grande casamento" é uma operação frutífera no que diz respeito à 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 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-se com o electricista de Palaiseau. Os jovens esposos dessa vez nos são apresentados na fase pós-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 da 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 se volta assim em favor da moral do *status quo* social: não é sensato sair da sua condição; reentrar nela é glorioso. Como recompensa, a própria condição

pode desenvolver as suas vantagens, que são essencialmente as da fuga. Nesse universo, a felicidade consiste em participar do 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 ampla. "Dois corações, uma cabana." No entanto, o mundo também existe. Mas o amor espiritualiza a cabana, e esta disfarça o barraco: assim se exorciza a miséria pela sua imagem ideal, a pobreza.

Normalmente, o casamento de vedetes nos é apresentado apenas sob o seu aspecto futuro. Na sua essência, 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 conjugai está, portanto, no limite do supérfluo, relegado sem precauções para um futuro problemático: Marion Brando, *vai* casar com Josiane Mariani (mas só depois de fazer mais vinte 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 secundária, submetida à convenção generalizada, exigindo que, publicamente, o casamento seja sempre a finalidade natural do acasalamento. O que importa é apresentar em termos carnavais a realidade do casal, camuflando-a sob a garantia de um casamento hipotético.

O (futuro) casamento de Marion 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"), encantou 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; na verdade, é Marion quem é fecundado pelo arquétipo pequeno-burguês de todas as leitoras de semanários ilustrados. "Marion", escreve *Une semaine du monde*, "acompanhado pela sua (futura) sogra e pela sua (futura) esposa, como um pequeno-burguês da França, realiza um pacato passeio aperitivo." A realidade impõe ao sonho o seu cenário e o seu estatuto: a pequena burguesia francesa está hoje, claramente, numa fase de imperialismo mítico. Num primeiro nível, o prestígio de Marion é de ordem muscular, Venusiano; depois é de ordem social: Marion foi consagrado por Bandol, em vez de ser ele a consagrá-la.

DOMINICI OU O TRIUNFO DA LITERATURA

O processo Dominici inteiro baseou-se em uma certa ideia da psicologia que vem a ser, como que por acaso, a mesma da Literatura conformista. Como as provas materiais eram incertas ou contraditórias, recorreu-se às provas mentais: e onde achá-las senão na própria mentalidade dos acusadores? Reconstituíram-se de improviso, mas sem a menor sombra de dúvida, os motivos e o encadeamento dos atos; fizeram como esses arqueólogos que vão recolher velhas pedras nos quatro cantos do campo de escavação e, com seu cimento absolutamente moderno, colocam de pé um delicado altar de Sesóstris ou então reconstituem uma religião morta há dois mil anos pesquisando nos velhos fundos da sabedoria universal, que, na verdade, nada mais é que a sua própria sabedoria, elaborada nas escolas da III República.

A mesma coisa para a "psicologia" do velho Dominici. Era

verdadeiramente a dele? Não dá para saber. Mas podemos estar certos de que era a psicologia do presidente da corte ou do procurador-geral. Estas duas mentalidades, a do velho campônio alpino e a do encarregado da justiça, tiveram a mesma mecânica? Impossível ter certeza. Foi, entretanto, em nome de uma psicologia "universal" que o velho Dominici acabou condenado: descida do encantador firmamento dos romances burgueses e da psicologia essencialista, a Literatura acaba de condenar um homem ao cadafalso. Prestem atenção no procurador-geral: "Sir Jack Drummond, como eu lhes disse, tinha medo. Mas ele sabe que a melhor forma de se defender também é atacar. Precipita-se, pois, sobre aquele homem brutal e agarra o velho homem pela garganta. Nenhuma palavra trocada. Mas para Gaston Dominici é impensável o simples fato de que alguém queira fazer seus ombros encostarem no chão. Não pôde, fisicamente, suportar aquela força que de repente veio contra ele." É plausível como o templo de Sesóstris, como a Literatura de M. Genevoix.⁹ Só que basear a arqueologia ou o romance em um "Por que não?" não faz mal a ninguém. Mas a Justiça? Periodicamente, algum processo, e não necessariamente fictício como o de *O Estrangeiro*,¹⁰ vem lembrar a vocês que ela está sempre disposta a emprestar-lhes um cérebro sobressalente para condená-los sem remorsos e que, "corneliana",¹¹ pinta-os tal como deveriam ser, e não como são.

Essa instrução processual no mundo do acusado é possível graças a um mito intermediário de que a autoridade faz sempre grande uso, seja a dos tribunais de justiça ou a das tribunas literárias, que é a transparência e a universalidade da linguagem. O presidente da corte, que lê *Le Figaro*, visivelmente não sente nenhum escrúpulo em dialogar com o velho pastor de cabras "sem instrução". Eles não têm em comum uma mesma língua e a mais clara possível, o francês? Que maravilhosa confiança na educação clássica, que permite pastores conversarem sem embaraço com juizes! Mas só que neste caso, por trás da moral

prestigiosa (e grotesca) das versões latinas e das dissertações francesas, é a cabeça de um homem que está em jogo.

Mas a disparidade das linguagens e seu fechamento impenetrável foram, contudo, sublinhadas por alguns jornalistas, e Giono¹² deu-nos numerosos exemplos desse fato em seus relatos de sessões de tribunal. Neles constatamos não haver necessidade de imaginar barreiras misteriosas, mal-entendidos à maneira de Kafka. Não, a sintaxe, o vocabulário, a maior parte dos materiais elementares e analíticos da linguagem procuram-se cegamente sem se encontrar, mas sem causar escrúpulo em ninguém (“*Etesvous allé au pont? — Allée? Il n’y a pas d’allée, je le sais, j’y suis été.*”).¹³ Naturalmente todo mundo finge acreditar que a linguagem oficial é a do senso comum, não sendo a de Dominici senão uma variedade etnológica, pitoresca por sua indigência. Entretanto, essa linguagem oficial é inteiramente particular, repleta de clichês irreais, linguagem de redação escolar, não de psicologia concreta (a menos que a maior parte dos homens seja obrigada, desgraçadamente, a ter a psicologia da linguagem que lhes ensinam). São, simplesmente, duas particularidades que se defrontam. Mas uma tem as honras, a lei, a força a seu favor.

E essa linguagem "universal" reforça a psicologia dos que mandam: permite-lhes sempre tratar o outro como um objeto, descrever e condenar ao mesmo tempo. É uma psicologia adjetiva, sabe apenas prover suas vítimas de atributos, ignorando tudo que diz respeito ao ato fora da categoria culpado, em que o faz entrar à força. Essas categorias são as da comédia clássica ou as de um tratado de grafologia: pretensioso, colérico, egoísta, ardiloso, lascivo, duro. O homem só existe a seus olhos pelas "características" que o designam para a sociedade como objeto de uma assimilação mais ou menos fácil, como sujeito de uma submissão mais ou menos respeitosa. Utilitária, colocando entre parênteses qualquer estado de consciência, essa psicologia pretende, não obstante, fundar o ato em uma interioridade prévia, postulando

"a alma"; ela julga o homem como uma "consciência", sem se constringer de tê-lo primeiramente descrito como um objeto.

Ora, essa psicologia, em nome da qual hoje em dia podem muito bem lhes cortar a cabeça, vem na linha direta de nossa literatura tradicional, chamada em estilo burguês de literatura do Documento Humano. É em nome do documento humano que o velho Dominici foi condenado. Justiça e literatura estabeleceram uma aliança, trocaram suas velhas técnicas, desvendando assim sua identidade profunda, comprometendo-se descaradamente uma com a outra. Atrás dos juizes, em suas cadeiras curuis, os escritores (Giono, Salacrou¹⁴). No púlpito da acusação, um magistrado? Não, um "contador de histórias extraordinário", dotado de um "espírito incontestável" e de uma "verve surpreendente" (segundo o chocante *satisfecit*,¹⁵ concedido pelo *Le Monde* ao procurador-geral). Até mesmo a polícia compõe aqui suas tonalidades de escrita. (Um comissário de polícia: "Nunca tinha visto mentiroso mais hipócrita, jogador mais dissimulado, contador de histórias mais engraçado, espertalhão mais matreiro, septuagenário mais atrevido, déspota mais seguro de si, calculista mais astuto, dissimulador mais artiloso... Gaston Dominici é um espantoso Frégoli¹⁶ de almas humanas e pensamentos animalescos. Ele não tem diversas caras; o falso patriarca da Santa Terra tem umas cem!"). Antíteses, metáforas, arroubos, toda uma retórica clássica para acusar aqui o velho pastor de cabras. A justiça adotou a máscara da literatura realista, do conto rural, enquanto a própria literatura veio à sala de audiência buscar novos documentos "humanos", colher inocentemente no rosto do acusado e dos suspeitos o reflexo de uma psicologia que no entanto, pela via da justiça, fora a primeira a lhe impor.

Só que, diante da literatura de superabundância (tida sempre como literatura do "real" e do "humano"), há uma literatura do tormento: o processo Dominici foi também este tipo de literatura. Houve, no caso, apenas escritores com fome de real e brilhantes contadores de histórias cuja verve "surpreendente"

fascina o homem; qualquer que tenha sido o grau de culpabilidade do acusado, houve também um espetáculo aterrador do qual estamos todos ameaçados, que é sermos julgados por um poder que quer ouvir exclusivamente a linguagem que nos fornece. Somos todos Dominicus em potencial, não assassinos, contudo acusados privados de linguagem, ou pior, travestidos, humilhados, condenados pela linguagem de nossos acusadores. Roubar de um homem sua linguagem em nome da própria linguagem: é por onde começam todos os assassinatos legais.

ICONOGRAFIA DO ABADE PIERRE

O mito do abade Pierre dispõe de um trunfo precioso: a sua cabeça. 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 pelo cajado do peregrino. Assim se reúnem os signos da lenda e os da modernidade.

O corte de cabelo, por exemplo, rente, 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 e 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 não se fazer notar) e o cabelo descuidado (condição apropriada para manifestar o desprezo pelas outras convenções) vai, desse modo, ao encontro do arquétipo capilar da santidade: o santo é, antes de mais nada, um ser sem contexto formal; a ideia de moda é incompatível com a ideia de santidade.

Mas onde as coisas se complicam — sem que o abade saiba,

esperemo-lo — é que aqui, como em outros casos, a neutralidade acaba por funcionar como *signo* da neutralidade, e, se se quisesse realmente passar despercebido, seria preciso recomeçar tudo. O corte a zero exprime simplesmente o franciscanismo. De início concebido de forma negativa para não contrariar a aparência de santidade, rapidamente se transforma num modo superlativo de significação e *mascara* o abade de S. Francisco. Daí o sucesso e profusão iconográfica desse 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 também possui a sua pequena mitologia. Nenhum padre usa barba por acaso; a barba é sobretudo um atributo do missionário ou do capuchinho e não pode deixar de *significar* apostolado e pobreza; um padre que use barba é assim ligeiramente abstraído do clero secular; os padres sem barba são considerados mais seculares, e os de barba, mais evangélicos: o horrível Frolo não tinha barba, já 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-se 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 da *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 intriga é o enorme consumo desses signos por parte do público. Vejo-o tranquilizado 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 tranquila, e inquieta-me uma sociedade que consome tão avidamente a ostentação da caridade, esquecendo de se interrogar sobre as suas consequências, as suas funções e os seus limites. Chego mesmo a me perguntar se a bela e enternecedora iconografia do abade Pierre não é o álibi de que uma boa parte da nação mais uma vez lança mão para substituir impunemente a realidade da justiça pelos signos da caridade.

ROMANCES E CRIANÇAS

A se acreditar na *Elle*, que juntava antigamente em uma mesma fotografia setenta romancistas mulheres, a mulher de letras constitui uma espécie zoológica notável: ela dá à luz, desordenadamente, romances e crianças. Anuncia-se por exemplo: *Jacqueline Lenoir* (duas filhas, um romance); *Marina Grey* (um filho, um romance); *Nicole Dutreil* (dois filhos, quatro romances) etc.

O que isso quer dizer? O seguinte: escrever é uma conduta gloriosa, mas ousada; o escritor é um "artista", reconhecem-lhe um certo direito à boemia; como em geral está encarregado, pelo menos na França da *Elle*, de dar à sociedade as razões para sua boa consciência, é preciso pagar bem por seus serviços: concedem-lhe tacitamente o direito de levar uma vida um pouco pessoal. Mas atenção: que as mulheres não acreditem poder usufruir desse pacto sem se submeter antes de mais nada ao *status* eterno da

feminilidade. As mulheres estão na terra para dar filhos aos homens; que escrevam quanto quiserem, que adornem sua condição, mas sobretudo que não saiam dela: que seu destino bíblico não seja perturbado pela promoção que lhes é concedida e que elas paguem na mesma hora com o tributo de sua maternidade essa boemia naturalmente associada à vida de escritor.

Sejam pois corajosas, livres; posem de homem, escrevam como ele; mas jamais se afastem dele; vivam sob seu olhar, compensem seus romances com os filhos; sigam um pouco suas carreiras, mas voltem bem rápido para sua condição. Um romance, um filho, um pouco de feminismo, um pouco de vida conjugal, unamos a aventura da arte aos pilares sólidos do lar: todos dois aproveitarão bastante esse vai-e-vem; em matéria de mitos, a ajuda recíproca é sempre praticada proveitosamente.

Por exemplo, a Musa concederá grandiosidade às humildes funções domésticas; e, em compensação, a título de agradecimento por este bom ofício, o mito da natalidade emprestará à Musa, de reputação às vezes um pouco leviana, a garantia de sua respeitabilidade, o cenário tocante do *nursery*. Assim, está tudo muito bem no melhor dos mundos — o da *Elle*: já que a mulher tem confiança, ela pode muito bem ter acesso como os homens ao *status* superior da criação. Mas que o homem bem depressa se tranquilize: nem por isso sua mulher lhe será levada; ela nunca deixará, por natureza, de ser uma geratriz disponível. A *Elle* representa com presteza uma cena à maneira de Molière; diz sim de um lado e não de outro, apressa-se em não se indispor com ninguém; como Dom Juan entre suas duas camponesas, a *Elle* diz às mulheres: você valem tanto quanto os homens; e aos homens: sua mulher será sempre apenas uma mulher.

O homem parece de início ausente desse duplo parto: crianças e romances aparentam chegar sozinhos, tanto uns quanto os outros, pertencendo apenas à mãe; por pouco, e à custa de ver setenta vezes obras e crianças dentro dos mesmos parênteses, poder-se-ia crer que elas são todas o fruto de imaginação e de

sonho, produtos milagrosos de uma partenogênese ideal que concedeu de uma só vez à mulher as alegrias balzaquianas da criação e as alegrias ternas da maternidade. Onde fica, pois, o homem dentro desse quadro de família? Em lugar nenhum e em toda parte, como um céu, um horizonte, uma autoridade que ao mesmo tempo determina e limita uma condição. Tal é o mundo da *Elle*: as mulheres são sempre uma espécie homogênea, um corpo constituído, zelosas de seus privilégios, enamoradas ainda mais de suas sujeições; o homem nunca está no interior, a feminilidade é pura, livre, poderosa; mas, em volta, o homem está por toda parte, pressionando de todos os lados, é ele que faz existir; é a ausência criativa de toda a eternidade, a do deus raciniano: mundo sem homens, mas inteiramente constituído pelo olhar do homem, o universo feminino da *Elle* é exatamente o do gineceu. Em toda a abordagem da *Elle* existe este duplo movimento: fechem o gineceu e depois, só então, deixem livre a mulher dentro dele. Amem, trabalhem, escrevam, sejam mulheres de negócios ou de letras, mas lembrem-se sempre que o homem existe e que vocês não são feitas como ele: a ordem de vocês é livre com a condição de depender da dele; a liberdade de vocês é um luxo, é possível apenas se reconhecerem primeiro as obrigações de sua natureza. Escrevam se quiserem, ficaremos todas muito orgulhosas; mas também não se esqueçam de fazer filhos, pois é do seu destino. Moral jesuíta: acomodem-se com a moral de sua condição, mas jamais relaxem com o dogma que lhe dá fundamento.

BRINQUEDOS

O adulto francês considera a criança um outro eu; nada o prova melhor do que o brinquedo francês. Os brinquedos vulgares são, portanto, 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 esta alguma coisa é sempre inteiramente socializada, constituída pelos mitos ou pelas técnicas da vida moderna adulta: o Exército, a Rádio, o Correio, a Medicina (estojo em miniatura de instrumentos médicos, sala de operação para bonecas), a Escola, o Penteadado Artístico (secadores, bóbis), a Aviação (pára-quadistas), os Transportes (trens, Citroëns, lambretas, 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 álibi de uma natureza que, desde que o mundo é mundo, criou soldados, empregados do Correio e lambretas. 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 tomam mamadeira, molham as fraldas; sem dúvida, brevemente, o leite se transformará em água em seus ventres. Pode-se, dessa 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 que inventar os mecanismos de causalidade adulta, pois já lhe são fornecidos prontos; ela só tem de utilizá-los, nunca havendo nenhum caminho a percorrer. Qualquer brinquedo de montar, se não for muito complicado, implica um aprendizado de um mundo bem diferente; com ele, a criança nunca cria objetos significativos; pouco lhe importa se eles têm um nome adulto; o que ele exerce não é uma utilização, mas sim uma demiurgia; cria formas que andam, que rodam, cria uma vida, e não uma propriedade; os objetos conduzem-se a si próprios, pois 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, que 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 imprópria, 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, matando o prazer, a suavidade e 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 muito proeminentes, 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 tátil com a árvore, a mesa, o assoalho. A madeira não fere e também não estraga; 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 hérnia de

uma mola quebrada. A madeira faz objetos essenciais, objetos de sempre. Ora, já praticamente não existem brinquedos de madeira, esses "redis dos Vosges",¹⁷ 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. Esses brinquedos morrem; aliás, rapidamente, e, uma vez mortos, não têm para a criança nenhuma vida póstuma.

PARIS NÃO FOI INUNDADA

Apesar dos transtornos ou das infelicidades que possa ter trazido aos milhares de franceses, a inundação de janeiro de 1955 participou da Festa, mais do que da catástrofe.

De início deslocou certos objetos, reavivou a percepção do mundo, introduzindo-lhe pontos insólitos e contudo explicáveis: viram-se carros reduzidos a tetos, lampiões de rua truncados, apenas a cabeça sobrenadando como um nenúfar, casas cortadas como cubos de crianças, um gato preso diversos dias sobre uma árvore. Todos esses objetos cotidianos apareceram de súbito separados de suas raízes, privados da substância legítima por excelência, a Terra. Essa ruptura teve o mérito de ser curiosa, sem ser magicamente ameaçadora: a camada de água agiu como uma trucagem bem-sucedida, porém conhecida, os homens tiveram o prazer de ver formas modificadas, mas apesar de tudo "naturais", seu espírito pôde permanecer concentrado no efeito sem regredir para a angústia na direção da obscuridade das causas. A enchente subverteu a ótica cotidiana, sem contudo desviá-la para o fantástico; os objetos foram parcialmente obliterados, não deformados: o espetáculo foi singular, mas razoável.

Toda ruptura um pouco ampla do cotidiano dá início à Festa: ora, a enchente não apenas escolheu e deslocou certos objetos, ela subverteu a própria cenestesia da paisagem, a

organização ancestral dos horizontes: as linhas habituais dos imóveis cadastrados, as cortinas de árvores, as fileiras de casas, as estradas, o próprio leito do rio, essa estabilidade angular que tão bem prepara as formas da propriedade, tudo isso foi apagado, estendido do ângulo ao plano: não há mais vias, não há mais margens, não há mais direções; uma substância plana que não vai a parte alguma e que deixa assim em suspenso o devir do homem, desligando-o de uma razão, de uma *utensilidade*¹⁸ dos lugares.

O fenômeno mais perturbador é certamente o próprio desaparecimento do rio: ele, que é a causa de toda essa perturbação, não é mais, a água não tem mais curso, a faixa do rio, forma elementar de toda percepção geográfica, justamente a que as crianças tanto adoram, passa da linha ao plano; os acidentes do espaço não têm mais nenhum contexto, não há mais hierarquia entre o rio, a estrada, os campos, as escarpas, os terrenos baldios; a vista panorâmica perde seu maior poder, que é o de organizar o espaço como uma justaposição de funções. É, pois, no próprio centro dos reflexos óticos que a enchente provoca a perturbação. Mas essa perturbação não é *visualmente* ameaçadora (eu falo das fotos da imprensa, único meio de consumo verdadeiramente coletivo da inundação): a apropriação do espaço foi suspensa, a percepção está abalada, mas a sensação global permanece agradável, pacífica, imóvel e afável; o olhar é levado a uma diluição infinita; a ruptura do visual cotidiano não é da ordem do tumulto: é uma mutação de que não se vê senão o caráter consumado, o que afasta seu horror.

A esse apaziguamento da vista, introduzido pelo transbordamento dos rios calmos, com a suspensão das funções e dos *nomes* da topografia terrestre, corresponde evidentemente todo um mito feliz do deslizamento: diante de fotos de inundação, cada leitor se sente deslizar por procuração. Por isso, o grande sucesso das cenas nas quais se vêem barcos andando na rua: essas cenas são numerosas, jornais e leitores mostraram-se ávidos. É que nelas vê-se concretizado no real o grande sonho mítico e

infantil do caminhante aquático. Após milênios de navegação, o barco continua ainda um objeto surpreendente: ele produz invejas, paixões, sonhos: crianças em suas brincadeiras ou trabalhadores fascinados por cruzeiros, todos vêem nele o próprio instrumento de libertação, a resolução sempre surpreendente de um problema inexplicável ao bom senso: andar sobre a água. A inundação relança o tema, dá-lhe como moldura excitante a rua de todos os dias: vai-se de barco ao armazém, o padre entra de barco em sua igreja, uma família vai às compras de canoa.

A essa espécie de desafio acrescenta-se a euforia de reconstruir a cidade ou o bairro, de dar-lhe caminhos novos, de utilizá-lo um pouco como um lugar teatral, de variar o mito infantil da cabana pelo enfoque difícil da casa-refúgio, defendida pela própria água, como um castelo forte ou um palácio veneziano. Fato paradoxal, a inundação fez um mundo mais disponível, manejável, com a espécie de deleite que a criança sente ao arrumar seus brinquedos, ao explorá-los e ao brincar com eles. As casas passaram a ser apenas cubos, os trilhos linhas isoladas, os rebanhos massas transportadas, e foi o barquinho, o brinquedo superlativo do universo infantil, que se tornou o modo possessivo desse espaço disposto, exibido, e não mais enraizado.

Ao passarmos dos mitos de sensação para os mitos de valor, a inundação mantém a mesma reserva de euforia: a imprensa pôde desenvolver com muita facilidade uma dinâmica da solidariedade e reconstituir dia a dia a enchente como um acontecimento que agrupa os homens. O que tem a ver essencialmente com a natureza *previsível* do mal: houve por exemplo algo de entusiástico e ativo na maneira pela qual os jornais indicavam com antecedência o dia máximo da enchente; o prazo estipulado, quase científico, para a explosão do mal permitiu aos homens se reunir para a elaboração racional do remédio: barragens, aterros, evacuações. Tratou-se da mesma euforia industriosa com que se recolhe uma colheita ou a roupa lavada antes da tempestade, com que se suspende uma ponte levadiça em um

romance de aventuras, em uma palavra, com que se luta contra a natureza com apenas a arma do tempo.

Ameaçando Paris, a enchente conseguiu até mesmo revestir-se do mito de 48:¹⁹ os parisienses ergueram "barricadas", defenderam sua cidade contra o rio inimigo com a ajuda das pedras do calçamento. Esse modo de resistência lendário seduziu bastante, sustentado por todo um imaginário de muro de contenção, trincheira gloriosa, muralha de areia que as crianças constroem na praia lutando depressa contra a maré. É mais nobre do que o bombeamento dos porões, com o qual os jornais não conseguiam obter grande efeito, pois os porteiros não compreendiam para que servia estancar uma água que seria jogada num rio que está enchendo. Melhor seria desenvolver a imagem de uma mobilização armada, a afluência da tropa, os botes infláveis de motor, o resgate "das crianças, dos idosos e dos doentes", a volta bíblica dos rebanhos, toda aquela febre de Noé enchendo a Arca. Pois a Arca é um mito feliz: a Humanidade estabelece uma distância em relação aos elementos, concentra-se e elabora a consciência necessária de seus próprios poderes, fazendo sair da própria desgraça a evidência de que o mundo é controlável.

BICHON ENTRE OS NEGROS

A *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 intuito 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 o heroísmo pelo heroísmo. 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.) de fato existiram, foi realmente estúpido tê-los imposto a uma criança, sob o pretexto de desenhar na África e satisfazer a bazófia duvidosa de fixar na tela "uma embriagante profusão de sol e luz"; é ainda mais condenável encarar tamanha estupidez como se fosse uma bela audácia, bastante 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 respeito inspira; estamos em plena civilização escoteira, na qual o código dos sentimentos e valores está completamente desligado dos problemas concretos de solidariedade ou 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 com seu grupo, mas sim uma moral da vaidade, um exotismo da resistência, uma pequena mística da aventura, monstruosamente desligada de qualquer preocupação de 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, cujo nome lendário propõe já uma ambiguidade aterradora entre a cor das pinturas e o sangue humano que se supõe que os indígenas bebam — esta viagem nos é narrada com o vocabulário da conquista: o casal parte sem armas, é certo, mas de "paleta e pincel na mão", como se dissesse respeito a uma caçada ou a 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 soberba (ou grotesca) inutilidade. O pequeno Bichon, por seu lado, representa Parsifal, opondo 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, a doçura branca venceu: Bichon submete os "comedores de homens" e torna-se o seu ídolo (os brancos foram decididamente feitos para ser deuses). Bichon é um francezinho simpático, amansa e submete suavemente os selvagens: aos 2 anos de idade, em vez de ir passear no bois de Boulogne, já trabalha para a Pátria, tal como o seu papai, o 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 trás deste romancelinho bastante óbvio: para começar, o negro mete medo, é canibal; e, se achamos Bichon heróico, é porque ele de fato se arrisca a ser comido. Sem a presença implícita deste risco, a história perderia todo o seu valor de impacto, e 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 tranquilizadora 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 sejam determinados, 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 apresentar o mundo negro pelo olhar de uma criança branca: tudo evidentemente assume 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 da *Match* confirmando a sua visão infantil, mais

profundamente instalado ainda nessa impotência para imaginar o outro, que já assinalai a propósito dos mitos pequeno-burgueses. No fundo, o negro não tem uma vida verdadeira e autônoma: é um objeto bizarro e reduz-se a uma função parasitária: distrair os homens brancos pela sua extravagância vagamente ameaçadora. A África é um teatro de marionetes ligeiramente perigoso.

E, agora, se quisermos colocar em frente a essa imagem generalizada (*Match*: 1,5 milhão 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 proibidade intelectual de homens como Mauss, Lévi-Strauss ou Leroi-Gourhan, 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 bem e com rapidez; mas as representações coletivas não a acompanham e mantêm-se com o atraso de séculos, estagnadas no erro pelo poder, pela imprensa e pelos 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 atribuía-lhes, pelo menos, o benefício da ingenuidade. Voltaire não escreveria hoje as aventuras de Bichon, tal como o fez a *Match*; imaginaria, pelo contrário, um Bichon canibal (ou coreano) enfrentando os "fantoques" napalmizados do Ocidente.

UM OPERÁRIO SIMPÁTICO

O filme de Kazan, *Sur les quais*,²⁰ é um bom exemplo de mistificação. Trata-se, como todo mundo certamente já sabe, de um belo estivador indolente e um tanto bruto (Marion Brando) cuja consciência vai despertando pouco a pouco, graças ao Amor

e à Igreja (apresentada sob a forma de um padre de oposição, do estilo spellmaniano); como este despertar coincide com a eliminação de um sindicato fraudulento e abusivo, parecendo levar os estivadores a resistir a alguns dos seus exploradores, houve quem pensasse que poderia tratar-se de um filme corajoso, um filme de "esquerda", destinado a mostrar ao público americano o problema do operário.

De fato, trata-se, mais uma vez, da vacina da verdade, cujo mecanismo extremamente moderno já mencionei a propósito de outros filmes americanos: desvia-se para um grupinho de gângsteres 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, evitando-se mencioná-lo e exorcizá-lo.

Basta, porém, descrever objetivamente os papéis do filme de Kazan para estabelecer, sem a mínima contestação, 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 consciência é rapidamente apaziguado, para se converter na grande estabilidade de uma ordem benéfica, na qual os operários trabalham, os patrões cruzam os braços, e os padres abençoam uns e outros nas suas devidas funções.

Aliás, é o seu próprio final que trai o filme, no momento que muitos pensaram que Kazan assinalava astuciosamente o seu progressismo: na última sequência, 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 caricaturado. E comentou-se: vejam como Kazan ridiculariza cruelmente os capitalistas.

Eis uma boa ocasião para aplicarmos o método de desmistificação proposto por Brecht e examinarmos as consequências 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, geralmente tido como indispensável para que haja o espetáculo. Quando este herói, dignificado pela recuperação de sua consciência e coragem, ferido, exausto e, no entanto, tenaz, dirige-se ao patrão, que o reintegra no trabalho, a nossa comunhão com ele é ilimitada, identificamo-nos, totalmente e sem refletir, com este novo Cristo e participamos sem reservas do seu calvário. Ora, a dolorosa elevação 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, os estivadores e todos os trabalhadores da América, entregamo-nos, com um sentimento de vitória e alívio, nas mãos de um patronato cuja imagem viciada já é inútil apresentar: há muito que estamos presos, ligados por uma pegajosa comunhão de destino, ao estivador que só reencontra o sentido da justiça social para o doar ao capitalismo americano, prestando-lhe assim uma homenagem.

Como se vê, é a natureza "participativa" dessa 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 objetiva estupidez. 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 as soluções. Pode-se resumir o erro de Kazan dizendo que aquilo que deveria

ser proposto ao público, para ser julgado, era menos o capitalismo do 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 o rosto 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 ainda participa do mesmo reino do amor cortês, onde a carne desenvolve sentimentos místicos de perdição.

Trata-se, sem dúvida alguma, de um admirável rosto-objeto; em *Rainha Cristina*, filme que voltou a ser exibido nestes últimos anos em Paris, a pintura de Garbo tem a espessura nevoenta 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 essa neve, simultaneamente frágil e compacta, só os olhos, negros como uma polpa bizarra, mas de modo algum expressivos, aparecem, como duas feridas um pouco trêmulas. Mesmo em sua extrema beleza, esse rosto, mais do que desenhado, é esculpido no liso e no friável (que pode ser reduzido a pó), 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 exibia uma espécie de ideia 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 representar um verdadeiro travesti; é sempre ela própria, exibindo sem fingimento o mesmo rosto de neve e 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 podia ser degradada; era necessário que o seu rosto tivesse como única realidade a da perfeição, a intelectual mais ainda do que a plástica. A Essência foi pouco a pouco se obscurecendo, velando progressivamente com óculos, capas e exílios, mas nunca se alterou.

Porém, nesse 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, já o rosto 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 dirigindo 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 e garante a passagem do terror ao encanto. Sabe-se que, hoje, estamos no outro pólo desta evolução: o rosto de Audrey Hepburn, por exemplo, é individualizado, não só pela sua temática particular (mulher-criança e 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 monológicas. Como linguagem, a singularidade de Garbo era de ordem conceptual, e a de Audrey Hepburn de ordem substancial. O rosto de Garbo é a ideia; o de Hepburn, o fato.

POTÊNCIA E DESENVOLTURA

Nos filmes da série negra já se atingiu um bom repertório de gestos significando a desenvoltura: prostitutas de boca mole, lançando fumaça em forma de argolas quando assediadas pelos homens; estalos homéricos para dar o sinal claro e econômico de uma batida policial; o tricotar tranquilo da esposa do chefe do bando, no meio das situações mais escaldantes etc. O *Grisbi* já tinha institucionalizado estes gestos de desprendimento, oferecendo-lhes a garantia de um cotidiano muito francês.

O mundo dos gângsteres é, antes de mais nada, um mundo do sangue-frio. Fatos que a filosofia comum ainda considera dignos de observação, como a morte de um homem, são reduzidos a um desenho, apresentados sob o volume de um átomo de gesto: um grãozinho no deslocamento tranquilo 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 mundo sabe, o último universo da magia. A exiguidade 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 a 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 gângsteres: o resíduo de um movimento trágico que consegue confundir o gesto e o ato sob o mais ínfimo movimento.

Insistirei ainda na precisão semântica desse mundo e na estrutura intelectual (e não somente emotiva) do espetáculo. O gesto brusco do coldre para fora do casaco, numa parábola impecável, não *significa* de modo algum a morte, visto que o hábito indica desde há muito que se trata de uma simples ameaça, cujo efeito pode ser milagrosamente invertido: o surgimento do revólver não tem um valor trágico, mas 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 instável, dispondo no itinerário da narrativa regressos ao ponto de partida e saltos regressivos análogos aos do jogo do ganso. O coldre é uma linguagem, sendo sua função manter uma pressão da vida e evitar a clausura do tempo. É *logos*, e não *praxis*.

O gesto desenvolvido do gângster, pelo contrário, tem todo o poder arquitetado 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 ideia 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 gângster 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 gângster o seu modo de se manter desocupado e ostentar a sua ociosidade. Há um universo essencial que é o dos gestos bastante sensuais, sempre interrompidos num ponto preciso e previsto, espécie de sùmula da mais pura eficácia: e depois, além disso, uns ornatos de gíria, que são como o luxo inútil (e portanto aristocrático) de uma economia na qual a única moeda de troca é o gesto.

Mas esse gesto, para significar que se confunde com o ato, deve atenuar toda a ênfase, adelgaçar-se até o 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 astucioso da eficácia; nela se encontra a idealização de um mundo dominado pelo mais puro código do gesto humano e que já não se deixaria reter pelos embaraços da linguagem: os gângsteres 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 360 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 desse 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 totem de grande vitalidade, o vinho é a base 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 álibi 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 extrair dos objetos o seu contrário: transformar, por exemplo, um fraco em forte, um silencioso em loquaz; daí 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 usuários 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 muito natural dos coquetéis 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; por meio 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 pura cerebralidade (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 abertamente apresentado como uma finalidade: outros países bebem para se embriagar, e todo 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 o filtro, mas 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 e se repete, e cujo beber se reduz a um ato-causa).

Tudo isso é sabido: dito mil vezes no folclore, nos provérbios, nas conversas e na literatura. Mas essa universalidade, precisamente, implica um conformismo: acreditar no vinho é um ato coletivo constrangedor; o francês que quisesse encarar o mito com algum distanciamento iria se expor a diversos problemas de integração, pequenos, mas precisos, sendo o primeiro

justamente o fato de ter de se explicar. O princípio de universalidade funciona aqui a 100%, 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 excelente desempenho, 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 e 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, escapando, portanto, à penalização, pois 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 o *camembert*) ao festim, da conversa de botequim ao discurso de banquete. Ele exalta os climas, quaisquer que sejam; associa-se, no frio, a todos os mitos do aquecimento e, no grande calor atmosférico, a todas as imagens da sombra, do fresco, do picante. Não existe situação alguma de constrangimento físico (temperatura, fome, enfado, servidão, exílio) que não induza a sonhar com o vinho. Associado, como substância básica, a outras figuras alimentares, o vinho pode cobrir todos os espaços e todos os tempos do francês. Quando se considera algum pormenor da vida cotidiana, a ausência de vinho choca como um exotismo. O presidente Coty, no início do seu mandato de sete anos, permitiu que o fotografassem em 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 talvez tivesse razão ao considerar a água 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 e pela natureza cremosa, portanto emoliente, de sua superfície; o vinho é mutilante, cirúrgico, transmuta e cria; o leite é cosmético, une, recobre e 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, viril e puro, não desdenhava um copo de leite antes de sacar o seu revólver justiceiro prepararam a formação desse novo mito parsifaliano: ainda hoje, bebe-se por vezes em Paris, nos meios de "durões" ou malandros, um estranho leite com groselha 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 ambiguidade 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, seja dos grandes colonos argelinos, que impõem ao muçulmano, sobre a própria terra que lhe tiraram, uma cultura que para nada lhe serve, visto ser o pão o que lhe falta. Existem assim alguns mitos muito simpáticos que, apesar disso, não são inocentes. E o que caracteriza a nossa atual alienação é precisamente o fato de que o vinho não possa ser uma substância inteiramente feliz, salvo se, indevidamente, esquecermo-nos que ele é também o produto de uma expropriação.

O BIFE COM BATATAS FRITAS

O bife e o vinho compartilham a mitologia sanguínea. É o coração da carne; é esta em seu estado puro, e qualquer um que a consuma assimila a força do touro. Obviamente, o prestígio do bife deve-se ao seu estado de semicruzeza: nele o sangue é simultaneamente visível, denso, compacto e suscetível de ser cortado: imagina-se logo a ambrosia antiga sob a forma de uma matéria pesada que diminui entre os dentes, de modo a fazer com que se sinta ao mesmo tempo a sua força de origem e a sua plasticidade se expandirem no próprio sangue do homem. O estado sanguíneo é a razão de ser do bife: os graus de sua preparação são expressos não em calorias, mas em imagens de sangue. O bife é servido "sangrando"²¹ (lembrando então o fluxo arterial do animal degolado) ou "azul"²² (e é então o sangue pesado, o sangue pictórico das veias que é sugerido aqui pelo violeta-púrpura, estado superlativo do vermelho). A sua preparação, mesmo moderada, não pode se exprimir francamente; para este estado contrário à natureza, é necessário um eufemismo: diz-se que o bife está "no ponto",²³ 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 se satisfazer: os sanguíneos 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 o seu cerebralismo mais prosaico 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 sanguíneo e a

clara viscosa do ovo, um concerto de substâncias moles e vivas, uma espécie de compêndio significativo das imagens dos prelúdios do parto.

Tal como o vinho, na França o bife é um elemento básico, mais nacionalizado do que socializado, estando 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 eminentemente francês (é certo que se encontra circunscrito, hoje em dia, pela invasão dos *steaks* americanos). Como acontece com o vinho, qualquer dificuldade de ordem alimentar faz com que o francês sonhe com o bife. No exterior, 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. Sendo nacional, depende da cotação dos valores patrióticos: revigora-os em tempo de guerra, sendo 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 Kommandantur*), a empregada do padre patriota oferece comida ao espião germânico disfarçado de francês: "Ah! É você, Laurent! Vou dar-lhe o meu bife!" E em seguida, quando o espião é desmascarado: "E eu lhe dei o meu bife!!!" Supremo abuso de confiança.

Associado geralmente às batatas fritas, o bife transmite-lhes o seu renome: elas são nostálgicas e patrióticas como o bife. A *Match* nos informa 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 tal informação, acrescentou: "Foram poucas as vezes que o gesto do general, pedindo batatas fritas para a sua primeira refeição, foi bem compreendido." O que queriam quanto à nossa compreensão era que o pedido do general não significava de modo algum um vulgar reflexo materialista, mas sim um episódio ritualístico de aprovação do reencontro da raça francesa. O general conhecia bem o simbolismo de nossa nacionalidade e sabia que a batata frita é o sinal alimentar de nosso "francesismo".

NAUTILUS E BATEAU IVRE

A obra de Júlio Verne (cujo cinquentenário foi recentemente comemorado) constituiria um bom material para uma crítica estruturalista, pois 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 até o seu princípio existencial. Este princípio me parece 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, este é o sonho existencial da infância e de Verne. O arquétipo deste sonho é esse romance quase perfeito, *A Ilha Misteriosa*, no qual 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 XVIII 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 é, em suma, apenas um momento dialético no processo de domínio da Natureza. Verne não procurava de modo algum distender o mundo conforme as vias românticas da evasão ou de planos místicos de infinito: procurava incessantemente retrai-lo, reduzindo-o a um espaço conhecido e fechado, que o homem poderia em seguida habitar confortavelmente: o mundo pode tirar tudo de si próprio, pois para existir não necessita de mais nada além do homem.

Além dos inumeráveis recursos da ciência, Verne inventou um excelente meio romanesco de tornar clara essa apropriação do mundo: garantir o espaço por intermédio do 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, maliciosamente, à prova 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 terminada, 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 algum metafísica e nem

mesmo moral, é devida simplesmente a determinado capricho mordaz 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, muito 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, do ato 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 algum as grandes e indeterminadas partidas. O navio é uma ação do *habitat*, antes de ser um meio de transporte. Ora, todos os barcos de Júlio Verne são, realmente, perfeitos ambientes de aconchego, e a grandeza de seu périplo aumenta ainda mais 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 dessa interioridade sem fissuras, é possível ver através de uma imensa vidraça o vago exterior das águas e assim definir assim num mesmo gesto o interior pelo seu contrário.

Sob este aspecto, a maior parte dos barcos lendários ou pertencentes à ficção são, como o *Nautilus*, tema de um enclausuramento desejado, 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 sozinho, entregue a si próprio; então, o barco deixa de ser uma caixa, *habitat* e objeto possuído, para se tornar um olho viajante, que, de leve, roça infinitos e produz partidas ininterruptas. 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 o homem passar de uma psicanálise da caverna a uma verdadeira poética da exploração.

PUBLICIDADE DA PROFUNDIDADE

Já mencionei que, atualmente, a publicidade dos detergentes se orienta em especial para uma ideia da profundidade: a sujeira já não é arrancada da superfície, mas expulsa dos seus mais secretos esconderijos. Toda a publicidade dos produtos de beleza também se fundamenta 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 de *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 no qual a beleza das eflorescências depende da nutrição das raízes.

Portanto, a ideia de profundidade é geral: em nenhum anúncio publicitário ela deixa de aparecer. Sobre as substâncias que se infiltram e se convertem no seio dessa 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 molieresco, complicado, quando muito com um pouco de cientificismo (o agente bactericida R 51). Não, o verdadeiro drama de toda essa pequena psicanálise publicitária é o conflito entre duas substâncias

inimigas, que disputam sutilmente o direcionamento dos "sucos" e dos "princípios" para as regiões mais profundas. Estas duas substâncias são a água e a gordura.

Ambas são moralmente ambíguas: a água é benéfica, pois todos já viram 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, limpeza e 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 é aperfeiçoada. E, além disso, a água, na física carnal e em liberdade, decapa, irrita, regressa ao ar e faz parte do fogo; só se torna benéfica quando aprisionada, contida.

As substâncias gordurosas têm as qualidades e os defeitos inversos: não refrescam e são excessivamente suaves, de uma suavidade muito durável e artificial; não é possível fundamentar uma publicidade da beleza apenas sobre a ideia de um creme, cuja própria capacidade é sentida como um estado pouco natural. Sem dúvida que a gordura (chamada mais poeticamente de *óleos*, no plural, como na Bíblia ou no Oriente) contém uma ideia 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, a publicidade consegue impor a convicção feliz de que as gorduras veiculam a água e que existem cremes aquosos e suavidades sem brilho.

A maioria dos novos cremes são, portanto, nomeadamente: *líquidos, fluidos, ultrapenetrantes* etc; a ideia de gordura, consubstanciai durante tanto tempo à própria ideia de produto de beleza, camufla-se ou complica-se; é corrigida pela consideração de seu caráter líquido, chegando por vezes até mesmo a desaparecer, 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 impiedosa e detalhadamente apresentados. Essa 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.

ALGUMAS PALAVRAS DO SR. POUJADE²⁴

O que a pequena-burguesia respeita mais que tudo é a imanência: todo fenômeno que tem o próprio termo em si mesmo por um simples mecanismo de retorno, ou seja, precisamente todo fenômeno *pago* agrada-lhe. A linguagem é encarregada de dar crédito, com suas figuras, com sua própria sintaxe, a essa moral da réplica. Por exemplo, Poujade diz a Edgar Faure:²⁵ "O senhor assume a responsabilidade da ruptura, o senhor irá aguentar as consequências", e o infinito do mundo está conjurado, tudo é trazido para uma ordem efêmera, mas plena, sem perdas, a do pagamento. Para além do próprio conteúdo da frase, do equilíbrio da sintaxe, da afirmação de uma lei segundo a qual nada se completa sem uma consequência igual, na qual qualquer

ato humano é rigorosamente rebatido, recuperado, há, em suma, toda uma matemática da equação para tranquilizar o pequeno-burguês, para fazer-lhe um mundo na medida de sua convivência.

Essa retórica de retaliação tem suas próprias figuras, todas elas de igualdade. Não somente toda ofensa deve ser conjurada por uma ameaça, como também se deve até mesmo prevenir qualquer ato. O orgulho de "não se deixar enganar" nada mais é do que o respeito ritual a uma ordem enumerativa, na qual frustrar é anular. ("Eles também devem ter lhe dito que não iam conseguir me tratar como a Marcellin Albert."²⁶) Assim, a redução do mundo a uma pura igualdade e a observância de relações quantitativas entre os atos humanos são estados triunfantes. Fazer pagar, desafiar, de sua recíproca fazer nascer o acontecimento, seja retorquindo, seja frustrando, tudo isso fecha o mundo sobre si mesmo e produz alegria; é, pois, normal que se extraia vaidade dessa contabilidade moral: a ostentação pequeno-burguesa consiste em iludir os valores qualitativos, em opor aos processos de transformação a própria estática das igualdades (olho por olho, efeito contra causa, mercadoria contra dinheiro, tostão por tostão etc).

Poujade está bem consciente de que o inimigo supremo desse sistema tautológico é a dialética, a qual, por sinal, confunde mais ou menos com a sofística: não se triunfa sobre a dialética a não ser por intermédio de um retorno incessante ao cálculo, à computação das condutas humanas, ao que Poujade, de acordo com a etimologia, chama de Razão. ("Será a Rua de Rivoli²⁷ mais forte do que o Parlamento? A dialética mais valiosa do que a Razão?") Com efeito, a dialética corre o risco de abrir um mundo que todos estão tomando o cuidado de fechar sobre suas igualdades; na medida em que ela é uma técnica de transformação, opõe-se à estrutura enumerativa da propriedade, escapa para fora dos limites pequeno-burgueses e, portanto, é imediatamente anatematizada para em seguida ser decretada

pura ilusão: mais uma vez degradando um velho tema romântico (que então era burguês), Poujade transforma em "nada" todas as técnicas da inteligência; opõe à "razão" pequeno-burguesa os sofismas e os sonhos dos universitários e dos intelectuais, desacreditados apenas por sua posição fora do real computável. ("A França está acometida de uma superprodução de pessoas com diplomas, politécnicos, economistas, filósofos e outros sonhadores que perderam todo o contato com o mundo real.")

Nós sabemos agora o que é o real pequeno-burguês: não é de fato o que se vê, é o que se conta; ora, esse real, o mais limitado que todas as sociedades conseguiram definir, tem apesar de tudo sua filosofia: é a do "bom senso", o famoso bom senso da "gente simples", diz Poujade. A pequena-burguesia, ao menos a de Poujade (Alimentação, Comércio de Carnes), possui seu próprio bom senso, como se fosse o apêndice físico glorioso de um órgão de percepção só seu: órgão curioso, por sinal, já que para enxergar claro deve antes de mais nada cegar-se, recusar-se a ir além das aparências, considerar moeda corrente as proposições do "real" e decretar como "nada" tudo que poderia vir a substituir a réplica pela explicação. Seu papel é indicar igualdades simples entre o que se vê e o que é, e assegurar um mundo sem substituição, sem transição e sem progressão. O bom senso é como o cão de guarda das equações pequeno-burguesas: ele tapa todas as saídas dialéticas, define um mundo homogêneo, no qual nos sentimos em casa, protegidos dos problemas e dos escapes do "sonho" (entendam: de uma visão não contabilizável das coisas). Como as condutas humanas são e têm de ser apenas pura retaliação, o bom senso é uma reação seletiva do espírito que reduz o mundo ideal a mecanismos diretos de réplica.

Assim, a linguagem de Poujade mostra, mais uma vez, que toda mitologia pequeno-burguesa implica a recusa da alteridade, a negação do diferente, a felicidade da identidade e a exaltação do parecido. Em geral, essa redução equacionai do mundo prepara uma fase expansionista na qual a "identidade" dos

fenômenos humanos bem depressa dá fundamento a uma "natureza" e predispõe a uma "universalidade". Poujade não chega ainda a definir o *bom senso* como a filosofia geral da Humanidade; ainda é a seus olhos uma virtude de classe, tida já, é verdade, como um revigorante universal. E é o que precisamente é sinistro no poujadismo: o fato de ter, logo de início, pretendido ser uma verdade mitológica e colocado a cultura como uma doença, que é o sintoma específico dos fascismos.

ADAMOV²⁸ E A LINGUAGEM

Como acabamos de ver, o bom senso poujadista consiste em estabelecer uma equivalência simples entre o que se vê e o que é. Tão logo uma aparência torna-se decididamente insólita demais, resta a esse mesmo senso comum um meio de reduzi-la sem sair da mecânica de igualdades. Esse meio é o simbolismo. Cada vez que um espetáculo parece imotivado, o bom senso lança a cavalaria pesada do símbolo, admitido no céu pequeno-burguês na medida em que, a despeito de sua vertente abstrata, une o visível e o invisível sob as espécies de uma igualdade quantitativa (isto *vale* aquilo): o cálculo foi salvo, o mundo ainda está seguro.

Quando Adamov escreveu uma peça sobre os caça-níqueis, objeto insólito no teatro burguês que, em matéria de objetos cênicos, conhecia apenas o leito do adultério, a grande imprensa apressou-se em conjurar o inabitual, reduzindo-o a símbolo. A partir do momento em que *isso quer dizer alguma coisa*, já está menos perigoso. E, quanto mais a crítica do *Pingue-Pongue* dirigia-se aos leitores dos grandes jornais (*Match*, *France-Soir*), mais ela insistia no caráter simbólico da obra: tranquilizem-se, trata-se apenas de um símbolo, o caça-níqueis significa simplesmente "a complexidade do sistema social". Esse objeto teatral insólito foi exorcizado, uma vez que vale alguma coisa.

Pois bem, o fliperama do *Pingue-Pongue* não simboliza absolutamente nada: ele não exprime, ele produz; é um objeto literal cuja função é engendrar situações, por sua própria objetividade. Mas também neste caso nossa crítica deixou-se enganar, com sua sede de profundidade: estas situações não são psicológicas, são essencialmente *situações de linguagem*. Será preciso terminar por admitir uma realidade dramática ao lado do velho arsenal de intrigas, ações, personagens, conflitos e outros elementos do teatro clássico. O *Pingue-Pongue* é uma rede magistralmente montada de situações de linguagem.

O que é uma situação de linguagem? É uma configuração de palavras, adequada para engendrar relações à *primeira vista* psicológicas, não tanto falsas quanto impregnadas de compromisso com uma linguagem anterior. E é essa impregnação que, finalmente, aniquila a psicologia. Parodiar a linguagem de uma classe ou de um tipo é ainda dispor de uma certa distância, é usufruir como proprietário de uma certa *autenticidade* (virtude cara à psicologia). Mas se essa linguagem tomada de empréstimo é geral, situada sempre um pouco aquém da caricatura, recobrando toda a superfície da peça com uma pressão diversa, mas sem nenhuma fissura por onde possa sair um grito qualquer, alguma palavra inventada, então as relações humanas, a despeito de seu dinamismo aparente, ficam como que vitrificadas, permanentemente desviadas por uma espécie de refração verbal, e o problema de sua "autenticidade" desaparece como em um belo (e falso) sonho.

O *Pingue-Pongue* é inteiramente constituído por um bloco dessa linguagem sob vidro, análoga, se quiserem, a esses *frozen vegetables* que permitem aos ingleses apreciar no inverno as acidez da primavera; essa linguagem, inteiramente tecida de pequenos lugares-comuns, truísmos parciais, estereótipos pouco discerníveis, atirados com a força da esperança — ou da desesperança — como os fragmentos de um movimento browniano, essa linguagem não é, para dizer a verdade, linguagem em

conserva, como chegou a ser, por exemplo, o jargão popular restituído por Henry Monnier;²⁹ seria mais uma linguagem-atraso, formada fatalmente na vida social do personagem, e que se desenregela, verdadeira e ainda assim um tanto ácida demais ou verdosa, em uma situação ulterior na qual seu leve congelamento, um nada de ênfase vulgar, *aprendida*, tem efeitos incalculáveis. Os personagens do *Pingue-Pongue* são um pouco como o Robespierre de Michelet:³⁰ eles pensam tudo que dizem! Palavra profunda, que sublinha essa plasticidade trágica do homem em relação à sua linguagem, sobretudo quando — última e surpreendente feição do mal-entendido — essa linguagem não é de forma alguma a dele.

Talvez isso dê conta da ambiguidade aparente do *Pingue-Pongue*: por um lado, o desdém pela linguagem é evidente e, por outro, esse desdém não deixa de ser criativo, produzindo seres perfeitamente vivos, dotados de uma densidade de tempo que pode até mesmo conduzi-los através de toda a existência até a morte. Isto quer dizer, precisamente, que no texto de Adamov as situações de linguagem resistem perfeitamente ao símbolo e à caricatura: é a vida que é parasita da linguagem, eis o que o *Pingue-Pongue* constata.

O caça-níqueis de Adamov não é, pois, uma chave, não é a andorinha morta de D'Annunzio³¹ ou a porta de um palácio de Maeterlinck;³² é um objeto gerador de linguagem; como um elemento de catálise, envia permanentemente aos atores um chamariz de palavra, os faz existir na proliferação da linguagem. Aliás, nem todos os clichês do *Pingue-Pongue* têm a mesma densidade de memória, o mesmo destaque; depende de quem os fala: Sutter, o blefador que faz frases, expõe aquisições caricaturais, exhibe de imediato uma linguagem paródica, que provoca deliberadamente o riso ("As palavras, todas armadilhas!"). A impregnação da linguagem de Annette é mais leve e também mais lamentosa ("A outros, Mister Roger!").

Assim, cada personagem do *Pingue-Pongue* parece

condenado à sua trilha verbal, mas cada trilha é diferentemente traçada, e essas diferenças de pressão criam precisamente o que, em teatro, se chama de situações, ou seja, possibilidades e escolhas. Na medida em que a linguagem do *Pingue-Pongue* é inteiramente adquirida, saída do teatro da vida, ou seja, de uma vida tida ela própria como teatro, o *Pingue-Pongue* é teatro de segundo grau. É de fato o contrário do naturalismo, que sempre se propõe a amplificar o insignificante; aqui, ao contrário, o espetacular da vida, da linguagem, é *tomado* em cena (como se diz que um sorvete é tomado). Esse modo de congelamento é o mesmo de toda palavra mítica: como a linguagem do *Pingue-Pongue*, o mito é também uma palavra gelada por seu próprio desdobramento. Mas, como se trata de teatro, a referência dessa segunda linguagem é diferente: a palavra mítica mergulha na sociedade, em uma História Geral; enquanto que a linguagem experimentalmente reconstituída por Adamov só pode duplicar um primeiro verbo individual, a despeito de sua banalidade.

Não vejo em nossa literatura teatral senão um autor do qual se poderia dizer, em certa medida, que construiu, também ele, seu teatro sobre uma proliferação de situações de linguagem: é Marivaux.³³ Inversamente, o teatro que mais se opõe a essa dramaturgia da situação verbal é, paradoxalmente, o teatro verbal: Giraudoux³⁴ por exemplo, cuja linguagem é *sincera*, ou seja, mergulha no próprio Giraudoux. A linguagem de Adamov tem suas raízes no ar, e sabemos que tudo que é exterior é bem aproveitado no teatro.

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 se manifesta 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 existam nele quaisquer poder difuso e mistério além do mecânico: trata-se de um órgão superior, prodigioso, mas verdadeiro, realmente fisiológico. 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, já se disse). 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 o apresenta 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. Por intermédio 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, mais o produto da sua invenção atingia uma condição mágica e 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 ideia de que o saber total pode se descobrir bruscamente como uma fechadura que cede após um sem-número de tentativas malfadadas. A equação histórica $E=mc^2$, pela sua simplicidade inesperada, quase concretiza a ideia pura da 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, mais uma vez 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, tem uma origem 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, a investigação é abundante e também 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, e a cifra estava incompleta. Assim, Einstein satisfaz plenamente o mito que permanece indiferente

às contradições, desde que instale uma segurança eufórica: ao mesmo tempo, 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 e reconcilia miticamente o poder infinito do homem sobre a natureza e a "fatalidade" de um segredo que ele ainda não pode rejeitar.

O HOMEM-JATO³⁵

O homem-jato é o piloto dos aviões de reação. A *Match* confirmou 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 abordaremos 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, aliás, todos admitem muito bem e chegam 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 por meio de uma cinestesia da "imobilidade" ("a 2.000km por 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 construção de imagens do roçar exterior e aborda uma pura cinestesia: o movimento deixou de ser a 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.

É normal que, tendo chegado a esse ponto, o mito do aviador perca todo o seu 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*, este parece não conhecer a aventura nem o destino; apenas uma condição; e mesmo essa condição é, à primeira vista, menos humana do 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 náilon maleável e o capacete polido constituem para o homem-jato uma nova pele, na qual "nem sua própria mãe o reconheceria". Trata-se de uma verdadeira conversão racial e ainda mais plausível porque a ficção científica já garantiu amplamente essa 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 dessa nova mitologia, houve um simples deslocamento do sagrado: à era hagiográfica (santos e mártires da aviação-hélice) sucede um período monástico; e o que inicialmente não passava de 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 aos 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 mortificações prévias, de trâmites iniciáticos, destinados a pôr à prova o candidato (passagem na câmara de altitude, na centrífuga). E até mesmo o próprio instrutor, grisalho, anônimo e impenetrável, representa perfeitamente o iniciador necessário. Quanto à resistência, fomos suficientemente informados de que, como em toda iniciação, não é de ordem física: o triunfo nas primeiras provas constitui o fruto de um dom espiritual: é-se dotado para o jato como outros são chamados a servir a Deus.

Tudo isso seria banal se se tratasse do herói tradicional, cujo valor, essencialmente, era o de ser um aviador sem abandonar a sua humanidade (Saint-Exupéry escritor, Lindbergh 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 seu próprio papel. Assimilado, pelo seu nome, à pura passividade (nada mais inerte e mais despossuído do que um objeto "jogado"³⁶), recupera, apesar de tudo, o ritual, graças ao mito de uma raça fictícia, celeste, cujas particularidades proviessem de sua ascese e realizasse uma espécie de compromisso antropológico entre os humanos e os marcianos. O homem-jato é um herói coisificado, como se, ainda hoje, os homens só pudessem conceber o céu povoado de semi-objetos.

RACINE É RACINE

"O gosto é o gosto."

Bouvard et Pécuchet

Já assinalei a predileção da pequena-burguesia pelos raciocínios tautológicos (*Um tostão é um tostão* etc). Eis um bonito, muito frequente na categoria das artes: "*Athalie* é uma peça de Racine", proclamou uma artista da *Comédie-Française* antes de apresentar seu novo espetáculo.

É preciso notar desde logo que, no fundo, o que há é uma pequena declaração de guerra (aos "gramáticos, controversistas, exegetas, religiosos, escritores e artistas", que comentaram Racine). É bem verdade que a tautologia é sempre agressiva: significa uma ruptura raivosa da inteligência com seu objeto, um tipo de ameaça arrogante na qual não se pensara. Nossos tautologistas são como donos puxando bruscamente a guia do cão: não se deve deixar o pensamento tomar espaço demais, o mundo é pleno de álibis suspeitos e vãos, é preciso manter curta a rédea do pensamento, reduzir a guia a uma distância razoável do real. E se as pessoas começarem a pensar sobre Racine? Grande ameaça: enraivecido, o tautologista corta tudo que cresce à sua volta e que poderia asfixiá-lo.

Reconhece-se na declaração de nossa artista a linguagem daquele inimigo familiar que muitas vezes encontramos aqui, e que é o antiintelectualismo. Conhecemos a ladainha: inteligência em excesso prejudica, a filosofia é um jargão inútil, é preciso reservar um lugar para o sentimento, a intuição, a inocência, a simplicidade, a arte morre por excesso de intelectualidade, a inteligência não é uma qualidade de artista, os criadores poderosos são empíricos, a obra de arte escapa ao sistema, em suma, o cerebralismo é estéril. Sabe-se que a guerra contra a inteligência é sempre feita em nome do *bom senso* e, no fundo, trata-se de aplicar a Racine o tipo de "compreensão" poujadista, de que já

falamos aqui. Da mesma maneira que a economia geral da França nada mais é que um sonho diante do fiscalismo francês, única realidade revelada ao bom senso de Poujade; da mesma maneira que a história da literatura e do pensamento e, com mais razão ainda, a história propriamente dita são apenas fantasias intelectuais diante de um Racine simplificado, tão "concreto" quanto o regime de impostos.

Do antiintelectualismo, nossos tautologistas também se servem do recurso à inocência: armados de divina simplicidade é que pretendem ver melhor o verdadeiro Racine. Conhecemos esse velho tema esotérico: a virgem, a criança, os seres simples e puros têm uma clarividência superior. No caso de Racine, a invocação que fazem à "simplicidade" tem um duplo poder de álibi: por um lado, opõem-se às vaidades da exegese intelectual e, por outro — fato entretanto pouco discutido —, reivindicam em relação a Racine o despojamento estético (a famosa pureza raciniana), que obriga todos que dele se aproximam a uma *disciplina* (ária: *a arte nasce da restrição...*).

Há, por fim, na tautologia de nossa comediante, aquilo que se poderia chamar de mito do achado crítico. Nossos críticos essencialistas passam o tempo a reencontrar a "verdade" dos gênios passados; a Literatura é para eles uma vasta loja de objetos perdidos, onde as pessoas tentam localizar alguma coisa. O que se acha lá ninguém sabe, e a maior vantagem do método tautológico é precisamente o fato de não se ter que dizê-lo. Nossos tautologistas experimentariam, aliás, grande embaraço em se comprometer: Racine puro, o grau zero de Racine, isto não existe. Há apenas Racine-adjetivos: Racine-Poesia Pura, Racine-Lagosta (Montherlant³⁷), Racine-Bíblia (o da Sra. Véra Korène³⁸), Racine-Paixão, Racine-pinta-os-homens-assim-como-são etc. Em suma, Racine é sempre uma outra coisa que não Racine, e isso é o que torna a tautologia raciniana assaz ilusória. Ao menos se compreende o que tamanho nada da definição traz para aqueles que a brandem gloriosamente: uma espécie de limitada

salvação ética, a satisfação de haver militado em favor de uma verdade de Racine, sem ter que assumir nenhum dos riscos que toda pesquisa um pouco positiva da verdade fatalmente comporta: a tautologia dispensa ter ideias, mas ao mesmo tempo exalta-se quando faz desta licença uma dura lei moral; daí seu sucesso: a preguiça é promovida ao patamar do rigor. Racine é Racine: admirável segurança do nada.

BILLY GRAHAM NO VEL D'HIV'

Tantos missionários nos contaram já os costumes religiosos dos "primitivos", que é uma 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, aliás, parece ter sido herdado dos cultos "selvagens", visto que nele reencontramos nitidamente as três grandes fases de todo ato religioso: a Espera, a Sugestão e a Iniciação.

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 nunca aparece. 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 tempos intermediários prolongam ainda mais 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, passar a existir mais facilmente.

Pode reconhecer-se nessa 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, atrasava-se o maior tempo possível a aparição do Mago, e criava-se no público, por meio de repetidas simulações, uma curiosidade perturbada, sempre disposta a ver realmente o que lhe fora prometido. Aqui, desde o primeiro minuto, Billy Graham nos é apresentado como um verdadeiro profeta: suplica-se ao Espírito de Deus que se digne a baixar nele, particularmente nessa noite: é um Inspirado que vai falar, e o público é convidado a assistir ao espetáculo de uma possessão. Pede-se-lhe previamente que aceite como 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 chatice e infantilidade. Em todo caso, certamente, Deus abandonou o tomismo e demonstra uma nítida aversão à lógica: a Mensagem é constituída por uma infinidade de afirmações descontínuas lançadas ininterruptamente, sem espécie alguma de relação entre elas, cujo conteúdo é apenas tautológico (Deus é Deus). O mais insignificante irmão marista, e 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 consternação suavizante 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 modernistas (mesmo assim, sempre houve, duas ou três). Sem dúvida, Billy Graham depurou a sessão de todo e qualquer caráter 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 aceitando 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 outro subjetivo esteve raras vezes ausente do didatismo cristão), o Dr. Graham apresenta-nos um método de transformação mágica, substituindo a persuasão pela sugestão: a violência e intensidade da declamação, a expulsão sistemática de todo conteúdo racional da proposição, a ruptura incessante dos encadeamentos lógicos, as repetições verbais, a designação grandiloquente da Bíblia erguida na ponta dos dedos como um abridor de latas universal de um camelô 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 que 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 para a 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 Superdissolução e do Cognac Polignac, "receberam Cristo" sob a ação da Mensagem mágica são conduzidos a uma sala à parte e até 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 sucedâneo formal da Iniciação.

Tudo isso nos diz respeito muito diretamente: para começar, o "sucesso" de Billy Graham manifesta a fragilidade mental da pequena-burguesia francesa, classe na qual se recrutou, ao que parece, a maioria do público dessas sessões: a plasticidade de adaptação desse público a formas de pensamento alegóricas e

hipnóticas sugere que existe em tal grupo social aquilo que se poderia chamar de 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 dessa 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, de modo que tenha repercussões no mundo inteiro"). Obviamente tal ótica 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 na América e no 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 à América porque, para ela, ele 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 macarthista.

O PROCESSO DUPRIEZ

O processo Dupriez (assassinou o pai e a mãe sem motivo conhecido) mostra bem as contradições grosseiras em que está mergulhada nossa Justiça. Tal se deve ao fato de que a história avança de forma desigual: a ideia do homem tem mudado muito ao longo dos últimos 150 anos, novas ciências de exploração psicológica surgiram, mas essa promoção parcial da História ainda não provocou nenhuma modificação no sistema de

justificativas penais; isto porque a Justiça é uma emanção direta do Estado, e nosso Estado não mudou de donos desde a promulgação do Código Penal.

Ocorre então que o crime é sempre *construído* pela Justiça segundo as normas da psicologia clássica: o fato existe apenas como elemento de uma racionalidade linear, ele deve ser *útil*, pois se não o for perde sua essência, não pode ser reconhecido. Para poder nomear o gesto de Gérard Dupriez, era necessário encontrar uma origem; todo o processo empenhou-se, pois, em procurar uma causa, mesmo que mínima; não restou mais à defesa, paradoxalmente, senão invocar para esse crime uma espécie de estado absoluto, privado de qualquer qualificação, e fazer dele precisamente um *crime sem nome*.

A acusação, por seu lado, encontrara um motivo — desmentido em seguida pelos testemunhos: os pais de Gérard Dupriez teriam se oposto a seu casamento e era por isso que ele os havia matado. Temos aqui portanto o exemplo do que a Justiça considera uma causalidade criminal: os pais do assassino são ocasionalmente perturbadores; ele os mata para suprimir o obstáculo. E, mesmo que ele os mate por cólera, essa cólera não deixa de ser um estado racional, uma vez que serve diretamente para alguma coisa (o que significa que, aos olhos da justiça, os fatos psicológicos não são ainda compensatórios, decorrentes de uma psicologia, mas sempre utilitários, decorrentes de uma economia).

Basta, pois, que o gesto seja abstratamente útil para que o crime receba um nome. A acusação não admite a recusa da aquiescência ao casamento de Gerard Dupriez senão como indutora de um estado quase demente, a cólera; pouco importa que racionalmente (diante dessa mesma racionalidade que um pouco antes motivara o crime) o criminoso não pudesse esperar de seu ato nenhum benefício (o casamento foi mais seguramente destruído pelo assassinato dos pais do que pela resistência deles, pois Gérard Dupriez nada fez para esconder seu crime): contentaram-se, no caso, com uma causalidade amputada; o que

importa é que a cólera de Dupriez seja motivada em sua origem, não em seu efeito; supõe-se ao criminoso uma mentalidade suficientemente lógica para conceber a utilidade abstrata de seu crime, mas não suas consequências reais. Dito de outra forma, basta que a demência tenha uma origem *razoável* para que se possa chamá-la de crime. Já indiquei, a respeito do processo Dominici, a qualidade da razão penal: ela é de natureza "psicológica" e, por isso mesmo, "literária".

Os psiquiatras, por seu lado, não admitiram que um crime inexplicável deixasse por isso de ser um crime, relegando ao acusado a inteira responsabilidade e parecendo assim, à primeira vista, oporem-se às justificativas penais tradicionais: para eles, a ausência de causalidade não impede de forma alguma que se chame o assassinato de crime. Paradoxalmente, é a psiquiatria que defende, neste caso, a ideia do controle absoluto de si mesmo e que deixa a culpa com o criminoso, mesmo fora dos limites da razão. A Justiça (a acusação) fundamenta o crime na causa, deixando de fora, assim, a parte possível de demência; a psiquiatria, por seu lado, ao menos a psiquiatria oficial, parece querer afastar para tão longe quanto possível a definição de loucura, não concedendo nenhum valor à determinação e adotando a velha categoria teológica do livre arbítrio; no processo Dupriez, ela desempenhou o papel da Igreja, entregando aos laicos (a Justiça) os acusados que não consegue recuperar, dado que não pode incluí-los em nenhuma de suas "categorias"; para este uso, ela chega até mesmo a criar uma categoria privativa, puramente nominal: a perversão. Assim, diante de uma Justiça nascida nos tempos burgueses, organizada consequentemente para racionalizar o mundo por intermédio da reação contra a arbitrariedade divina ou monárquica, e mostrando, ainda, em estado de traço anacrônico, o papel progressista que pode desempenhar, a Psiquiatria oficial traz de volta a ideia muito antiga de uma perversão responsável, cuja condenação deve ser indiferente a qualquer esforço de explicação. Longe de procurar engrandecer seu

domínio, a psiquiatria legal novamente entrega ao carrasco os dementes que a Justiça, mais racional ainda que medrosa, só teria interesse em abandonar.

Estas são algumas das contradições do processo Dupriez: entre a Justiça e a defesa; entre a psiquiatria e a Justiça; entre a defesa e a psiquiatria. Outras contradições existem no próprio seio de cada um desses poderes: a Justiça, como vimos, ao dissociar irracionalmente a causa do fim, acaba por desculpar um crime na proporção de sua monstruosidade; a psiquiatria legal renuncia voluntariamente a seu próprio objeto e entrega o assassino ao carrasco, no exato momento em que as ciências psicológicas assumem a cada dia uma porção maior do homem; e a própria defesa hesita entre a reivindicação de uma *psiquiatria* avançada, que recuperaria todo criminoso como um demente, e a hipótese de uma "força" mágica que teria se apossado de Dupriez, como nos mais belos tempos da bruxaria (alegação da Sra. Maurice Garçon).

FOTOS-CHOQUE

Geneviève Serreau, no seu livro sobre Brecht, recorda a fotografia da *Match* na qual se vê uma cena de execução de comunistas guatemaltecos, observando com razão que essa 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 d'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, precisamente porque o fotógrafo substitui-se-nos larga e excessivamente na formação do seu tema: quase sempre trabalhou de forma

exagerada o horror que nos propõe, acrescentando ao fato, por meio 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 nos apresenta um jovem militar olhando um esqueleto; enfim, um outro focaliza uma coluna de condenados ou prisioneiros no momento em que cruzam com um rebanho de carneiros. Ora, nenhuma dessas fotografias, excessivamente hábeis, atinge-nos. 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, e não podemos *inventar* a nossa aceitação a essa comida sintética já perfeitamente assimilada pelo seu criador.

Outros fotógrafos quiseram surpreender-nos, não conseguindo chocar-nos, mas o erro inicial 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 voo de um jogador de futebol, o salto de um esportista ou a levitação dos objetos numa casa assombrada. Mas também aqui o espetáculo, embora direto e não composto de elementos contrastados, permanece excessivamente construído; captar um instante único parece gratuito, intencional demais, fruto de um desejo de linguagem que incomoda, e essas imagens perfeitas não produzem efeito algum sobre nós; o interesse que sentimos por elas não vai além do tempo de uma leitura instantânea: não ressoa nem perturba; a nossa recepção fecha-se muito rapidamente sobre um signo puro; a visibilidade perfeita da cena e a sua *in-formação* dispensam-nos de assimilarmos profundamente o escândalo da imagem; reduzida ao estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorienta.

Alguns pintores tiveram de resolver esse mesmo problema

do ponto culminante, do auge do movimento, mas solucionaram-no muito melhor. Os pintores do Império, por exemplo, tendo de reproduzir instantâneos (cavalos empinando-se, Napoleão estendendo o braço sobre o campo de batalha etc), deixaram ao movimento o signo amplificado do instável, o que se poderia chamar de o *nume*, o estremeamento solene de uma pose, entretanto, impossível de se inserir 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 a arte se inicia. O ligeiro escândalo desses cavalos exageradamente empinados, desse Imperador imobilizado num gesto impossível, esta obstinação da expressão, que também poderia se chamar de retórica, acrescenta à leitura do signo uma espécie de desafio perturbador, arrebatando o leitor da imagem num entusiasmo menos intelectual do que visual, porque o prende exatamente às superfícies do espetáculo, à sua resistência ótica e não imediatamente ao seu significado.

A maior parte das fotos-choque que nos mostraram são falsas, porque escolheram precisamente 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 ambiguidade, 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, nas quais 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, tais imagens espantam porque parecem à primeira vista estranhas, até mesmo calmas, 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

uma pintura). Simultaneamente privado do seu canto e da sua explicação, o *natural* dessas imagens obriga o espectador a uma interrogação violenta, induzindo-o na via de um julgamento que ele produz por si mesmo, sem que o embarce 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 furiosamente 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, arda-se 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 se estar assistindo a um tremendo trabalho fisiológico, a uma contorção monstruosa dos tecidos internos, como se a paixão fosse uma grande esponja molhada e espremida pela mão implacável do dramaturgo. A intenção dessa tempestade visual é bem compreensível: trata-se de fazer da "psicologia" um fenômeno quantitativo, obrigar o riso ou a dor a adquirir formas métricas simples, de modo 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 na minha frente, sem

trapacear, se eu não puder duvidar do quanto isso lhe custa, então declararei que ele é um excelente ator, manifestar-lhe-ei a alegria de ter aplicado o meu dinheiro num talento que, não só não o escamoteia, mas também me devolve centuplicado em forma de choros e 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 se reveste de justificações espiritualistas: ele se entrega ao demônio do teatro, sacrifica-se, é interiormente devorado pelo seu personagem; a sua generosidade, a doação do seu corpo à Arte e o seu trabalho físico são dignos de piedade e admiração; o público reconhece esse 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 ter como certa a vitória: a evidência do seu laborioso esforço suspende qualquer julgamento mais profundo.

Uma outra parte da infeliz herança do teatro burguês: o mito do achado. Vários encenadores experientes mantêm a sua reputação dessa forma. Representando *La Locandiera*, certa jovem companhia faz os móveis descerem do teto, a cada ato. Evidentemente, é inesperado, e todos apregoam a descoberta: infelizmente ela é de todo inútil, visivelmente regida por uma imaginação desesperada que procura a novidade a todo custo; como hoje em dia já se esgotaram todos os processos artificiais de colocação do cenário e como o modernismo e a vanguarda já nos saturaram das mudanças à vista do espectador, em que um empregado qualquer — suprema audácia — vem dispor três cadeiras e uma poltrona bem perto dos espectadores, recorre-se

ao último espaço livre: o teto. O processo é gratuito, sendo puro formalismo, mas pouco importa: aos olhos do público burguês a encenação é sempre uma técnica do achado, e alguns "animadores" gostam de condescender com essas 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 ingresso; 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 justificativa desinteressada: procura-se dar-lhe a garantia 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 álibi, 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 e desmontar o mecanismo da subversão aguda das relações cívicas, numa palavra só: mistificar.

Nunca se insistirá demais nos danos causados pelo "estilo" nos nossos palcos burgueses. O estilo desculpa tudo, dispensa tudo e principalmente a reflexão histórica; encerra o espectador na servidão de um puro formalismo, de modo que as próprias revoluções de estilo são tão-somente formais: o encenador de vanguarda vai ser o que ousar substituir um estilo por outro (sem nunca mais retomar o contato com o fundo real da peça) e converter, como Barrault na *Orestia*, o academismo trágico numa festa macabra. Mas acaba por ser sempre o mesmo, nada adianta substituir um estilo por um outro: Esquilo autor bantu é tão falso como Esquilo autor burguês. Na arte do teatro, o estilo é uma técnica de evasão.

A VOLTA DA FRANÇA COMO EPOPEIA

Há uma onomástica da Volta da França que nos diz, só por ela, que a Volta é uma grande epopeia. A maior parte dos nomes dos corredores parece vir de uma idade étnica muito antiga, de um tempo em que a linhagem ressoava através de um pequeno número de fonemas exemplares (Brankart, o franco; Bobet, o franciano; Robic, o celta; Ruíz, o ibérico; Darrigade, o gascão). E em seguida esses nomes voltam sem parar; formam, no grande acaso da prova, pontos fixos cujo objetivo é reacomodar uma duração episódica, tumultuosa nas essências estáveis dos grandes caracteres, como se o homem fosse antes de tudo um nome que se torna senhor dos acontecimentos: Brankart, Geminiani, Lauredi, Antonin Rolland, patrônimos que são lidos como os sinais algébricos do valor, da lealdade, da traição ou do estoicismo. Na medida em que o Nome do corredor é ao mesmo tempo alimento e eclipse é que ele forma a figura principal de uma verdadeira linguagem poética, oferecendo à leitura um mundo onde a descrição é, afinal, inútil. Esta lenta manifestação das virtudes do corredor na substância sonora de seu nome termina, aliás, por absorver toda a linguagem adjetiva: no começo de sua glória, os corredores são providos de algum epíteto natural. Mais tarde isto é inútil. Diz-se: o elegante Coletto ou Van Dongen, o batavo; sobre Louison Bobet, nada mais se fala.

Na realidade, a entrada na ordem épica se faz pela diminuição do nome: Bobet se torna Louison; Lauredi, Nello; e Raphael Geminiani, herói festejado por ser ao mesmo tempo *bom* e *valoroso*, é chamado tanto de Raph quanto de Gem. Estes nomes são leves, algo delicados e algo servis; dão conta, em uma mesma sílaba, de um valor sobre-humano e de uma intimidade inteiramente humana, de que o jornalista se serve familiarmente, um pouco como os poetas latinos faziam com César ou com Mecenas. Existe no diminutivo do ciclista uma mistura de servilismo,

admiração e prerrogativa que transforma o povo em espectador de seus deuses.

Diminuído, o Nome se torna verdadeiramente público; permite colocar a intimidade do corredor sobre o proscênio dos heróis. Pois o verdadeiro local épico não é o combate, é a tenda, é o umbral público onde o guerreiro elabora suas intenções, de onde lança injúrias, desafios e confidências. A Volta da França conhece a fundo essa glória de uma falsa vida privada, na qual a afronta e o abraço são formas ampliadas da relação humana: no decorrer de uma caçada na Bretanha, Bobet, generoso, estendeu publicamente a mão a Lauredi, o qual, não menos publicamente, recusou-a. Essas desavenças homéricas têm como contrapartida os elogios que os grandes se fazem uns aos outros, acima da multidão. Bobet diz a Koblet: "Lamento por você", e apenas esta palavra designa o universo épico, onde o inimigo existe somente na proporção da estima de que é alvo. É que existe na Volta da França numerosos vestígios da enfeudação, o estatuto que ligava, por assim dizer carnalmente, o homem ao homem. Abraça-se muito durante a Volta. Marcel Bidot, técnico da equipe da França, abraça Gem em seguida a uma vitória, e Antonin Rolland dá um caloroso beijo na face encovada do mesmo Geminiani. O gesto é neste caso a expressão da magnífica euforia experimentada diante do fechamento e da perfeição do mundo heróico. É preciso, ao contrário, evitar relacionar a essa felicidade fraternal todos os sentimentos de gregarismo que circulam entre os membros de uma mesma equipe; tais sentimentos são muito mais nebulosos. Na verdade, a perfeição dos relacionamentos públicos é possível apenas entre os grandes: tão logo os "serviçais" entram em cena, a epopeia degrada-se para romance.

A geografia da Volta está, também ela, inteiramente submetida à necessidade épica da prova. Os elementos e os terrenos são personificados, pois é com eles que o homem se mede e, como em toda epopeia, é importante que a luta oponha medidas

iguais: o homem é, pois, aclimado, a Natureza humanizada. As encostas são perigosas, reduzidas a "percentagem" abruptas ou fatais, e as etapas, que têm cada uma na Volta a unidade de um capítulo de romance (trata-se, de fato, de uma duração épica, de uma adição de crises absolutas, e não da progressão dialética de um só conflito como na duração trágica), são antes de mais nada personagens físicas, inimigas sucessivas, individualizadas por um misto de morfologia e moral que define a Natureza épica. A etapa é hirsuta, viscosa, inflamada, eriçada etc, todos adjetivos pertencentes a uma ordem existencial da qualificação, visando a indicar que o corredor está em luta não contra esta ou aquela dificuldade natural, mas contra um verdadeiro tema da existência, um tema substancial, no qual emprega com um só movimento sua percepção e seu julgamento.

O corredor encontra na natureza um meio dotado de vida com o qual estabelece trocas de nutrição e de sujeição. Uma determinada etapa marítima (Le Havre-Dieppe) será "iodada", trará à corrida energia e cor; uma outra (o Norte), feita em estradas pavimentadas, constituirá um alimento opaco, anguloso: será, literalmente, "dura de engolir"; uma outra ainda (Briançon-Mônaco), xistosa, pré-histórica, prenderá o corredor em visgo. Todas colocam um problema de assimilação, todas estão reduzidas por um movimento especificamente poético à sua substância profunda e, diante de cada uma delas, o corredor procura obscuramente definir-se como um homem total em luta contra uma Natureza-substância, e não mais apenas contra uma Natureza-objeto. São, pois, os movimentos de aproximação da substância que têm importância: o corredor é sempre representado em estado de imersão, e não em estado de corrida: ele mergulha, ele atravessa, ele voa, ele adere, é seu vínculo com o solo que o define, frequentemente na angústia e no apocalipse (o *assustador mergulho em Monte Cario, o jogo do Estoril*).

A etapa que é alvo da personificação mais forte é a do monte Ventoux. Os grandes desfiladeiros dos Alpes e dos

Pirineus, por mais árduos que sejam, continuam sendo apesar de tudo passagens, percebidos como objetos a serem atravessados; o desfiladeiro é buraco, dificilmente acessível a pessoas; o Ventoux, por outro lado, tem a plenitude do monte, é um deus do Mal, ao qual é preciso sacrificar-se. Verdadeiro Moloch, déspota dos ciclistas, jamais perdoa os fracos, exige um injusto tributo de sofrimentos. Fisicamente, o Ventoux é pavoroso: careca (sofre de seborreia seca, diz o *L'Équipe*), é o próprio espírito do Seco; seu clima absoluto (ele é muito mais uma essência de clima do que um espaço geográfico) faz um terreno danado, lugar de provação para o herói, algo como um inferno superior onde o ciclista irá definir a verdade de sua salvação: vencerá o dragão, quer com a ajuda de um deus (Gaul, *amigo de Febo*), quer por puro prometeísmo, opondo a esse deus do Mal um demônio ainda mais duro (Bobet, *Satã da bicicleta*).

A Volta dispõe, pois, de uma verdadeira geografia homérica. Como na *Odisseia*, a corrida é ao mesmo tempo périplo de provas e exploração total dos limites terrestres. Ulisses alcançou diversas vezes as portas da Terra. A Volta, da mesma maneira, toca em diversos pontos o mundo desumano: sobre o Ventoux, dizem-nos, já se abandonou o planeta Terra, já se está próximo dos astros desconhecidos. Por sua geografia, a Volta é, pois, um recenseamento enciclopédico dos espaços humanos; e, se retomássemos algum esquema viciano³⁹ da História, a Volta representaria aquele instante ambíguo no qual o homem personifica fortemente a Natureza para enfrentá-la mais facilmente e dela melhor se libertar.

Naturalmente, a adesão do corredor a essa Natureza antropomórfica não pode ser realizada a não ser através de vias semireais. A Volta pratica normalmente uma energética dos Espíritos. A força de que dispõe o corredor para enfrentar a Terra-Homem pode adotar dois aspectos: a *forma*, estado mais do que entusiasmo criador, equilíbrio privilegiado da qualidade dos músculos, acuidade da inteligência e vontade do caráter; e o

jump, verdadeiro influxo elétrico de que são acometidos, aos arrancos, alguns corredores amados pelos deuses e que os fazem realizar proezas sobre-humanas. O *jump* supõe uma ordem sobrenatural na qual o homem se sai bem na medida em que um deus o ajude: foi o *jump* que a mãe de Brankart foi pedir para seu filho à Virgem Maria, na Catedral de Chartres; e Charly Gaul, prestigioso beneficiário da graça, é exatamente o especialista em *jump*: a eletricidade lhe vem de um relacionamento intermitente com os deuses; às vezes os deuses estão do seu lado, e ele faz maravilhas; às vezes os deuses o abandonam, e o *jump* esgota-se; então, Charly nada mais faz de bom.

Existe uma assustadora paródia do *jump*, que é o *doping*: dopar o corredor é tão criminoso, tão sacrílego quanto querer imitar Deus; é roubar de Deus o privilégio da centelha. Deus, por sinal, tem como, nesse caso, vingar-se: o pobre Malléjac o sabe, conduzido que foi às portas da loucura (punição aos ladrões de fogo) devido ao estímulo de um *doping*. Bobet, ao contrário, frio, racional, não conhece o *jump*: é um espírito forte que faz ele mesmo seu trabalho; especialista na *forma*, Bobet é um herói inteiramente humano, que nada deve ao sobrenatural e obtém suas vitórias de qualidades puramente terrestres, melhoradas graças à sanção humanista por excelência: a vontade. Gaul encarna o Arbitrário, o Divino, o Maravilhoso, a Eleição, a cumplicidade com os deuses; Bobet encarna o Justo, o Humano, Bobet nega os deuses, Bobet ilustra uma moral do homem solitário. Gaul é um arcanjo, Bobet é prometético, é um Sísifo que conseguiria balançar a pedra sobre esses mesmos deuses que o condenaram a ser apenas, magnificamente, um homem.

A dinâmica da Volta apresenta-se, evidentemente, como uma batalha, mas, como neste caso a defrontação é específica, a batalha é dramática apenas pelo cenário ou pelas andanças, e não, literalmente, por seus embates. A Volta é talvez comparável a um exército moderno, definido pela importância de seu equipamento e número de servidores; ele conhece episódios

mortíferos, transe nacionais (a França cercada pelos *corridori* do Sr. Binda, técnico da *Squadra* italiana), e o herói enfrenta a prova em estado cesariano, semelhante à divina calma familiar ao Napoleão de Hugo ("Gem mergulhou, o olhar luminoso, na perigosa descida de Monte Cario"). Não impede que o ato do conflito continue difícil de ser apreendido e não se deixe entronizar em uma duração. Na verdade, a dinâmica da Volta conhece apenas quatro movimentos: conduzir, seguir, escapar e abater-se. *Conduzir* é não só o ato mais árduo, mas também o mais inútil; conduzir é sempre sacrificar-se; é puro heroísmo, destinado a expor um caráter bem mais do que assegurar um resultado; na Volta, a recompensa não é paga diretamente, é em geral reduzida pelas táticas coletivas. *Seguir*, ao contrário, é sempre algo covarde e algo traidor, decorrente de um arrivismo despreocupado com a honra: seguir em demasia, com provocação, decididamente faz parte do Mal (que se envergonhem os "chupa-rodas"⁴⁰). *Escapar* é um episódio poético destinado a ilustrar a solidão voluntária, no caso pouco eficaz, pois quase sempre se é alcançado, porém gloriosa na proporção da espécie de honra inútil que a sustenta (a fuga solitária do espanhol Alomar: desistência, altivez, castelhanismo de herói, à maneira de Montherlant). O *abatimento* prefigura o abandono, é sempre pavoroso, entristece tal qual uma derrocada: no Ventoux, alguns abatimentos tiveram um caráter "hiroshímico". Estes quatro movimentos estão evidentemente dramatizados, descritos com o vocabulário enfático da *crise*; frequentemente é um deles, feito imagem, que dá nome à etapa, como no capítulo de um romance (Título: *A pedalada tumultuosa de Kubler*). O papel da linguagem é, aqui, imenso, pois é ela que concede ao acontecimento — inapreensível por estar permanentemente dissolvido em uma duração — a majoração épica que permite solidificá-lo.

A Volta possui uma moral ambígua: imperativos cavalheirescos misturam-se todo o tempo a apelos brutais de puro espírito de vitória. É uma moral que não sabe ou não quer escolher

entre o louvor do devotamento e as necessidades do empirismo. O *sacrifício* de um corredor para o sucesso de sua equipe, quer venha dele próprio, quer seja imposto por um árbitro (o técnico), é sempre exaltado, mas também sempre discutido. O sacrifício é grande, é nobre, atesta a plenitude moral do exercício do esporte de equipe, de que é a grande justificativa; mas também contradiz um outro valor necessário à lenda completa da Volta: o realismo. *Não há sentimentalidades na Volta*, é esta a lei que aviva o interesse do espetáculo. E que, nele, a moral cavalheiresca é sentida como um risco de possível organização da casualidade; a Volta evita energicamente tudo que poderia parecer desviar antecipadamente o acaso nu, brutal, do combate. *Os jogos não estão feitos*, a Volta é um enfrentamento de caracteres, tem necessidade de uma moral do indivíduo, do combate solitário pela vida: a dificuldade e a preocupação dos jornalistas é atribuir à Volta um futuro incerto: protestou-se ao longo de toda a Volta de 1955 contra a crença geral de que Bobet ganharia com toda a certeza. Mas a Volta também é um esporte, requer uma moral da coletividade. É esta contradição, na verdade jamais resolvida, que obriga a lenda a sempre discutir e explicar o sacrifício, a cada vez trazer à memória a moral generosa que o sustenta. Por ser o sacrifício sentido como um valor sentimental é que é necessário justificá-lo incansavelmente.

O técnico desempenha aqui um papel essencial: assegurar a ligação entre o fim e os meios, a consciência e o pragmatismo; é o elemento dialético que une em uma única aflição a realidade do mal e sua necessidade: Marcel Bidot é especialista nessas situações cornelianas, quando precisa sacrificar dentro de uma mesma equipe um corredor em detrimento de outro, às vezes até — o que é ainda mais trágico — escolher entre dois irmãos (Jean ou Louison Bobet). Na verdade, Bidot existe apenas como imagem real de uma necessidade de natureza intelectual, a qual, em vista disso, carece de uma personificação independente em um universo por natureza passional. O trabalho é bem dividido:

para cada conjunto de dez corredores é preciso que um seja puro cérebro, cujo papel não é, aliás, nem um pouco privilegiado, pois a inteligência aqui é funcional, tem como tarefa apenas representar ao público a natureza estratégica da competição: Marcel Bidot é, pois, reduzido à condição de analista metuculoso, seu papel é *meditar*.

Por vezes, um corredor evoca para si o encargo cerebral: é precisamente o caso de Louison Bobet e o que cria toda a originalidade de seu "papel". Normalmente, o poder estratégico dos corredores é fraco, não passando da arte de algumas fintas grosseiras (Kubler fingindo para enganar o adversário). No caso de Bobet, essa indivisão monstruosa de papéis engendra uma popularidade ambígua, bem mais nebulosa do que a de Coppi ou de Koblet: Bobet pensa demais, é um *ganhador*, não é um *jogador*.

Essa meditação da inteligência entre a pura moral do sacrifício e a dura lei do sucesso traduz uma ordem mental heterogênea, ao mesmo tempo utópica e realista, feita de vestígios de uma ética muito antiga, feudal ou trágica, e de exigências novas, próprias do mundo da competição total. É em meio a essa ambiguidade que a significação essencial da Volta se encontra: mistura sábia de dois álibis, o álibi idealista e o álibi realista, permite à lenda recobrir perfeitamente com um véu ao mesmo tempo honorável e excitante os determinismos econômicos de nossa grande epopeia.

Mas, seja qual for a ambiguidade do sacrifício, ele termina por reintegrar uma ordem de clareza, na medida em que a lenda o traz permanentemente à disposição psicológica. O que salva a Volta do mal-estar da liberdade é o fato de ela ser, por definição, o *mundo das essências dos caracteres*. Eu já indiquei como essas essências são enunciadas graças ao nominalismo soberano, que faz do nome do corredor o depósito estável de um valor eterno (Coletto, a elegância; Geminiani, a regularidade; Lauredi, a traição etc). *A Volta é um conflito incerto de essências certas*; a natureza, os costumes, a literatura e os regulamentos colocam

sucessivamente essas essências em relação umas com as outras: como átomos, elas roçam-se, agarram-se, expulsam-se, e é desse jogo que nasce a epopeia. Apresento um pouco mais adiante um léxico das características dos corredores, ao menos dos que adquiriram um valor semântico seguro; pode-se confiar nessa tipologia, ela é estável, interessamo-nos especialmente pelas essências. Pode-se dizer que aqui, como na comédia clássica, especialmente na *commedia dell'arte*, mas segundo uma ordem totalmente diferente de construção (a duração cômica permanece sendo a de um teatro de conflito, enquanto que a duração da Volta é a do relato romanesco), o espetáculo nasce da surpresa dos relacionamentos humanos: as essências se chocam segundo todas as figuras possíveis.

Creio que a Volta é o melhor exemplo que encontramos até hoje de um mito total, portanto ambíguo; a Volta é ao mesmo tempo um mito de expressão e um mito de projeção, realista e utópico, tudo ao mesmo tempo. A Volta exprime e libera os franceses através de uma fábula única na qual as imposturas tradicionais (psicologia das essências, moral do combate, magia dos elementos e das forças, hierarquia de super-homens e serviços) misturam-se a formas de interesse positivo, à imagem utópica de um mundo que procura obstinadamente reconciliar-se por intermédio do espetáculo de total clareza das relações entre o homem, os homens e a Natureza. O que é viciado na Volta é a base, os móveis econômicos, o benefício supremo da prova, gerador de alibis ideológicos. Isto não impede a Volta de ser um acontecimento nacional fascinante, na medida em que a epopeia exprime o momento frágil da História no qual o homem, mesmo desajeitado, enganado por meio de fábulas impuras, antevê mesmo assim, à sua moda, uma adequação perfeita entre ele, a comunidade e o universo.

Léxico dos corredores (1955):

BOBET (Jean). O duplo de Louison é também seu negativo; ele é a grande vítima da Volta. Deve a seu irmão mais velho o sacrifício total de sua pessoa, "como irmão". Esse corredor, permanentemente desanimado, sofre de uma grave enfermidade: ele pensa. Sua reconhecida qualidade de intelectual (é professor de inglês e usa grossos óculos) o faz dispor de uma lucidez destrutiva: analisa o próprio sofrimento e perde na introspecção a vantagem de uma musculatura superior à do irmão. É um *complicado*, donde um azarado.

BOBET (Louison). Bobet é um herói prometéico; tem um magnífico temperamento de lutador, um agudo senso de organização, é um calculador, visa realisticamente a *ganhar*. Seu mal é um germe de cerebralismo (ele o tem menos do que o irmão, pois não concluiu a universidade); conhece a inquietação, o orgulho ferido: é um irado. Em 1955 teve que fazer face a uma pesada solidão: privado de Koblet e de Coppi, cujos fantasmas teve que enfrentar, sem rivais declarados, poderoso e solitário, tudo lhe era uma ameaça, o perigo podia surgir de toda parte ("Eu precisava de alguns Coppis ou Koblets, pois é duro demais ser o único favorito"). O *bobetismo* veio consagrar um tipo de corredor muito particular, o que quadruplica sua energia por intermédio de uma interiorização analítica e calculadora.

BRANKART. Simboliza a jovem geração em ascensão. Conseguiu provocar inquietação nos mais velhos. Corredor magnífico, cujo humor ofensivo é sempre renascente.

COLETTO. O corredor mais elegante da Volta.

COPPI. Herói perfeito. Em cima da bicicleta tem todas as virtudes. Fantasma temível.

DARRIGADE. Cérbero ingrato, mas útil. Zeloso servidor dos interesses franceses e, por esta razão, perdoado por ser um "chupa-rodas", um carcereiro intratável.

DE GROOT. Corredor solitário, batavo taciturno.

GAUL. Novo arcanjo da montanha. Efebo inconsequente, esguio querubim, garoto imberbe, gracioso e insolente, adolescente genial, é o Rimbaud da Volta. Em certos momentos, Gaul fica possuído por um deus; então seus dons sobrenaturais fazem pesar sobre os rivais uma ameaça misteriosa. O presente divino oferecido a Gaul é a leveza: pela graça, levanta voo e plana (a misteriosa ausência de esforços); Gaul tem algo de pássaro e de avião (pousa graciosamente sobre os cumos dos Alpes, e seus pedais giram como hélices). Mas às vezes o deus também o abandona, e então seu olhar torna-se "estranhamente vazio". Como todo ser mítico que tem o poder de vencer o ar ou a água, Gaul, em terra, torna-se parvo, impotente; o dom divino o atrapalha ("Eu só sei correr na montanha. E, ainda assim, apenas nas subidas. Descendo, sou desajeitado ou *talvez leve demais*").

GEMINIANI. (chamam-no de Raph ou de Gem). Corre com a regularidade leal e um pouco obtusa de um motor. Montanhês honesto, mas sem a chama. Desfavorecido e simpático. Falastrão.

HASSENFORDER. (chamam-no de Hassen, o Magnífico, ou Hassen, o Corsário). Corredor combativo e pretensioso ("Ora, os Bobets, tenho um deles em cada uma das minhas pernas"). É o guerreiro enérgico que só sabe combater, jamais fingir.

KOBLET. Pedalador charmoso que poderia tudo se permitir, até não calcular seus esforços. É o anti-Bobet, para quem permanece sendo, mesmo ausente, uma sombra temível, assim como Coppi.

KUBLER. (chamam-no de Ferdi ou a Águia do Adziwil). Anguloso, desengonçado, seco e volúvel, Kubler tem qualquer coisa de galvânico. Seu *jump* é às vezes suspeito de artificialidade (droga-se?). Ator tragicômico (só tosse e manca quando está sendo visto). Na qualidade de suíço-alemão, Kubler tem o direito e o dever de falar mal o francês como os teutônicos de Balzac e os estrangeiros da Condessa de Ségur⁴¹ ("Ferdí azarado. Gem sempre atrás Ferdi. Ferdi não poder partir").

LAUREDI. É o traidor, o maldito da Volta de 55. Esta situação permitiu-lhe ser abertamente sádico: quis fazer Bobet sofrer tornando-se um sanguessuga feroz atrás de sua roda. Obrigado a abandonar: teria sido uma punição? De qualquer modo, seguramente uma advertência.

MOLINERIS. O homem do último quilômetro.

ROLLAND. (Antonin). Doce, estóico, sociável. Ciclista impassível ante o mal, regular em seus desempenhos. Gregário de Bobet. Debate cornelianiano: é preciso imolá-lo? Sacrifício típico, dado que injusto e necessário.

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 puritanismo (regeneração pelo ar puro, ideias 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 chegar 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 uma disposição econômica do trabalho, sucedâneo fácil da marcha moralizante. Constata-se 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 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 já não se veja nada, visto que o túnel é o signo da montanha; é um valor fiduciário suficientemente forte para que não nos preocupemos com os seus valores em caixa.

Do mesmo modo que o caráter acidentado da paisagem é louvado a ponto de eliminar os outros tipos de horizonte, assim a humanidade do país desaparece frente à exclusividade que se oferece aos seus monumentos. Para o *Cuide Bleu*, os homens só existem como "tipos". Na Espanha, por exemplo, o basco é um marujo aventureiro; o levantino, um alegre jardineiro; o catalão, um hábil comerciante; e o cantábrico, 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). Desse modo, a etnia hispânica é reduzida 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 profissões. Socialmente, para o *Guide Bleu*, os homens só existem nos trens, onde povoam uma terceira classe "misturada". No resto, são apenas introdutórios, compondo um gracioso cenário romanesco, destinado a ornamentar o essencial do país: a sua coleção de monumentos.

A parte os seus desfiladeiros selvagens, locais de erupção moral, a Espanha do *Guide Bleu* só considera um único espaço, aquele que tece, através de alguns vazios desprezíveis, uma cadeia cerrada de igrejas, sacristias, retábulos, cruzeiros, custódias, torres (sempre octogonais), grupos escultóricos (a Família, o Trabalho), portais românticos, 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, esse imperialismo é burlesco, visto que o catolicismo, frequentemente, aparece lá como uma força bárbara que degradou de forma estúpida 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 descaracterizado pela imponência agressiva de uma Virgem monumental (franquista), tudo isso devia induzir o burguês francês a entrever, pelo menos uma vez na vida, que também existe um reverso histórico do cristianismo.

Em geral o *Guide Bleu* testemunha quão vã é toda descrição analítica que recusa, simultaneamente, a explicação e a fenomenologia: de fato, o *Guide Blue* não responde a nenhuma das perguntas que possam ser feitas por um viajante moderno ao atravessar uma paisagem real e *permanente*. A seleção dos monumentos suprime a realidade da terra, assim como a dos homens, e não testemunha realidade presente alguma, portanto, isto é, histórica; e, desse modo, o próprio monumento se torna indecifrável estúpido. O espetáculo vai assim se anulando, e o *Guide Blue* transforma-se no oposto daquilo que se proclama: num instrumento de cegueira, graças a uma operação comum a toda 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 tenha se tornado (ou voltou a se tornar) uma via de aproximação humana, e não mais "cultural": são de novo (talvez como no século XVIII) os costumes, na sua forma cotidiana, que constituem hoje o objeto capital da viagem, e a geografia humana, o urbanismo, a sociologia e a economia 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 um 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 álibi cultural o mais "evasivo" possível e, no entanto, manter este álibi preso na rede de um sistema mensurável e apropriativo, de modo que fosse possível, a qualquer momento, contabilizar o inefável. É evidente que esse 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 da *Match*, ver-se-iam surgir, por mais discutíveis que eles sejam ainda hoje, países inteiramente diferentes: à Espanha de Anquetil ou de Larousse sucederia a Espanha de Siegfried e, em seguida, a de Fourastié. Veja logo como, no *Guide Michelin*, o número dos banheiros e a qualidade dos restaurantes dos hotéis competem com as "curiosidades artísticas": os mitos burgueses também têm a sua geologia diferencial.

É verdade que, referentemente à Espanha, o caráter tacanho 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 escassas, pois, como se sabe, a História não se deixa facilmente trapacear), narrativas nas quais os republicanos são sempre "extremistas" pilhando igrejas (mas nada sobre Guernica), enquanto os bons "nacionalistas", estes não cessam de "libertar", unicamente graças a "hábeis manobras estratégicas" e a "resistências heróicas", assinalarei a presença florescente de um soberbo mito-álibi, o da *prosperidade* do país: bem entendido, trata-se de uma prosperidade "estatística" e "global" ou, para ser mais exato, "comercial". O *Guide Blue* 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 a reforma do seu sistema político, a fim de obter a regeneração pela aplicação leal de sólidos princípios de ordem e hierarquia".

A CLARIVIDENTE

O jornalismo está, hoje em dia, totalmente 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 feminino. Para se lidar com ele, exige-se, portanto, 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 lhe é necessário, também, um dom de caráter, que é, como se sabe, a marca gloriosa do clínico francês (por exemplo, em face dos 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 franqueza sadia (podendo mesmo chegar à rudeza), de uma grande vivacidade de réplica e de uma sensatez esclarecida, mas confiante, 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 consulentes são cuidadosamente despojadas de qualquer condição: assim como, sob o escalpelo 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 simples 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 mais 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, determinar-lhes 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 investigação um pouco mais real do vivido, ela respeita 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 *conjux* e a *mulier* (mulher celibatária, ou viúva, ou adúltera, de qualquer modo atualmente sozinha, mas já tendo vivido). Em face desse mundo, há a humanidade exterior, a que resiste ou ameaça: em primeiro lugar, os *parentes*, aqueles que possuem a *patria potestas*; em seguida, o *vir*, marido ou macho, que também possui o direito sagrado de subjugar a mulher. Vê-se claramente que, a despeito do seu aparelho romanescos, 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 exato momento 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 panaceia adequada. Mas a fixidez do objetivo exige, em caso de postergação ou fracasso (e é por definição o momento 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 uma pura libertação (permanecer calma, trabalhar, zombar dos homens, procurar a solidariedade entre as mulheres).

Assim, sejam quais forem as contradições aparentes, a moral do Correio jamais postula para a mulher uma outra condição que não seja a de parasita. Só o casamento, instituindo-a juridicamente, confere-lhe 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 dispendo de movimentos interiores próprios, mas cuja fraca amplitude tende a restabelecer a fixidez do elemento tutor (o *vir*). Esse parasitismo, preservado ao som dos clarins da Independência Feminina, tem como consequência natural uma completa incapacidade para qualquer abertura sobre o mundo real: aparentando uma competência cujos limites seriam lealmente declarados, a Conselheira sempre se recusa a tomar partido sobre os problemas que pareceriam exceder as funções próprias do Coração Feminino; a franqueza empaca pudicamente no limiar do racismo ou da religião; e isto porque, de fato, ela constitui uma vacina cuja utilização é bastante 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: por intermédio 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 em cores de um prato muito bem-trabalhado: 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.

Nesse tipo de cozinha, a categoria substancial dominante é a cobertura; fazem-se todos os esforços para alisar as superfícies, para arredondá-las: com o intuito de esconder o alimento sob o sedimento liso dos molhos, cremes, *fondants* e geleias. É evidente que isso se deve à própria finalidade da cobertura, que é de ordem visual, e a cozinha da *Elle* é uma cozinha puramente para a visão, sentido distinto. Há, com efeito, nessa constância do revestimento, uma exigência de distinção. *Elle* é uma revista preciosa, pelo menos em termos lendários, cuja função é apresentar ao imenso público popular que é o seu (testemunham-no vários inquéritos) o sonho do chique; daí uma cozinha do revestimento e do álibi, que se esforça sempre por atenuar, ou mesmo mascarar, a natureza primeira dos alimentos, a brutalidade das carnes ou o inesperado 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 sustenta 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

preparados com limão, casquinhas de trufas, pastilhas prateadas, arabescos de frutas cristalizadas; o revestimento subjacente (foi por isso que o chamei de sedimento, o próprio alimento não sendo mais do que uma jazida incerta) pretende ser a página na qual 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 por meio de um artifício extravagante (dispor cogumelos com merengue e folhas de azevinho sobre um bolo de Natal,⁴² recolocar as cabeças dos lagostins em volta do sofisticado *béchamel* que lhes esconde os corpos). Aliás, é este mesmo movimento que se reencontra na preparação 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).

Aqui, como em toda a arte pequeno-burguesa, a tendência irreprimível para o verismo é contrariada, ou equilibrada, por uma das constantes imposições do jornalismo doméstico: aquilo que o *Express* chama gloriosamente de *ter ideias*. A cozinha da *Elle* é, dessa mesma forma, uma cozinha de "ideias". Nela, entretanto, 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 conseguir espetar cerejas sobre uma perdiz, mas encontrar a perdiz, ou seja, pagá-la).

A base dessa cozinha ornamental é, efetivamente, uma economia totalmente mítica. Trata-se, amplamente, 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, que pode ser perfeitamente consumido apenas pelo olhar. Trata-se, na plena acepção da

palavra, de uma cozinha de ostentação, totalmente mágica, sobretudo se nos lembrarmos que essa revista é muito lida por pessoas de baixa renda. 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 razoável poder de compra: a sua cozinha é real, e não mágica; a *Elle* sugere receitas de perdizes-fantasia, e o *Express* de salada mista. O público da *Elle* só tem acesso à fábula, e ao do *Express* podem ser propostos pratos reais, que ele certamente poderá preparar.

O CRUZEIRO DO *BATORY*

Visto que já há viagens burguesas à Rússia soviética, a imprensa francesa começou a criar alguns mitos de assimilação da realidade comunista. Os Srs. Sennep 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 debocha bastante dos seus companheiros de viagem, que têm a mania das generalizações.

É muito divertido ver um jornal, que durante o ano inteiro pratica um anti-sovietismo sistemático a pretexto de fofocas mil vezes mais improváveis do que uma estada real na URSS (por mais curta que tenha sido), atravessar uma crise de agnosticismo e revestir-se nobremente com exigentes objetividades científicas. Isso, exatamente, na altura em que os seus repórteres podem enfim chegar perto daquilo que, de longe, fora tema de considerações tecidas com tamanha liberdade e de modo tão peremptório. Acontece que, segundo as necessidades do momento, o jornalista divide as suas funções, como *Maître* Jacques o seu vestuário. Com quem você deseja 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 proibidade, não tirar conclusão alguma daquilo que vê? O *turista*, aqui, é um maravilhoso álibi: 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 da 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 visar a uma conclusão. Mas é fácil adivinhar de que observações se trata. Pois esta honesta reserva não impede, de modo algum, que o turista Macaigne aponte, na vida cotidiana imediata, certos 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 se encontrarem bistrôs na Rússia, apenas suco de pêra.

Mas, essencialmente, o mito da rua permite desenvolver o tema maior de todas as mistificações políticas burguesas: o divórcio entre o povo e o regime. E se o povo russo ainda se salva é apenas como reflexo das liberdades francesas. Se uma idosa se puser a chorar ou se um operário do porto (o *Figaro* é social)

oferecer flores aos visitantes vindos de Paris, isso se trata menos de um gesto hospitaleiro do que 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 no povo russo a espontaneidade, a afabilidade, a generosidade. A essa altura só há vantagens em ratificar a sua enorme gentileza: 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 náilon 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 a posição popular como termos de comparação; lança-se a crédito da França inteira o chique inevitável da toailete parisiense, como se todas as francesas vestissem Dior ou 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 bistrôs, o ultrapassado suco de pêra e, sobretudo, o privilégio francês por excelência: Paris, isto é, um misto de grandes costureiros e de Folies-Bergère: parece que é esse tesouro inacessível que faz as russas sonharem, graças aos turistas do *Batory*.

Em face disso, 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 gigantesca burocracia, mergulhada em papéis, cuja única preocupação consiste em manter

correto o inventário das colheiras. Novo alimento para a vaidade nacional, muito orgulhosa da desordem francesa. A anarquia dos costumes e dos comportamentos superficiais é um excelente álibi 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 metrô.

É evidente que o "individualismo" é apenas um luxuoso produto de exportação. Na França, aplicado a um objeto de maior importância, tem outro nome, pelo menos no *Figaro*. Quando 400 reservas da Força Aérea se recusaram, num domingo, a partir para a África do Norte, o *Figaro* não falou de anarquia simpática e de individualismo invejável: como já não se tratava de museus ou de metrôs, 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, em face do problema argelino, uma traição vergonhosa. O *Figaro* conhece bem a sua clientela burguesa: a liberdade na vitrine, a título decorativo, mas em casa a Ordem, a título constitutivo.

O USUÁRIO DA GREVE

Ainda existem pessoas para as quais 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 havia pouco tempo, executa uma espécie de junção entre a Moral e a Natureza, oferecendo a uma a garantia 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 legalidade cívica, é infringir uma legalidade "natural", atentar contra o *bom senso*, misto de moral e lógica, fundamento filosófico da sociedade burguesa.

Nesse caso, o escândalo provém de uma ausência de lógica: 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. Poujade, essa causalidade é perturbada: o efeito se dispersa incompreensivelmente longe da causa, escapa-lhe, o que é intolerável e chocante. Ao contrário do que se poderia pensar sobre os sonhos pequeno-burgueses, essa classe tem uma concepção tirânica, infinitamente suscetível, da causalidade: o fundamento da moral que professa não é de modo algum 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 ideia 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 usuário. Este (também denominado *homem da rua*, que,

considerado um todo coletivo, recebeu o inocente nome de *população*: já vimos que tudo isso está no vocabulário do Sr. Macaigne) é uma personagem imaginária, quase algébrica, graças à qual se torna possível romper a dispersão contagiosa dos efeitos e conservar firmemente uma causalidade reduzida, sobre a qual vai se poder raciocinar, tranquila 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 usuário, o homem da rua e o contribuinte são, pois, verdadeiras 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, como se sabe o primeiro princípio ideológico da Revolução burguesa.

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 Idoso 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 usuário é constituir o mundo como teatro, extraindo do homem total um ator particular, e confrontar esses atores arbitrários na mentira de um simbolismo que finge acreditar que a parte é apenas uma redução perfeita do todo.

Tudo isso participa de uma técnica geral de mistificação que consiste em formalizar o mais que 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 fenômeno de que se omite a explicação para melhor tornar manifesto o escândalo que constitui. Do mesmo modo, tanto os funcionários públicos quanto os trabalhadores em geral são abstraídos da massa trabalhadora, como se o

estatuto de assalariados desses trabalhadores fosse de algum modo atraído, fixado e depois sublimado na própria superfície de suas funções. Esse 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: assim como o cidadão se encontra subitamente reduzido ao mais puro conceito de usuário, os jovens franceses aptos à mobilização acordam certa manhã evaporados, sublimados na pura essência militar, que fingirá se 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 algum 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 tal gesto: crença cuja estupidez disputa 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 nociva do essencialismo. É lógico, portanto, que, em face da 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 usuário, contribuinte ou militar são muralhas demasiado frágeis para se 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, eminentemente axiomático, isto é, ele não tem valor algum 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 uma realidade fingida a garantia de uma moral nobre. De modo geral, é uma linguagem que funciona essencialmente como um código, ou seja, 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 preferirmos, do signo suficiente da linguagem. Gostaria de indicar, brevemente, a maneira como um léxico e uma gramática podem se comprometer politicamente:

BANDO (de fora-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 os fora-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 nobres vestes da tragédia, como se o conflito fosse essencialmente o Mal, e não um mal (remediável). A colonização evapora-se e 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 termo às cruéis

dilacerações em 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 "coisa", "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 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, no qual se deposita a coleção inteira das significações inconfessáveis. A honra é, portanto, de fato o equivalente nobre, isto é, mágico, de "coisa", "troço" ou "negócio".

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

DESTINO — É exatamente no momento que a História revela, mais uma vez, a sua liberdade e os povos colonizados começam a desmentir a fatalidade da sua condição, que no vocabulário burguês se usa com mais frequência a palavra destino. Tal como a honra, o destino é um *mana* no qual se recolhem pudicamente os determinismos mais sinistros da colonização. Para a burguesia, o Destino é a "coisa", 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 justamente quando 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 ONU)

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: mencioná-la o mínimo possível (processo mais frequente) 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 ONU)

POLÍTICA — A 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 um eufemismo; nesse caso, significa: sentido prático das realidades espirituais, gosto da nuance que permite a um cristão partir tranquilamente para "pacificar" a África.

Fraseologia: "... Recusar *a priori* o serviço militar num exército cujo destino é a África, para ter a certeza de nunca se encontrar numa situação semelhante (contradizer uma ordem inumana); esse tolstoísmo abstrato não se confunde com a política da consciência, já que não é de modo algum uma política" (editorial de domingo de *La Vie intellectuelle*.)

POPULAÇÃO — Trata-se de uma palavra apreciada pelo vocabulário burguês. Serve de antídoto a *classes*, demasiado brutal e, aliás, "sem realidade". *População* está encarregada de despolitizar a pluralidade dos grupos e das minorias, empurrando-os para uma coleção neutra, passiva, que só tem direito ao panteão burguês no nível de uma existência politicamente inconsciente (Cf. usuários e homens da rua). Geralmente o termo é enobrecido no plural: as *populações muçulmanas*, o que não deixa de sugerir uma diferença de maturidade entre a unidade metropolitana e o pluralismo dos colonizados; a França *reunindo*, sob a sua alçada, o que, por natureza, é diverso e plural.

Quando é necessário formular um juízo depreciativo (a guerra impõe, por vezes, essas severidades), fraciona-se facilmente a população em *elementos*. Os elementos são geralmente fanáticos ou manobrados. (Pois não é verdade que só o fanatismo e a inconsciência podem levar um homem a querer sair do estatuto de colonizado?)

Fraseologia: "Os elementos da população que puderam juntar-se aos rebeldes em certas circunstâncias..." (Comunicado do Ministério do Interior.)

SOCIAL — *Social* surge sempre lado a lado com *econômico*. Esta dupla funciona uniformemente como álibi, isto é, anuncia ou justifica de forma sistemática operações repressivas, a ponto de se dizer que as significa. O *social* são essencialmente as

escolas (missão civilizadora da França, educação dos povos do ultramar pouco a pouco conduzidos à maturidade); o *econômico* são os *interesses*, sempre *evidentes* e *recíprocos*, que ligam indissolavelmente a África à Metrópole. Estes termos progressistas, quando convenientemente esvaziados, podem funcionar, impunes, como bonitas cláusulas conspiratórias.

Fraseologia: "Domínio socioeconômico, instalações socioeconômicas."

A predominância dos substantivos em todo o vocabulário de que acabamos de dar algumas amostras é, evidentemente, devida ao grande consumo de conceitos necessários à cobertura da realidade. Embora geral e tendo atingido o último grau de decomposição, o uso dessa linguagem não ataca do mesmo modo os verbos e os substantivos: destrói o verbo e avoluma, realça, o nome. A inflação moral não incide sobre objetos nem sobre atos, mas sempre sobre ideias, "noções", cuja reunião se deve menos a um hábito de comunicação do que à necessidade de um código rígido. A codificação da linguagem oficial e a sua substantivação desenvolvem-se paralelamente, pois o mito é fundamentalmente nominal, na medida, precisamente, em que a nomeação é o primeiro procedimento de deturpação tendenciosa.

O verbo, por seu lado, está sendo curiosamente escamoteado: se é principal, encontramos-lo reduzido à condição de uma simples cópula, somente destinada a instaurar a existência ou a qualidade do mito. (O Sr. Pinay na ONU: *haveria* uma trégua ilusória... *seria* inconcebível... o que *seria* uma independência nominal?... etc.) O verbo só atinge, e penosamente, um pleno estatuto semântico, no plano do possível ou intencional, numa zona suficientemente longínqua para o mito não correr o menor risco de ser desmentido. (Um governo marroquino *será constituído*... *induzido a negociar* as reformas... o esforço despendido pela França *com o objetivo de construir* uma livre associação...)

Ao ser apresentado, o substantivo exige, geralmente, aquilo

que Damourette e Pichon, dois excelentes gramáticos cuja terminologia nunca pecava por falta de rigor ou espíritosidade, chamavam de o *substrato notório*, o que significava que a substância do nome apresenta-se-nos sempre como já conhecida. Eis-nos no próprio âmago da formação do mito: é porque a *missão* da França, a *dilaceração* do povo marroquino, ou o *destino* da Argélia são apresentados gramaticalmente como postulados (qualidade que geralmente lhes é conferida pelo emprego do artigo definido) que não podemos contestá-los discursivamente (a missão da França, ora vamos, não insista, você bem sabe...). A notoriedade é a primeira forma de naturalização.

Já assinala a ênfase, muito banal, de certos plurais (*as populações*). Deve-se acrescentar que esta ênfase valoriza ou deprecia, segundo as suas intenções: o plural *as populações* instala um sentimento eufórico de multidões pacificamente subjugadas; mas, quando se fala dos *nacionalismos elementares*, o plural visa à 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 e o plural numerativo: na primeira expressão, o plural favorece uma ideia de massa e, na segunda, insinua uma ideia de divisão. Assim, incumbindo os seus plurais de diferentes funções de ordem moral, a gramática se desvia do mito.

O adjetivo (ou o advérbio) tem com frequência 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 revigorá-los: a independência torna-se *verdadeira*, as aspirações, *autênticas*, e 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 nos quais a ideia dispensa a prova (Missão, Independência, Amizade, Cooperação etc), mas o ato e o predicado, para serem irrefutáveis, devem ser protegidos atrás de alguma forma de irrealidade: finalidade, promessa ou exorcismo.

Infelizmente, esses adjetivos de revigoração desgastam-se rapidamente, à medida que vão sendo utilizados, de modo que é o florescimento de caráter adjetivo do mito que designa mais seguramente o seu aumento. Basta ler *verdadeiro*, *autêntico*, *indissolúvel* ou *unânime* para, por meio deles, adivinhar o vazio da retórica. É que, no fundo, esses adjetivos, que poderiam se denominar essência, visto que desenvolvem, sob uma forma modal, a substância do nome que acompanham, nada conseguem modificar: a independência só pode ser independente, a amizade, amigável, e a cooperação, unânime. Estes maus adjetivos manifestam assim, pela impotência do seu esforço, o vigor final da linguagem. A retórica oficial pode muito bem cobrir e recobrir a realidade, mas chega um momento que as palavras lhe resistem e obrigam-na a revelar, sob o mito, a opção da mentira ou da verdade: a independência existe ou não existe, e todos os floreios de caráter adjetivo 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 ideia central era que a crítica não deve ser "nem um jogo da 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, e carregam-se-lhe os pratos à vontade, de modo que possa surgir como um árbitro imponderável, dotado de uma espiritualidade ideal, e, por isso mesmo, *justo* como o braço da balança que calcula o peso.

As taras necessárias a essa 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 sumariamente rejeitadas 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, militante*), 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 contagem das mentiras; as segundas têm por função moralizar as 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. É certamente 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, pois eles também estão inevitavelmente engajados.

Aliás, basta ver quais são os outros mitos que surgem nesta crítica *Nem-Nem* para se 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 já não nos entenderemos, ainda podemos encontrar na nossa doutrina *Nem-Nem* dois expedientes comuns da mitologia burguesa. O primeiro consiste numa certa ideia 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 bastante 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. Há sempre a possibilidade de se desafiar tranquilamente 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 ideia 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 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 esse último bastião da mitologia clássica, é demonstrar cabalmente um certo arcaísmo: não! Voltar uma vez mais ao "estilo" não é uma 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, tenha-se 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 isso dizer, naturalmente, que a Literatura possa existir sem a conviência 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: tenho um grande receio de que a nova crítica *Nem-Nem* esteja com o atraso de uma época.

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 ideia do sexo e a sua conspiração.

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 exorcizá-lo mais eficazmente. O *strip-tease* francês parece provir daquilo que aqui mesmo chamei de 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, doravante imune: alguns átomos de erotismo, designados pela própria situação do espetáculo, são, na realidade, absorvidos num ritual tranquilizante 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), uma mulher fatal 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, graças ao despojamento de vestes barrocas e artificiais, significar a nudez como uma veste *natural* da mulher, o que representa a recuperação final de um estado perfeitamente pudico da carne.

Os acessórios clássicos do *music-hall*, todos aqui mobilizados sem exceção, também ajudam 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, assim, ostensivamente como um elemento rígido do *music-hall*; e o despojamento 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 *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 costumeiro, a dança que acompanha o *strip-tease*, do começo ao fim, não é de modo algum um fator erótico. Muito pelo contrário: a ondulação ligeiramente ritmada exorciza o medo da imobilidade; não só dá ao expectador a garantia da Arte (as danças do *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, no nível da operação parasita, realizada a uma distância improvável. Vêm-se assim as profissionais do *strip-tease* envolverem-se num desembaraço milagroso que as veste incessantemente, que as afasta e lhes dá a indiferença gelada de hábeis especialistas, desdenhosamente refugiadas na segurança da sua técnica: seu conhecimento as veste como um traje.

Tudo isso, essa minuciosa conspiração do sexo, pode verificar-se, *a contrario*, 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* discretos, casacos anônimos), poucos disfarces originais; passos desajeitados, danças insuficientes; a luta constante da moça contra a imobilidade e, sobretudo, um embaraço "técnico" (a resistência da combinação, do vestido, do sutiã) 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 medo.

Todavia, no *Moulin-Rouge* se esboça uma conspiração de outro gênero, talvez tipicamente francesa, que, aliás, visa menos à abolição do erotismo do que à sua domesticação: o apresentador tenta dar ao *strip-tease* um estado pequeno-burguês tranquilizante. Para começar, o *strip-tease* é um *esporte*: há um Clube do *Strip-Tease*, que organiza as competições, nas quais as vencedoras são coroadas, recebendo como recompensa 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 náilon e cinco mil francos). E, depois, o *strip-tease* é comparado 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 até 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 árduo caminho do *strip-tease*. Enfim, e sobretudo, as concorrentes são situadas socialmente: uma é vendedora, e outra é secretária (há muitas secretárias no Clube do *Strip-Tease*). O *strip-tease* reintegra a sala, familiariza-se, torna-se burguês, 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 garantida pelo álibi do esporte semanal, muito mais do que pelo do espetáculo. Portanto, é assim que, na França, o *strip-tease* está nacionalizado.

O NOVO CITROËN

Creio ser o automóvel hoje em dia o equivalente bastante exato das grandes catedrais góticas: refiro-me a uma grande criação de época, concebida apaixonadamente por artistas desconhecidos, consumida por sua imagem, mais que seu uso, por um povo inteiro que se apropria através dela de um objeto absolutamente mágico.

O novo Citroën incontestavelmente cai do céu, na medida em que se apresenta, de imediato, como *objeto* superlativo. É preciso não esquecer que o objeto é o melhor mensageiro da sobrenaturalidade: há facilmente no objeto ao mesmo tempo perfeição e ausência de origem, fechamento e brilhância, transformação da vida em matéria (a matéria é bem mais mágica do que a vida) e, em suma, um *silêncio* pertencente à categoria do maravilhoso. O "Deus" tem todas as características (pelo menos é o que, unanimemente, o público começa a lhe atribuir) de um daqueles objetos que, descidos de outro universo, alimentaram a *neomania* do século XVIII e a de nossa ficção científica: O Deus é, *de imediato*, um novo *Nautilus*.

É por isso que, dele, interessamo-nos menos pela substância do que pelas junções. Sabe-se que a lisura é sempre um atributo da perfeição, porque seu contrário trai a operação técnica e essencialmente humana do ajustamento: a túnica de Cristo não tinha costuras, assim como as aeronaves da ficção científica são de um metal sem emendas. O DS 19 não pretende a lisura

absoluta, ainda que sua forma geral seja muito arredondada; entretanto, são as sobreposições de seus planos que mais interessam ao público: tateia-se furiosamente o encaixe dos vidros, passa-se a mão nos largos canaletes de borracha que ligam o vidro de trás a seus contornos feitos de níquel. Há no DS o chamariz de uma nova fenomenologia do ajustamento, como se passássemos de um mundo de elementos soldados a um mundo de elementos justapostos, que, com toda a certeza, apenas pela virtude da forma maravilhosa, têm a incumbência de introduzir a ideia de uma natureza mais fácil.

Quanto à matéria propriamente dita, é certo que ela reafirma um gosto pela leveza, no sentido mágico. Há o retorno a um certo aerodinamismo, novo porém, já que menos maciço, menos cortante, mais estático do que o dos primeiros tempos desta moda. Aqui, a velocidade exprime-se por sinais menos agressivos, menos esportivos, como se passasse da forma heróica a uma forma clássica. Esta espiritualização é lida na importância, no cuidado e no material das superfícies de vidro. O Deus é, visivelmente, a exaltação do vidro, e a chapa de metal não é senão a base. Aqui, os vidros não são janelas, aberturas furadas na escura lataria, são grandes espaços de ar e de vazio, têm a curvatura exibida e a brilhância das bolhas de sabão, a delgadeza dura de uma substância mais entomológica do que mineral (a insígnia Citroën, a insígnia flechada, transformou-se, aliás, em insígnia alada, como se agora passássemos da ordem da propulsão para a ordem do movimento, da ordem do motor para a ordem do organismo).

Trata-se, pois, de uma arte humanizada, e é bem possível que o Deus marque uma modificação na mitologia automóvel. Até então, o carro superlativo atinha-se mais ao bestiário da potência; este agora se tornou ao mesmo tempo mais espiritual e mais objetivo, e, apesar de algumas concessões neomaníacas (como o volante vazio), vemo-lo mais *menável*, mais de acordo com essa sublimação da *utensilidade* que encontramos em nossa

contemporânea *produção para o lar*: o painel lembra mais a instalação de uma cozinha moderna do que a central de uma usina: as delicadas janelinhas de chapa fosca, ondulada, as pequenas alavancas terminadas em bolas brancas, os indicadores do painel muito simples, a própria descrição das partes niqueladas, tudo isso significa uma espécie de controle exercido sobre o movimento, concebido de agora em diante mais como conforto do que como desempenho. Passa-se visivelmente da alquimia da velocidade para a gula do ato de conduzir.

Parece que o público adivinha admiravelmente a novidade dos temas que estão lhe sendo propostos: de início sensível ao neologismo (uma grande campanha na imprensa o mantinha em alerta há anos), esforça-se muito depressa para reintegrar uma conduta de adaptação e de *utilidade* ("É preciso habituar-se"). Nos salões de exposição, o carro modelo é visitado com uma aplicação intensa, amorosa: é a grande fase tátil da descoberta, o momento em que o visual maravilhoso irá sofrer o assalto raciocinador do tatear (pois o tato é o mais desmistificador de todos os sentidos, ao contrário da visão, que é o mais mágico): a lataria, as junções são tocadas, os estofados apalpados, os assentos experimentados, as portas acariciadas, os encostos alisados; diante do volante, faz-se a mímica de dirigir com todo o corpo. O objeto é aqui inteiramente substituído, apropriado: saído do céu de Metrópolis, em um quarto de hora o Deus foi mediatizado, completando com esse exorcismo o movimento da promoção pequeno-burguesa.

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 sequestro, a psicotécnica e a análise

interna dos documentos. Se a sociedade mobilizou um conjunto de meios quase judiciais para tentar resolver um enigma "poético", não foi, sem dúvida, por simples amor pela poesia, mas sim porque a imagem de uma criança-poeta lhe é ao mesmo tempo 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 puderam se apoiar numa certa ideia normativa da infância e da poesia: a que eles próprios possuíam. Os raciocínios ocasionados pelo caso Minou Drouet são, por natureza, tautológicos e não têm nenhum valor demonstrativo: não posso provar que os versos que me apresentam foram realmente feitos por uma criança se não souber de antemão o que é a infância e o que é a poesia, o que equivale a fechar o processo sobre si mesmo. É mais um exemplo dessa ilusória ciência policial, que se exerceu furiosamente no caso do velho Dominici: inteiramente baseada numa certa tirania da *verossimilhança*, ela cria uma verdade circular, que deixa cuidadosamente de lado a realidade do acusado ou do problema; todo 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 de padecimento, sendo a *verossimilhança* apenas uma disposição do acusado para se assemelhar a seus juizes. Do mesmo modo, interrogarmo-nos (furiosamente, como se fez na imprensa) sobre a autenticidade da poesia de Drouet é partir de uma ideia 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 desses 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 perto do nosso tempo, muito orgulhosos por ter chegado 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 da 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 9 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 valor demonstrativo algum, 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 se baseia numa alteridade profunda, estabelecida pela própria natureza, entre a idade infantil e a idade adulta madura, é postular a criança como ser associati, 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 mais uma vez a literatura como um dom dos deuses. Qualquer marca de "cultura" é assim lançada 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 *concelli* são atribuídos à infância como signos de uma espontaneidade, quando, na realidade, conscientemente ou não, são o produto de uma intensa elaboração e supõem uma "profundidade" na qual a maturidade tem uma função decisiva.

Quaisquer que sejam os resultados do inquerito, o enigma é portanto de pouco interesse; não esclarece sobre a infância nem sobre a poesia. Aquilo que acaba por tornar este mistério indiferente é o fato de que, infantil ou adulta, essa poesia tem uma realidade perfeitamente histórica: pode ser datada, e o mínimo que se pode dizer é que ela tem um pouco mais de 8 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 na tentativa 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 esta 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 mais puro mito, que, aliás, é bastante claro, visto que a função desses 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 bastante prudente da "sensibilidade" intimista: Mme. de Noailles, que (coincidência!) prefaciou os poemas de uma outra criança "genial", Sabine Sicaud, morta aos 14 anos.

Autêntica ou não, essa poesia é, portanto, altamente datada. Mas, lançada hoje por uma campanha da imprensa e garantida por 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 8 anos o que se faz normalmente aos 25. Simples questão de ordem quantitativa temporal: trata-se de avançar um pouco mais rapidamente do que os outros. A infância transforma-se desse modo no lugar 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 maior tempo possível. Todo ato adulto imputável à infância (mesmo retardada) participa da sua intemporalidade; considera-se digno de prestígio porque é *adiantado*. A majoração *deslocada* dessa 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 que se define a infância como um milagre, declara-se que ele é apenas um acesso prematuro aos poderes do adulto. O caráter especial da infância continua, portanto, sendo ambíguo, afetado dessa mesma ambiguidade que caracteriza todos os objetos do universo clássico: como as ervilhas frescas 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 sadio), mas, simplesmente, da sua mistura precoce: perfeitamente representativa deste fato é a noção inteiramente burguesa do *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 quantitativo de instantes preciosos.

Indubitavelmente, essa "essência" infantil assume formas diferentes conforme 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 trivial nem vulgar, o que significa ainda imaginar uma espécie de natureza infantil ideal, caída do céu, situada fora de qualquer determinismo social, o que também implica 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, impregna-se profundamente de sociedade e 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 jamais poderia ser lúcida e debochada, mas somente "sincera", "graciosa" e "distinta".

Todavia, todos os nossos analistas estão de acordo sobre um certo caráter suficiente da Poesia: esta, para todos eles, é uma série ininterrupta de "achados", designação ingênua da metáfora.

Quanto mais repleto de "fórmulas" estiver o poema, mais se considera a sua perfeição. E, no entanto, só os maus poetas fazem "boas" imagens ou, pelo menos, só os maus poetas fazem apenas "boas" imagens: os nossos analistas concebem, ingenuamente, a linguagem poética como uma soma de achados verbais, sem dúvida persuadidos de que, sendo a poesia um veículo da irrealidade, é indispensável *traduzir* o objeto, passar do dicionário Larousse à metáfora, como se nomear mal as coisas bastasse para transformá-las em poesia. Resulta daí que essa poesia unicamente metafórica é toda construída 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 de Drouet é, de uma forma muito mais bem aplicada, essa metáfora ininterrupta, na qual os seus ardentes defensores (e defensoras) reconhecem, deliciados, o rosto claro, imperativo, da Poesia, da *sua* Poesia (não há nada mais tranquilizante do que um dicionário).

Essa sobrecarga de achados produz uma soma de admirações; a adesão ao poema deixa de ser um ato total, determinado lenta e pacientemente por meio de toda uma série de tempos perdidos, para se transformar numa acumulação de êxtases, aplausos e vênias perante a acrobacia verbal bem-sucedida: mais uma vez é a quantidade que fundamenta o valor. Nessa 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 de uma náusea constante da linguagem. Para falar apenas da Poesia moderna (pois duvido que exista uma essência da Poesia fora da sua História), e entenda-se da poesia de Apollinaire, e não da poesia da Sra. Burnat-Provins, é certo que a sua beleza e a sua verdade provêm 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 é um

incessante tagarelar, como quem teme o silêncio; visivelmente, tem medo da literalidade e vive de um acúmulo de expedientes: confunde a vida com o nervosismo.

E é isso que tranquiliza nessa poesia. Embora se tente carregá-la de estranheza e se finja recebê-la com espanto e num contágio de imagens ditirâmicas, a sua própria tagarelice, a sua profusão de achados, essa ordem de cálculos profundamente barata, tudo isso constitui uma poesia vistosa, artificial e econômica: mais uma vez reina o *simile*, uma das mais preciosas descobertas do mundo burguês, visto dar 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 é também utilizada em proveito de outrem: o preço pago para chegar 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 "sadio", que apresentará os espetaculares signos do romanesco, um romance simultaneamente sólido e barato: por exemplo, o Prêmio Goncourt que nos foi apresentado em 1955 como o triunfo da tradição sadia (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 comprá-los, e que neles nada desorienta: pois não há perigo algum 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, em face da percepção de um *algures* estranho à própria linguagem que o procura. É essa dúvida criadora, essa 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, finalmente, reduzir o ser a um ter, o objeto a uma coisa.

Depois de tudo isso, permanece o caso da menina em si. Mas que a sociedade não se lamente de uma forma hipócrita: 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, já encontre o lugar ocupado nos jornais. Minou Drouet é a criança-mártir do adulto faminto de luxo poético, sequestrada ou raptada por uma ordem conformista que reduz a liberdade ao prodígio. Minou é a criança 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 ornamentam com um retrato o seu prospecto eleitoral. Isso equivale a supor que a fotografia possui um poder de transformação que deve ser analisado. 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, num modo de se vestir, numa 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 uma elipse da linguagem e uma condensação de

todo um "inefável" social, constitui-se numa arma antiintelectual, tendendo 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 essa oposição é um dos maiores mitos do poujadismo (Poujade na televisão: "Olhem para mim, sou como vocês").

A fotografia eleitoral é, portanto, antes de mais nada, o reconhecimento de uma profundidade, de um irracional extensivo à política. O que é exposto, por intermédio da fotografia do candidato, não são seus projetos, mas suas motivações, todas as circunstâncias familiares, mentais e até mesmo 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 graças à sua efígie é uma posição social, o conforto espetacular 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 conjugai, ou seja, aquilo que se chama de uma ideologia. Naturalmente, o uso da fotografia eleitoral supõe uma cumplicidade: a foto é um espelho; ela oferece o familiar, o conhecido, propõe ao eleitor a sua própria efígie, clarificada, magnificada, imponentemente elevada à condição de tipo. É, aliás, essa ampliação em termos de valores 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 muitos. Para começar, temos o da posição social, da respeitabilidade, sanguínea e rotunda (listas "nacionais") ou insípida e distinta (listas MRP). Um outro tipo existente é o do intelectual (com a precisão necessária de que se trata nesse 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 rara conjunção de um pensamento e de uma vontade, de uma reflexão e de uma ação: a pálpebra ligeiramente franzida 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 exatamente 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 moeda, como um jovem galã, herói (de uniforme) e, no verso, como um homem maduro, cidadão viril que faz a sua pequena família prosperar. 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), o jovem pára-quadista de mangas arregaçadas, oficial coberto de condecorações. Portanto, a fotografia se constitui numa verdadeira chantagem aos valores morais: pátria, exército, família, honra, combate.

Aliás, a própria convenção fotográfica também está 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 de quase todo o corpo do candidato, mais frequente, sugere a tirania de um ideal: o olhar se perde nobremente no futuro, não afronta, domina e fecunda um além respeitadamente indefinido. A maioria das fotos de quase todo o corpo se eleva, o rosto aparece erguido em direção a uma luz sobrenatural que o aspira e o transporta até as regiões de uma humanidade distinta; o candidato atinge o olimpo dos sentimentos elevados, no qual 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 fixado nos interesses ocultos da Ordem.

*O CONTINENTE PERDIDO*⁴³

Um filme, *O Continente Perdido*, é muito esclarecedor quanto ao atual mito do exotismo. Trata-se de um grande documentário sobre o "Oriente", cujo pretexto é uma indefinida expedição etnográfica, aliás visivelmente falsa, levada a cabo na Insulândia por três ou quatro italianos barbudos. O filme é eufórico, sendo tudo nele fácil, inocente. Os nossos exploradores são pessoas intrépidas, ocupadas, nas horas de descanso, com 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 comicamente um prato de espaguete sobre a cobertura do navio. O que equivale a dizer que esses 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 imprescindível. E esse Oriente, que exatamente hoje 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 negá-lo (e talvez fosse necessário iniciar aqui um processo da cor no cinema). O Oriente, desprovido de toda a sua substância, repelido na cor, desencarnado pelo próprio luxo das "imagens", está, enfim, pronto para que o filme o escamoteie devidamente, operação que já lhe estava reservada. Entre o urso mascote e o espaguete jocosos, os nossos etnólogos de estúdio não tiveram dificuldade alguma 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. Desse modo, cada rito é, simultaneamente, especializado e eternizado, promovido, paralelamente, à qualidade de espetáculo picante e símbolo paracristão. E não interessa o fato de o budismo não ser exatamente cristão, já que também possui freiras, que raspam os cabelos (grande tema patético de todos os ingressos nas ordens), já que há monges que se ajoelham e se confessam a seus superiores, e que, enfim, tal como em Sevilha, os fiéis vêm cobrir de ouro a estátua do seu deus.⁴⁴ É certo que são sempre as "formas" que acusam com mais perfeição a identidade das religiões; mas, aqui, esta identidade, em vez de desmascará-las, as entroniza e lança no crédito de uma catolicidade superior.

Sabe-se perfeitamente que o sincretismo foi sempre uma das grandes técnicas de assimilação da Igreja. No século XVII, nesse mesmo Oriente cujas predisposições cristãs nos são expostas em *O 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, tudo igual, existindo apenas diferenças de cores, mas o essencial é idêntico: o eterno pedido feito pelo homem a Deus, o caráter escarnecedor 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, assinalam-nos a estranheza, têm como única missão ilustrar a "Natureza": os ritos, os fatos de cultura nunca são 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 o que nos mostram, mas sim uma essência romântica do pescador, mergulhada na eternidade de um pôr-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 longínquo, exposto aos perigos do mar, com 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 álibi necessário e dispensa uma situação mais profunda. Em face do estrangeiro, a Ordem apresenta apenas dois tipos de comportamentos, ambos mutilantes: reconhece-a como um teatro de marionetes ou considera-a o mais 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" de *O 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 aproximadamente 300 bilhões de francos. Vale a pena dar uma olhada na semana astrológica de um semanário como, por exemplo, o *Elle*. 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 do jornal. Ou seja, a astrologia não é, de modo algum, pelo menos nesse caso, uma abertura para o sonho, mas puro espelho e 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 no escritório ou na loja. Em sua casa, é a refeição da noite, o lapso do serão antes de 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 ideia de uma alienação total; as prisões são contíguas, revezam-se, mas não se contaminam. Os astros nunca postulam uma destruição da ordem e 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 melhor, 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 deslocções, as promoções indefinidas, as relações acrimoniosas 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: trata-se frequentemente de um lar de mulheres, onde as relações mais importantes são as de mãe e 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, fazendo-se poucas alusões aos amigos. O mundo pequeno-burguês, sendo essencialmente constituído por parentes e colegas, não comporta verdadeiras crises de relacionamento, mas apenas pequenos afrontamentos de humor e 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: numa 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 esse 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 sendo mencionado, visto que permite a "vida". Vida que os astros descrevem mais do que predizem; raramente se arrisca o futuro, e a previsão é sempre neutralizada pelo equilíbrio dos possíveis: se houver fracassos, serão pouco importantes, se houver rostos sombrios, o seu bom humor irá alegrá-los; as relações maçantes serão úteis etc. e, se o seu estado geral deve melhorar, isto acontecerá depois de um tratamento que tiver realizado ou talvez graças também à ausência de qualquer tratamento (*sic*).

Os astros são morais; deixam-se comover pela virtude: a coragem, a paciência, o bom humor e o controle de si próprio são sempre convenientes perante as desilusões timidamente pressagiadas. E o paradoxo é que esse universo de puro determinismo é imediatamente domado pela liberdade do caráter: a astrologia é, antes de mais nada, uma escola da força de vontade. Porém, mesmo se as soluções são pura mistificação e se os problemas de comportamento são escamoteados, a astrologia continua sendo

uma instituição do real perante a consciência das suas leitoras: não um caminho para a evasão, mas sim uma evidência realista das condições de vida da empregada, da vendedora etc.

Para que serve, pois, essa pura descrição, visto que não parece comportar nenhuma compensação onírica? Serve para exorcizar o real, nomeando-o. Nessa 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 dessas tentativas nominalistas é bem conhecida: a Literatura, que nas suas formas degradadas nunca pode 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 em que se encontram os principais signos da arte burguesa. Essa arte é essencialmente *sinalética*, 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*,⁴⁵ não se contenta com o simples conteúdo semântico dessas palavras nem com a linha musical em que se apoiam: 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 mesmo que com as outras

artes, incluindo a Literatura: a forma mais elevada da expressão artística deve se procurar na literalidade, isto é, em definitivo, numa certa álgebra; é necessário que toda forma tenda para a abstração, o que, como se sabe, não é de modo algum 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 compreendida o suficiente (mas a arte é também uma ambiguidade, contradizendo sempre, num certo sentido, a sua própria mensagem e, especialmente, a música, que, rigorosamente, nunca é triste nem alegre). Sublinhar a palavra dando um relevo abusivo à sua fonética, querendo que a gutural da palavra *creuse*⁴⁶ seja a enxada que rasga a terra e a dental de *sein*⁴⁷ 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 exatamente 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 incoerente, chega por vezes ao absurdo; é uma *solenidade* ridícula a que insiste no desdobramento dos enes de *solennel*, e uma *felicidade* um pouco enjoativa a que nos é significada pela ênfase inicial que expulsa a felicidade da boca, como um caroço.⁴⁸ 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 pontilhista de Gérard Souzay equivale exatamente ao gosto de Minou Drouet pela metáfora do detalhe ou aos trajes voláteis de *Chantecler* 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, portanto da duração.

Essa 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 Souzay é sistematicamente destruído pela expressão excessiva de uma palavra, encarregada, impropriamente, de inocular uma ordem intelectual parasitária na superfície contínua do canto. Parece tocar-se aqui numa dificuldade maior da execução musical: fazer surgir a nuance de uma zona interna da música e jamais impô-la 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 virtuosos nos deixa tantas vezes insatisfeitos: o seu espetacular *rubato*, fruto de um esforço visível para a 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 de a absoluta literalidade do texto musical, como Panzéra para o canto ou Lippati para o piano, conseguem não acrescentar à música *intenção* alguma: 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 e Polietilene), o plástico, cujos produtos foram recentemente concentrados numa exposição, é essencialmente uma substância alquímica. A entrada do estande, o público espera demoradamente, em fila, a fim de ver se realizar 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 potes⁴⁹ brilhantes e canelados. De um lado, a matéria bruta, telúrica, e, do outro, o objeto perfeito, humano; e, entre esses dois extremos, nada; apenas um trajeto, vigiado por um empregado de boné, meio deus, meio autômato.

Assim, mais do que uma substância, o plástico é a própria ideia da sua transformação infinita, é a ubiquidade tornada visível, 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 esse movimento é, nesse caso, quase infinito, transformando os cristais de origem numa variedade de objetos cada vez mais surpreendentes, o plástico é, em suma, um espetáculo a se decifrar: o próprio espetáculo dos seus resultados. Diante de cada forma acabada (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 e 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 movimento ao longo da Natureza.

Mas o preço desse êxito está no fato de que o plástico, sublimado como movimento, quase não existe como substância. A sua constituição é negativa: não sendo duro nem profundo, tem de se contentar com uma qualidade substancial neutra, apesar das suas vantagens utilitárias: a *resistência*, estado que supõe

a simples suspensão 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, camadas. 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. Esse detalhe 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 *simile*, sendo um costume historicamente burguês (as primeiras imitações, no vestuário, datam do início do capitalismo); mas, até hoje, o *simile* sempre denotou a pretensão, fazia parte de um mundo da aparência, não do uso prático, pretendia reproduzir pelo menor preço as substâncias mais raras, o diamante, a seda, as plumas, as peles, a prata, tudo o que de brilhante houvesse no mundo. O plástico a um preço reduzido é uma substância doméstica. É a primeira matéria mágica a admitir o prosaísmo; mas, precisamente, porque esse prosaísmo é para ele uma razão triunfante de existência: pela primeira vez o artifício visa ao comum, e não ao raro. E, paralelamente, modifica-se a função ancestral da Natureza: ela deixa de ser a Ideia, a pura Substância que recupera ou imita; 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 serem utilizados. Aboliu-se a hierarquia das substâncias, pois apenas uma

substituiu todas as outras: o mundo inteiro *pode* ser plastificado, e até mesmo a própria vida, visto que, ao que parece, já foi iniciada a fabricação de 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 parte os mesmos comportamentos; existe uma família do Homem.

The Family of Man, tal foi pelo menos o título original dessa exposição que nos chegou dos Estados Unidos. Os franceses traduziram: *A Grande Família dos Homens*. Assim, aquilo que, na origem, poderia passar por uma expressão de ordem zoológica, retendo simplesmente, graças à semelhança dos comportamentos, a unidade da espécie, foi aqui amplamente moralizado, sentimentalizado. Eis-nos imediatamente remetidos ao ambíguo mito da "comunidade" humana, cujo álibi 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, desse pluralismo se extrai magicamente uma unidade: o homem nasce, trabalha, ri e morre por toda 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, desse 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 formigueiro".

O intento espiritualista dessa Exposição é acentuado pelas citações que acompanham cada um de seus capítulos: tais citações são frequentemente provérbios "primitivos" ou versículos do Velho 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, no qual a evidência do truísmo 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 obrigados a ficar na superfície de uma identidade, impedidos, pela própria sentimentalidade, de penetrar nessa zona posterior dos comportamentos nos quais a alienação histórica introduz essas "diferenças" que aqui serão denominadas simplesmente nos quais "injustiças".

Esse 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, esmiuçando-se 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 por brancos, o que eles pensam da *grande família dos homens?*), chega-se rapidamente ao âmago profundo de uma natureza humana universal. O humanismo progressista, pelo contrário, deve sempre pensar em inverter os termos dessa antiquíssima impostura, em purificar incessantemente a Natureza, as

suas "leis" e os seus "limites" para nela descobrir a História e finalmente estabelecer a própria Natureza como histórica.

Exemplos? Os que a nossa exposição nos oferece. O nascimento e a morte? Sim, são fatos da natureza, fatos universais. Mas, se se lhes tira a História, nada mais há a dizer sobre eles, e 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 sejam elevados 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. Porque, por mais universais que sejam, são signos de uma escrita histórica. Sem dúvida, a criança nasce *sempre*, mas, diante de toda a extensão do problema humano, que interesse pode ter para nós a "essência" desse gesto se ela implica a omissão dos seus modos de existência, que são perfeitamente históricos? Se a criança nasce bem ou mal, se faz a mãe sofrer ou não, se é ou não atingida pela mortalidade, se é elevada a esta ou outra forma de futuro, eis o que as nossas exposições deveriam focalizar, e não uma lírica eterna do nascimento. E o mesmo quanto à morte: será que devemos cantar mais uma vez a sua essência, arriscando-nos assim a esquecer que ainda podemos tanto contra ela? Esse poder ainda é 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 algum 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 da colônia e o operário da metrópole (perguntemos também aos operários norte-africanos da Goutte d'Or o que eles pensam a respeito da

grande família dos homens). E, em segundo lugar, na sua própria fatalidade: sabemos muito bem que o trabalho é "natural" na medida exata em que é "lucrativo" e que, modificando a fatalidade do lucro, modificaremos talvez um dia a fatalidade do trabalho. Era sobre esse trabalho totalmente histórico que deveriam falar-nos, e não sobre uma eterna estética dos gestos laboriosos.

Assim, receio que a justificação final de todo esse academicismo seja dar à imobilidade do mundo a segurança de uma "sabedoria" e de uma "lírica" que só eternizam os gestos do homem para melhor tolhê-los.

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 (epopeia). A vantagem desse tempo literal é que é ele quem melhor serve ao 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, na qual o gesto surpreendido da personagem, a que nomeei de *nume*, suspende a duração, o devir). No fundo, a variedade não é uma simples técnica de distração, mas 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")⁵⁰ e gestos (de acrobatas), libertos da viscosidade do tempo (isto é, simultaneamente de um *pathos* e de um *logos*), brilham como artifícios puros, que não deixam de lembrar a fria precisão das visões baudelairianas com

o haxixe, de um mundo totalmente purificado de toda a espiritualidade, por ter, precisamente, renunciado ao tempo.

Desse 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, notadamente, contra o teatro). Um número de *music-hall* é quase sempre constituído pelo confronto de um gesto e de um material: patinadores com seu trampolim laqueado, corpos permutáveis dos acrobatas, dos bailarinos e dos antipodistas⁵¹ (confesso a minha predileção por esses números de antipodistas, pois o corpo é objetivado *suavemente*: não se constitui num objeto duro e catapultado como na acrobacia por excelência, mas é essencialmente uma substância mole e densa, que se adapta documente a movimentos muito curtos), escultores humoristas com suas massas multicolores, prestidigitadores mastigando papel, seda, cigarros, *pickpockets* surrupiando relógios, carteiras etc. Ora, o gesto e o seu objeto se constituem nos materiais naturais de um valor que só teve acesso à cena graças ao *music-hall* (ou circo): o Trabalho. O *music-hall*, pelo menos na sua parte *variada* (pois a canção, apresentada depois das variedades,⁵² depende de uma outra mitologia), 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 mímico) surge como o 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 pelo que há de perfeito na 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 *music-hall* nos oferece não é o resultado do ato, mas o seu modo de existência, a tenuidade de sua superfície de êxito. Essa 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 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 aspereza do trabalho, conservando-lhe apenas a conclusão. 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 ereto, 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. Nesse mundo metalizado, surgem antigos mitos de germinação, dando a essa representação do trabalho a garantia de movimentos naturais tão velhos como o mundo, pois a natureza é sempre a imagem do contínuo, isto é, em suma, do fácil.

Toda essa magia muscular do *music-hall* é essencialmente urbana: não é à toa que ele tem uma origem anglo-saxã, nascido no mundo das bruscas concentrações urbanas e dos grandes mitos quacres do trabalho: a promoção dos objetos, dos metais e dos gestos oníricos, a sublimação do trabalho realizada por meio de uma mágica dissimulação do próprio trabalho, e não pela sua consagração, como no folclore rural, tudo isso participa do artifício das cidades. A cidade rejeita a ideia 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; metalizados, lançados, apanhados no ar, manipulados, luminosos de movimentos em um perpétuo diálogo com o gesto; aqui os objetos deixam de ser teimosos e sinistramente absurdos: artificiais ou funcionais, por um instante eles deixam de *entediá-la*.

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-nos alertar sobre uma mitologia do Amor, que provavelmente ainda existe, pois a alienação de Marguerite Gautier perante a classe dos "senhores" não é profundamente distinta da alienação das mulheres pequeno-burguesas de hoje num mundo que continua dividido em classes.

Ora, na realidade, o mito central de *A Dama das Camélias* não é o Amor, mas o Reconhecimento: Marguerite ama para ser reconhecida, e, dessa forma, a paixão (num sentido mais etimológico do que sentimental) provém inteiramente de outra pessoa. 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 momentaneamente 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. Inicialmente, ela fica sensibilizada por se sentir *reconhecida* por Armand, e a paixão foi para ela, em seguida, apenas a solicitação permanente desse reconhecimento, razão pela qual o sacrifício que ela concede ao Sr. Duval, renunciando a Armand, não é de modo algum 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 que o argumento se transforma de fato em Literatura: o olhar agradecido dos burgueses é delegado aqui ao leitor, que, por sua vez, *reconhece* Marguerite por meio do próprio equívoco do amante.

Tudo isso significa que os mal-entendidos que fazem avançar a intriga não são de ordem psicológica (mesmo que abusivamente, a linguagem o seja): Armand e Marguerite não pertencem ao mesmo mundo social, e entre eles não se pode passar nada que se assemelhe, seja à tragédia de Racine, seja ao estilo afetado de Marivaux. 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, burguesa, apropriativa, é por definição assassina da outra; e a paixão de Marguerite só pode coroar o esforço que ela despende para ser reconhecida, graças a um sacrifício que constituirá, por sua vez, o assassinato indireto da paixão de Armand. A simples disparidade social, assumida e ampliada pela oposição de duas ideologias amorosas, só pode, portanto, produzir um amor impossível, impossibilidade de que a morte de Marguerite (por mais piegas que seja em cena) constitui de certa maneira o símbolo algébrico.

A diferença entre os amores provém evidentemente de uma diferença de lucidez: Armand vive numa essência e numa eternidade de amor, e Marguerite vive na consciência de sua alienação, só vivendo 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 a obter o reconhecimento de uma virtude "natural" do que o 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, engrandecida porque capaz, sem nada perder de si própria, de um elevado sentimento burguês.

Assim, vemos tornar-se claro 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 parasitária (a mesma que notamos no real astrológico). Marguerite *tem consciência* de sua alienação, isto é, vê o real como uma alienação. Mas ela prolonga esse conhecimento com comportamentos de pura servilidade: 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 parasitária em relação ao seu próprio sofrimento: ela tem consciência de ser um objeto, mas não pensa em outro destino senão 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 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 crítica alguma sobre a sua alienação). Mas, no fundo, pouco lhe faltaria para atingir o estatuto da personagem brechtiana, objeto alienado, mas fonte de crítica. O que a afasta desse estatuto — irremediavelmente — é a sua positividade: Marguerite Gautier, "emocionante" por sua tuberculose e suas belas frases, provoca a pegajosa adesão de todo o seu público e comunica-lhe a sua cegueira: risivelmente tola, teria aberto os olhos pequeno-burgueses. Nobre, e com suas grandes frases, em suma, "séria", só consegue adormecê-los.

POUJADE 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"⁵³); 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 pujadismo procurou imediatamente construir os seus grandes arquétipos, depressa o intelectual passou da categoria fiscal para a dos mitos.

Como todo ser mítico, o intelectual participa de um tema geral, de uma substância: o *ar*, isto é (ainda que 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 raça, a rusticidade, a província, o bom senso, o obscuro inumerável etc). O patrão de um restaurante, frequentado regularmente por intelectuais, deu-lhes o apelido de "helicópteros", imagem depreciativa que retira ao voo planado a potência viril do avião; os intelectuais afastam-se do real, mas permanecem no ar, dando voltas ao redor; a sua ascensão é pusilânime, afastada tanto do grande céu religioso quanto da sólida terra do senso comum. Essencialmente, faltam-lhe "raízes" no coração da nação. Nem idealistas nem realistas, os intelectuais são seres nebulosos, "embrutecidos". A sua exata altitude é a do *nevoeiro*, velho refrão de Aristófanes (então, o intelectual era Sócrates). Suspensos no vazio superior, vivem repletos dele, sendo "o tambor que ressoa com o vento"; eis o fundamento inevitável de todo antiintelectualismo: a suspeita em relação à linguagem, a redução de todo o discurso

adverso a um ruído, em conformidade com 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 e em chamar de obscuridade a sua própria cegueira, devassidão verbal à sua própria surdez.

A altitude dos espíritos "superiores" é, nesse caso, mais uma vez comparada à abstração, sem dúvida por intermédio de uma qualidade comum à altura e ao conceito: a rarefação. Trata-se de uma abstração mecânica, uma vez que os intelectuais são apenas máquinas de pensar (o que lhes falta não é o "coração", como diriam os filósofos sentimentistas, mas a "astúcia", espécie de tática alimentada pela intuição). Esse tema do pensamento maquinai possui naturalmente atributos pitorescos que acentuam o seu caráter maléfico: em primeiro lugar, o riso sarcástico (para Poujade, os intelectuais são cétricos); em segundo, a perversidade, visto que a máquina, na sua abstração, é sádica: os funcionários da Rua de Rivoli⁵⁴ são criaturas "viciosas", que se comprazem com o sofrimento do 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, mais ou menos 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 Inferno), criadores do Sistema ao qual em seguida obedecem como cadáveres, *perinde ac cadaver*, segundo a frase jesuíta.

Para Poujade, a ciência é curiosamente capaz de excessos. Todo 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 com precisão as suas virtudes e que ela comece exatamente onde Poujade a considera inútil. Mas essa 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-se, portanto, operar), o fato de ter acrescentado à quantidade normal de inteligência do pequeno comerciante um apêndice excessivamente pesado, que, 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 dono de uma mercearia acrescenta ou retira para obter o peso certo. Dizer que o politécnico *está embrutecido pela matemática* significa: ultrapassada certa dose de ciência, atinge-se o mundo qualitativo dos venenos. Fora dos limites sadios 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 públicos não fazem nada: são estetas, que frequentam, em vez do modesto, saudável e provinciano botequim, os bares chiques da *margem esquerda*. Surge aqui um tema caro a todos os regimes fortes: a associação da intelectualidade ao ócio; o intelectual é, por definição, um preguiçoso; seria necessário pô-lo de vez para trabalhar, converter uma atividade que só se deixa medir por meio 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 amontoar pedras: isso é o trabalho no seu estado puro e é, aliás, o que todos os regimes pós-poujadistas acabam logicamente por destinar ao *intelectual ocioso*.

Essa 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*, afirma Pujade frequentemente), cujo infortúnio deriva da própria excentricidade da sua posição, no alto do corpo, perto das *nuvens*, longe da *raiz*. Explora-se a fundo o próprio caráter ambíguo da *superioridade*; constrói-se toda uma cosmogonia que se aproveita interminavelmente com indefinidas 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 Pujade desenvolveu depressa a lenda da sua força física: tendo obtido um diploma de monitor, veterano da RAF, jogador de rúgbi, os seus antecedentes garantem o seu *valor*: o chefe oferece às suas hostes, em troca da adesão, uma força essencialmente mensurável, visto que é uma força física. Assim, o principal prestígio de Pujade (ou seja, o fundamento da confiança mercantil que se pode depositar nele) é a sua resistência ("Pujade é o diabo em pessoa; é incansável"). As suas primeiras campanhas foram basicamente proezas físicas que chegavam à sobre-humanidade ("É o diabo em pessoa"). Esta força de aço produz a ubiquidade (Pujade está ao mesmo tempo em toda parte), submete a própria matéria (Pujade arrebenta todos os carros de que se serve). Contudo, além da resistência, existe em Pujade 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 adquirente subjugava o vendedor de um bem imobiliário: essa "gorjeta" que fundamenta e instaura o chefe, que constitui o gênio de Pujade, a parte reservada da qualidade nessa economia de puro cômputo, é a *sua voz*. Ela provém, sem dúvida, de um lugar privilegiado do corpo, lugar simultaneamente mediano e musculoso, o tórax, que em toda essa 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, em outras mitologias, ao cérebro do intelectual.

É claro que o tenente de Poujade tem de participar da mesma imponência, mais grosseira, porém menos diabólica: é o "fortão". "O viril Launay, velho jogador de rúgbi... 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 malícia ("E um moço esperto"). Essa 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 faro animal; ela é apenas uma flor rara da força, um poder essencialmente nervoso de captar o vento ("Eu me oriento pelo meu radar").

Inversamente, é por meio do seu infortúnio físico que o intelectual é condenado: Mendès é *desajeitado como um ás de espadas* e parece *uma garrafa de Vichy*⁵⁵ (duplo equívoco em relação 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, sempre bem-disposto, apesar do árduo trabalho. Eis-nos aqui

perante a ideia profunda de toda e qualquer moralidade do corpo humano: a ideia de raça. Os intelectuais constituem uma raça, e os poujadistas outra.

No entanto, Poujade tem uma concepção de raça, à primeira vista, paradoxal. Constatando que o francês médio é o produto de diversas "misturas" (refrão conhecido: "França, cadinho de raças"), é justamente essa variedade de origens que Poujade opõe orgulhosamente à seita acanhada daqueles que só se cruzaram entre si (referindo-se, evidentemente, aos judeus). E brada, dirigindo-se a Mendès-France: "É você o racista!" Depois ele comenta: "De nós dois, só ele pode ser racista, visto que só ele pertence a uma raça." Poujade pratica, a fundo, o que se poderia chamar do racismo dos cruzamentos, sem nenhum risco, aliás, pois a "mistura" tão apreçoada nunca foi mais tramada, segundo o próprio Poujade, do que o cruzamento entre os Duponts, os Durands e os Poujades, ou seja, entre estirpes idênticas. Evidentemente, a ideia de uma "raça" sintética é preciosa, pois permite argumentar ora com o sincretismo, ora com a raça. No primeiro caso, Poujade dispõe da velha ideia 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 de invasões e êxodos." No segundo caso, Poujade 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 possui). Como no caso da inteligência, encontramos aqui perante uma distribuição arbitrária dos valores: a adição de certos sangues (o dos Duponts, dos Durands e dos Poujades) produz apenas sangue puro, e é possível assim se permanecer na ordem tranquilizante do somatório de qualidades homogêneas; mas outros sangues (especialmente o dos *tecnocratas apátridas*) constituem fenômenos puramente qualitativos e, portanto,

desacreditados no universo poujadista; não podem se misturar, ser elevados à salvação da grande massa francesa, a esse "vulgo" cujo triunfo numérico se opõe à fadiga dos intelectuais "distintos".

Essa 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. Esta 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 (que, aliás, Poujade chama de 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 Poujade, a prova decisiva, o seu Rubicão: *subir até Paris*, lá recuperar os deputados moderados da província, corrompidos pela capital, verdadeiros renegados da sua raça, esperados na aldeia com forquilhas; esse salto definiu uma grande migração racial, mais ainda do que uma extensão política.

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

A maior parte dos temas poujadistas, por mais paradoxal que possa parecer, são temas românticos degradados. Quando deseja definir o Povo, é o prefácio de *Ruy Blas* que Poujade cita longamente: o intelectual, visto por ele, corresponde quase exatamente ao jurista e ao jesuíta de Michelet; homem seco, presunçoso, estéril e escarnekedor. É que o pequeno-burguês está hoje

recebendo a herança ideológica da burguesia liberal de ontem, precisamente aquela que colaborou para a sua promoção social: o sentimentalismo de Michelet continha numerosos germes reacionários. Barrès o sabia. Se não fosse a distância imensa do talento, Pujade poderia também assinar algumas páginas do *Povo*, de Michelet (1846).

Eis por que o poujadismo, no que diz respeito precisamente a esse problema dos intelectuais, ultrapassa amplamente Pujade; a ideologia antiintelectualista apodera-se dos mais variados meios políticos, e não é preciso ser poujadista para alimentar o ódio à ideia. 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 por que os escritores, no sentido estrito da palavra, não são excluídos da família poujadista (alguns deles, muito conhecidos, enviaram a Pujade as suas obras com dedicatórias lisonjeiras). O que se condena é o intelectual, isto é, uma consciência ou, melhor ainda, um Olhar (Pujade relembra em algum lugar como sofria, quando jovem, com o olhar dos seus condiscípulos). 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 exclusão são, evidentemente, complementares; e, num certo sentido — que não é o que ele imagina —, Pujade precisa dos intelectuais, pois os condena como um mal mágico: na sociedade poujadista, o intelectual assume a função maldita e necessária de um feiticeiro degradado.

NOTAS

- ¹ O *catch*, na França, corresponde, de um modo geral, à luta livre no Brasil. (N.T.)
- 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.T.)
- ³ *Barbaque*: gíria francesa que designa a carne de má qualidade e com mau aspecto. (N.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.T.)
- ⁵ *Salope*: gíria francesa, feminino de *salaud*. A utilização deste termo no feminino, quando dirigido a um homem, confere ao insulto um caráter particularmente desprezivo. (N.T.)
- ⁶ Santa Ampola: vaso conservado em Reims, no qual se guardava o óleo que servia para ungir os reis de França. (N.T.)
- ⁷ Guignol, personagem principal do teatro de marionetes francês, designando também, por extensão, todo o espetáculo. (N.T.)
- ⁸ Filme exibido no Brasil com o título *A um Passo da Eternidade*. (N.T.)
- ⁹ Maurice Genevoix (1890-1980): escritor francês, autor de memórias de guerra e de romances sobre o mundo rural. (N.T.)
- ¹⁰ Alusão ao livro de Albert Camus, que conta a história de um jovem argelino que mata um árabe na praia, sem motivo aparente. (N.T.)
- ¹¹ Cornelianas: que lembra os heróis e as tragédias de Corneille, ou seja, exprime o conflito entre o dever e o sentimento. (N.T.)
- ¹² Jean Giono (1895-1970): poeta, escritor, articulista de jornal e dramaturgo francês cuja obra, de cunho regionalista, destacou a importância da harmonia entre os homens e os elementos da natureza. (N.T.)
- ¹³ *Vous êtes allé à la messe? — Aleia? Não há nenhuma aleia, eu sei, eu estive lá.* (Ambiguidade sonora intraduzível: *alter*, ir, e *allée*, aleia.) (N.T.)
- ¹⁴ Armand Salacrou (1899-1989): autor dramático francês, do *vaudeville* ao drama metafísico. (N.T.)

- ¹⁵ *Satisfecit*: informação de *suficiente* concedida por um mestre a seu discípulo. (N.T.)
- ¹⁶ Frégoli: ator francês de filmes cômicos do início do século XX. (N.T.)
- ¹⁷ Redis dos Vosges: brinquedo de madeira que consiste numa série de miniaturas dos animais (carneiros, vacas etc.) que normalmente utilizam as pastagens da montanha (Vosges). (N.T.)
- ¹⁸ Utensilidade: tradução aproximada da palavra *ustensilitéé*, que é a capacidade de servir como utensílio, sutilmente diferente de "utilidade". (N.T.)
- ¹⁹ Fevereiro de 1848: revolta popular em Paris que durou dois dias, derrubou a monarquia e culminou com a instalação da II República. (N.T.)
- ²⁰ Filme exibido no Brasil com o título *Sindicato de Ladrões*. (N.T.)
- ²¹ Bife "sangrando" é um bife malpassado. (N.T.)
- ²² Bife "azul" é um bife na grelha, muito pouco passado. (N.T.)
- ²³ Bife "no ponto" é um bife bem-passado. (N.T.)
- ²⁴ Pierre Poujade: líder conservador, fundou nos anos 50 um movimento de resistência coletiva de pequenos comerciantes e artesãos franceses contra os controles fiscais, decorrentes da política econômica e financeira adotada pelo governo. (N.T.)
- ²⁵ Edgar Faure: ministro de várias pastas, inclusive de finanças, e presidente do conselho de ministros nos anos 50. (N.T.)
- ²⁶ Marcellin Albert: chefe de uma revolta de viticultores do sul da França, em 1907, reprimida com violência pelo governo. (N.T.)
- ²⁷ Rua de Rivoli: rua de Paris onde se localiza o Ministério das Finanças. (N.T.)
- ²⁸ Arthur Adamov (1908-1970): dramaturgo francês de origem russa e armênia. Escreveu, entre outras, a peça intitulada *Pingue-Pongue*. (N.T.)
- ²⁹ Henry Monnier (1799-1877): artista de múltiplos talentos, desenhista, literato, autor dramático, ator; sua obra recobrou modernidade graças à atenção aguda que concedeu à linguagem, no que ela revela e dissimula. (N.T.)
- ³⁰ Jules Michelet (1798-1874): historiador francês, de ideias liberais e anticlericais, autor, dentre outras, da obra intitulada *História da Revolução Francesa*. (N.T.)
- ³¹ Gabriele D'Annunzio (1863-1938): romancista, poeta e dramaturgo italiano; adepto do culto à beleza e do requinte simbolista. (N.T.)
- ³² Maurice Maeterlinck (1862-1949): escritor e dramaturgo belga de língua francesa; em seus dramas juntou o simbolismo ao misticismo. (N.T.)
- ³³ Pierre Marivaux (1688-1763): escritor francês, consagrou-se também no teatro, onde utilizou uma linguagem delicada, conhecida como *marivaudage*. (N.T.)
- ³⁴ Jean Giraudoux (1882-1944): escritor e dramaturgo francês, fundiu temas clássicos e preocupações modernas numa atmosfera de humor e fantasia. (N.T.)
- ³⁵ Homem-jato: não é possível transpor para a língua portuguesa a expressão

francesa *homme-jet*, jogo semântico que, em francês, baseia-se numa analogia fonética entre *homme-jet* e *objet* (objeto). Assim, *homme-jet* é, simultaneamente, homem dos aviões a jato e homem coisificado. (N.T.)

³⁶ Jogado (fora): não é possível, aqui também, preservar numa tradução para o português a ambiguidade 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.T.)

³⁷ Henry de Montherlant (1896-1972): autor francês de romances e peças de teatro, de estilo austero e lírico. (N.T.)

³⁸ Véra Korène: atriz francesa de teatro, cinema e rádio. Participou, nos anos 50, da difusão radiofônica de uma peça de Racine. (N.T.)

³⁹ Viciano: relativo ao filósofo-historiador napolitano Giambattista Vico (1668-1744), que dividiu a História em etapas, definindo cada uma segundo suas crenças, costumes, detalhes, absurdos, paixões, imagens e mitos. (N.T.)

⁴⁰ "Chupa-roda": tradução literal de "*suceur de roue*", que é o corredor que anda "colado" na roda do corredor da frente. (N.T.)

⁴¹ Condessa de Ségur (1799-1874): autora de livros clássicos da literatura infantil. (N.T.)

⁴² O termo francês *bûche de Noel* designa um bolo em forma de acha de lenha, típico do Natal francês. (N.T.)

⁴³ Filme italiano, de 1955, dirigido por Mario Craveri, tendo a colaboração de outros diretores. (N.T.)

⁴⁴ Eis aqui um belo exemplo do poder mistificador da música: todas as cenas "budistas" se apoiam numa vaga "xaropada" musical, lembrando simultaneamente a canção-balada americana e o canto gregoriano; em forma de monodia (sígnio de monacalidade).

⁴⁵ *Une tristesse affreuse* = uma tristeza terrível. (N.T.)

⁴⁶ *Creuse* = forma conjugada do verbo *creuser* (cavar). (N.T.)

⁴⁷ *Sein* = seio. (N.T.)

⁴⁸ Esta frase só se torna compreensível caso se considere o termo francês *bonheur* (por *felicidade*). (N.T.)

⁴⁹ O termo francês *vide-poches* designa um recipiente onde, antes de se deitar, colocam-se os objetos que normalmente são postos nos bolsos: chaves, dinheiro etc. (N.T.)

⁵⁰ O termo francês *plongeurs* (mergulhadores, numa tradução literal) designa os empregados que, no restaurante, estão encarregados de lavar a louça (mergulhando-a na água). Os objetos de *plongeurs* são, portanto, pratos, facas etc, normalmente também utilizados pelos malabaristas. (N.T.)

⁵¹ O termo francês *antipodiste* designa o malabarista que realiza os seus números com os pés, deitado de costas no chão. (N.T.)

⁵² 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.T.)

⁵³ A maioria das citações provém do livro de Pougade intitulado *J'ai choisi de combat*.

⁵⁴ Ver nota 27. (N.T.)

⁵⁵ Vichy é uma água mineral gasosa do tipo da água Prata. (N.T.)

2

O MITO, HOJE

O que, hoje em dia, é um mito? 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, uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma. Será necessário, mais tarde, impor a essa forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestindo 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, contudo 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, 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, sendo elevado ao mito. Existem objetos *fatalmente* sugestivos, como a Mulher para Baudelaire? Certamente que não: pode se conceber que haja mitos antiquíssimos, 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 representações: o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de apoio à fala mítica. O mito não pode se definir 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 de 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 *dessa* imagem realizada em vista *dessa* 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 significativa, e é por isso que se pode raciocinar sobre elas, independentemente da sua matéria. Esta, porém, não é indiferente: a imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impondo a significação de uma só vez, sem analisá-la e dispersá-la. Mas isso já não é uma diferença constitutiva. A imagem se transforma numa escrita, a partir do momento em que é significativa: como a escrita, ela exige uma *lexis*.

Entender-se-á, portanto, daqui para a frente, por *linguagem*, *discurso*, *fala* etc. toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer 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. Essa maneira genérica de conceber a linguagem se justifica 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. Isso 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 40 anos sob o nome de *semiologia*. Esta 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, algumas tentativas novas 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 isso que a semiologia cubra igualmente todas essas pesquisas: elas têm conteúdos diferentes Mas têm um estatuto comum, sendo 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, igualmente, de toda e qualquer linguagem exata. Zdanov debochava 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 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 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. Muito pelo contrário: quanto mais um sistema é especificamente definido em suas formas, mais dócil é 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 objetos ambíguos, metade formas, metade 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 eliminação de alguma 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 ideias-em-forma.²

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, a qual me diz simplesmente que o significante *exprime* o significado, devem-se considerar em todo o sistema semiológico não apenas 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 juntar e formar este terceiro objeto, que é o signo. Do mesmo modo que, no plano do vivido, não posso dissociar as rosas da mensagem que transportam, também não posso, no plano da análise, confundir as rosas como significante e as rosas como signo: o significante é vazio, e o signo é pleno, é um sentido. Ainda que seja 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 inútil; mas veremos em breve que essa distinção tem uma importância capital para o estudo do mito como esquema semiológico.

Naturalmente, esses três termos são puramente formais, podendo-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 concreta.³ 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, e um outro pelo sentido latente ou sentido próprio (por exemplo, o substrato de um sonho); quanto ao terceiro termo, é, também nesse caso, uma correlação dos dois primeiros: é o próprio sonho, na sua totalidade, o ato falho ou a neurose, concebidos como compromissos, economias realizadas graças à junção de uma forma (primeiro termo) e uma função intencional (segundo termo). Aqui se vê como é necessária a distinção entre signo e significante: o sonho, para Freud, não é o seu conteúdo manifesto nem o seu conteúdo latente, mas sim a ligação funcional de ambos os termos. Na crítica sartriana finalmente (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 no nível das formas, e não dos conteúdos; o seu campo é limitado, tem por objeto apenas uma linguagem e só conhece uma operação: a leitura ou o deciframento.

No mito, pode-se encontrar 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 já existe antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, a totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema transforma-se num simples significante no segundo. É necessário recordar, nesse 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 da grafia literal ou da grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente esse termo final que vai se transformar 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 essencial para a análise do mito, representá-la-ei da seguinte maneira, entendendo-se que a espacialização (*sic*) do esquema não é aqui mais do que uma simples metáfora:



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

Já é tempo de dar um ou dois exemplos de fala mítica. Tirarei o primeiro de uma observação de Valéry:⁴ 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 nominor leo*. Paro e reflito: há uma ambiguidade nesta proposição. Por um lado, as palavras têm, sem dúvida, um sentido simples: *pois eu me chamo leão*. E, por outro lado, a frase pretende claramente me significar outra coisa: na medida em que ela é dirigida a mim, aluno do segundo ano de ginásio, diz-me claramente: eu sou um exemplo gramatical destinado a ilustrar a regra de concordância do atributo. Sou realmente obrigado a reconhecer que a frase não me *significa*, em absoluto, o seu sentido; não procura me falar do leão nem me dizer 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, portanto, 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 me chamo leão*). E, no resto, o esquema formal se desenvolve corretamente: há um significado (*eu sou um exemplo gramatical*) e uma significação global, que não é nada mais do que a correlação do significante e do significado; pois tanto a denominação do leão quanto o exemplo gramatical não me são dados separadamente.

Eis agora um outro exemplo: estou no cabeleireiro, dão-me um exemplar da *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, vejo decerto 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 detratores de um pretense colonialismo do que a dedicação desse jovem negro servindo os seus pretensos opressores. Eis-me, pois, mais uma vez, 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 "militaridade"); há, enfim, uma *presença* do significado por meio do significante.

Antes de passarmos à análise de cada termo do sistema mítico, convém haver um entendimento quanto à terminologia. Sabemos agora que o significante pode ser encarado, no mito, sob dois pontos de vista: como termo final do sistema linguístico 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 o significante de *sentido* (*eu me chamo leão, um negro faz a saudação militar francesa*); no plano do mito, vou chamá-lo de *forma*. Quanto ao significado, não há ambiguidade possível: continuaremos chamando-o de *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 ambiguidade, visto que, no mito (e isto constitui a sua particularidade principal), o significante já é formado pelos *signos* da língua. Chamarei o terceiro termo do mito de *significação*; esta palavra cai aqui como uma luva, porque o mito tem efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe.

A FORMA E O CONCEITO

O significante do mito se apresenta de uma maneira ambígua: é simultaneamente sentido e forma, pleno de um lado, vazio do outro. Enquanto sentido, o significante já postula uma leitura, apreendo-o com os olhos, pois ele tem uma realidade sensorial (ao contrário do significante linguístico, que é de ordem puramente psíquica) e uma riqueza: a denominação do leão, a saudação do negro são conjuntos plausíveis, dispondo de uma racionalidade suficiente; como total de signos linguísticos, o sentido do mito tem um valor próprio e 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, parasitária. O sentido *já* está completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões.

Tornando-se forma, o sentido afasta a sua eventualidade; 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 linguístico ao significante mítico. Detida nos limites de um sistema puramente linguístico, 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, queria que

eu dividisse a minha presa com uma vitela, uma vaca e uma cabra; mas, como eu sou o mais forte, reservo apenas para mim todas as partes por razões diversas, das quais a última é tão-somente que *me chamo leão*. Mas como forma do mito, a proposição não revela quase mais nada dessa longa história. O sentido continha todo um sistema de valores: uma história, uma geografia, uma moral, uma zoologia, uma literatura. A forma afastou toda essa 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 gramatical e que se coloque entre parênteses a biografia do negro se se quiser libertar a imagem e torná-la disponível para receber o seu significado.

Mas o ponto capital em tudo isso é que a forma não suprime o sentido, apenas o empobrece, afasta-o, conservando-o à sua disposição. Cremos que o sentido vai morrer, mas é uma morte prorrogada: 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 que uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de rápida alternância: é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela possa se esconder nele. É esse 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 demasiada presença para isso, apresenta-se como imagem rica, vivida, espontânea, inocente, *indiscutível*. Mas, simultaneamente, essa 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 vai absorvê-la totalmente, pois o conceito é determinado, sendo, simultaneamente, histórico e intencional; é a força motriz 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. Graças ao conceito, toda uma nova história 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, por meio de todo um jogo de segregação social, das crianças que não aprendem latim; a tradição pedagógica, que faz com que se escolha esse exemplo em Esopo ou na Fedra; os meus próprios hábitos linguísticos, que vêm na concordância do atributo um fato notável, digno de ser ilustrado. O mesmo se passa com o negro fazendo 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 frágeis, ilimitadas. É preciso insistir sobre esse 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.

Nesse sentido, pode-se dizer 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 certo grupo de leitores, e não outro: o conceito corresponde a uma função precisa: define-se como uma tendência. Isso nos recorda 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, dos significados linguístico e 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; limita-se frequentemente a rerepresentar-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 por meio de formas diferentes é preciosa para o mitólogo, pois permite-lhe decifrar o mito: é a insistência num comportamento que revela a sua intenção. Isso confirma que não há relação regular entre o volume do significado e o do significante: na língua, essa relação é harmoniosa e 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 história extremamente rica. Embora não seja habitual na língua, essa desproporção entre o significante e o significado não é exclusiva do mito: em Freud, por exemplo, o ato falho é um significante de uma escassez sem proporção com o sentido próprio, que ele trai.

Repito, portanto, não existir rigidez alguma 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, conceitos efêmeros, ligados a contingências limitadas, são altamente necessários para mim: portanto, o neologismo é inevitável. A China é uma coisa, e a concepção que ainda há bem pouco tempo um pequeno-burguês francês tinha da China é outra: para essa mistura especial de sinetas, riquixá e casas de fumo de ópio, não há outra palavra possível a não ser *sinidade*. Não é linda? Consolemo-nos, pelo menos, reconhecendo que o neologismo conceituai nunca é arbitrário: a sua elaboração repousa numa regra proporcional muito sensata.⁵

A SIGNIFICAÇÃO

Em semiologia, o terceiro termo é apenas, como se sabe, a associação dos dois primeiros: é o único a apresentar-se de uma maneira plena e suficiente, e que é efetivamente consumido. Chamei-o de 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 se estende. Isto provém — nunca será demais repeti-lo — da natureza previamente linguística do significante mítico: visto que ele é formado por um sentido já constituído, só pode se oferecer por meio de uma matéria (enquanto, na língua, o significante permanece psíquico). No caso do mito oral, essa extensão é linear (*pois eu me chamo 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: a base do conceito não é uma extensão, mas sim uma espessura (embora esta metáfora permaneça talvez muito espacial); a sua presença é de ordem reminescente.

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, *a priori*, é constituída por um sentido linguístico. Num sistema simples como a língua, o significado não pode deformar nada, porque o significante, vazio e arbitrário, não

lhe oferece resistência alguma. 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 me chamo 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 factual que me contava a saudação militar de um negro uniformizado. Mas essa deformação não é uma abolição: o leão e o negro permanecem; o conceito precisa deles: são amputados pela metade, retirando-se-lhes a memória, não a existência. São simultaneamente teimosos, silenciosamente enraizados e faladores, fala inteiramente disponível ao serviço do conceito. O conceito, estritamente, deforma, mas não elimina o sentido: existe um termo que significa exatamente esta contradição, alienando-o.

É sempre indispensável recordar que o mito é um sistema duplo, no qual se produz uma espécie de ubiquidade: o ponto de partida do mito é constituído pelo ponto final 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 dela se serve 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 ubiquidade do significante, no mito, reproduz exatamente a física do *álibi* (sabe-se que esta palavra é um termo

espacial): no álibi, há também 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 álibi comum (policial, por exemplo) tem um término: a dado momento, o real o impede de girar. O mito é um *valor*, não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álibi; basta que o seu significante tenha duas faces para sempre dispor de um "outro lado": o sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distanciar* 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, e 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 me surpreender 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 essa 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 (*eu me chamo leão*); e que, no entanto, a intenção está de algum modo petrificada, purificada, eternizada, *tornada ausente* pela literalidade. (*O Império francês? Ora, é tudo simplesmente um fato: esse bom negro que faz a continência como qualquer moço aqui da terra.*)

Esta ambiguidade constitutiva da fala mítica vai ter duas conseqüências para a significação: esta vai se apresentar simultaneamente como uma notificação e como uma constatação.

O mito possui um caráter imperativo, interpelador: 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 ambiguidade expansiva. Se passeio, por exemplo, na parte espanhola do País Basco,⁶ posso constatar, sem dúvida alguma, uma unidade arquitetônica nas casas, um estilo comum, que me obriga a reconhecer a casa basca como um produto étnico determinado. No entanto, não me sinto pessoalmente afetado nem, por assim dizer, atacado por esse estilo unitário: constato, claramente, que já existia antes de mim, sem mim; é um produto complexo, cujas determinações se situam no 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 um chalé basco; e mais, para ver nele a própria essência da *basquidade*. É que, aqui, o conceito se manifesta em toda a sua apropriação; vem até mim para me obrigar a reconhecer o corpo de intenções que o motivou, colocando-o aí como sinal de uma história individual, como uma confiança e uma cumplicidade; 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, permanecendo apenas um leve sinal, indiscutível. E o apelo ao homem é tão franco, que tenho a sensação de este 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 essa fala interpelativa é simultaneamente uma fala petrificada: no momento em que me atinge, suspende-se, gira sobre si própria e *recupera* uma generalidade: fica transpassada, 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 me interpela em nome da imperialidade francesa; mas, ao mesmo tempo, a saudação militar do negro se torna 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 e impõe-lhe como que uma desconfortável imobilidade: para a inocentar, ele a congela. 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 transpassado 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, nunca é completamente arbitrária, sendo sempre em parte motivada e contendo 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 uma forma motivada.⁷ 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 de existir. Mas o que a forma, pelo menos, pode sempre oferecer à interpretação é a própria desordem: pode conferir uma significação ao absurdo e fazer do absurdo um mito. É o que se 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 se transformará 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 de seus análogos, conservando apenas alguns: conserva o telhado inclinado, as vigas aparentes do chalé basco, abandona a escada, a granja, a pátina etc. Devemos realmente 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 pintura de má qualidade, toda ela baseada no mito do "cheio" e do "acabado" (é o caso inverso, mas simétrico, do mito do absurdo, no qual 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, nas quais o sentido já está 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 atentos juvenzinhos negros; a imprensa se encarrega 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 no qual as formas são ainda motivadas pelo conceito que representam, sem, no entanto, cobrir a totalidade representativa desse conceito. E assim como, historicamente, o ideograma foi pouco a pouco abandonando o conceito para se associar ao som, tornando-se, portanto, cada vez mais imotivado, assim a usura de um mito se reconhece pelo que há de arbitrário na sua significação: Molière inteiro num colarinho de médico.

LEITURA E DECIFRAÇÃO DO MITO

Como o mito é recebido? Torna-se necessário voltar mais uma vez 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 leitura.⁸

1º Se focalizar o significante vazio, deixo o conceito preencher a forma do mito sem ambiguidade e me encontro perante um sistema simples, no qual 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, o do produtor de mitos, do redator de imprensa que, partindo de um conceito, procura para este uma forma.⁹

2^a 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 *álibi* da imperialidade francesa. Este tipo de focalização é a do mitólogo que decifra o mito e compreende uma deformação.

3^a Enfim, se eu focalizar o significante do mito, como totalidade inextrincável de sentido e forma, recebo uma significação ambígua; reajo de acordo com o mecanismo constitutivo do mito, com a sua dinâmica própria, e transformo-me no leitor do mito. O negro que faz a saudação militar deixa de ser exemplo, símbolo e, menos ainda, *álibi*: ele 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 a desmascarando: a primeira é cínica, e a segunda é desmistificadora. A terceira focalização é dinâmica e consome o mito segundo os próprios fins da sua estrutura: o leitor vive o mito como uma história simultaneamente verdadeira e irreal.

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 no nível da terceira focalização que precisamos nos colocar; 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-lhe? E se o lê de um modo refletido, tal como o mitólogo, que importância tem o *álibi* 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, a intenção do mito é demasiado obscura para ser eficaz ou demasiado clara para que se acredite nela. Em ambos os casos, onde está a ambiguidade?

Isso não passa de uma falsa alternativa. O mito nada esconde e também nada ostenta: ele deforma; o mito não é 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 por meio de um compromisso, e ele é este compromisso; encarregado de "transmitir" um conceito intencional, o mito só encontra traição na linguagem, pois esta 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 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 e o apelo dirigido ao homem pelo conceito podem permanecer manifestos sem, no entanto, parecer interessados: a causa que faz com que a fala mítica seja proferida é perfeitamente explícita, mas é imediatamente petrificada numa natureza; não é lida como força motriz, 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 aos meus olhos, transformando-se em instrumento. Inversamente, se decifro a saudação militar do negro como álibi da colonização, elimino ainda mais radicalmente o mito, evidenciando a sua força motriz. Mas, para o leitor do mito, a saída é totalmente diferente; tudo se passa como se a imagem provocasse *naturalmente* o conceito e 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 letras garrafais no *France-Soir*: PREÇOS: COMEÇAM A CEDER.

LEGUMES: PRIMEIRA BAIXA. Estabeleçamos rapidamente o esquema semiológico: o exemplo é uma frase; o primeiro sistema é puramente linguístico. O significante do segundo sistema é constituído, nesse caso, por um certo número de acidentes léxicos (as palavras: *primeira*, *começam*, *a* [baixa]) ou tipográficos: enormes letras de manchete na qual o leitor recebe habitualmente as principais notícias do mundo. O significado ou conceito é o que temos de denominar por meio de um neologismo bárbaro, mas inevitável: a *governamentalidade*, 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 verdadeiramente raro, que o próprio jornal, seja por segurança, seja por honestidade, desmonta, duas linhas abaixo, o mito que acabara de elaborar, acrescentando, embora com letras modestas: "A baixa é facilitada pelo regresso à abundância dos produtos da estação." Este exemplo é instrutivo por duas razões. Para começar, o carácter marcante do mito é imediatamente perceptível; o que se espera dele é um efeito imediato; pouco importa se, em seguida, ele é desmontado; presume-se que a sua ação é mais forte do que as explicações racionais que podem pouco depois desmenti-lo. Isto quer 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. Isto é tudo e é suficiente. Uma leitura mais profunda do mito não aumentará absolutamente 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 linguístico), 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, introduzir-se no domínio da Natureza. É por isso que o mito é vivido como uma fala inocente: não porque 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-se exprimir essa 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 factual, ao passo que 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 chulé branco e marrom e a baixa do preço das frutas na estação não para transformá-los em exemplos ou símbolos, mas para, graças a eles, neutralizar o Império, o meu gosto pelas coisas bascas e o Governo. Toda linguagem primeira é fatalmente cativa do mito? Não existe nenhum sentido que possa resistir a essa captura, cuja forma o ameaça? De fato, nada pode se proteger do mito; este pode desenvolver o seu esquema segundo a partir de qualquer sentido, não importando 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 frequentemente roubada pelo mito, oferece pouca 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 que poderíamos chamar de 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, em face do subjuntivo e do 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 mais uma vez que a privação de sentido não é absolutamente um grau zero; é 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 se presta 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 de *árvore* é vago e se presta às mais variadas casualidades. Não há dúvida de 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 em que 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 e 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 um parasita do artigo, que, no entanto, é definido.)

Quando o sentido está completo 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 parasitária 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 mesmo o próprio movimento que se lhe opõe, de modo que, quanto mais a linguagem-objeto resiste no início, maior é a sua prostituição final; quem resiste totalmente cede totalmente: Einstein de um lado, a *Paris-Match* do outro. Pode-se apresentar este conflito por meio de uma imagem temporal; a linguagem matemática é uma linguagem *acabada*, que extrai a sua própria perfeição dessa morte consentida; o mito é, pelo contrário, uma linguagem que não quer morrer: ele arranca aos sentidos, de que se alimenta, uma sobrevivência insidiosa, degradada, provocando neles um adiamento da morte, artificial, no qual se instala à vontade, fazendo 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 ultrasignificação, 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 — que tende a um certo fim — seria atingir não o sentido das palavras, mas o sentido das próprias coisas.¹¹ É por isso que ela perturba a língua, aumenta o máximo possível a abstração do conceito e o arbitrário do signo, e estende 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 usuários do discurso, os poetas são os menos formalistas, pois só eles crêem que o sentido das palavras é apenas uma forma com a qual os realistas que eles são jamais poderiam 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 à do mito: este é um sistema semiológico que pretende se superar para se tornar um sistema factual; já a poesia é um sistema semiológico que pretende se retrair e ser um sistema essencial.

Mas, ainda aqui, 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, em face da poética de uma desordem essencial, é capturada pelo mito e transformada em um significante vazio, que vai servir para *significar* a poesia. Isto explica o caráter *improvável* da poesia moderna: recusando energeticamente o mito, a poesia se entrega a ele de mãos e pés atados. A *regra* da poesia clássica se constituía, pelo contrário, num 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 consentimento voluntário 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; e uma significação, que é o discurso literário. Abordei este problema em *O Grau Zero da Escrita*, que era apenas uma mitologia da linguagem literária. Definia nele a escrita como significante do mito literário, isto é, como uma forma já plena de sentido e que recebe do conceito de Literatura uma nova significação.¹² Sugerir 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 se deportou violentamente para uma antinatureza da linguagem. A subversão da escrita foi o ato radical pelo qual um certo número de escritores tentou negar a Literatura como um sistema mítico. 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, até mesmo, no caso da poesia, a um sistema pré-semiológico; era uma tarefa imensa, que exigia comportamentos radicais; como se sabe, alguns foram até a eliminação pura e simples do discurso, o silêncio, real ou transposto, manifestando-se como a 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; este pode sempre, em última instância, significar a resistência que se lhe opõe. Para dizer a verdade, a melhor arma contra o mito talvez seja mitificá-lo a ele próprio e produzir um *mito artificial*; e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. Visto que o mito rouba a linguagem, por que não roubá-lo também? Bastará, para isso, colocá-lo como ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica e 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 constituem, *a priori*, uma fala mítica; a língua tem aí, sem dúvida, um sentido, mas este sentido é a forma vazia de um significado conceptual, 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 seu olhar, que incide sobre o mito construído por Bouvard e Pécuchet; o conceito é, portanto, a veleidade constitutiva das duas personagens, a sua insaciabilidade, a alternância ensandecida dos seus aprendizados; em suma, aquilo que gostaria de poder chamar de (mas já sinto a tempestade no horizonte) a bouvard-e-pécuchet-idade. Quanto à significação final, esta 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 se dedicou a uma verdadeira restauração arqueológica de uma fala mítica: é o Viollet-le-Duc de uma certa ideologia burguesa. Mas, menos ingênuo do que o 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 veleidades.¹³

O mérito de Flaubert (e de todas as mitologias artificiais, cuja 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 algum, da língua falada pelo escritor. A língua é uma forma; jamais pode ser realista nem irrealista. Pode apenas ser mítica ou não, ou ainda, como em *Bouvard et Pécuchet*, contramítica. Ora, infelizmente não existe animosidade alguma entre o realismo e o mito. Bem sabemos que, muito frequentemente, a nossa Literatura "realista" é mítica (nem que

seja como um mito grosseiro do realismo) e que a nossa Literatura "irrealista" tem pelo menos o mérito de o ser num menor grau. 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 significá-lo. Isto deveria impor à crítica a obrigação de utilizar dois métodos rigorosamente distintos: é preciso tratar o realismo do escritor 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 críticas, e o erro constante é confundi-las: a ideologia tem os seus métodos, já 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 e sejam quais forem as modificações técnicas, econômicas ou mesmo sociais que a história nos traga, a nossa sociedade ainda é uma sociedade burguesa.

Não ignoro que desde 1789, na França, diversos tipos de burguesia se sucederam no poder; mas o estatuto permanece na sua profundidade: um determinado regime de propriedade, uma determinada ordem, uma determinada ideologia. Ora, acontece um fenômeno notável no que diz respeito à denominação desse regime; como fato econômico, a burguesia é *denominada* sem dificuldade: o capitalismo se declara abertamente como tal.¹⁴ Como 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 se acomoda com os fatos, mas não "entra em acordos" com os valores, e submete o seu estatuto a um verdadeiro trabalho de *eliminar denominação*;¹⁵ a burguesia se define como *a classe social que não quer ser denominada*. "Burguês", "pequeno-burguês", "capitalismo",¹⁶ "proletariado"¹⁷ são os pontos de uma hemorragia incessante: o sentido se esvai até o nome se tornar inútil.

Este fenômeno de eliminar a denominação é importante, e é preciso examiná-lo um pouco mais detalhadamente. Em termos políticos, a hemorragia do nome burguês se produz por meio da ideia de *nação*. Foi uma ideia que foi progredindo pouco a pouco e que serviu para excluir a aristocracia; hoje, a burguesia se dilui 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 garantia numérica dos seus aliados temporários: todas as classes intermediárias, portanto "informes". Um uso prolongado não conseguiu despolitizar profundamente a palavra "nação"; o substrato político permanece bem próximo, prestes a se manifestar 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, aprioristicamente, 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 este pode apenas constituir uma riqueza política: na sociedade burguesa não há cultura, moral nem arte proletárias: 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 lhe irá devolver; ela pode, sem encontrar resistência, apresentar o teatro, a arte e o homem burguês sob seus análogos eternos; em suma, pode omitir a sua denominação livremente, visto que existe apenas uma e única natureza humana: a deserção do nome burguês é, assim, total.

Existem, sem dúvida, certas revoltas contra a ideologia burguesa. Constituem aquilo que se chama, de um modo geral, de a vanguarda. Mas tais revoltas são socialmente limitadas e permanecem recuperáveis. Para começar, porque provêm de um fragmento da própria burguesia, de um grupo minoritário de artistas e intelectuais, sem outro público senão a própria classe que contestam, e que dependem, ainda, do dinheiro dessa mesma classe para poder se exprimir. E, ademais, estas revoltas se inspiram 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 filisteu; mas contestação política, nenhuma.¹⁸ O que a vanguarda não tolera na burguesia é a sua linguagem, não o seu estatuto. Este nem sempre ela obrigatoriamente aprova; mas o põe entre parênteses: seja qual for a violência da provocação, o que ela finalmente assume é o homem abandonado, e não o homem alienado; e o homem abandonado é ainda o Homem Eterno.¹⁹

Esse anonimato da burguesia se torna mais espesso ainda quando se passa da cultura burguesa propriamente dita às suas formas propagadas, vulgarizadas, utilizadas, aquilo que poderia se chamar de a filosofia pública, que alimenta a moral cotidiana,

as cerimônias civis, os ritos profanos, em suma, as normas não escritas da vida relacionai 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 imprensa, 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* nas relações entre o homem e o mundo. Estas formas "normalizadas" chamam pouca atenção, devido, justamente, ao seu enorme tamanho; a sua origem pode se perder à vontade; elas gozam de uma posição intermediária; não sendo 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, por meio da sua ética que a burguesia impregna a França: praticadas no nível nacional, as normas burguesas são vividas como leis evidentes de uma ordem natural: quanto mais a classe burguesa propaga as suas representações, mais elas se tornam naturais. O fato burguês é assim absorvido num universo indistinto, cujo único habitante é o Homem Eterno, que não é proletário nem burguês.

E, 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, verdades burguesas degradadas, empobrecidas, comercializadas, ligeiramente arcaizantes ou, caso se prefira, fora de moda. A aliança política entre a burguesia e os pequeno-burgueses decide, há mais de um século, a história da França: ela foi raras vezes interrompida, e sempre por pouco tempo (1848, 1871 e 1936).

Essa aliança vai se reforçando com o tempo e se transformando pouco a pouco em simbiose; tomadas de consciência provisórias podem acontecer, mas a ideologia comum já não é posta em questão: uma mesma camada "natural" cobre todas as representações "nacionais": o grande casamento burguês, fruto de um rito de classe (a apresentação e o consumo das riquezas), não pode ter nenhuma relação com o estatuto econômico dos pequeno-burgueses, mas, por meio da imprensa, das atualidades e da Literatura, transformou-se, pouco a pouco, na norma, se não 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 consciência.²⁰ Expandindo as suas representações graças a todo um catálogo de imagens coletivas para o uso pequeno-burguês, a burguesia consagra a indiferenciação ilusória das classes sociais; é a partir do momento que uma datilógrafa que ganha 25 mil francos por mês *se 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 invertida.²¹ O estatuto da burguesia é particular, histórico: o homem que ela representa é universal, eterno; a classe burguesa construiu justamente o seu poder sobre progressos técnicos e científicos, e 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 cientificista ou intuitiva, constata o fato ou reconhece o seu valor, mas recusa a explicação: a ordem do mundo é suficiente ou

inefável, nunca significativa. Enfim, a ideia original de um mundo suscetível de aperfeiçoamento, móvel, produz a imagem invertida de uma humanidade imutável, definida por uma identidade infinitamente reiniciada. Em suma, na sociedade burguesa contemporânea a passagem do real ao ideológico se define como a passagem de uma *antiphysis* a uma *pseudophysis*.

O MITO É UMA FALA DESPOLITIZADA

E é aqui que voltamos a encontrar o mito. A semiologia nos ensinou que a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma eventualidade 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 passagem da *antiphysis* para a *pseudophysis*.

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* desse 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 e 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, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível.

É possível completar agora a definição semiológica do mito na sociedade burguesa: o *mito é uma fala despolitizada*. Naturalmente, é necessário entender: *política* no seu 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 operatório, atualizando incessantemente uma deserção. No caso do negro-soldado, por exemplo, o que é expulso não é evidentemente a imperialidade francesa (muito pelo contrário, é precisamente ela que é necessário tornar presente); mas a qualidade eventual, 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 tranquilo. 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, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias.²²

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 e mais dissipado que seja, um rasto político, a presença mais ou menos memorável do ato humano que o produziu, organizou, utilizou, submeteu ou rejeitou.²³ 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 as *agir*: 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, sendo 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 mínimo acidente pode revigorá-la brutalmente: haverá algo mais *natural* do que o mar? E algo mais "político" do que o mar cantado por Mario Cravery e seus cooperadores em *O 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 lado, entregues ao sono por um tempo; são então apenas esquemas míticos indeterminados, cuja carga política parece quase indiferente. Trata-se apenas de uma oportunidade de situação, e não de uma diferença de estrutura. É o caso do nosso exemplo da gramática latina. É preciso notar que, aqui, a fala mítica age sobre uma matéria já transformada há muito tempo: a frase de Esopo pertence à literatura, já estando inicialmente mitificada (logo, inocentada) pela ficção. Mas basta restituir por um instante o termo inicial da cadeia à sua natureza de linguagem-objeto para se poder avaliar a desocupação do real operada pelo mito: imaginem-se os sentimentos de uma sociedade *real* de animais transformada em um exemplo gramatical, em uma 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 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, caso se consultasse um leão *real*, ele afirmaria que o exemplo gramatical 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 se 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 por meio de sua vida imaginária a própria realidade desses animais, apreciaria com muito menos desenvoltura do que nós o desaparecimento desse leão transformado em atributo. De fato, se consideramos este mito politicamente insignificante, é porque, simplesmente, ele 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: a que *permanece* política. É preciso, neste ponto, voltar à distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem. Se eu for um lenhador e nomear a árvore que derrubo, qualquer que seja a forma da minha frase, falarei a árvore, e não *sobre* ela. Isto quer 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 político, uma linguagem política; ela me apresenta a natureza somente à

medida que vou transformá-la; é uma linguagem por meio 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*: em face da 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 mítica por inteiro, mas é precisamente aí que o mito se instala, pois ele só pode atuar sobre objetos que já receberam a mediação de uma primeira linguagem.

Existe, portanto, uma linguagem que não é mítica, que 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 por que a linguagem propriamente revolucionária não pode ser uma linguagem mítica. A revolução se define como um ato catártico, destinado a revelar a carga política do mundo: ela *faz* o mundo, e toda a sua linguagem é absorvida funcionalmente neste "fazer". E 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 do mito: a burguesia se mascara como burguesia, e esse mascarar-se produz o mito; a revolução se ostenta 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; este não é o lugar adequado para discuti-lo. De qualquer modo, mais cedo ou mais tarde, 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 "desviamos". Acabou por chegar o dia, por exemplo, em que foi o próprio socialismo que definiu o mito stalinista. Stalin, como objeto falado, apresentou durante anos, em seu 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 e de unidade, *apropriada* pelos partidos comunistas em 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 e denuncia de forma clara o mito.²⁵

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 imenso campo das relações humanas, a vastíssima superfície da ideologia "insignificante". A vida cotidiana lhe é 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.

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

Essa imperfeição, se assim posso me exprimir, deriva da natureza da "esquerda": seja qual for a indeterminação deste termo, a esquerda sempre se define em relação ao oprimido, proletário ou colonizado.²⁶ 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 que ela não pode alcançar. A fala do oprimido é real, como a do lenhador, é uma "fala" transitiva: quase impotente para mentir; a mentira é uma riqueza, pois supõe posses, verdades, formas de substituição. Esta pobreza essencial produz mitos raros, estéreis: fugidios ou pesadamente indiscretos, ostentam a sua natureza mítica e apontam a sua própria máscara; e essa máscara sequer chega a ser a de uma *pseudophysis*: tal *physis* ainda constitui uma riqueza, e o oprimido pode apenas "pedi-la emprestada"; ele não consegue esvaziar o sentido real das coisas e conferir-lhes o luxo de uma forma vazia, aberta à inocência de uma falsa Natureza. Pode-se dizer que, num certo sentido, o mito da esquerda é sempre um mito artificial, um mito reconstituído: daí a sua inabilidade.

O MITO, NA DIREITA

Estatisticamente, o mito se localiza na direita. É aí que ele é essencial: bem-alimentado, lustroso, expansivo, falador, inventa-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 alguma; possui apenas uma fala, a de sua emancipação, o opressor é tudo, a sua fala é rica, multiforme, maleável, dispõe de todos os graus possíveis de dignidade: tem a posse exclusiva da metalinguagem. O oprimido *faz* o mundo e possui apenas uma linguagem ativa, transitiva (política). O opressor conserva o mundo, a sua fala é completa, intransitiva, gestual, teatral: é o Mito; a linguagem do oprimido tem como objetivo a transformação, e a linguagem do opressor, a eternização.

Essa 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 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 (Cocteau, por exemplo), está apenas atingindo a sua cultura de consumo (o *Express*); uma parte da burguesia o considera ainda muito inventado, pouquíssimo 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 tosco, que ainda não contém *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 não amadurecido.

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 o que os linguistas chamam de os *isoglosses* de um mito, isto é, as linhas que definem a zona social em que 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^a — O *Express*; 2^a — a *Paris-Match* e a *Elle*; 3^a — o *France-Soir*. Alguns mitos oscilam: onde eles vão se 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 imprensa.²⁷ Mas pode se dizer 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-se entender 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 poder se adaptar a uma representação histórica do mundo (assim como a retórica clássica pode designar uma representação de tipo aristotélico). É graças à sua retórica que os mitos burgueses traçam a perspectiva geral dessa *pseudophysis*, que define o sonho do mundo burguês contemporâneo. Eis aqui as figuras principais:

1^a — *A vacina* — Já dei alguns exemplos dessa figura, muito geral, que consiste em confessar o mal acidental de uma

instituição de classe, para melhor camuflar o seu mal indispensável. O imaginário coletivo é imunizado por meio 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; a essa altura, o burguês não colaborava e permanecia rígido; ele, entretanto, 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.

2ª — *A omissão da história* — Quando o mito fala sobre um objeto, despoja-o de toda a História.²⁸ Nele, a história evapora-se, transformando-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 também desde sempre que os "primitivos" preparam as suas danças para nos proporcionar 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 novos objetos, cuja desagradável poluição de origem ou de escolha já foi suprimida. Esta evaporação milagrosa da história constitui outra forma de um conceito comum à maioria dos mitos burgueses: a irresponsabilidade do homem.

3ª — *A identificação* — O pequeno-burguês é um homem incapaz de imaginar o Outro.²⁹ Se o outro se apresenta perante o seu olhar, o pequeno-burguês tapa os olhos, ignorando-o e negando-o, ou então o transforma 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 a exposição do outro, transformam-se em espelhos. É porque o outro constitui um escândalo, um atentado à essência. Dominici e Gérard Dupriez só podem alcançar a 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 se revela irredutível não por um súbito escrúpulo, 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 pêra, 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 que não consiga viver o outro, o burguês pode, pelo menos, imaginar o seu lugar: é o que se chama de o liberalismo, espécie de economia intelectual dos lugares reconhecidos. A pequena burguesia não é liberal (ela produz o fascismo, enquanto a burguesia apenas o utiliza): ela realiza, com atraso, o itinerário burguês.

4ª — *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 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 uma explicação; a carência acidental da linguagem se identifica 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 e mata-se a linguagem porque ela nos trai. A tautologia é um desmaio propício, uma afasia salutar, uma morte ou, caso se prefira, 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 é rejeitada por não ser possuída. Ora, toda recusa à linguagem é uma morte. A tautologia fundamenta um mundo morto, um mundo imóvel.

5ª — O *ninismo* — Chamei de ninismo a 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 constatada a igualdade, rejeitados. Trata-se também aqui de um comportamento mágico; recusam-se, igualmente, termos para os quais era difícil fazer uma escolha e foge-se do real intolerável, reduzindo-o a dois contrários, que se equilibram na medida apenas em que são formais e que foram esvaziados do seu peso específico. O *ninismo* pode assumir formas degradadas: na astrologia, por exemplo, os males são seguidos por bens equivalentes, sempre

prudentemente previstos numa perspectiva de compensação: um equilíbrio final imobiliza os valores, a vida, o destino etc; deste modo não há escolha a fazer, sendo necessário um endosso.

6^a — *A quantificação da qualidade* — Trata-se aqui de uma figura que está à volta de todas as figuras precedentes. Reduzindo toda qualidade a uma quantidade, o mito é econômico no que diz respeito à inteligência: compreende o real por um preço reduzido. Já dei vários exemplos deste mecanismo, que a mitologia burguesa — e, sobretudo, a pequeno-burguesa — não hesita em aplicar aos fatos estéticos, fatos estes 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 lhe confere 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 cientificismo, de linguagem pedante); por outro lado, a arte dramática burguesa repousa na mais 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 que se chama, por exemplo, de o "natural" do ator é, antes de mais nada, uma quantidade bem visível de efeitos.

7^a — *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, mais uma vez, 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 uma fala reflexiva, mas de uma reflexão diminuída, reduzida a uma constatação, e, de algum modo, tímida, ligada o máximo possível ao empirismo. O provérbio popular prevê muito mais do que afirma; ele torna permanente a fala de uma humanidade que está se constituindo, e não de uma humanidade já constituída. O aforismo burguês pertence à metalinguagem, ou seja, é uma linguagem segunda, que se exerce sobre objetos já preparados. A sua forma clássica é a máxima. Neste caso, a constatação já não é dirigida para um mundo que se está fazendo, pois 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, suspendem 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.

Discriminei estas figuras de retórica sem nenhuma ordem, e podem existir muitas outras: algumas podem ser usadas, e outras podem nascer. Mas, tal como as descrevi, agrupam-se em dois grandes grupos, que constituem como que os signos zodiacais 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. E 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 exato objetivo 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 o reenviam 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 *pseudophysis* burguesa proíbe radicalmente o 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 este Uso, por maior que seja, precisa ser dominado e transformado.

NECESSIDADE E LIMITES DA MITOLOGIA

Para terminar, é necessário dizer algumas palavras sobre o próprio mitólogo. O termo é pomposo, bem confiante. No entanto, é possível prever que o mitólogo, se algum dia existir, terá de enfrentar certas dificuldades, se não 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 uma construção 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 relacionai mais ingênua, a profunda alienação que essas inocências têm por função camuflar. Esse desvendar 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 como ele é, mas 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 e nada age; não faz mais do que revelar — e, mesmo assim, para quem? A sua tarefa ainda permanece 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", e a metalinguagem é, para elas, o lugar adequado).

E, além disso, o mitólogo se exclui de todos os consumidores de mito, e não é pouca coisa. Quando se trata de um público determinado, particular, ainda pode se relevar.³⁰ Mas quando o mito atinge a coletividade inteira, se o mitólogo pretende libertar o mito, precisa afastar-se de toda a comunidade. Todo 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, pretende agir. A destruição que ele introduz na linguagem coletiva é, para ele, absoluta e preenche inteiramente a sua função: tem

de vivê-la sem esperanças de compensação e sem pressupor um pagamento. Proíbe-se-lhe 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 nunca garante o triunfo puro e simples de um contrário sobre o seu contrário: ela revela, assim, soluções inimagináveis e 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 sobrando nada. Esta percepção subjetiva da história em que o poderoso germe do futuro é *apenas* o apocalipse profundo do presente, Saint-Just a exprimiu com uma estranha frase: "O que constitui a República é a total destruição daquilo que se lhe opõe." Penso que isto não deve se entender 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, quando o futuro se transforma em essência, na essencial destruição 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 usuário *falam* o objeto; o mitólogo está condenado à metalinguagem. Esta exclusão já tem um nome: é o que se chama de o ideologismo. O zdanovismo o condenou 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 da alienação do real por meio de uma amputação, e não de uma síntese (mas o zdanovismo 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 próprios *Pensamentos*.³¹

Essa 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: 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 ampla, 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; nós caminhamos incessantemente entre o objeto e a sua desmistificação, incapazes de lhe conferir uma totalidade: pois, se penetramos no objeto, libertamo-lo, mas destruímo-lo; e, se lhe deixamos o peso, respeitamo-lo, mas devolvemo-lo ainda mistificado. Parece que estamos condenados, durante certo tempo, a falar *excessivamente* do real. É que, por certo, 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

NOTAS

¹ Seria possível me objetar mais de mil significados da palavra *mito*. Mas tentei definir coisas, e não palavras.

² O desenvolvimento da publicidade, da grande imprensa, do 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* nós percorremos? Certamente, poucos e, por vezes, nenhum. Eis-me perante o mar: sem dúvida, ele não transmite mensagem alguma. Mas, na praia, quanto material semiológico! Bandeiras, *slogans*, tabuletas, roupas e mesmo um bronzado constituem uma infinidade de mensagens.

³ A noção de *palavra* é uma das mais discutidas na linguística. Conservo-a para simplificar.

⁴ *Tel Quel*, II, p. 191.

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

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

⁷ Do ponto de vista ético, o que é incômodo no mito é precisamente o fato de a 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 fato de recorrer a uma falsa natureza, o *luxo* das formas significativas — como nesses objetos que decoram a sua utilidade com uma aparência natural. Esse desejo de oferecer à significação o peso e a segurança 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. Essa náusea é a mesma que sinto perante as artes que não decidem escolher entre a *physis* e a *antiphysis*, utilizando a primeira como ideal e a segunda como economia. Em termos éticos, é uma baixaza jogar simultaneamente nos dois campos.

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

⁹ Recebemos a denominação do leão como um puro exemplo de gramática latina porque estamos, *como pessoas crescidas*, numa posição de criação em

relação a ele. Posteriormente, voltarei a falar do valor do contexto nesse esquema mítico.

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 o há, 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 *gentil* absorção de uma forma por outra. Entendo por *gentileza* 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, e o sentido é uma forma.

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

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*; então, o estilo é uma espécie de mito solitário, a língua que o escritor fala *consigo mesmo*; compreende-se que, tendo chegado a esse 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.

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

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

¹⁵ O termo francês *ex-nomination* (numa tradução literal: ex-denominação), suscetível de provocar, em português, certas ambiguidades de significado, foi recuperado por meio de uma perífrase. (N.T.)

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

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

¹⁸ Vale a pena assinalar que os adversários éticos (ou estéticos) da burguesia se mantêm, na maioria, indiferentes, se não mesmo ligados, às suas determinações políticas. Inversamente, os adversários políticos da burguesia omitem a condenação profunda das suas representações: frequentemente, chegam até mesmo a

colaborar com elas. Esta ruptura entre os ataques é proveitosa para a burguesia, permitindo-lhe confundir o seu nome. Ora, a burguesia só deveria ser compreendida como síntese das suas determinações e representações.

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

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 garantia 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.)

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

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

²⁴ Ver p. 169.

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.

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

²⁷ As tiragens dos jornais são dados insuficientes. As outras informações são acidentais. A *Paris-Match* informou-nos — para fins publicitários, o que é um fato significativo — a 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 da *Match* seja elevado é um fato que a mitologia desta revista nos deixa facilmente prever.

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*, I, 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 clãs se traçou para as suas atividades." (*18 Brumário*.) E Gorki: "O pequeno-burguês é o homem que se preferiu."

³⁰ Não é apenas do público que o mitólogo se separa, mas também, às 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.

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.

Impresso pelo
Sistema Digital Instant Duplex
da Divisão Gráfica da Distribuidora Record.

Nome sobejamente conhecido, Roland Barthes (França, 1915-1980) dispensa apresentação para quantos se interessam por estudos da Semiologia. Firmou-se há muito como um dos mais doutos cultores dessa ciência e desfruta igualmente de grande prestígio como teórico de literatura. Tendo como base uma série de textos escritos sobre assuntos do cotidiano, visando sobretudo a "realizar, por um lado, uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa e, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem", Roland Barthes busca — e indubitavelmente conseguiu — desmistificar os mitos em que se vêm constituindo inúmeros aspectos de uma realidade constantemente mascarada pela imprensa, pelo cinema, pela arte e pelos demais veículos de comunicação, sempre a serviço de interesses ideológicos. Tal desmistificação só poderia ser conseguida graças à denúncia de um espírito sutil como o de Barthes, que, recusando-se a aceitar "a crença tradicional que postula um divórcio entre a objetividade do cientista e a subjetividade do escritor", desvela, como escritor, as intenções subjacentes em muitos dos aspectos da vida contemporânea, como, por exemplo, o mundo do *catch*, a publicidade dos sabões e detergentes, a propaganda religiosa do pastor Billy Graham, a discussão sobre o cérebro de Einstein, os preconceitos de Pujade em relação aos intelectuais, o *strip-tease* e o *music-hall* como espetáculos etc. Desmontado o mito e, portanto, encerrada a crítica irônica dos fatos, Roland Barthes passa a analisá-lo como um sistema semiológico, penetrando, a partir de então, no campo reservado propriamente à Ciência, no qual, como o comprova esta obra, adquiriu irrefutável autoridade.

Roland Barthes nasceu em Cherbourg, em 1915. Lecionou na França, Romênia e Egito. *Mitologias*, de 1957, foi escrito durante a fase em que Barthes tinha como objetivo analisar e criticar a cultura e a sociedade burguesas. Foi indicado para o Collège de France em 1977. Faleceu em 1980.



“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.”

ISBN 978-85-7432-048-9



9 788574 320489


DIFEL