

O fantástico-real¹

Vincenzo Susca²

Universidade Paris V
Universidade de Roma

O mundo real tornou-se fábula

Friedrich W. Nietzsche, Crepúsculo dos deuses

*Qual é a transformação da experiência adquirida que
não deve ao imaginário seu motor primário? Qual
mudança humana não foi formulada simbolicamente
através de uma fantasia? E qual fantasia, se
significativa, não é oposta à cultura no interior da
qual surgiu?*

Jean Duvignaud, Heresia e subversão

O sargento John Spartan (Sylvester Stallone) é um dos melhores agentes da polícia de Los Angeles. Todos os seus esforços, as corajosas ações de força, as perseguições estonteantes, são feitos na tentativa de bloquear a série de crimes e catástrofes provocadas pelo demente, cínico e sagaz Simon Phoenix (Wesley Snipes). O bom nunca é infalível – e é justamente esta sua natureza defeituosa que o torna atraente ao público – e quando um erro seu provoca a morte de muitas crianças, é condenado a hibernar e a uma lavagem cerebral com o intuito de corrigir sua índole

1 Este é um trecho (pp. 25-44) do livro *Nos limites do imaginário: o governador Schwarzenegger e os telepopulistas*, recém-lançado por Vincenzo Susca no Brasil pela Editora Sulina.

2 Vincenzo Susca é doutorando em Ciências Sociais junto à Universidade Paris V (Sorbonne) e em Ciências da Comunicação junto à Universidade de Roma (La Sapienza). É pesquisador ligado ao CEAQ, de Paris, ao ISIMM, de Roma e ao McLuhan Fellow da Universidade de Toronto. Publicou *A l'ombre de Berlusconi. Les medias, l'imaginaire et les catastrophes de la modernité*, Editora L'Harmattan, 2006, e organizou a obra *Immaginari Postdemocratici*, Editora Franco Angeli, 2006, com Alberto Abruzzese.

violenta (a ficção científica exprime, graças as suas faculdades lingüísticas, as hipérbolos biopolíticas derivadas das democracias modernas, sua tentativa cotidiana de reproduzir a vida à imagem e semelhança de si mesmas, dos próprios corpos-sistema e códigos culturais).

Junto com John Spartan, é colocado para hibernar também o malvado Phoenix que, com diabólica astúcia, depois de 36 anos, consegue sair do sono induzido e colocar novamente sob sua mira a metrópole de 2032, tranqüila e pacificada graças à extinção do sexo e do crime (as pulsões da vida e da morte são combatidas em nome do equilíbrio democrático, lembrando que o cumprimento triunfal do racionalismo institucional é inversamente proporcional à conservação dos motes, dos instintos que caracterizam a vida nua de seu underground emocional). A polícia não tem mais saída: o único modo de dar cabo do “mal”, sem ter de capturá-lo e colocá-lo novamente para dormir é despertar o bem, que estava perdido há anos, mas que conhece como ninguém os movimentos do outro. Ressuscitar o binômio bem/mal depois da narcotização democrática remeterá à desordem o tecido metropolitano e restituirá emoção e ritmo vital a um mundo imunizado – um mundo de morte em vida.

A função de colaboradora de Spartan é de Lenina Huxley (Sandra Bullock), rígida observadora de regulamentos, policial sem sex appeal que coleciona objetos do velho século XX (entre eles um pôster de Máquina Mortífera, chamada nostálgica de Hollywood, que, em um jogo de planos, afirma a si mesma como memória de culto do século XIX e ao mesmo tempo testemunha antecipatória do futuro).

Entramos na parte viva da história, na zona limítrofe entre o imaginário e a realidade, a realidade e o imaginário. Ao acordar, John Spartan, depois de momentos confusos e hesitação, ouve a razão pela qual foi ressuscitado, aconselhado por sua nova colaboradora, Lenina. Esta é encarregada de dar-lhe boas-vindas no novo mundo e de iniciá-lo em sua magnífica e progressiva transformação. Sem ulteriores explicações, a policial, de sensualidade subdesenvolvida pela medicalização da psique e do corpo, entra na viatura e, respeitando os estreitos códigos de trânsito – segundo os quais, pelo que parece, o tráfego urbano não é mais pensado como um fluxo de vida, mas como matriz alienada de corpos providos de alma e colocados

pacificamente em ação – conduz Spartan a sua próxima meta (o cenário é oposto ao Crash cronenbergiano [Canadá, 1996], onde o fluir tempestuoso dos automóveis faz par com suas fatais colisões, e isso com a interpenetração erotizante entre a carne e o metal). Sem forças, incrédulo, na impossibilidade de se orientar em um mundo novo no qual – conforme alude o seu entorno – a erradicação de cada mal possível foi efetuada com uma paralela remoção de qualquer felicidade, tanto produzindo uma realidade totalmente neutra como levando a um mal pior, o policial ao qual é delegada a perseguição ao último “vírus” pergunta a sua colaboradora para onde estão se dirigindo. “À Biblioteca Presidencial Arnold Schwarzenegger”. John rebate: “Ele foi eleito Presidente?”. “Era tão popular que modificaram a Constituição”, revela Lenina com a serena resignação de quem vê no próprio tempo o natural fim da história, sem mais nem menos.

A crônica surreal recém evocada não extrapolou uma crônica do Washington Post – em que o real é triturado dia após dia, traduzido-reduzido em escritos daquilo que permanece da lógica e das pesadas máquinas da “galáxia Gutenberg” (McLuhan, 1976), confeccionado como manchetes nas quais o caos dos novos tempos vem ao encaixe dos sistemas e imagens reconfortantes de um mundo ordenado em cancelas e dividido em categorias – não pertence nem a um filme documentário à la Michael Moore, em que os nós críticos da história, os paradoxos do nosso tempo, são descritos como “historinhas” nas quais o mau está contra o povo em virtude de sua verve demoníaca, personagens cinematográficos que, obcecados pelo ódio através da ideologia hollywoodiana, multiplicam pela enésima potência os estereótipos e perdem a trama narrativa (basta pensar em Fahrenheit 9/11 [USA, 2004], no qual G. W. Bush é projetado em um roteiro sincrético em que a docuficção assume as características de uma comédia na qual o então candidato à reeleição parece tão humano, tonto e imperfeito que resulta num perdedor simpático).

É indústria cultural nata, ou mesmo depurada de cada veleidade pedagógica, de cada desejo político, que produz a moldura na qual aquilo que se apresenta como fantástico precede e antecipa o que será real (assim foi com a catástrofe do 11 de setembro, pré-anunciada por Hollywood ao imaginário e ao público, segundo o provocativo pensamento de Baudrillard [2002], secretamente desejada). O longa-

metragem é *O Demolidor*, dirigido por Marco Brambilla (USA, 1993). Um filme “ordinário”, como tantos outros ignorados pela crítica e estigmatizados por quem elogia o cinema apenas pelo que ele é enquanto arte – fato estético e não objeto de contrato com o mercado ou com a massa dos espectadores –, assim como sepultados pela moral dos cultos que pretendem da indústria cultural uma militância civil e alinhamento com a racionalidade social.

E, ao invés disso, são mesmo os produtos mais efêmeros, aqueles desligados da marcha pomposa da História universal e progressiva, das parábolas presunçosas da razão abstrata, não letradas e hipersensíveis, que penetram a carne das multidões e se tornam ponto de partida das metamorfoses antropológicas que assinalam a pós-modernidade nascente; ao desorganizar a ordem do sistema político através de jogos emocionais, desejos irredutíveis aos limites dos estados e da identidade coletiva. O imaginário hollywoodiano se torna, desta forma, sem saber e sem querer, o terreno onde se criam as premissas de uma deriva da carne, acesa desde a imaginação simbólica, que não somente desloca a fábrica cultural de seu papel de “superestrutura” legitimadora do status quo, mas que se transforma em uma arma letal para o mesmo sistema que a colocou em forma – um efeito perverso da sociedade do espetáculo (Susca, 2006).

Os transbordantes músculos de Arnold Schwarzenegger desfilam como ícone do novo, do último, Estado-espetacular (Schwarzenberger) possível, aquele que deve submergir na substância da cultura de massa para continuar a ser legitimado na sua ação e mesmo na sua presença. Um compromisso de difícil equilíbrio no qual se aliam os velhos conteúdos da política aos (não mais³) novos donos do imaginário, tentando mascarar os primeiros, e deixando-os agir, sob a máscara do entretenimento infinito⁴, lá onde ainda se realiza uma fusão entre a tela e o público, atores e espectadores, um nó inextricável em que a paixão dos segundos, suas mais

3 Considerar a figura de Arnold Schwarzenegger como “nova”, ao menos do ponto de vista do imaginário cinematográfico, é no mínimo um risco já que, como escreve Nazzaro, o ator pode ser descrito como a “máquina eterna do cinema dos anos oitenta” (2000:201).

4 A fórmula utilizada, compilada de Blanchot (1964), foi recentemente atualizada e revista para descrever a destinação política das culturas pós-modernas (Abruzzese, 2004; Susca, 2005).

secretas pulsões, encontram válvula de escape na performance ou na mera exibição de corpos enxertados de nova carne⁵ dos primeiros.

As linguagens se conformam em um mix pós-moderno no qual a sobreposição de planos – real/imaginário, política/vida – dão possibilidades de respirar à implosão do moderno e oferecem uma momentânea satisfação aos distúrbios do novo tempo, da vontade de fugir, de ir a outro lugar, de liberar-se do peso das gaiolas de aço que os novos nomadismos e a reemergência do tribalismo testemunham cada dia tornarem-se obsoletas. As torções do Estado-espetacular são assim uma forma de sinal de um desabamento telúrico – social, cultural e tecnológico – que corrói o político a partir de suas vísceras, das suas premissas. As formas da política devem ser reconfiguradas, ou melhor, transfiguradas (Mafessoli), com o intuito de não agir sobre o território enquanto forças simulacras, referentes somente de si mesmas, para reunir-se então às formas do visto ou até imitar uma ligação vital. Sabemos que usando o termo política, nos referimos sempre, de modo desatualizado, à polis e ainda àquela tradição da cidade, do Renascimento e, por fim, moderna, que fez da matriz arquitetônica-social a inspiração das instituições democráticas.

No novo mundo da política pós-moderna – da política enquanto habitar: a arte de habitar, forma de poder aprisionada pelas formas de vida coletiva – de hoje, ao invés disso, devemos acertar as contas com uma cidade midiática, expandida em profundidade, e não somente em extensão, isto é, com práticas de vida cotidiana que são deslocadas, traduzidas, plantadas em territórios televisivos e (sempre mais) póstelevisivos (Abruzzese, Susca, 2006). A seu tempo, com uma nem tão velada nostalgia pelos “livros” e pelos “edifícios antigos” enquanto forma de resistência às derivas espetaculares, Guy Debord comentava, em larga medida, antecipando as nascentes forma de poder:

O governo do espetáculo, que atualmente detém todos os meios para falsificar o conjunto da produção, ainda que não da percepção, é padrão absoluto dos records e padrão sem controle dos projetos que

⁵ O conceito de carne, seja em oposição ou alinhado àquele de corpo, acompanha transversalmente a literatura filosófica (Abruzzese, 2005/b; Esposito, 2005; Merleau-Ponty, 1994) e algumas passagens centrais do imaginários literário e cinematográfico (pode-se ver o exemplo da produção de Cronenberg a partir de Videodrome e da transposição sobre a tela de *Pasto Nudo* de Burroughs, 1983 e 1992).

plasman os devires mais longínquos. Isso reina por todos lugares, isso segue suas sentenças primárias.

Em tais condições podemos ver libertar-se improvisadamente, com um tripúdio carnavalesco, uma fina paródia da divisão de trabalho; tanto mais tempestiva quanto mais coincidente com o movimento geral de desaparecimento de cada autêntica competência. Um empresário canta, um advogado torna-se informante da polícia, um padeiro expõe suas preferências literárias, um ator governa [. . .] (2001, p.195).

Vinte anos depois da radicalização premonitória, e todavia tranchant, em sentido único, ainda aliada ao esnobismo da vanguarda, promulgadas pelo pai da situação, assistimos a um desgaste político do imaginário e ao mesmo tempo à extrema tentativa de colonizá-lo politicamente; de deixá-lo exprimir-se de maneira tal a poder ser absorvido no castelo da cultura moderna e nas suas sagradas escrituras (aqueles que mantêm como ponto fechado o destaque do escritor do leitor, assim como a pré-inscrição de um corpo social funcional ao corpo político e imune de cada anomia). São provenientes, portanto da Califórnia, e por outros meios da Itália, funcionam em laboratórios nos quais se manifestam do modo mais agudo a dupla bifurcação aberta pela transfiguração do político (Mafessoli): a conservação do velho nas máscaras do “novo” em nome do outro de si (qualquer coisa que se subtraia da cadeia progressiva da história e põe o próprio viver cotidiano, a carne sincrética do próprio ser, para além do político). A dissipação, em efeito, é o leito antropológico da atividade de consumo, através da qual se estabelece uma imediata analogia com o potlatch descrito por Marcel Mauss (2004), lá onde a comunidade queima e perde na dépense objetos e riquezas que possui para aproximar-se do sentimento de pertença e reivindicar a sacralidade do legado social enquanto tal. O sistema dos objetos, neste caso, torna-se em si um “brasão” pleno de sentido, que não requer nada e que não assume valor como função ou através de seu preço de uso ou de troca, é sim investido na tarefa de atualizar as relações, garantir o reconhecimento de um dado social, exhibir os códigos do ser-conjunto comunitário.

Arnold Schwarzenegger está do lado de cá e do lado de lá da bifurcação traçada, na zona viscosa em que a restauração e a subversão se mantêm como virtualidade, ambas imanentes ao cenário contemporâneo. Ele representa um objeto da indústria cultural sobre o qual se realiza por um lado a identificação projetiva do

imaginário coletivo e por outro a vampirização da ordem política, que, esperteza americana, sabe desde o início (de Roosevelt a Kennedy, de Reagan a Clinton) que não se pode governar renunciando às linguagens de Hollywood.

Reside neste plano uma substancial variação entre o caso italiano e o americano (variações locais da mesma tendência global). Esse retorno ao modo político foi em nome de reconhecer e travar relações com o espírito deste tempo (Morin), com a cultura de massa da sociedade do espetáculo. Enquanto nos Estados Unidos a classe política construiu substancialmente lógicas próprias dos novos paradigmas midiáticos, aceitando de qualquer jeito adequar as formas de poder às plataformas comunicativas, no nosso país⁶, os partidos que exercitaram a hegemonia cultural continuaram a agir contra-senso em relação ao fervilhar da cultura, negando dignidade àquilo que se movia e “fazia a sociedade” no coração do consumismo difundido e no desejo de entretenimento. O resultado final – a revanche – é a eleição de Silvio Berlusconi. Enquanto nos EUA a política se confunde rapidamente com a sociedade do espetáculo, absorvendo até os seus ícones, dando-lhe lugar e substância no discurso político, o teatro político italiano, submerso em suas próprias tradições, promove a invasão dos campos e a agressão incivil – a vontade de potência (Susca, 2006b). Por este motivo, Silvio Berlusconi irromperá no sistema político italiano com um partido estranho às suas tradições e às suas veleidades – ou melhor, às suas aparências – bárbaras, quando, ao contrário disso, Arnold Schwarzenegger será o candidato a governador do histórico Partido Republicano.

Ecologia do espetáculo

“Você seria um bom Presidente. Não ocuparia espaço demais, teria um escritorzinho como aquele que tem agora. Mudaria as leis para poder conservar tudo aquilo que lhe é oferecido enquanto estiver no cargo, porque você é um Colecionador. E seria o primeiro presidente a não ser casado. E ao fim seria famoso por ter escrito o livro: ‘Como governei o país sem ao menos testá-lo’. Ou se isso soa mal: ‘Como governei o país com a tua ajuda’. Isto sim poderia vender melhor. (...) Não teria uma camareira fixa na Casa Branca. Uma B viria um pouco antes para fazer a arrumação e então todas as outras B marchariam até Washington assim

6 N.T.: Itália.

como fazem agora para vê-lo na Factory. Seria mesmo como na Factory, tudo à prova de projéteis. Os visitantes deveriam passar pelas suas cabeleireiras. E você traria sempre ao seu lado sua cabeleireira super-privada. Você não a imagina com seu colete à prova de balas, sempre pronta para a guerra? Você percebe que não há nenhuma razão que lhe impeça de ser presidente dos Estados Unidos? (...) Quero que você diga cada vez que se olhe no espelho: 'Política: Washington'. Chega de perder tempo por aí com os Rothschild. Deixe pra lá as longas viagens de Rolls Roice até Montauk. Imagine um pequeno helicóptero a Camp David. Que campo seria! Tomara que você esteja lá! Você se dá conta da oportunidade que é a Casa Branca? Ah, você está na política desde o dia em que o encontrei. Você faz cada uma das coisas que faz politicamente. Política pode significar fazer um pôster com a cara de Nixon que diz: 'Vote Mc-Govern'."

"A idéia é que se pudesse votar em ambos."
"Assim se poderia votar em Andy Warhol se este puser a cara de Jasper Johns."

"Certo."

"Assim, de agora em diante: 'Vote Andy Warhol'."

"Bem, vote em mim, então".

"Podemos repartir o país do zero. Podemos colocar os índios a fazer tapetes nas reservas e procurar turquesas. E podemos mandar Rotten Rita e Ondine a procurar ouro. Você vê a Sala Azul coberta de latinhas de Sopa Campbell? Porque isso é o que devem ver os chefes de estado estrangeiros: as latinhas de Sopa Campbell, Elizabeth Taylor e Marilyn Monroe. Está é a América. Isto é o que deveria ser a Casa Branca. E você serviria também o sorvete de Dolly Madison. Ah, veja como te vêem os outros!"

"Na presidência?"

Andy Warhol, La filosofia di Andy Warhol,
2001, p.20-21

Deslocamo-nos, então, da ficção à realidade, convencidos. Na pós-modernidade, em mistura paradoxal, os dois campos são dotados de uma misteriosa e fecunda conjugação, a ponto de fazer do imaginário a matriz secreta de cada forma política e de cada fronteira atravessada. Já em 1966, Reagan declarava: "a política é como uma indústria do espetáculo". Sustentamos a indicação de que mais do que tudo assinalou o caminho das democracias contemporâneas. A indústria do espetáculo é um sistema de instituições e empresas aptas a tirar proveito da distribuição de formas e conteúdos para distrair, provocar interesse através de

diversas modulações e nos melhores casos emocionar o público, estabelecer com este uma relação empática, mobilizar seus processos de identificação e entrar em contato de modo biunívoco com seu imaginário. No momento em que, para restituir o sopro vital a sua categoria, o universo político se deixa penetrar pelos paradigmas, pelas lógicas e pelas linguagens da indústria do espetáculo, dá vida a uma hibridação (um monstro), na qual fins e regras dos diferentes campos se sobrepõem em um quadro em que, dificilmente, mesmo em seu início, se entrevêm os contornos e as vias de saída. “Fazer política” se traduz progressivamente na capacidade de divertir, emocionar e tornar feliz o público, dar-lhe uma alegria sempre mais abstrata e menos concreta.

Nem o público e tampouco os políticos estão plenamente conscientes da profunda realidade desta afirmação, já que o terreno do jogo no qual se desenvolve e concretiza grande parte da relação entre as duas esferas – lá onde se firma de modo tácito o seu contrato social – é a arena do sistema midiático, em que superficialmente se tende a confundir o meio com o fim, a mensagem com o meio. A política acredita, portanto, que pode perpetuar a própria forma originária fazendo uma simples maquiagem sobre a própria imagem, endossando assim os signos, imaginários, hábitos e linguagens que lhes são estranhos: aqueles da sociedade do espetáculo.

Está, portanto, formado o ciclo que vai de Reagan até chegar a Schwarzenegger. Operações instrumentais, entretanto, mobilizando-o; a panoplia dos significantes acaba por incidir radicalmente também sobre a cadeia de significados. Apelando assim ao público em nome de um discurso irrefutável, fazendo um levante sobre a potência das imagens e sobre as estratégias de sedução (Baudrillard), deixa precipitar o político nos recônditos do imaginário, em que qualquer ideologia, universalismo ou racionalidade abstrata são imediatamente rejeitados em nome daquilo que é sensível, próximo e emocional (Maffesoli).

O político, primeiramente, prossegue o seu caminho de modo imperturbável através de uma hábil manipulação dos instrumentos e, depois, no extenso caminho, reencontra a si mesmo enviesado em uma espiral que o leva a ceder sempre, a se desfazer progressivamente do seu DNA até ser obrigado se atirar em um abismo para ele sem retorno – no mundo do consumo e do espetáculo onde o show, o

entretenimento e os ritos neopagãos o marginalizam na posição de objeto entre os objetos da cultura de massa. Maquinaria destinada cedo ou tarde às revistas de futilidades. Desta forma, o universo da política se afunda nos efeitos perversos das criaturas tecno-sociais, às quais deu vida imprudentemente.

Como o Doutor Frankenstein, surpreso, impressionado e amedrontado pelo horror que se apresenta aos seus olhos, a nova vida gerada pela Ciência acaba com seus sonhos de glória e sorte grande. As considerações pronunciadas pelo cientista com profunda aflição constituem uma metáfora útil para exprimir o desapontamento da inteligentsia defronte à fratura da ideologia política moderna, na presença das criaturas mais fastidiosas, dos instintos bárbaros, que habitam os mundos do consumo e do espetáculo:

Oh! Nenhum mortal teria imaginado o horror do seu aspecto! Uma múmia, fosse reanimada, não seria tão revoltante como aquele miserável. O observei quando ainda não o havia terminado, assim era feio; mas quando os músculos e as juntas foram começando a se mover, tornou-se algo que nem ao menos Dante saberia conceber!

Passei uma noite desesperadora. Em certos momentos o pulso batia tão rápido e forte que sentia o palpitar de cada artéria; em outros momentos caía no chão pelo malestar e extrema debilidade. Misturada a este horror, sentia a amargura da desilusão: os sonhos que haviam sido meu alimento e meu repouso prazeroso tornaram-se o inferno, e a mudança foi tão rápida, a derrota total! (Shelley, 2004, p.71).

Por que nenhum político, nem ao menos aqueles mais fechados em suas próprias posições, pode permitir-se desafiar o eleitorado e insistir na adoção de medidas impopulares? O que aconteceu, no entremeio, entre o período das imposições dos totalitarismos e a era da debilidade triunfante? A ideologia pela qual o político garantia sua custódia e da qual fazia seu instrumento cessou gradualmente de ser o *trait d'union* entre a praça e o palácio, vindo colocar-se entre eles a nova ecologia do espetáculo. Provém disto, portanto, o político se dar “como refeição ao público, como forma de divertimento” (Postman, 1986, p.157). E o divertimento, sabe-se, não admite aborrecimento algum. Ninguém pode ousar interromper ou dar pausas no ritmo dissoluto e descomposto da perpétua festa do consumo: nem mesmo George W. Bush, do qual as propagandas de exportação da democracia e do sonho americano nada podem fazer sobre o desejo de vida “aqui e agora” dos americanos

(pulsões profundamente intensas e radicadas no atual e no cotidiano, para impedir qualquer sacrifício, a aprovação das novas guerras imperiais lançadas em nome de um simulacro democrático, menos do que para mobilizar as almas e suscitar consensos).

Arnold Schwarzenegger é o epifenômeno mais gritante do fenômeno descrito, assinalando com sua presença única, para cegueira apenas de quem não quer vê-lo, porque estamos vivendo a fase de desequilíbrio histórico em que, por um lado, não se pode mais fazer política sem usar-oferecer-ser espetáculo e, de outro, não há mais políticas possíveis que não sejam exclusivamente espetáculo. Postas em cena.

Entremos em alguns detalhes significativos do acontecimento político do “Governador” para tornar menos abstrato nosso discurso. Os dados eleitorais sugerem que entre os cidadãos que em 7 de outubro de 2003 negaram o papel de governador da Califórnia a Gray Davis, dando-o ao ex-ator austro-americano, foram colocados em primeiro plano, como pressupostos ao voto, a qualidade “pessoal” e de “liderança” do candidato, acima de suas posições políticas sobre temáticas da campanha eleitoral⁷; os eleitores do candidato republicano se declararam, em medida notadamente superior àqueles que optaram pelo adversário, “ligados” ao próprio representante⁸; 25% das pessoas convencidas de que Schwarzenegger não havia esmiuçado detalhadamente os temas levantados no período anterior à votação também escolheram o candidato republicano⁹. Há poucos meses do novo “recall” californiano, quando os eleitores decidiram confirmar o atual governador, as sondagens dizem que, não obstante o recente debate de novembro de 2005 do referendo (vote “yes”), promovido pelo líder republicano acerca de diversos importantes temas político-sociais, ele ainda está em larga vantagem sobre seus dois

7 CBS News Exit Polls, 8 de outubro de 2003, www.cbsnews.com.

8 What the voters said, rilevazione condotta da The Times Poll e commissionata dal Los Angeles Times, 8 ottobre 2003.

9 CBSNEWS Exit Polls, 8 ottobre 2003, www.cbsnews.com

possíveis adversários democráticos (41% versus 29% sobre Phil Angelides e 39% versus 31% no confronto com Steve Westly)¹⁰.

Ainda que não atribuindo aos números e sobretudo às pesquisas um particular e primário valor heurístico, tais informações exprimem um corpus de significados bastante claro e coerente: Arnold Schwarzenegger foi escolhido para além do conteúdo político veiculado por sua própria imagem, mas, julgamos oportuno esclarecer, em nome do cargo imaginário, da aura relacionada ao próprio corpo de star. Tal gesto – performance do público pós-moderno, filho ilegítimo das vanguardas históricas – exprime a tentativa de fazer vencer o imaginário sobre o político, de invadir um campo já distante dos humores e das paixões da vida cotidiana através de um personagem que, em primeiro lugar, manifesta um destaque – fortemente provocativo e quiçá para além de sua própria vontade e consciência – frio, brutal, grosseiro para a política dos palácios, dos lobbys, das corporações e das elites intelectuais. Pouco importa aos eleitores, o fato de o ator emigrado não querer entrar em detalhes de seu programa de governo; indiferente resulta no fato de que os referendos propostos por ele sejam refutados pelo público: são as qualidades pessoais do personagem que determinam a escolha dos eleitores e, portanto, sua capacidade de encarnar um turbilhão excitado e sem escrúpulos de sonhos. Depois da fantasia, a ficção científica no poder.

O imaginário do corpo é a única e última mensagem possível acerca da qual o político pode agir para retardar a própria catástrofe, valendo-se da fantasmagoria alucinatória de piruetas espetaculares que, provenientes de terras estranhas, de seu pântano lingüístico originário – os partidos, as instituições e as outras catedrais da modernidade – fazem crer e tornam plausíveis, momentaneamente, ações, destruições criativas e détournement de um mundo em ruínas (por isso é o bruto Exterminador que vence, Conan, o Bárbaro, e não outras máscaras menos rudes e mais conciliatórias).

O divertimento, assim, é certo. Em primeiro lugar, uma útil estratégia para velar e deixar agir por debaixo dos panos a ação política tout court; porém,

¹⁰ Schwarzenegger remains ahead in California, Public Policy Institute of California, 31 marzo 2006.

torna-se com o passar do tempo uma faca de dois gumes. Em seu célebre livro-manifesto *Divertir-se até morrer*, Postman escreve que, adequando-se e fazendo seu discurso publicitário, “todo o discurso político toma a forma de uma piada” (1986, p.167), e que, assim, cada malfeito pode passar ileso entre os aplausos e a baderna do público. Ao observar o fenômeno de um modo mais completo e menos ideológico, seremos todavia obrigados a perceber que o significado social de cada piada é a risada que emerge e a rede de convenções que está em seu entorno – a vibração social que a relativiza. O momento de jogar-junto ou de rir-junto não cristaliza de fato uma fase de subordinação subliminar do objeto acerca do qual se ativa o tripúdio coletivo, ainda que coloque em ação mecanismos impalpáveis, mas estruturantes da solidariedade social horizontal na qual o conteúdo do ato lingüístico é relativizado pelo ambiente e pelo legado social, que o “queimado” acaba por erguê-lo em sacrifício do grupo. Assim, Simmel interpretava os rituais, vícios e gostos do maledicente, mentiroso e da convivência social do seu tempo:

Do ponto de vista das categorias sociológicas, defino então a sociabilidade como a forma lúdica da associação e – mutatis mutandis – como qualquer coisa que se relaciona com sua concretude determinada pelo conteúdo, como opera da arte à realidade. (...). No momento em que a sociabilidade, em suas formas puras, não possui alguma finalidade material, algum conteúdo ou resultado que se encontre fora do momento social, esta se baseia inteiramente na personalidade. Nada além do prazer oferecido por este momento deve ser obtido (...) (1997, p.40).

Nos termos utilizados freqüentemente por McLuhan, podemos então sustentar que não é a mensagem que funciona como coração da comunicação, nem que exprime seu significado social. Ao invés disso, ambos são secretamente colocados sob custódia no medium, que nos nossos casos é dado pela condição primeira de estar-junto: a conversação cara a cara e seus derivados eletrônicos (os chats, por exemplo). Assim sendo, para além do conteúdo em torno do qual se condensa, está a emergência dionisíaca e trivial do social que inunda o político, as suas sempre sagazes performances e as suas piadinhas, cada dia mais concorrendo e assim alienando a cadeia de entretenimento fornecida pela indústria cultural. Sem cair na excessivamente esquemática dupla oponente, apolíneo/dionisíaco, pensamos que seja útil, com o auxílio teórico de Maffesoli, retomar o segundo, nas suas revalidações

do aspecto lúdico, efêmero, cotidiano e sensível da existência, tendendo a tornar-se cada vez mais a figura emblemática de nosso tempo (1990).

No estado dionisiaco, Nietzsche escreve, todo o sistema dos afetos é excitado e potencializado, de modo que isto descarregue de uma só vez todos os seus meios expressivos e ao mesmo tempo projete para o exterior toda a força de representar, de imitar, de transformar, todo tipo de mímica e de arte do comediante. O essencial está na capacidade da metamorfose, na incapacidade de não reagir. É impossível para o homem dionisiaco não compreender qualquer sugestão que seja; ele não deixa passar nenhum sinal emotivo, possui em grau máximo o instinto para compreender e para adivinhar, como também possui em mais alto grau a arte da comunicação. Entra em cada pele, em cada movimento da alma: transforma-se constantemente (1999, p. 88-89).

A sensibilidade das subjetividades emergentes nos tempos pós-modernos, a sua astúcia e capacidade de transformar toda e qualquer pedagogia ou política em espetáculo constitui um jogo inimaginável para os atores políticos que se apresentam na cena debaixo dos espólios dos simulacros do imaginário. Assim, Arnold Schwarzenegger não poderá, de forma alguma, pretender “fazer política” seriamente enquanto político, assim como Silvio Berlusconi e todos os outros telepopulistas. Esses provêm, informam-se e, inevitavelmente, precipitam e morrem das e nas vísceras do espetáculo. Quando o primeiro dá passos em direção ao político, os seus referendos são um fracasso e sua receptividade pelas massas cai consideravelmente; ainda que o segundo se vista de político profissional e promova números e programas de governo, o público se aborrece e muda de canal. Ambos são máscaras prisioneiras nas gaiolas oferecidas para se reinar no espetáculo, maquiados e vítimas do papel atribuído a eles pelo imaginário, a fim de exaltar os seus desejos mais obscuros, baixos e, por isso mesmo, indizíveis e ingovernáveis.

Cada “sentido” político veiculado nos últimos tele-corpos da sociedade de massa vem afogado no não-sentido da orgia do consumo, traduzido em material de farsas e pastelões aptos a satisfazer desejos carnavais, excitações oníricas, momentos de divertimento que se sucedem de forma estéril, sem nunca permear ou penetrar a vida cotidiana. Efeito perverso da sociedade do espetáculo: enquanto os telepopulistas e as vedetes da política-espetáculo são instrumentalizados – em modo mais ou menos consciente e mais ou menos inconsciente – para vampirizar o imaginário coletivo e

seduzi-lo ao fim último do político, no fundo, nas vísceras do consumo, são receptáculos, manipulados como celebrações do espetáculo tout court, para intensificar a vontade de potência do cotidiano como tal.

Desta forma, estamos diante da catástrofe do sentido, em frente ao transbordante e descomposto desabrochar dos sentidos. Aquilo que o moderno constantemente tentou colocar em ação, como Foucault muito bem trouxe à luz quando descreveu a estrutura panóptica, vertical e sempre baseada na interação do poder/saber e em suas fortalezas, ou seja, as instituições (1993), é a capilarização do sentido através das massas. “Qualquer que seja o conteúdo, político, pedagógico ou cultural, o desenho busca sempre transmitir algum sentido, colocar as massas sob o sentido”, escreve Baudrillard, acrescentando todavia que “as massas resistem escandalosamente a este imperativo da comunicação racional. Seu sentido se dá, mas as massas querem espetáculo. Nenhum esforço conseguiu convertê-las à seriedade dos conteúdos e nem à seriedade dos códigos. Oferecem-se a elas as mensagens, enquanto elas querem somente o signo; idolatram o jogo de signos e de estereótipos, idolatram qualquer conteúdo, mesmo que isso se resolva em uma seqüência espetacular. Isso que elas rejeitam é a dialética do sentido”(1997, p.18)¹¹. Não se trata de um efeito devido ao estado de embriaguez da sociedade de consumo ou a estupidez produzida pela cadeia soporífera dos espetáculos, mas de um comportamento sugerido por aquilo que Maffesoli chama de sabedoria incorporada do povo (2005). Segundo Baudrillard, em efeito, “é em plena liberdade que as massas opõem a vontade de espetáculo a esta recusa ao ultimato do sentido. Definem como a morte desta transparência e de tal empenho político. Inalam o terror simplificador que se esconde na hegemonia ideal do sentido, e reagem a seu modo, desviando todos os discursos articulados em uma só dimensão irracional e sem fundamento, lá onde os signos perdem os seus sentidos e se exaurem na fascinação: no espetáculo. Ainda mais uma vez não se trata de mistificação, se trata de sua exigência, de uma contra-estratégia expressa e positiva, trabalho de absorção e de humilhação da cultura, do

11 A citação referida, assim como cada referência de livros ou artigos escritos em língua estrangeira, foi traduzida para o italiano pelo autor. A tradução dos artigos referidos nas páginas 34-37 foi efetuada por Claudia Galdi.

saber, do poder e do social. Trabalho imemorial que hoje se estraçalha em impotente elevação” (Ibid.)

Isso porque o discurso em relação aos conteúdos perde imediatamente relevância heurística, a fim de compreender a dimensão política da vida cotidiana e sua relação oscilante, controversa e ambígua com as máscaras do poder. O nosso ponto de partida – o coração e a disputa do nosso discurso – é sem dúvida arriscado, no entanto serve para irmos de um plano da análise das condições materiais até a observação do imaginário, da centralidade da dimensão racional ao prepotente retorno do emocional como eixo da vida coletiva (isto não quer dizer deslegitimar ou declarar obsoletas as outras categorias, mas simplesmente relativizá-las, colocá-las em relação com qualquer coisa que por tempo demais foi marginalizada e tida em pouca conta).

A fim de restituir ao fenômeno sua dignidade, se pode falar de um (re)nascido de um “mundo imaginário”, ou mesmo de um modo de ser e de pensar inteiramente atravessado por imagens, pelo imaginário, pelo simbólico e pelo imaterial. Assim, a imagem torna-se um tipo de “cosmo”, em outras palavras, um centro, um vetor e um elemento primordial do legado social. Os diferentes e numerosos modos pelos quais tal “imaginário” se exprime – no virtual, no lúdico ou no onírico – faz com que testemunhemos que isso já se tornou um trato presente e impregnado em nossa época. Não poderá mais, desta forma, ser relegado à vida privada ou individual, e sim constituirá o elemento fundamental do novo estar-junto” (Maffesoli, 2005/b: 58-59).