

## O controle do imaginário: questão para antiquários?

Luiz Costa Lima

Em 6 de dezembro de 1933, o juiz da corte do distrito sulino de New York, John M. Woolsey, considerando ser improcedente a alegação de tratar-se de obra obscena, suspendia a proibição da venda do *Ulysses* de Joyce, que estivera em vigor em todo o território norte-americano. Reservando para o final a justificação jurídica da sentença, causa surpresa que o magistrado se empenhasse, na maior parte de sua peça, em ajuizar literariamente o objeto em questão. Para os fins a que me proponho, basta destacar uma pequena passagem:

Joyce procurou mostrar – parece-me que com um êxito espantoso – como a tela [*screen*] da consciência, com suas impressões caleidoscópicas sempre mutantes, mantém, por assim dizer, em um palimpsesto plástico, não só o que está no foco da observação de cada um, como também, em uma zona de penumbra, resíduos das coisas à sua volta, alguns recentes, outros retidos, por associação, do domínio do subconsciente. Joyce mostra como cada uma dessas impressões afeta a vida e a conduta do personagem que está descrevendo (WOOLSEY, 1933, p. XI).

O trecho é escolhido menos pela impressionante perícia analítica de um não-especialista do que por servir de base ao juiz Woolsey para a conclusão imediata que dele extrai:

Se Joyce não tentasse ser honesto em desenvolver a técnica que adotou no *Ulysses*, o resultado seria psicologicamen-

te desastroso e, deste modo, infiel à técnica que escolheu. Tal atitude seria artisticamente inexcusável (WOOLSEY, 1933, p. XI).



Não se discute que nenhum fato cultural relevante nasce ou morre em um dia preciso. Apesar de sabê-lo, tomo a data referida como capital para a história contemporânea do controle do imaginário. Ao passo que, ao longo dos tempos modernos – i.e., desde o Renascimento italiano até o século XVII inclusive – e da modernidade – decisivamente iniciada com o Iluminismo francês –, o fundamento do controle do imaginário tinha sido de ordem moral e assim tenha permanecido mesmo depois que a propagação do empirismo de Bacon e do racionalismo cartesiano já lhe oferecesse uma outra base, agora de ordem científica, a sentença do juiz Woolsey invertia por completo a ordem dos elementos: examinava o propósito artístico de Joyce, dava-lhe a primazia na elaboração de seu argumento e daí concluía que, *se não tivesse sido honesto no uso do procedimento adotado, sua obra, enquanto obra de arte, teria fracassado*. Em palavras mais diretas: o enfoque moral passava a ser subordinado à apreensão do propósito artístico da obra. Seria como se o magistrado declarasse aos acusadores da obra: justifiquem sua depreciação com razões propriamente artísticas e não com motivos morais, capazes de provocar uma ação judicial.

Mas que estaríamos querendo afirmar a partir da conhecida sentença? Por acaso, estaríamos insinuando que, no auge do alto modernismo, o controle do imaginário tornou-se uma alegação *démódée*? Não, não é bem isso. Ainda que a sentença de Woolsey seja um primor de argumentação anti-controle, meu raciocínio segue outra via. Não digo que ali ao menos a grande onda controladora tivesse encontrado sua pá de cal; que, a partir de então, o controle subsistiria apenas em casos isolados ou em zonas culturalmente menos refinadas, senão que *a forma de expressão do controle do imaginário sofria*

*uma mudança drástica*. Essa mudança não era provocada por algum evento particular – fosse a qualidade excepcional da ficção joyciana, fosse a inusitada qualidade de leitor do juiz Woolsey, fosse a pressão que se acumulava pela rebeldia das vanguardas que se sucediam desde o fim da Primeira Grande Guerra, fosse o desenvolvimento de novos meios de expressão como o cinema, etc., etc. A primeira motivação para a mudança esteve na própria perda de prestígio das alegações de cunho moral – para ela, por certo contribuiu a deflagração da Guerra de 1914-18, que desmentia a esperança “evolucionista” de que, desde as décadas finais do século XIX, as guerras só sucederiam nos países e continentes colonizados.

Hipoteticamente, a diminuição de força social das normas morais poderia ter dado lugar à ascensão da obra por excelência do imaginário, a obra de arte, a que há séculos a moral procurara manter no “bom caminho”. Mas isso só teria tido condições de suceder se a tentativa das vanguardas européias e dos artistas revolucionários dos primeiros anos da Revolução Soviética em prol de uma reaproximação entre arte e vida não tivesse sido seriamente reprimida, fosse pelos regimes liberais, fosse pelo autocratismo stalinista. Como então falamos em diminuição da força das normas morais se, ao menos nos regimes liberais, a repressão das metas vanguardistas em nome da ordem social lançava mão do princípio moral da ordem? Embora a questão não seja de fácil equacionamento, ela não chega a ser de extrema dificuldade. Sem que, nos regimes liberais, as normas morais deixem de dar sustentação às decisões políticas, elas têm seu domínio afrouxado quanto à produção literária e pictórica. Assim as vanguardas se sucedem, chocam-se entre si, logo fenecem ou perduram sem que sobre seus destinos tenham pesado decisões morais específicas. Os muitos nomes de vanguardistas então famosos, sobretudo de pintores, fecundavam dentro de uma *folga* entre a moral do liberalismo e o programa transgressor cumprido pelas vanguardas. Mas a questão não encontra seu melhor encaminhamento na exploração da *folga* entre supervisão controladora e arte transgressiva. O que estava em

pauta era um fenômeno bem mais complexo. Melhor darmos conta dele considerando as forças em presença.

Creio que posso resumi-las a quatro, articuladas duas a duas. Por um lado, há o antigo eixo. Ele é formado pelo enfrentamento – não necessariamente a hostilidade aberta – entre as razões morais e a alta cultura letrada e visual. As razões morais atuantes nas primeiras décadas do século XX se distinguiam das vigentes até o fim do século XVIII por terem uma autonomia muito mais acentuada quanto às normas estritamente religiosas. Ao longo do século XIX, o catolicismo refluíu em sua influência ao mesmo tempo que a ciência ocupava a posição de primado que a teologia tivera nos séculos próximos precedentes. A ciência, por si, era capaz de constituir um mecanismo de controle da produção da arte. Esse mecanismo, contudo, teve sempre uma importância bastante menor que o controle de cunho moral. O que então chamamos de eixo antigo era cruzado por um novo eixo, que tem por agentes a cultura industrial e a resposta do público quanto à alta cultura e os novos meios de expressão constitutivos da cultura industrial, com destaque para o cinema. Isso posto, podemos entender melhor a folga entre a vigilância moral e a alta cultura. A primeira razão que demos para essa distensão – i. e., a frustração causada pela Primeira Grande Guerra e o terreno ganho pelas vanguardas rebeladas – a médio prazo, i. e., vista em termos de todo o século XX e o começo do século atual, é menos importante que o fato de a alta cultura perder progressiva e maciçamente seu público em favor da indústria cultural. Portanto, os dois eixos se caracterizam pelo esvaziamento do receptor do eixo antigo e seu aumento quanto ao eixo de origem recente. Os mecanismos de controle acompanham essa mudança de orientação do público. Mas a explicação oferecida ainda é demasiado mecânica. Na tentativa de ultrapassar o simplismo, concretizemos o que procuramos explicar. Nada parece melhor que dar uma certa perspectiva temporal à questão. É o que faremos recorrendo ao conhecido ensaio de Walter Benjamin sobre Baudelaire.

Em “Sobre alguns motivos em Baudelaire” (“Über einige Motive bei Baudelaire”), Benjamin observava que, diante das *Fleurs du mal*, o operário, de volta à casa, depois de seu dia de trabalho, não mais encontrava a situação de descanso e consolo que ainda o poema de Hugo lhe oferecia. Isso porque “a poesia lírica só excepcionalmente conservava o contato com a experiência do leitor” (BENJAMIN, 1939, p. 609). Era o próprio incremento das relações industriais, presentes no interior das metrópoles, que tornava mais duro o cotidiano e, em conseqüência, a integração das experiências na consciência de cada um. Indiretamente recorrendo ao saber da psicanálise, Benjamin introduzia a metáfora do *Chockmoments*: “Quanto maior a participação do momento de choque em cada impressão singular, tanto menos as impressões singulares penetram na experiência e tanto mais atendem ao conceito de vivência (*Erlebnis*)” (BENJAMIN, 1939, p. 615). Noutras palavras, à vivência agressiva e hostil das grandes metrópoles correspondia o incremento da sensação de choque, pela qual as experiências singulares se dispersavam e não se integravam na consciência individual, que passava então a lidar com vivências segmentadas. Deste modo, o obreiro das grandes cidades, se não seu cidadão comum, era pressionado ao “cume da reflexão”, que “transformaria o acontecimento em vivência” (BENJAMIN, 1939, p. 615). Em conseqüência, se a poesia de Victor Hugo já não era a resposta adequada aos choques desintegradores, a de Baudelaire, em troca, respondia à sua necessidade de elaboração reflexiva. Assim Benjamin explicava a contradição que a lírica baudelaيرية conheceu. Por um lado, “desde Baudelaire, a poesia lírica não mais encontrou um êxito de massa” (BENJAMIN, 1939, p. 607); por outro, “na mesma época (i.e., em meados do século XIX), a fama das *Fleus du mal* aumentou sem cessar” (BENJAMIN, 1939, p. 608).

O caso de Baudelaire seria apenas isolado se não caracterizasse toda a tradição que desde então se desenrolou. As *Fleurs du mal* são paradigmáticas da poesia moderna não por serem esotéricas, que não são, mas por seu teor de crueldade lúcida, reflexivo e intimista.

Quase um século depois de sua publicação, um poeta de mesma altura escreveria que “o estilo característico da poesia ‘moderna’ é um tom íntimo da voz, a fala de uma pessoa dirigindo-se a uma pessoa e não a uma ampla platéia; onde quer que o poeta moderno levante a voz ele soa falso” (AUDEN, 1948, p. 84). Em suma, são as próprias condições da vida sob o capitalismo industrial, ainda no começo da segunda metade do século XIX, que progressiva e continuamente tiram do poema lírico os seus leitores. Assim parece explicar-se melhor por que, desde as *Fleurs du mal*, a pressão das normas morais passou a pesar menos sobre o que costumamos chamar de alta cultura. Como, no entanto, essas normas não deixavam de exercer seu papel de conservação e defesa da sociedade estabelecida, elas foram se deslocando para o veículo que crescia em termos de público: o cinema. Daí o fracasso da previsão otimista do mesmo Walter Benjamin acerca do que era de se esperar do cinema. Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (“*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*”), escrita apenas meses antes do ensaio sobre Baudelaire, Benjamin antevia que o novo meio de expressão romperia com a “aura” que, recobrando a obra de arte, emprestava à sua experiência algo de semelhante a uma experiência de culto. Sua intuição se fundava em que, rompendo com a unicidade da obra de arte e favorecendo sua reprodução, o cinema se tornava uma experiência aberta para o público que perdera o contato com a obra “reflexiva”, mantendo-se dela distante ainda que reconhecesse sua fama. Não precisamos nos estender na falha da previsão. Sem dúvida, o cinema aproximava o público da vida comum e o maravilhava ante situações corriqueiras de que se distanciava a poesia do choque e da vivência desagregadora. Se ele tivera êxito em dissolver a “aura”, foi para logo converter seus atores em “astros”. Em palavras que Benjamin não usaria, a indústria cinematográfica nascente afastava a arte de algo com traços de semelhança com a experiência religiosa para aproximá-la do culto performático. Mas não tenho o propósito de discutir a fundo o ensaio de Benjamin. Interessa-me sim acentuar que a conversão de

Hollywood em Meca do cinema foi acompanhada da constituição de um rígido código moral, de um detalhismo no relacionamento entre os sexos que a pintura renascentista e o romance do século XVII haviam desconhecido. Nada disso chega a ser uma descoberta surpreendente. Se há alguma novidade no que dissemos, ela cabe em uma pequena formulação: os mecanismos de controle do imaginário – no caso os mecanismos de ordem moral – se dirigem de preferência para as áreas culturais capazes de atrair públicos expressivos (a regra não teria aplicação antes da propagação da imprensa, mesmo porque antes do século XVIII nenhum gênero se destinava a um amplo público anônimo). Quer antes, quer depois da propagação da imprensa, contudo, é evidente a função dos mecanismos de controle: estabelecer limites aos valores passíveis de serem socializados e/ou questionados. No caso que discutimos, ademais, não se pode prescindir que tratamos com uma sociedade que, possivelmente desde o XVII e seguramente desde o século XVIII, deixa de ser uma sociedade de dominância estamental para se tornar cada vez mais e só uma sociedade de classes. Daí que os valores morais ressaltados tivessem em conta ou mesmo estivessem subordinados às leis do mercado. Por isso não há nada de extraordinário que o código dirigido ao cinema se tenha tornado progressivamente mais liberal à medida que os costumes sociais se relaxavam. Isso é patente no campo do relacionamento erótico e sexual. Manter hoje em dia uma produção fílmica que sequer recordasse o controle das décadas de 1950 e 1960 estragaria a festa dos produtores. Em síntese, não é que o controle do imaginário tenha se abrandado quanto aos períodos e locais que já estudamos, senão que seu foco de incidência se deslocou para a faixa de produção cultural de maior público.

A conclusão, contudo, ainda seria demasiado branda se aí passasse. No entanto, sem que interfiramos no caráter esquemático desta versão, ele seria grosseiro se não acrescentássemos uma segunda parte. Se a primeira dissera respeito ao deslocamento do vértice de incidência do mecanismo de controle do imaginário, a segunda,

mais ligeira, tematizará a situação das áreas culturais liberadas do assédio do público.



Conforme o que se expôs na primeira parte, poderia até ser interessante para escritores e pintores que o olho do controle tenha deixado de privilegiá-los. Assim de fato seria caso a pintura e o que chamamos literatura não fossem afetados pela retração do público. Para considerá-lo, precisaremos desenvolver o que foi dito a propósito das considerações de Benjamin sobre Baudelaire. Em vez, porém, de continuarmos a privilegiar a lírica, será mais oportuno abrir uma perspectiva histórica que abranja as artes em geral.

Em passagem do “The poet and the city”, Auden apresentava duas razões por que os escritores não têm o reconhecimento social reservado a médicos e advogados, famosos ou obscuros:

Em primeiro lugar, as chamadas belas-artes perderam a utilidade social que um dia tiveram. Desde a invenção da imprensa e a voga da alfabetização, o verso já não teve mais valor utilitário como mnemônico, um recurso pelo qual conhecimento e cultura eram transmitidos de uma para outra geração, e, desde a invenção da máquina fotográfica, o desenhista e o pintor não mais foram necessários para fornecer documentação visual; seus objetos, por conseguinte, se tornaram “puras” artes, ou seja, atividades gratuitas. Em segundo lugar, em uma sociedade governada pelos valores apropriados ao Trabalho (a América capitalista pode bem ser mais completamente dominada por esses valores do que a Rússia comunista), o gratuito não é mais encarado – a maioria das culturas anteriores não pensavam assim – como sagrado, porque, para o homem do trabalho (*Man the Laborer*) o ócio não é sagrado, mas uma pausa do trabalho, um



tempo para relaxar-se e usufruir dos prazeres do consumo (AUDEN, 1948, p. 74).

Seu comentário é compatível com a brevidade. Não deixa de ser curioso notar que, segundo o poeta inglês, a melhor situação de que antes gozava o artista supunha a dependência de seu fazer de uma atividade independente do artístico – a mnemônica, a documentação visual, o relacionamento do fazer gratuito com o sagrado. Portanto o dilema que cerca o artista moderno (e contemporâneo) é conseqüente à autonomia da arte; ou, em formulação mais abrangente, seu dilema resulta de que a dita autonomia tenha sido almejada dentro dos parâmetros de uma certa sociedade do trabalho, a sociedade capitalista.<sup>1</sup> Por conseguinte, só poderemos cogitar da ruptura da associação entre atividade gratuita – i.e., não dirigida por um fim pragmático – e o artista como parasita ocioso se e quando o capitalismo defrontar-se com um sistema alternativo.

A dedução, bastante rotineira, torna mais sombria sua resultante: nada indica que os *media* – o rádio, o cinema, a imprensa cotidiana, a televisão – deixem cada vez mais de ser – e no melhor dos casos – os agentes por excelência de padrões culturais estabelecidos e/ou diluídos, i.e., assegurores de uma mais-valia de pouco risco. Ora, acentuamos que, nas décadas mais recentes, em resposta a uma sociedade erótica ou sexualmente menos rígida, os *media* conheceram mecanismos de controle mais permissivos. Teríamos pois passado a lidar com uma sociedade a cujo avanço tecnológico corresponderia dois traços contrastantes: (a) que, de preferência, difundiria padrões culturais já bastante disseminados, quando não optasse por versões facilitadas; (b) cuja supervisão controladora tornar-se-ia menos exigente.

Embora a conclusão pareça correta, cometeríamos um grave erro se fizéssemos pensar que os modelos de controle mediáticos seriam os meros continuadores daqueles poucos que já estão estudados.<sup>2</sup> Isso seria incorreto por não considerar que, pelo menos até meados do século XIX, havia uma relação de contrariedade, se não mesmo de tensão, entre os agentes do controle e os produtores de

<sup>1</sup> É verdade que Auden restringia a “*Labor society*” ao capitalismo, senão que incluía o comunismo soviético, então existente. Mas, como o exemplo da China atual reacende a pergunta, as relações de produção do regime comunista eram, para falar com a terminologia de Marx, de fato, distintas do que havia sido a acumulação primitiva do capital, no capitalismo?

<sup>2</sup> Em pesquisa realizada na década de 1980, hoje reunida na *Trilogia do controle*, analisamos os mecanismos que pesavam sobre a produção das letras, durante o Iluminismo francês, no século XIX hispano-americano e brasileiro; em obra a ser publicada no primeiro semestre de 2009, analisamos em bloco a problemática dos séculos XV e XVI italianos, detendo-nos em Ariosto e Tasso e, particularizadamente, o *Quixote*, *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, *As relações perigosas* e o *Tristram Shandy*.

cultura – a sentença do juiz Woolsey não teria nenhuma particularidade caso antes dela os defensores dos valores estéticos não se insurgissem de maneira o quanto possível pouco explícita ou simplesmente não fossem derrotados –, ao passo que hoje produtores e agentes controladores parecem estar de antemão de acordo quanto ao que é possível de explorar ante um certo público visado. A razão desse tendencial acordo não é de difícil entendimento: ambas as partes concordam em que devem optar tanto por informações o quanto possível diretas, unívocas e impactantes, como por produtos culturais cuja capacidade de diversão esteja assegurada. À medida que a chamada “sociedade do trabalho” restringe seus valores a seu mínimo indispensável – o alcance de mais-valia –, a discordância esperável diz respeito apenas aos modos de alcançá-la, estando pois previamente descartada tanto a informação complexa ou sobre temas que não sejam de interesse maximamente geral quanto a apresentação de obras que não tenham assegurado um alto nível de audiência (assim se explica o descompasso, na televisão brasileira, entre as mesas-redondas de cunho econômico ou político, cujo nível é, com freqüência, invejável, e os programas de divulgação cultural, que só não são vexaminosos aos entrevistados se eles se contentarem com o simples fato de aparecerem na tela).

Para não encompridarmos a discussão, remeto os interessados na questão da pintura contemporânea ao ensaio de Lorenzo Mammì, “Mortes recentes da arte” (cf. MAMMI, 2001), que, embora não tenha estritamente a mesma temática desta abordagem, dá elementos suficientes para pensar-se *por dentro* a questão da pintura. Posso assim concentrar-me na área da escrita verbal.

No caso da lírica, não há sequer o que discutir. Apesar da quantidade de poetas de alta qualidade que o século XX nos legou, nenhum deles, com a exceção talvez de Fernando Pessoa, tem grande penetração. Em conseqüência, é extremamente difícil que um poeta novo entre em alguma linha editorial reconhecida. Ele há de se contentar com os *blogs* e as revistas eletrônicas, cuja facilidade de acesso é perversamente compensada pela insuficiência generalizada

dos novos poetas. Que, entretanto, sucederá se aparecer algum de qualidade? Terá ele condições de circular além de seu estrito círculo de amigos, tendo em conta que seu acesso aos suplementos e revistas literárias é muito pequeno e quase nula a possibilidade de ser analisado e noticiado por um crítico – e isso se encontrar um exemplar desta espécie, nos *media* mesmo escritos, quase em extinção? Não há sequer necessidade de a proteção do *statu quo* pensar em lançar mão de mecanismos de controle de qualquer natureza, pois o livro de poemas que sobreviva a condições tão difíceis já terá mínimas condições de interferência no círculo mesmo o mais restrito da sociedade.

A possibilidade de intercâmbio entre produção e inserção mediática limita-se à prosa; melhor dito, à narrativa documental, que difunde os velhos clichês contra a ficção, como se eles houvessem se cristalizado em verdades permanentes, ou a uma ficção que não ultrapasse os limites do romance sentimental-moralista à la Richardson (1689-1761). Refiro-me às nossas exitosas telenovelas, cujo reconhecimento internacional, conforme seus conhecedores, há muito ultrapassou as melodramáticas mexicanas. É nelas que nos deparamos de maneira indiscutível com a concordância entre os agentes de controle e seus produtores. Aqueles podem ser mais complacentes na abordagem de temas polêmicos – por exemplo, o direito do casamento homossexual ou, por que não, a corrupção das altas esferas da sociedade brasileira – porque podem estar seguros que os produtores saberão mantê-los na terra firme das convenções realistas. Mas, se há a possibilidade de os mortos conhecerem um pouco do que se passa fora de seus túmulos, Richardson há de ser um dos poucos romancistas felizes. Mesmo aqueles que não o tenham lido, têm condições de serem seus descendentes. Basta para isso que manuseiem um manual de como escrever *best-sellers*. É certo que nenhum manual assegura que de seu uso surgirá de fato um enredo que corra entre as mãos de centenas de milhares de receptores. Mas não é menos certo que se um aparecer, não estará entre aqueles que foram influenciados por Joyce, Musil, Kafka ou Virginia Woolf.

Em suma, sendo a televisão o grande veículo de comunicação de massa contemporâneo, pensar-se em seu aproveitamento da lírica seria uma piada de mau gosto. Sua utilização da prosa literária é só aparentemente menos excludente. E não vemos possibilidade de que esse panorama se modifique porque os níveis de audiência declaram que o público está bem satisfeito com a ração que lhe é oferecida. Assim, começando por pensar na face atual dos mecanismos de controle, concluímos que eles assumem um aspecto de uma gravidade antes desconhecida. Isso sucede simplesmente porque o grande público está a seu favor. Ficaria muito contente se alguém me mostrasse que estou errado.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUDEN, W. H. The poet & the city. In: \_\_\_\_\_. *The Dyer's hand*. New York: Vintage Books, 1989. 1. ed. 1948.
- BENJAMIN, W. Über einige Motive bei Baudelaire In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Editado por E. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980. v. 1-2. 1. ed. 1939.
- MAMMI, L. Mortes recentes da arte. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 60, p. 77-85, jul. 2001.
- WOOLSEY, J, M. [...] Decision (...) lifting the ban on *Ulysses* (1934), In: JOYCE, James. *Ulysses*. New York: Random House, 1946.