



Os *mass media* desempenham papel determinante nas sociedades actuais.

Mas o desenvolvimento dos meios de comunicação não torna a sociedade mais transparente e consciente de si.

Os *mass media* tendem a reproduzir os acontecimentos em tempo real, acentuando a sua complexidade.

A tese de Vattimo, que retoma Walter Benjamin e busca a sua paradoxal confluência com Heidegger, é de que é nesse relativo caos que residem as esperanças de emancipação.

Gianni Vattimo ensina Filosofia na Universidade de Turim e tem várias obras publicadas sobre a filosofia alemã dos séculos XIX e XX. Entre os seus livros publicados em Portugal destacam-se "As Aventuras da Diferença", "O Fim da Modernidade" e "Introdução a Nietzsche".



ISBN-972-708-155-X



9 789727 081554

ANTROPOS



A SOCIEDADE TRANSPARENTE

gianni vattimo

RELÓGIO D'ÁGUA



Rua Sylvio Rebelo, 15
1000 Lisboa — Tel. 8470775

© Garzanti Editore, 1989

Título: A Sociedade Transparente
Título Original: La Societá Transparente
Autor: Gianni Vattimo
Tradutor: Hossein Shooja e Isabel Santos
Capa: Fernando Mateus

© Relógio D'Água, 1992

Composição: Relógio D'Água, Editores
Impressão: Arco-Íris, Artes Gráficas, Lda.
Depósito Legal nº 48 815/91

Gianni Vattimo

A Sociedade Transparente

Antropos

Pós-moderno: uma sociedade transparente?

Fala-se hoje muito de pós-modernidade; ou melhor, fala-se tanto dela que já se tornou quase obrigatório manter as distâncias em relação a este conceito, considerá-lo uma moda passageira, declará-lo mais uma vez um conceito «ultrapassado»... Pois bem, eu considero, pelo contrário, que o termo pós-moderno tem um sentido; e que este sentido está ligado ao facto da sociedade em que vivemos ser uma sociedade de comunicação generalizada, a sociedade dos *mass media*.

Antes de mais: falamos de pós-moderno porque consideramos que, em alguns dos seus aspectos essenciais, a modernidade acabou. O sentido em que se pode dizer que a modernidade acabou está ligado àquilo que se entende por modernidade. Entre as muitas definições, creio que há uma sobre a qual se pode concordar: a modernidade é a época em que se torna valor determinante o facto de ser moderno. Em italiano, mas creio que também em muitas outras línguas, é ainda uma ofensa chamar a alguém «reaccionário», isto é, agarrado aos valores do passado, à tradição, a formas de pensamento «superadas». Mais ou menos, esta consideração «eulógica», elogiosa do ser moderno é aquilo que, na minha opinião, caracteriza toda a cultura moderna. Esta atitude não é tão evidente

desde o final do século XV (início oficial da idade moderna), embora, desde então, o novo modo de considerar o artista como génio criador, por exemplo, abra caminho a um culto cada vez mais intenso pelo novo, pelo original, que não existia nas épocas anteriores (em que, aliás, a imitação dos modelos era um elemento de extrema importância). Com o passar dos séculos, tornar-se-á cada vez mais evidente que o culto do novo e do original na arte se liga a uma perspectiva mais geral que, como sucede na época do Iluminismo, considera a história humana como um progressivo processo de emancipação, como a cada vez mais perfeita realização do homem ideal (o escrito de Lessing sobre *L'educazione del genere umano*, 1780, é uma expressão típica desta perspectiva). Se a história tem este sentido progressivo, é evidente que terá mais valor aquilo que é mais «avançado» em termos de conclusão, aquilo que está mais perto do final do processo. No entanto, a condição para conceber a história como realização progressiva da humanidade autêntica, é que se possa vê-la como um processo unitário. Só se existe a história é que se pode falar de progresso.

Pois bem, a modernidade, na hipótese que proponho, termina quando — por múltiplas razões — já não parece possível falar de história como qualquer coisa de unitário. De facto, uma tal visão da história implicava a existência de um centro em torno do qual se recolhem e se ordenam os acontecimentos. Nós pensamos a história como ordenada em torno do ano zero do nascimento de Cristo: e mais especificamente, como um encadeamento de vicissitudes dos povos da zona «central», o Ocidente, que representa o lugar da civilização, para lá do qual existem os «primitivos», os povos «em vias de desenvolvimento». A filosofia entre os séculos XIX e XX criticou radicalmente a ideia de história unitária revelando precisamente o carácter ideológico destas representações. Assim, Walter Benjamin, num breve escrito de 1938 (*Tesi sulla filosofia della storia*), afirmou que a história como curso unitário

é uma representação do passado construída pelos grupos e pelas classes sociais dominantes. De facto, que se transmite do passado? Nem tudo o que aconteceu, mas apenas aquilo que parece relevante: por exemplo, na escola estudamos muitas datas de batalhas, tratados de paz, revoluções; mas nunca nos narraram as transformações do modo de nutrição, do modo de viver a sexualidade, ou coisas semelhantes. Assim, aquilo de que fala a história são as vicissitudes da gente que conta, dos nobres, dos soberanos, ou da burguesia quando se torna classe de poder: mas os pobres, ou os aspectos da vida que são considerados «baixos», não «fazem história».

Se se desenvolvem observações como estas (segundo uma via iniciada, antes de Benjamim, por Marx e Nietzsche), chega-se à dissolução da ideia de história como curso unitário; não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos, e é ilusório pensar que existe um ponto de vista supremo, global, capaz de unificar todos os outros (como seria «a história», que engloba a história da arte, da literatura, das guerras, da sexualidade, etc.).

A crise da ideia de história traz consigo a da ideia de progresso: se não há um curso unitário dos acontecimentos humanos, também não se poderá sustentar que eles avançam para um fim, que realizam um plano racional de melhoramento, educação, emancipação. De resto, o fim que a modernidade acreditava dirigir o curso dos acontecimentos era também ele representado do ponto de vista de um certo ideal do homem. Iluministas, Hegel, Marx, positivistas, historicistas de todo o tipo, pensavam todos mais ou menos da mesma forma que o sentido da história era a realização da civilização, isto é, da forma do homem europeu moderno. Tal como a história só se pensa unitariamente de um ponto de vista determinado que se coloca no centro (seja ele a vinda de Cristo ou o Sacro Império Romano), assim o progresso só se concebe assumindo como critério um certo ideal do homem; que na modernidade

foi sempre, porém, o do homem moderno europeu — é como dizer: nós europeus somos a melhor forma de humanidade, todo o curso da história se ordena conforme realize mais ou menos completamente este ideal.

Se considerarmos tudo isto, compreende-se também que a crise actual da concepção unitária da história, a consequente crise da ideia de progresso e o fim da modernidade, não são apenas acontecimentos determinados por transformações teóricas — pelas críticas que o historicismo do século XIX (idealista, positivista, marxista, etc.) sofreu no plano das ideias. Houve muito mais e de forma diferente: os povos considerados «primitivos», colonizados pelos europeus em nome do bom direito da civilização «superior» e mais evoluída, rebelaram-se e tornaram de facto problemática uma história unitária, centralizada. O ideal europeu de humanidade revelou-se como um ideal entre outros, não necessariamente pior, mas que não pode, sem violência, pretender valer como verdadeira essência do homem, de qualquer homem.

A par do fim do colonialismo e do imperialismo, um outro grande factor foi determinante para a dissolução da ideia de história e para o fim da modernidade. Referimo-nos ao advento da sociedade de comunicação. Chego assim ao segundo ponto, aquele que diz respeito à «sociedade transparente». Como se terá observado, a expressão «sociedade transparente» é aqui introduzida em termos interrogativos. O que pretendo afirmar é: a) que no nascimento de uma sociedade pós-moderna um papel determinante é desempenhado pelos *mass media*; b) que estes caracterizam esta sociedade não como uma sociedade mais «transparente», mais consciente de si, mais «iluminada», mas como uma sociedade mais complexa, até caótica; e por fim, c) que é precisamente neste relativo «caos» que residem as nossas esperanças de emancipação.

Ante de mais: a impossibilidade de pensar a história como um curso unitário, impossibilidade que, segundo a tese aqui

sustentada, dá lugar ao fim da modernidade, não surge apenas da crise do colonialismo e do imperialismo europeu; é também, e talvez mais, o resultado do nascimento dos meios de comunicação de massa. Estes meios — jornais, rádio, televisão, em geral o que se chama hoje em dia telemática — foram determinantes no processo de dissolução dos pontos de vista centrais, daqueles que um filósofo francês, Jean François Lyotard, designa como as grandes narrativas. Este efeito dos *mass media* parece exactamente contrário à imagem que dele tinha ainda um filósofo como Theodor Adorno. Na base da sua experiência de vida nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, Adorno, em obras como *A Dialéctica do Iluminismo* (escrita em colaboração com Max Horkheimer) e *Minima Moralia*, previa que a rádio (e só mais tarde a TV) tivesse o efeito de produzir uma geral homologação da sociedade, permitindo e até favorecendo, por uma espécie de tendência demoníaca intrínseca, a formação de ditaduras e de governos totalitários capazes, como o «Grande Irmão» de 1984, de George Orwell, de exercer um controle minucioso sobre os cidadãos, através de uma distribuição de *slogans*, propaganda (comercial como política), visões do mundo estereotipadas. O que de facto aconteceu, porém, não obstante todos os esforços dos monopólios e das grandes centrais capitalistas, é que a rádio, a televisão, os jornais se tornaram elementos de uma grande explosão e multiplicação de *Weltanschauungen*, de visões do mundo. Nos Estados Unidos das últimas décadas tomaram a palavra minorias de todo o género, apresentaram-se na ribalta da opinião pública culturas e subculturas de toda a espécie. Podem certamente objectar-se que a esta tomada de palavra não correspondeu uma verdadeira emancipação política — o poder económico está ainda nas mãos do grande capital. Será — não quero aqui alargar demasiado a discussão neste campo; porém, o facto é que a própria lógica do «mercado» da informação exige uma contínua dilatação deste mer-

cado, e exige conseqüentemente que «tudo», de qualquer maneira, se torne objecto de comunicação. Esta multiplicação vertiginosa da comunicação, este «tomar a palavra» por parte de um número crescente de subculturas, é o efeito mais evidente dos *mass media*, e é também o facto que — relacionado com o fim, ou pelo menos com a transformação radical, do imperialismo europeu — determina a passagem da nossa sociedade à pós-modernidade. Não só relativamente aos outros universos culturais (o «terceiro-mundo» por exemplo), mas também ao próprio interior, o Ocidente vive uma situação explosiva, uma pluralização que parece irresistível, e que torna impossível conceber o mundo e a história segundo pontos de vista unitários.

A sociedade dos *mass media*, exactamente por estas razões, é precisamente o contrário de uma sociedade mais iluminada, mas «educada» (no sentido de Lessing, ou de Hegel, ou também de Comte ou de Marx); os *mass media*, que teoricamente tornam possível uma informação «em tempo real» sobre tudo aquilo que acontece no mundo, poderiam com efeito parecer uma espécie de realização concreta do Espírito Absoluto de Hegel, isto é, de uma perfeita autoconsciência de toda a humanidade, a coincidência entre aquilo que acontece, a história e a consciência do homem. Vendo bem, críticos de inspiração hegeliana e marxista como Adorno raciocinam pensando neste modelo, e baseiam o seu pessimismo no facto dele (por culpa do mercado, afinal) não se realizar como poderia, ou realizar-se de maneira perversa e caricatural (como no mundo homologado, e talvez também «feliz» por meio da manipulação dos desejos, dominado pelo «Grande Irmão»). Mas a libertação das muitas culturas e das muitas *Weltanschauungen* tornada possível pelos *mass media* desmentiu precisamente o ideal de uma sociedade transparente: que sentido teria a liberdade de informação, ou mesmo apenas a existência de vários canais de rádio e de televisão, num mundo em que a norma fosse a re-

produção exacta da realidade, a perfeita objectividade, a total identificação do mapa com o território? De facto, a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade nos seus mais variados aspectos torna cada vez menos concebível a própria ideia de uma realidade. Realiza-se, talvez, no mundo dos *mass media*, uma profecia de Nietzsche: no fim, o mundo verdadeiro transforma-se em fábula. Se temos uma ideia da realidade, esta, na nossa condição de existência tardo-moderna, não pode ser entendida como o dado objectivo que está abaixo, e para além, das imagens que nos são dadas pelos *media*. Como e onde poderíamos alcançar uma tal realidade «em si»? Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da «contaminação» (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os *media* distribuem.

A tese que pretendo propor é que na sociedade dos *media*, em vez de um ideal de emancipação modelado pela autoconsciência completamente definida, conforme o perfeito conhecimento de quem sabe como estão as coisas (seja ele o Espírito Absoluto de Hegel ou o homem não mais escravo da ideologia como o pensa Marx), abre caminho a um ideal de emancipação que tem antes na sua base a oscilação, a pluralidade, e por fim o desgaste do próprio «princípio de realidade». O homem, hoje, pode finalmente tornar-se consciente de que a perfeita liberdade não é a de Espinosa, não é — como sempre sonhou a metafísica — conhecer a estrutura necessária do real e adaptar-se a ela. A importância do ensino filosófico de autores como Nietzsche e Heidegger está toda aqui, no facto de que eles nos oferecem os instrumentos para compreender o sentido de emancipação do fim da modernidade e da sua ideia de história. De facto, Nietzsche mostrou que a imagem de uma realidade ordenada racionalmente com base num fundamento (a imagem que a metafísica teve sempre do mundo) é apenas

um mito «tranquilizador» próprio de uma humanidade ainda primitiva e bárbara: a metafísica é ainda uma forma violenta de reagir a uma situação de perigo e de violência; procura, de facto, apoderar-se da realidade com um «golpe de mão», alcançando (ou imaginando alcançar) o princípio primeiro de que tudo depende (e assegurando-se assim ilusoriamente o domínio dos acontecimentos). Heidegger, prosseguindo nesta linha de Nietzsche, mostrou que pensar o ser como fundamento, e a realidade como sistema racional de causa e efeitos, é apenas uma forma de alargar a todo o ser o modelo da objectividade «científica», da mentalidade que, para poder dominar e organizar rigorosamente todas as coisas, as deve reduzir ao nível de puras presenças mensuráveis, manipuláveis, substituíveis — reduzindo por fim a este nível também o próprio homem, a sua interioridade, a sua historicidade.

Assim, se com a multiplicação das imagens do mundo perdemos o «sentido da realidade», como se diz, talvez isso não seja afinal uma grande perda. Por uma espécie de lógica interna perversa, o mundo dos objectos medidos e manipulados pela ciência-técnica (o mundo do real, segundo a metafísica) tornou-se o mundo das mercadorias, das imagens, o mundo fantasmagórico dos *mass media*. Teremos de contrapor a este mundo a nostalgia de uma realidade sólida, unitária, estável e «autorizada»? Uma tal nostalgia corre o risco de se transformar continuamente numa atitude neurótica, no esforço de reconstruir o mundo da nossa infância, onde as autoridades familiares eram ao mesmo tempo ameaçadoras e tranquilizadoras.

Mas em que consiste, mais especificamente, a possível capacidade de emancipação, de libertação, da perda do sentido da realidade, do verdadeiro desgaste do princípio de realidade no mundo dos *mass media*? Aqui a emancipação consiste mais no *desenraizamento*, que é também, e ao mesmo tempo, libertação das diferenças, dos elementos locais, daquilo que poderíamos chamar, globalmente, o dialecto. Derrubada a

ideia de uma realidade central da história, o mundo da comunicação generalizada explode como uma multiplicidade de racionalidades «locais» — minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas — que tomam a palavra, finalmente já não silenciadas e reprimidas pela ideia de que só exista uma única forma de verdadeira humanidade a realizar, com prejuízo de todas as peculiaridades, de todas as caracterizações limitadas, efémeras, contingentes. Este processo de libertação das diferenças, diga-se de passagem, não é necessariamente o abandono de todas as regras, a manifestação informe da demarcação: também os dialectos têm uma gramática e uma sintaxe, mas só quando conquistam dignidade e visibilidade descobrem a sua própria gramática. A libertação das diversidades é um acto com que elas «tomam a palavra», se apresentam, se «põem em forma» de modo a poderem tornar-se reconhecidas; de modo algum uma manifestação bruta de imediato.

O efeito emancipador da libertação das racionalidades locais não é todavia apenas o de garantir a cada uma delas um mais completo reconhecimento e «autenticidade»; como se a emancipação consistisse em manifestar finalmente aquilo que cada um é «verdadeiramente» (ainda em termos metafísicos, espinosianos): negro, mulher, homossexual, protestante, etc. O sentido emancipador da libertação das diferenças e dos «dialectos» consiste mais no efeito global de desenraizamento que acompanha o primeiro efeito de identificação. Se falo o meu dialecto, finalmente, num mundo de dialectos entre outros, se professo o meu sistema de valores — religiosos, estéticos, políticos, étnicos — neste mundo de culturas plurais, terei também uma consciência intensa da historicidade, contingência, limitação, de todos estes sistemas, a começar pelo meu.

É aquilo que Nietzsche, numa página de *A Gaia Ciência* chama o «continuar a sonhar sabendo que se sonha». É possível uma coisa assim? A essência daquilo que Nietzsche chamou o «super-homem» (ou ultra-homem), o *Ueberschensch*,

está toda aqui: é a tarefa que ele atribui à humanidade do futuro, precisamente no mundo da comunicação intensificada.

Um exemplo daquilo que significa o efeito emancipador da «confusão» dos dialectos pode encontrar-se na descrição da experiência estética que dá Wilhelm Dilthey (uma descrição que é decisiva também para Heidegger, no meu entender). Ele pensa que o encontro com a obra de arte (como aliás o próprio conhecimento da história) é uma forma de fazer a experiência, na imaginação, de outras formas de existência, de outros modos de vida diferentes daquele em que de facto nos encontramos na nossa quotidianidade concreta. Cada um de nós, amadurecendo, restringe os seus próprios horizontes de vida, especializa-se, fecha-se dentro de uma esfera determinada de afectos, interesses, conhecimentos. A experiência estética faz-lhe viver outros mundos possíveis, e mostra-lhe assim também a contingência, a relatividade, o carácter não definitivo do mundo «real» no qual se encerra.

Na sociedade da comunicação generalizada e da pluralidade das culturas, o encontro com outros mundos e formas de vida é talvez menos imaginário do que era para Dilthey: as «outras» possibilidades de existência que actuam sobre os nossos olhos, são aquelas que se representam pelos múltiplos «dialectos», ou ainda pelos universos culturais que a antropologia e a etnologia tornam acessíveis. Viver neste mundo múltiplo significa fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertença e desenraizamento.

É uma liberdade problemática, não só porque este efeito dos *media* não é garantido, é apenas uma possibilidade a reconhecer e a cultivar (os *media* podem também ser, sempre, a voz do «Grande Irmão»; ou da banalidade estereotipada, do vazio de significado...); mas também porque nós mesmos não sabemos ainda muito bem que aspecto tem — custa-nos a conceber esta oscilação como liberdade: a nostalgia dos horizontes fechados, ameaçadores e tranquilizadores ao mesmo tem-

po, continua ainda radicada em nós, como indivíduos e como sociedade. Filósofos niilistas como Nietzsche e Heidegger (mas também pragmatistas como Dewey ou Wittgenstein), ao mostrarem que o ser não coincide necessariamente com aquilo que é estável, fixo, permanente, mas tem antes a ver com o acontecimento, o consenso, o diálogo, a interpretação, esforçam-se por nos tornar capazes de alcançar esta experiência de oscilação do mundo pós-moderno como *chance* de um novo modo de ser (talvez: finalmente) humanos.

Ciências humanas e sociedade da comunicação

A relação entre ciências humanas e sociedade da comunicação — a nossa sociedade caracterizada pela intensificação da troca de informações e pela tendencial identificação (televisão) entre acontecimento e notícia — é mais estrito e orgânico do que geralmente se acredita. Se é de facto verdade em geral que as ciências, na sua forma moderna de ciências experimentais e «técnicas» (manipuladoras dos dados naturais), constituem mais o seu objecto do que exploram um «real» já constituído e ordenado, isso é válido especialmente para as ciências humanas. Estas não são apenas uma nova forma de enfrentar um fenómeno «externo», o homem e as suas instituições, dado desde sempre; mas tornaram-se possíveis, nos seus métodos e no seu ideal cognitivo, pela transformação da vida individual e associada, pela constituição de um modo de existir social que, por sua vez, é directamente plasmado pelas formas da comunicação moderna. Não seria concebível uma sociologia como ciência, e mesmo tendencialmente como previsão de grandes comportamentos colectivos, ou ainda somente como tipologia das diferenças destes comportamentos, não apenas se não subsistisse a possibilidade de recolher as informações necessárias (que supõem, portanto, um certo modo de comunicação), mas, antes de mais, sem que alguma coisa como um

comportamento colectivo se possa determinar como facto; uma possibilidade que se torna efectiva apenas num mundo em que a comunicação social superou certos níveis. Também, e sobretudo, um saber como o da antropologia não seria possível sem o facto elementar do encontro com civilizações e grupos humanos diferentes — encontro que só se verificou de forma determinante com as viagens e descobertas modernas. Ou ainda, para voltar à sociologia: também uma descrição da sociedade que não se identifique com a descrição, catalogação e comparação de regimes políticos (como era a *Política* aristotélica), não é concebível antes de, mais uma vez no quadro da transformação social moderna, se ter constituído alguma coisa como a «sociedade», aquilo a que Hegel chamava a sociedade civil, distinta do Estado e das formas de organização política do poder. Observar-se-á que o aparecimento e desenvolvimento de uma sociedade civil distinta do Estado não são, imediatamente, um fenómeno do qual se veja a relação directa com os fenómenos da comunicação e com os novos meios de informação disponibilizados pela moderna técnica. Porém, é possível mostrar — por exemplo, referindo os estudos de Habermas sobre a opinião pública ⁽¹⁾ — que mesmo no devir da sociedade civil, com âmbito diferenciado relativamente ao Estado, tem um papel fundamental a opinião pública, a ideia geral de uma esfera pública, que está certamente ligada aos mecanismos da informação e da comunicação social.

Uma primeira abordagem do nosso tema pode ser, portanto, a constatação — que naturalmente deveria ser corroborada por mais vastos aprofundamentos e apresentações de factos — de que as chamadas «ciências humanas» (um termo que no nosso discurso, como na cultura actual, continua incompletamente determinado em relação aos seus limites e ao seu âmbito de compreensão), desde a sociologia à antropologia ou à própria psicologia — as quais surgem, de facto, apenas na modernidade —, são condicionadas, para além de uma

relação de determinação recíproca, pela constituição da sociedade moderna como sociedade da comunicação. As ciências humanas são, ao mesmo tempo, efeito e meio de ulterior desenvolvimento da sociedade da comunicação generalizada. Embora não se possa pretender dar uma definição exaustiva nem das ciências humanas nem da sociedade da comunicação — dois termos que permanecem indeterminados exactamente devido à sua peculiar evidência no discurso da nossa cultura — pode geralmente convir-se que chamemos ciências humanas a todos aqueles saberes que fazem parte (ou tendem a fazer parte: por exemplo, a psicologia) do âmbito daquela que Kant chamou antropologia pragmática — isto é, que dão uma descrição «positiva», não filosófico-transcendental, do homem, não a partir do que ele é por natureza, mas daquilo que ele fez de si; portanto, das instituições, das formas simbólicas, da cultura. Uma tal definição das ciências humanas deixa certamente muitos problemas em aberto, e antes de mais aquele que diz respeito à antropologia de um Arnold Gehlen. Mas aquilo que aqui nos interessa não é uma definição epistemologicamente exaustiva das ciências humanas, mas sim a relação destas formas de saber (quaisquer que sejam os limites exactos do seu âmbito) com a sociedade da comunicação generalizada. Assim, se supusermos muito em geral que as ciências humanas são aquelas que descrevem «positivamente» aquilo que o homem faz de si na cultura e na sociedade, então poderemos também convir que a própria ideia de uma tal descrição é essencialmente condicionada pelo desenvolvimento, de forma visível e acessível a análises comparativas, de uma tal positividade do fenómeno humano; o que, na forma mais evidente, se dá exactamente com o desenvolvimento da sociedade moderna nos seus aspectos comunicativos.

Todavia, falar de sociedade da comunicação comporta também uma outra hipótese, que alarga e complica a primeira que propusemos acerca da relação entre ciências humanas e socie-

dade da comunicação; isto é, a hipótese de que a intensificação dos fenómenos comunicativos, o aumento da circulação das informações até à simultaneidade da reportagem televisiva em directo (e à «aldeia global» de McLuhan) não seja apenas um aspecto entre outros da modernização, mas seja de algum modo o centro e o próprio sentido deste processo. Esta hipótese refere-se obviamente às teses de McLuhan, segundo o qual uma sociedade é definida e caracterizada pelas tecnologias de que dispõe, não em sentido genérico, mas no sentido específico de tecnologias da comunicação; eis porque falar de uma «galáxia Gutenberg» ou de um mundo tecnocrónico não equivale a sublinhar apenas um aspecto, embora essencial, da sociedade moderna e da contemporânea, mas indica, pelo contrário, o carácter essencial destes dois tipos de sociedade. Quando falamos de civilização da técnica, no sentido mais amplo e «ontológico» a que alude a noção heideggeriana de *Gestell*, temos de compreender que aquilo a que aludimos não é apenas o conjunto dos aparelhos técnicos que mediam a relação do homem com a natureza, facilitando-lhe a existência através de todo o género de utilização das forças naturais. Embora esta definição da tecnologia valha em geral para todas as épocas, ela revela-se hoje demasiado genérica e superficial: a tecnologia que domina e modela o mundo em que vivemos é certamente feita de máquinas ainda entendidas no sentido tradicional do termo, que fornecem os meios para «dominar» a natureza externa; mas é sobretudo definida, e de modo essencial, por sistemas de recolha e transmissão de informações. Isso torna-se cada vez mais evidente à medida que a diferença entre países avançados e países atrasados se acentua como diferença no desenvolvimento da informática. Por consequência, quando Heidegger fala (como em *Veredas Interrompidas*) de «época das imagens do mundo» para definir a modernidade não utiliza uma expressão metafórica, nem descreve apenas uma parte entre outras do moderno complexo da ciência e téc-

nica, como fundamento da mentalidade moderna; define propriamente a modernidade como aquela época em que o mundo se reduz — ou melhor, se constitui — em imagens; não tanto as *Weltanschauungen* como sistemas de valores, perspectivas subjectivas, objecto de uma possível «psicologia das visões do mundo», mas as imagens construídas e verificadas pelas ciências, que se desenvolvem quer na manipulação da experiência, quer na aplicação dos resultados à técnica, e que, sobretudo (o que Heidegger não explicita, aliás), se concentram afinal na ciência e na tecnologia da informação.

Dizer que a sociedade moderna é essencialmente a sociedade da comunicação e das ciências sociais não significa, assim, esquecer a importância das ciências da natureza e da tecnologia que elas tornaram possível na determinação da estrutura desta sociedade; mas antes constatar que: a) o «sentido» em que se move a tecnologia não é só o domínio da natureza através das máquinas, mas o desenvolvimento específico da informação e da construção do mundo como «imagem»; b) esta sociedade em que a tecnologia tem o seu apogeu na «informação» é também, essencialmente, a sociedade das ciências humanas — no duplo sentido, objectivo e subjectivo, do genitivo: aquela que é conhecida e construída, com o seu objecto adequado, pelas ciências humanas; e aquela que se exprime, como num aspecto determinante, nestas ciências.

Todo este conjunto de hipóteses se pode corroborar, se não «provado», mostrando que ele funciona para compreender, por exemplo, a centralidade que assumem nas sociedades tardo-industriais as tecnologias informáticas, que são como «o órgão dos órgãos», o lugar em que o sistema tecnológico tem o seu «piloto» ou ciberneta, a sua direcção, também entendida como tendencial direcção de desenvolvimento. Outro campo em que parece poder servir esta descrição unitária do mundo tecnológico como mundo das ciências sociais e da informática, como hipótese unificante, é a definição da «contemporá-

neidade» do mundo contemporâneo: o qual, na perspectiva que propusemos, não assume um tal termo segundo banais critérios de proximidade «cronológica» (contemporâneo é aquilo que nos é temporalmente mais próximo), mas mais como mundo em que se desenha e se começa a realizar concretamente a tendência para a redução da história no plano da simultaneidade, através de técnicas como a da reportagem televisiva em directo.

Mesmo sem querer seguir até às suas extremas, e vertiginosas, consequências esta definição da contemporaneidade, que comporta certamente um reajustamento radical da própria noção da história, poder-se-á, porém, reconhecer a racionalidade de um outro aspecto ligado a esta hipótese: ou seja, mostrar que à luz dela os ideais sociais da modernidade se mostram unitariamente descritíveis como guiados pela utopia da absoluta *autotransparência*. Pelo menos a partir do Iluminismo, tornou-se evidente que o facto de submeter as realidades humanas — as instituições sociais, a cultura, a psicologia, a moral — a uma análise científica não é apenas um programa epistemológico que se proponha perseguir interesses cognitivos estendendo o método científico a novos âmbitos de estudo; é uma decisão revolucionária, que só se compreende em relação a um ideal de transformação da sociedade. Não, porém, no sentido de considerar o saber sobre o homem e as instituições como um meio para agir com mais eficácia com vista à sua modificação. O *Aufklärung* não é apenas uma etapa ou um momento preparatório da emancipação, mas é a sua própria essência. A sociedade das ciências humanas é aquela em que o humano se torna finalmente objecto de saber rigoroso, válido, verificável. A importância de que se revestem, no programa de emancipação iluminista, aspectos como os da liberdade de pensamento e da tolerância não é motivada apenas ou principalmente por uma geral reivindicação de liberdade, de que estes momentos fazem parte, mas também e ainda

mais, pela consciência de que uma sociedade livre é aquela em que o homem se pode tornar consciente de si numa «esfera pública», a da opinião pública, da livre discussão, etc., não ofuscada por dogmas, preconceitos, superstições. O «cientismo» positivista, que se concretiza na reivindicação de uma passagem ao estádio positivo do saber sobre o homem, não é banalmente redutível a uma sobrevalorização, quanto aos métodos, da ciência da natureza, cuja aplicação também ao âmbito social e moral deveria assegurar uma maior certeza e eficácia a estes tipos de saber; mas compreende-se, pelo menos no que diz respeito a Comte, se o virmos do ponto de vista da sua analogia com o programa hegeliano da «realização» do espírito absoluto, da plena autotransparência da razão.

Este ideal de autotransparência, que atribui à comunicação social e às ciências humanas um carácter não só instrumental, mas de algum modo final e substancial, no programa de emancipação, encontra-se hoje largamente na teoria social. Deste ponto de vista, é emblemático o pensamento de autores como Jürgen Habermas e Karl Otto Apel, ambos diversamente ligados à herança do marxismo crítico, da hermenêutica, da filosofia da linguagem, mas sobretudo movidos por uma poderosa inspiração neokantiana que se associa a uma certa interpretação da psicanálise. Apel (2), por exemplo, constrói toda a sua visão da sociedade e da moral em torno do ideal (que desempenha as funções de imperativo categórico kantiano) da «comunidade ilimitada da comunicação» — um termo que se reclama de Peirce e ao qual ele atribui a função de uma meta-regra que torna possíveis todos os nossos múltiplos jogos linguísticos. Referindo-se ao conhecido aforismo de Wittgenstein, segundo o qual nunca se pode jogar um jogo linguístico sozinho, Apel considera estar implícito a qualquer uso de linguagem, e portanto em qualquer acto de pensamento, um inevitável assumir de responsabilidade relativamente às regras linguísticas; esta responsabilidade, porém, liga os fa-

lantes aos *partner*, reais ou potenciais, do diálogo social, perante os quais cada um é reponsável pelo respeito das regras: o que também é válido quando se fazem jogos completamente privados, com linguagens que um falante tenha inventado para si próprio; também neste caso, o falante que inventa as regras não é idêntico ao falante que, num momento diferente, as aplica, e que assume a responsabilidade, perante um qualquer potencial *partner*, pela sua correcta observância. Isso significa, contudo, que todo o acto de pensamento, como acto linguístico (como Apel considera) se desenvolve sempre no horizonte de uma comunidade ideal de argumentantes, aos quais o sujeito — para que o seu jogar o jogo linguístico tenha sentido — não pode deixar de reconhecer os mesmos direitos que reconhece a si mesmo. Daqui, então, uma espécie de intrínseca exigência de veracidade da linguagem, que exige a eliminação de qualquer obstáculo à transparência da comunicação; antes de mais, dos obstáculos colocados voluntariamente pelos sujeitos (que os podem colocar, mas não deixar de reconhecer que não deveriam agir assim, com é aliás o caso de qualquer falta relativamente a imperativos morais); e depois todos os de tipo social, ideológico, psicológico, que tornam de facto opaca e imperfeita a comunicação. Há aqui uma extensão e radicalização daquilo que Peirce chamou «socialismo lógico», uma expressão muito significativa para compreender o ideal normativo de fundo em todo este discurso; o ideal da perfeita transparência cognitiva, uma espécie de transformação da sociedade num «sujeito» de tipo científico — como o cientista no laboratório, sem preconceitos, ou de algum modo capaz de prescindir deles tendo em vista uma medição objectiva dos factos. Momento decisivo, segundo Apel, para a realização de um socialismo lógico são precisamente as ciências humanas ou sociais: elas são efectivamente a condição positiva que torna possível uma autoconsciência social que supere limites quer do idealismo quer do determinismo materialista: a

dialéctica destes dois momentos, com vista a uma síntese e a uma transposição, realiza-se «no preciso momento em que a comunidade da comunicação, que constitui o sujeito transcendental da ciência, se torna ao mesmo tempo o objecto da ciência: no plano das ciências sociais no sentido mais lato do termo. Agora torna-se evidente que, por um lado, o sujeito do possível consenso com a verdade da ciência não é uma «consciência em geral» extramundana, mas sim a sociedade histórico-real; mas que, por outro, a sociedade histórico-real só pode ser adequadamente compreendida se for considerada como objecto virtual da ciência, incluindo a ciência social, e se a sua realidade histórica for sempre reconhecida, de modo ao mesmo tempo empírico e normativo-crítico, em referência ao ideal, a realizar na sociedade, da comunidade ilimitada da comunicação» (3).

Basta observar que aqui a expressão «sociedade de comunicação», a que atribuímos inicialmente um sentido genericamente descritivo, torna-se um ideal normativo, com a introdução do termo «comunidade» que, além de retomar Peirce, evoca também uma ideia de maior organicidade e de imediatividade própria da comunicação, assinalando uma das direcções de significado em que certamente Apel se move, um ideal de tipo «compenetrativo» romântico, que continua a ser muitas vezes dominante nas teorias contemporâneas da comunicação (4). A sociedade da comunicação ilimitada, aquela em que se realiza a comunidade do socialismo lógico, é uma sociedade transparente, que precisamente na liquidação dos obstáculos e das opacidades, mediante um procedimento que se forma largamente a partir de uma certa ideia de psicanálise, chega também a reduzir radicalmente os motivos de conflito.

As posições de Apel são significativas não só porque atribuem um papel essencial às ciências humanas na realização de uma sociedade da comunicação entendida como ideal normativo, mas também porque mostram sem equívocos o que está

contido neste ideal como sua característica essencial, isto é, a autotransparência (tendencialmente) completa da sociedade, sujeito-objecto de um saber reflexivo que, em certo sentido, realiza aquele absoluto do espírito que em Hegel era um puro fantasma ideológico, um absoluto que, na sua «idealidade», mantinha com o real concreto aquela relação de transcendência «platónica» típica das essências metafísicas com todas as suas implicações, em grande sentido, também repressivas (na medida em que permaneciam necessariamente transcendententes). Uma verificação da importância deste ideal da autotransparência na cultura contemporânea pode encontrar-se na estrutura conceptual que rege a grande investigação de Sartre sobre a razão dialéctica, onde o problema é precisamente o de caracterizar os meios concretos segundo os quais o saber em si da sociedade se constitui em formas não alienadas, enquanto efectivamente participadas por todos os membros daquela sociedade: Sartre pensa naturalmente na revolução, enquanto Habermas e Apel pensam na capacidade emancipadora das ciências sociais; mas o ideal de autotransparência é o mesmo.

Será este, portanto, o ideal da autotransparência, a direcção para a qual aponta hoje a relação entre a sociedade da comunicação e ciências sociais? Estaremos finalmente em condições de realizar um mundo em que, como diz Sartre em *Questão de Método*, o sentido da história se dissolva naqueles que a fazem em concreto? (5) De facto, uma tal possibilidade parece ao alcance da mão: bastaria que os *mass media*, que são os modos em que a autoconsciência da sociedade se transmite a todos os seus membros, não se deixassem já condicionar por ideologias, interesses de sectores, etc., e se tornassem de alguma forma «órgãos» das ciências sociais, se sujeitassem à medida crítica de um saber rigoroso, difundissem uma imagem «científica» da sociedade, precisamente aquela que as ciências humanas estão já em condições de construir.

Se medimos a situação actual com a bitola de uma seme-

lhante expectativa, isto é, do ideal normativo da autotransparência, encontramos-nos perante um conjunto de factos paradoxais: os mesmos factos, por exemplo, que encontram os historiadores do mundo contemporâneo. Como escreve Nicola Tranfaglia (6), «paradoxalmente, no momento em que o enorme desenvolvimento da comunicação e da troca de informações culturais e políticas, tornavam possível um projecto de história autenticamente mundial, o declínio da Europa e o nascimento de mil outros centros de história anulavam essa possibilidade e levavam a historiografia ocidental e europeia a confrontarem-se com a necessidade de uma transformação profunda na própria concepção do mundo». Em geral, o desenvolvimento intenso das ciências humanas e a intensificação da comunicação social não parecem produzir um aumento da autotransparência da sociedade, mas, pelo contrário, parecem funcionar em sentido oposto. Tratar-se-á apenas — como assume muitas vezes uma sociologia crítica talvez demasiado subservientemente herdeira de esquemas da *Zivilisations-Kritik* dos primórdios do século XX — do facto de que o desenvolvimento tecnológico tem uma intrínseca tendência para desempenhar as funções de apoio ao poder tal como é, tornando-se fatalmente escravo da propaganda, da publicidade, da conservação e intensificação da ideologia? E, no entanto, a impossibilidade de fazer verdadeiramente uma história universal, por exemplo, perante a qual se encontram os historiadores da contemporaneidade, não parece ligada principalmente a limites deste tipo, mas a razões opostas; há uma espécie de entropia ligada à própria multiplicação dos centros de história, isto é, dos lugares de recolha, unificação e transmissão das informações. A ideia de uma história mundial, nesta perspectiva, revela-se aquilo que de facto sempre foi: a redução do curso dos acontecimentos humanos sob uma perspectiva unitária que é também sempre função de um domínio, seja ele domínio de classe, domínio colonial, etc. Algo do género,

provavelmente, será válido também para o ideal de autotransparência da sociedade: ele funciona apenas do ponto de vista de um sujeito central, e que se torna porém cada vez mais impensável à medida que, no plano técnico, se tornaria «possível» realizá-lo efectivamente. É talvez este o destino do hegelianismo, do *Aufklärung*, ou daquela que Heidegger chama a metafísica, na sociedade contemporânea: tornando-se efectivamente possível do ponto de vista da disponibilidade estritamente técnica, a autotransparência da sociedade, como mostra a sociologia crítica de Adorno, revela-se, por um lado, como ideal de domínio e não de emancipação; por outro — aquilo que, em contrapartida, Adorno não via — desenvolvem-se no próprio interior do sistema da comunicação mecanismos («aparecimento de novos centros de história») que tornam definitivamente impossível a realização da autotransparência.

Creio que à luz desta hipótese, deve repensar-se o desenvolvimento do debate, muito significativo na cultura do século XX, sobre o «carácter científico» ou não das ciências humanas e da historiografia. É sabido que este debate, no decurso do qual as próprias ciências humanas definiram pela primeira vez a sua fisionomia específica, foi marcado nas suas origens pela distinção (formulada por Windelband) entre ciências naturais nomotéticas e ciências humanas ideográficas (ou, em Dilthey, ciências da natureza e ciências do espírito, com a oposição entre explicação causal e «compreensão»). Desde as origens, e cada vez mais nas últimas décadas, esta contraposição parece insatisfatória: não só porque não se podiam deixar as ciências do espírito em poder de uma compreensão quase exclusivamente intuitiva e simpatética; mas também e sobretudo porque as próprias ciências da natureza se revelaram cada vez mais como determinadas, na sua constituição, por modelos interpretativos de tipo histórico-cultural dos quais acaba por fazer parte também o pretensão tipo «neutral» da explicação causal. Porém, qualquer que seja o estado das

coisas nas ciências da natureza, o certo é que nas ciências humanas se impuseram modelos de racionalidade, desde o centrado no ideal-tipo weberiano ao de Cassirer que se serve da referência à noção histórico-normativa de estilo (retomada por Wölfflin) (7), ou a do «modelo zero» de Popper (8), nos quais é evidente o carácter por sua vez intra-histórico dos modelos interpretativos de que as ciências humanas se servem. Este carácter intra-histórico exclui o facto de que as ciências humanas possam pensar-se como totalmente reflexivas, isto é, enquanto capazes de reflectir a realidade humana fora de esquemas interpretativos que, sendo por sua vez factos históricos, não representam uma «novidade» relevante, e também por isso não são um puro espelho daquilo que se trataria de conhecer objectivamente. Não só: nesta tomada de consciência que se pode chamar hermenêutica, as ciências humanas reconheceram o carácter histórico, limitado e afinal ideológico, do próprio ideal da autotransparência, como do de uma história universal a que antes se fez referência. O ideal da comunidade ilimitada da comunicação de Apel e Habermas é certamente modelado no da comunidade dos investigadores e dos cientistas a que fazia referência Peirce ao falar de socialismo lógico. Mas será legítimo modelar o sujeito humano emancipado, e eventualmente a própria sociedade, pelo ideal do cientista no seu laboratório, cuja objectividade e desinteresse são comandados por um interesse tecnológico de fundo, que só pensa a natureza como objecto uma vez que a representa como um lugar de possível domínio — implicando assim uma série de ideais, de expectativas, de motivações que hoje são largamente objecto de crítica?

Em vez de avançar para a autotransparência, a sociedade das ciências humanas e da comunicação generalizada avançou para aquela que, pelo menos em geral, se pode chamar a «fabulação do mundo». As imagens do mundo que nos são fornecidas pelos *media* e pelas ciências humanas, embora em

planos diferentes, constituem a própria objectividade do mundo, e não apenas interpretações diferentes de uma «realidade» de algum modo «dada». «Não nos fizeram, apenas interpretações», segundo o dito de Nietzsche, que escreveu também que «o mundo verdadeiro afinal tornou-se fábula» (9).

Não tem, decerto, sentido negar pura e simplesmente uma «realidade unitária» do mundo, numa espécie de recaída nas formas de idealismo empírico ingénuas. Mas tem mais sentido reconhecer que aquilo que chamamos a «realidade do mundo» é alguma coisa que se constitui como «contexto» das múltiplas fabulações — e tematizar o mundo nestes termos é precisamente o dever e o significado das ciências humanas.

Neste sentido, se bem que por vezes possa parecer vazio de conteúdo, o debate metodológico que ocupa um largo espaço nas ciências humanas de hoje constitui um momento não só instrumental e preliminar, mas central e substancial: contribui pelo menos para as desdogmatizar, para as tornar «fábulas» conscientes de tal. O recente sucesso que, no debate de historiadores e sociólogos, obteve a noção de narratividade, e o inquérito sobre os modelos «retóricos» e narratológicos da historiografia, entra perfeitamente neste quadro, de um saber das ciências humanas que liquida criticamente o mito da transparência. Não já a favor de um cepticismo totalmente relativista; mas a favor de uma disponibilidade menos ideológica para a experiência do mundo, o qual, mais do que o objecto de saberes tendencialmente (mas sempre apenas tendencialmente) «objectivos», é o lugar da produção de sistemas simbólicos, que se distinguem pelos mitos precisamente enquanto são «históricos» — isto é, narrações que mantêm criticamente as distâncias, que se sabem colocadas em sistemas de coordenadas, que se sabem e se apresentam explicitamente como «transformadas», nunca pretendendo ser «natureza».

O problema da criticidade do pensamento — uma vez que este, embora apenas no sentido específico de que se falou, te-

nia reconhecido o processo de fabulização do mundo — coloca-se naturalmente de forma urgente; e para já existem poucos pontos de referência claros: antes de mais, que a lógica com base na qual se pode descrever e avaliar criticamente o saber das ciências humanas, e a possível «verdade» do mundo da comunicação mediatizada, é uma lógica «hermenêutica», que procura a verdade como continuidade, «correspondência», diálogo entre os textos, e não como conformidade do enunciado a um mítico estado de coisas. E esta lógica é tanto mais rigorosa quanto menos se deixa impor como definitivo, um certo sistema de símbolos, uma certa «narração». Neste, o termo «hermenêutica» conserva também a sua referência à «escola do suspeito» (segundo uma outra expressão de Nietzsche): se (já?) não pudermos iludir-nos sobre a possibilidade de revelar as mentiras das ideologias e atingir um fundamento último e estável, podemos, porém, explicitar o carácter plural das «narrações», fazê-lo agir como elemento de libertação da rigidez das narrações monológicas, dos sistemas dogmáticos do mito.

A autotransparência a que o conjunto dos *media* e ciências humanas nos conduz, por ora, parece ser apenas esta, a saber, a exposição da pluralidade, dos mecanismos e das armações internas da construção da nossa cultura. O sistema *media*-ciências humanas funciona, quando funciona, com emancipação apenas enquanto nos coloca num mundo menos unitário, menos certo, portanto também menos tranquilizador que o do mito. É o mundo para o qual Nietzsche imaginara, como novo sujeito humano capaz de o viver sem neurose, a figura do *Uebermensch*, do super-homem; e ao qual a filosofia «corresponde» com aquela que se pode chamar já e com razão a viragem hermenêutica.

O mito reencontrado

Um dos problemas mais urgentes que se coloca à consciência contemporânea, na medida em que se torne consciente da «fabulização» do mundo operada pelo sistema *media*-ciências sociais, é redefinir a sua posição relativamente ao mito, sobretudo para não vir a concluir (como muitos fazem) que uma redescoberta do mito pode representar a resposta adequada ao problema «que significa pensar» na condição de existência tardomoderna.

Não há, na filosofia contemporânea, uma satisfatória teoria do mito — de sua essência e das suas ligações a outras formas da relação com o mundo. Por outro lado, é verdade que o termo e a noção de mito, ainda que não precisamente definidos, circulam largamente na cultura corrente: desde as *Mitologias*, de Roland Barthes, nasceu, ou consolidou-se, uma tendência geral para analisar em termos de mitologia a cultura de massa e os seus produtos; enquanto que na base, remota mas nem por isso menos eficaz, das *Reflexions sur la violence*, de Sorrel, se continua a pensar na presença, e na necessidade, do mito em política, como único agente capaz de mover as massas; e até Claude Lévi-Strauss, que, aliás, trata os mitos muito tecnicamente, como antropólogo, escreve numa página da *Antropologia Estrutural* que «nada se assemelha mais ao pen-

samento mítico que a ideologia política. Na sociedade hodierna, de certo modo esta limitou-se a substituir aquele» (10). Se bem que Lévi-Strauss não possa ser acusado de usar o termo mito de modo impreciso, uma afirmação deste género, mesmo vinda dele, refere-se mais ao uso comum, não técnico, do termo mito; entra, portanto, naquela imprecisão da noção a que fazíamos referência. De facto, quando na posterior *Mitologia*, Lévi-Strauss aplica um conceito mais específico de mito às suas possíveis sobrevivências no mundo de hoje, ele refere ainda, como elementos e formas da experiência em que o mito, embora dissolvido, sobrevive, a música e a literatura (11). Mas não é a este sentido mais limitado e técnico do termo mito que se alude quando se fala de presença do mito na nossa cultura; mas antes a um sentido mais vago que, aproximadamente, entende o mito com base nestas características: ao contrário do pensamento científico, o mito não é um pensamento demonstrativo, analítico, etc., mas narrativo, fantástico, envolvido nas emoções e, globalmente, tem menores ou nenhuma pretensões de objectividade; tem a ver com a religião e a arte, com o rito e a magia, e a ciência nasce, pelo contrário, em oposição a ele como desmitificação, «desencanto do mundo». O saber racional sobre a realidade, «onde quer que procure constituir-se como consideração teórica e explicação do mundo, vê-se oposto não tanto à realidade fenoménica imediata, como à transfiguração mítica desta realidade. *Muito antes* do mundo se apresentar à consciência como um complexo de «coisas» empíricas e de propriedades empíricas, apresentou-se como um conjunto de potências e de acções míticas» (12). Nesta última citação, do livro de Cassirer de 1923, que é talvez a última grande teorização filosófica do mito no nosso século, surge claramente um elemento que está implícito e é essencial à moderna teoria do mito: a ideia de que ele é um saber «anterior» ao científico, mais antigo, menos maduro, mais ligado a aspectos infantis ou adolescentes da história da mente

humana. Também Lévi-Strauss, que decerto não tem uma concepção puramente evolucionista do mito como destinado a desenvolver-se no *logos*, e que se apresenta aliás como um radical anti-historicista, considera de algum modo o pensamento mítico como um passado para a nossa cultura, de tal modo que se preocupa em indicar ou o seu sucedâneo na ideologia política, ou os seus traços residuais na música e na literatura.

Quando explicitamos estes conteúdos implícitos na posição de Cassirer e também na de Lévi-Strauss — para não falar em Weber — podemos experimentar um certo mal-estar.

Na base deste mal-estar está um facto evidente: a moderna teoria filosófica do mito, até à mais recente, a de Cassirer, foi sempre formulada no horizonte de uma concepção metafísica, evolutiva, da história; ora, exactamente este horizonte de filosofia da história já se perdeu hoje em dia. Por consequência, também a teoria filosófica do mito já não pode formular-se de modo preciso; e o uso comum do termo mito regista e exprime esta confusão teórica: por um lado, o termo continua a significar uma forma de saber não actual, muitas vezes considerado mais primitivo, mas ainda assim caracterizado, relativamente ao saber científico, por uma menor objectividade — ou, pelo menos, por uma menor eficácia tecnológica. Por outro lado, seja devido à crise que, em filosofia, sofreram os metafísicos evolucionistas da história (e, juntamente, o próprio ideal de racionalidade científica), seja devido a outras causas menos teóricas e mais ligadas à história política, a concepção do mito como pensamento primitivo parece indefensável. Estas confusões e contradições podem surgir quando se procura reencenar as atitudes que hoje mais largamente condicionam o uso do conceito de mito — atitudes que proponho descrever com base em certos tipos de ideais que, geralmente, não se encontram expressos teórica e praticamente no estado puro, mas estão igualmente presentes e são característicos da situação cul-

tural em que nos movemos. Estas atitudes predominantes podem resumir-se sob três títulos: arcaísmo, relativismo cultural, irracionalismo mitigado. Todos três, como veremos melhor, são caracterizados por incoerências e confusões que derivam do problema de filosofia da história por resolver que está na base de toda a concepção do mito: nascem da recusa da metafísica da história que regia a anterior teoria do mito, mas não conseguem formular-se em termos teoricamente satisfatórios porque não elaboraram uma nova concepção filosófica da história; puseram simplesmente o problema de lado.

Descreveria como *arcaísmo* uma atitude que se poderia também chamar «atitude apocalíptica». Trata-se da descon-fiança difundida na cultura científico-tecnológica ocidental, considerada como modo de vida que viola e destrói a autêntica relação do homem com si próprio e com a natureza, e que está inelutavelmente ligada, também, ao sistema de exploração capitalista e às suas tendências imperialistas. Pode ver-se na preferência da vanguarda artística do início do século pelas máscaras africanas um sinal do valor profético que a arte teve muitas vezes, como neste caso, relativamente a movimentos da cultura e da sociedade mais gerais. Aquilo que na vanguarda artística histórica era principalmente um interesse por modos de representação do real não comprometidos com a tradição das linguagens artísticas hereditárias, embora amplamente misturado, pelo menos em certas poéticas (surrealismo, expressionismo), com uma profunda polémica contra a cultura burguesa, tornou-se hoje uma atitude geral: a má consciência da *intelligentsia liberal* relativamente ao chamado terceiro-mundo exprime-se decerto também nas suas posições acerca do mito. Em geral, aliás, sem esta inspiração, em sentido lato, político, não se compreenderia nem a popularidade de que, como moda cultural, gozou a antropologia estrutural, nem talvez, mais em geral, o facto de que nos anos da sua maior difusão a nível de cultura comum o estruturalismo — certamente

não apenas antropológico — tenha podido surgir como uma posição teórica «de esquerda»: na base de tudo isso, havia a ideia de que tanto o estudo puramente estrutural dos mitos e das culturas «selvagens», como a geral consideração do homem em termos não historicistas («estudar os homens como formigas», dizia Lévi-Strauss contra Sartre) eram um modo de liquidar a ideologia eurocêntrica do progresso com todas as suas implicações imperialistas e colonialistas; a favor de um pensamento que recuperasse os valores «autênticos» de uma relação do homem com a natureza não mediada pela objectivação científica estritamente ligada — como mostrara a crítica de Francoforte, mas também o Lukács de *História e Consciência de Classe* — à organização capitalista do trabalho. A esta crítica e à má consciência relativamente ao imperialismo e às várias formas de neocolonialismo uniram-se, mais recentemente, as preocupações ecológicas pelas consequências devastadoras que a ciência, a tecnologia, a exploração capitalista e a corrida aos armamentos têm sobre a natureza externa e a própria natureza física do homem.

De todos estes factores nasce aquele que proponho chamar *arcaísmo* em relação ao mito: não só, deste ponto de vista, o mito não é uma fase primitiva e superada da nossa história cultural, mas antes uma forma de saber mais autêntica, não devastada pelo fanatismo puramente quantitativo e pela mentalidade objectivante própria da ciência moderna, da tecnologia e do capitalismo. Espera-se, de um renovado contacto com o mito — quer na forma dos mitos das «outras» culturas (os estudados pelos antropólogos nos povos selvagens ainda existentes), quer na forma dos mitos antigos da nossa tradição (os mitos gregos, revisitados com métodos e mentalidades antropológicas por filólogos e historiadores de formação estruturalista) — uma possível saída das deformações e contradições da actual civilização científico-tecnológica. Parece-me que grande parte da popularidade de Nietzsche e Heidegger na

recente cultura europeio-continental se pode atribuir — também através de equívocos interpretativos nos quais não me detenho — a estas inspirações. A crítica da civilização científico-técnica e o interesse pelo pensamento arcaico, que se encontra, de formas diversas, em Nietzsche e em Heidegger, são assumidos como ponto de partida para tentar uma recuperação do mito: ainda que nem Nietzsche nem, sobretudo, Heidegger justifiquem uma tal empresa.

De resto, seria difícil indicar posições filosóficas ou programas culturais que *explicitamente* se proponham um regresso ao saber mítico; se se excluir uma parte daquele movimento que, em Itália e em França, aparece sob o nome de «nova direita», e que retoma a polémica anticapitalista do nazismo e do fascismo misturando-a com temas saídos do movimento de 68. Mas o arcaísmo, como aliás as outras duas atitudes «ideal típicas» que agora descreverei, não dá lugar a verdadeiras posições doutrinárias acabadas, pelas razões que já apontei: nasce como consequência da crise do historicismo metafísico mas não propõe uma alternativa, e assim está destinado a continuar teoricamente mudo, ou, seja como for, não enunciado em teses precisas. Quando não amadurece em programas de restauração da cultura tradicional, e em consequentes posições políticas «de direita», este arcaísmo pode também dar lugar, e é o caso de muita da cultura *liberal* europeia recente, a puras atitudes de crítica «utópica» da civilização científico-tecnológica e do capitalismo. Admite-se aqui que não tem sentido, e é aliás politicamente perigoso e inaceitável, procurar restaurar a cultura «tradicional»; mas o saber mítico, não comprometido com o racionalismo do Ocidente capitalista, continua a ser um ponto de referência, pelo menos negativo, para recusar a modernidade e os seus erros.

A segunda atitude que, na nossa cultura actual, condiciona e qualifica a presença do mito, dando-lhe uma actualidade específica, é o *relativismo cultural*. Segundo esta posição, os

princípios e os axiomas fundamentais que definem a racionalidade, os critérios de verdade, a ética e que tornam, em geral, possível a experiência de uma determinada humanidade histórica, de uma cultura, não são objecto de saber racional, de demonstração, já que deles depende qualquer possibilidade de demonstrar o que quer que seja. Uma expressão de tal posição, que se tornou muito popular no debate epistemológico dos últimos anos, pode considerar-se a teoria dos paradigmas de Thomas Kuhn, pelo menos na sua formulação originária (13). Mas também a hermenêutica que se reclama de Heidegger é muitas vezes considerada uma teoria deste tipo, ainda que haja boas razões para acreditar que, para ela, as coisas se passam de forma diferente. No relativismo cultural não só falta qualquer ideia de uma racionalidade unívoca à luz da qual se possam considerar «míticas» certas formas de saber; mas também, e sobretudo, a ideia de que os «princípios primeiros» sobre os quais se constrói um universo cultural específico não são objecto de saber racional, demonstrativo, deixa aberta a via para os considerar mais como objecto de um saber de tipo mítico: também a racionalidade científica que constituiu durante muitos séculos um valor directivo para a cultura europeia é, de facto, um mito, uma crença partilhada em cuja base se articula a organização desta cultura; e assim (como escreve, por exemplo, Odo Marquardt (14) é também um mito, uma crença-guia não demonstrada nem demonstrável, a própria ideia de que a história da razão ocidental é a história do afastamento do mito, da *Entmythologisierung*.

Ao contrário do arcaísmo, o relativismo cultural não atribui qualquer (mítica) superioridade ao saber mítico relativamente ao científico típico da modernidade; em geral, nega apenas que haja uma oposição entre estes dois tipos de saber, já que ambos são fundados em pressupostos que têm o carácter de mito — da crença não demonstrada, mas mais imediatamente vivida. Nem sempre estas crenças-base próprias de qualquer uni-

verso cultural são chamadas mitos, como porém vimos fazer a Marquardt; mas é um facto que, no relativismo, o interesse pelo mito está vivo como no arcaísmo; não porque se procure descobrir, no mito, um saber mais autêntico, mas porque o estudo dos mitos de outras civilizações nos pode ensinar o método correcto para conhecer também a nossa, já que também ela tem uma estrutura fundamentalmente mítica. Como se vê bem pelo uso do termo no texto citado de Marquardt, aqui mito equivale a saber não demonstrado, imediatamente vivido. E é, portanto, assumido ainda muito condicionado pela sua pura e simples oposição às características próprias do saber científico.

Por outro lado, na terceira das atitudes, da qual me parece depender hoje a consideração do mito, aquela a que chamaria *irracionalismo mitigado* ou teoria da *racionalidade limitada*, o mito é entendido num significado um tanto mais específico, que aliás se liga ao sentido etimológico originário da palavra. Mito significa, de facto, como se sabe, narração. Nesta forma ele opõe-se, ou distingue-se do saber científico não por uma simples inversão das características deste último — a demonstratividade, a objectividade, etc. — mas por um seu aspecto específico positivo: a estrutura narrativa. Podemos efectivamente chamar teoria da racionalidade limitada àquele conjunto de atitudes culturais que consideram o saber mítico, na sua qualidade essencialmente narrativa, como uma forma de pensamento mais adequada a certos âmbitos da experiência, sem contestar, ou sem pôr explicitamente em questão, a validade do saber científico-positivo para outros campos da experiência.

Podemos encontrar exemplos desta posição em pelo menos três campos: a) na psicanálise, na qual a vida interior tende a ser considerada, tanto no seu funcionamento normal como na situação terapêutica, como estrutura de narrações; ou mesmo, como acontece na psicanálise de origem junguiana, referindo-

se necessariamente a certas «histórias» basilares, a certos mitos arquétipos, que a formam não como princípios abstractos, jogos de forças, etc., mas precisamente como *histórias*, que não se deixam referir, afinal, a modelos estruturais de que seriam apenas símbolos, alegorias, ou aplicações (neste sentido, creio, Hillmann fala também de politeísmo) (15); b) na teoria da historiografia, em que o modelo da narratividade é cada vez mais relevante — não apenas enquanto revela os modelos retóricos sobre os quais se constrói a historiografia, mas sobretudo enquanto descobre, na pluralidade destes modelos, a base para negar a unidade da história, e para reconhecer a sua irreduzível *pluralidade* — a qual, na medida em que não reflecte já uma realidade-norma, se distingue cada vez mais dificilmente dos mitos; c) na sociologia dos *mass media*: aqui, a aplicação originária da noção de mito aos movimentos das massas (revolucionárias) proposta por Sorel foi substituída (muito significativamente, creio) pela análise em termos de mitologia dos conteúdos e das imagens distribuídas por cinema, televisão, literatura e artes várias de consumo.

Podem qualificar-se estes diversos modos de pensar no mito, em termos de aplicabilidade a vários campos da experiência, como irracionalismo mitigado ou teorias da racionalidade limitada na medida em que têm em comum um pressuposto que, aliás, remonta a Platão (16), segundo o qual certos campos da experiência não se deixam compreender mediante a razão demonstrativa, ou o método científico, e exigem, pelo contrário, um tipo de saber que não pode qualificar-se senão como mítico.

Como disse no início, julgo que estas várias atitudes (que não inspiram apenas determinadas posições relativamente ao mito, mas que encontram nele um dos seus conteúdos mais característicos) nascem todas, mais ou menos directamente, da dissolução das filosofias metafísicas da história, sem porém consumir (ou digerir) esta dissolução suficientemente; e que

por isso mesmo apresentam equívocos e contradições que as tornam teoricamente insatisfatórias. O *arcaísmo* para começar pelo primeiro, não só não se coloca o problema da história, como não consegue dar lugar a uma posição praticável relativamente ao mundo moderno, que não seja, o que é significativo, a proposta da restauração da cultura «tradicional», por parte da direita. O tradicionalismo da direita que representa a única saída política visível, do arcaísmo, é significativo porque revela, quando levado ao extremo, a sua debilidade teórica que consiste em transformar simplesmente o mito do progresso num mito das origens, as quais, *apenas enquanto tal*, seriam mais autenticamente humanas e dignas de constituir ou o fim de uma revolução política ou, pelo menos, o ponto de referência para uma crítica da modernidade.

Idealizar como condição perfeita o tempo das origens é tão vago como idealizar o futuro como tal (como fez e faz ainda o ideal secularizado do progresso, do desenvolvimento, etc.). E não só: relacionamo-nos com as origens mediante o processo que delas surge, e chega até nós; o arcaísmo pretende simplesmente pôr de parte o problema constituído por tal processo, e antes de mais o seguinte: se é das origens que chega precisamente a condição de mal-estar, alienação, etc., em que nos encontramos, então por que remontar a elas? São problemas deste tipo, problemas de filosofia da história, que o arcaísmo põe de parte sem os ter suficientemente debatido, quando, na verdade, eles não se tornaram de modo algum desactualizados pelo facto de ter passado o tempo das metafísicas evolucionistas da história.

O mesmo se pode dizer do relativismo cultural. Aliás, aqui é ainda mais evidente que o problema da historicidade não está nem colocado nem resolvido, mas foi simplesmente «ignorado»: o relativismo cultural não presta grande atenção nem : a) ao contexto efectivo em que a tese da pluralidade irreductível dos mundos culturais é enunciada; nem: b) à efectiva impos-

tabilidade de isolar os mundos culturais um do outro — e não só, como em a), pelo nosso universo, de nós antropólogos e estudiosos do mito, que construímos a teoria. O problema que muitas vezes se coloca aos antropólogos que trabalham «na área» — o da relação entre eles, expoentes de uma cultura forte, muitas vezes colonialista, e os seus informadores indígenas — é apenas um aspecto do problema hermenêutico mais vasto que o relativismo cultural não se coloca. O estudo das «outras» culturas acontece já sempre num contexto que torna impossível, e artificialmente falsa, a pretensão de as representar como objectos separados; elas são, pelo contrário, interlocutoras de um diálogo que, no entanto, uma vez reconhecido, coloca o problema do horizonte comum em que de facto acontece, tornando inútil a separação pressuposta pelo relativismo. Este horizonte comum é o problema da filosofia da história, que não se pode liquidar facilmente. Por fim, a teoria da racionalidade limitada — isto é, a ideia difundida em várias formas segundo as quais o mito enquanto saber narrativo seria um tipo de pensamento adequado a certos campos da experiência (a cultura de massa, a vida interior, a historiografia) — também ela deixa de parte o problema de definir a própria situação histórica: não tem consciência de se fundar numa tácita aceitação da distinção entre *natur-* e *Geisteswissenschaften*; distinção que se tornou cada vez mais problemática e duvidosa à medida que abria caminho a consciência de que também a ciência exacta é uma empresa social: portanto, que os métodos objectivantes das ciências da natureza são um momento no interior de um contexto que, como tal, entraria de pleno direito no campo das ciências histórico-sociais.

Em vários graus e formas diversas — que decerto poderiam ser mais amplamente investigadas — as três atitudes correntes na cultura actual a propósito do mito põem de parte com demasiada pressa o problema da *própria* contextualização histórica: não dizem onde elas mesmas, como posições teóricas, se

situam. O arcaísmo pretende voltar às origens e ao saber mítico sem se perguntar o que é o período «intermédio» que nos separa daquele momento inicial; o relativismo cultural fala de universos culturais separados e autónomos, mas não diz a qual destes universos pertence a própria teoria relativista; a racionalidade limitada não tem uma teoria explícita acerca da possibilidade de distinguir verdadeiramente entre campos reservados ao saber mítico e campos em que vale a racionalidade científica. A todos estes problemas, a metafísica da história de tipo idealista ou positivista dava uma resposta, concebendo a história como um único processo de *Aufklärung* e de emancipação da razão. O processo de emancipação da razão, porém, foi além daquilo que idealismo e positivismo esperavam: variados povos e culturas tomaram a palavra na cena do mundo, e tornou-se impossível acreditar que a história seja um processo unitário, com uma linha contínua rumo a um *telos*. A realização da universalidade da história tornou impossível a história universal. Com isso, também a ideia de que o curso histórico pudesse pensar-se como *Aufklärung*, libertação da razão das sombras do saber mítico, perdeu a sua legitimidade. A desmitificação foi reconhecida ela própria como um mito (17).

Mas a descoberta do carácter mítico da desmitificação legitima verdadeiramente as atitudes em relação ao mito que acima descrevemos?

Desmitificar a desmitificação não significa restaurar os direitos do mito; pelo menos porque entre os mitos a que devemos reconhecer legitimidade existe também o da razão e do seu progresso. A desmitificação, ou a ideia da história como processo de emancipação da razão, não é algo que se possa exorcizar tão facilmente. Nietzsche mostrara já que quando se descobre que também o valor da verdade é uma crença baseada em exigências vitais, portanto um «erro», não se restauram simplesmente os erros precedentes: continuar a sonhar sabendo que se sonha, como diz a passagem já citada de *A Gaia*

Ciência, não equivale decerto ao sonhar puro e simples. Isso dá-se com a desmitificação: se quisermos ser fiéis à nossa experiência histórica, teremos de ter em conta que, uma vez revelada a desmitificação como um mito, a nossa relação com o mito não emerge ingénuo, mas fica marcada por esta experiência. Uma teoria da presença do mito na cultura de hoje deve voltar a partir deste ponto. A palavra de Nietzsche em *A Gaia Ciência* não é apenas um paradoxo filosófico, é a expressão de um destino da nossa cultura: este destino pode também indicar-se com outro termo, *secularização*. Nesta palavra exprimem-se os dois elementos indicados pela divisa de *A Gaia Ciência*: saber que se sonha e continuar a sonhar. A secularização do espírito europeu da idade moderna não é apenas a descoberta e a desmitificação dos erros da religião, mas também a sobrevivência, em formas diversas e, num certo sentido, degradadas, daqueles «erros». Uma cultura secularizada não é uma cultura que tenha simplesmente atirado para trás das costas os conteúdos religiosos da tradição, mas que continua a vivê-los como vestígios, modelos ocultos e deturpados, mas profundamente presentes.

São coisas que em Max Weber se ligam claramente: o capitalismo moderno não nasce como abandono da tradição cristã medieval, mas como sua aplicação «transformada». O mesmo sentido tem a investigação de Loewith sobre o historicismo moderno: também aqui, as várias metafísicas da história até Hegel, Marx, Comte não são mais do que «interpretações» da teologia da história hebraico-cristã, pensadas fora do quadro teológico original. Não tanto em Loewith, mas decerto em Weber, ou mesmo na oposição comunidade-sociedade de Tönnies, o processo através do qual a modernidade (como capitalismo industrial em Weber, como sociedade já não baseada em laços orgânicos em Tönnies) se separa das suas matizes religiosas originais surge como uma amálgama inseparável de conquista e perda: a modernização não acontece atra-

vés do abandono da tradição, mas através de uma espécie de interpretação irónica desta, uma «distorção» (Heidegger fala, num sentido não muito distante, de *Verwindung*)⁽¹⁸⁾, que a conserva mas também, em parte, a esvazia. Penso que a estes elementos do conceito de secularização se possam juntar tanto as teses de Norbert Elias sobre a história da civilização europeia⁽¹⁹⁾, como as de Girard sobre o sagrado como violência e sobre o cristianismo como processo de dessacralização⁽²⁰⁾. Em Elias, o moderno processo de civilização desenvolve-se quando o poder e o exercício da força se concentram no soberano, no estado absoluto e depois constitucional. Em correspondência, a psicologia colectiva sofre uma transformação radical: os indivíduos interiorizam, em todas as classes sociais, as «boas maneiras» dos cortesãos que pela primeira vez tinham feito a experiência da renúncia à força a favor do soberano; as paixões já não são fortes e abertas como nas épocas passadas, a existência perde em vivacidade e cor mas ganha em segurança e formalização. Também aqui, o progresso se acompanha de uma menor intensidade da experiência, uma espécie de esvaziamento ou de diluição. Quanto a Girard, o seu discurso diz respeito à civilização humana em geral: cujo caminho, segundo ele, vai do nascimento do sagrado — que exorciza a violência de todos contra todos concentrando-a na vítima do sacrifício, mas deixando-a sobreviver como base das instituições — até à sua desmitificação por parte do Velho Testamento e de Jesus: este último mostra que o sagrado é a violência, e abre caminho a uma nova história humana que, embora contra a terminologia e os propósitos de Girard, bem podemos chamar secularizada.

A cultura moderna europeia está assim ligada ao próprio passado religioso não só por uma relação de superação e emancipação, mas também, inseparavelmente, por uma relação de conservação-distorção-esvaziamento: o progresso tem uma espécie de natureza nostálgica, como o classicismo e o

romanticismo dos séculos passados nos ensinaram. Mas o significado desta nostalgia só se manifesta com a experiência da desmitificação levada até ao fim. Quando também a desmitificação é revelada como mito, o mito recupera legitimidade, mas só no quadro de uma geral experiência «enfraquecida» da verdade. A presença do mito na nossa cultura actual não exprime um movimento de alternativa ou de oposição à modernização; é, pelo contrário, um resultado consequente, um ponto de chegada, pelo menos até agora. O momento da desmitificação da desmitificação, aliás, pode considerar-se o verdadeiro momento de passagem do moderno ao pós-moderno. Esta passagem encontra-se em Nietzsche, na sua forma filosófica mais explícita. Depois dele, depois da desmitificação radical, a experiência da verdade já não pode simplesmente ser a mesma de antes: já não há evidência apodíctica, aquela em que os pensadores da época da metafísica procuravam um *fundamentum absolutum et inconsussum*. O sujeito pós-moderno, se olha para dentro de si à procura de uma certeza primeira, não encontra a segurança do *cogito* cartesiano, mas as intermitências do coração proustiano, os relatos dos *media*, as *mitologias* evidenciadas pela psicanálise.

É esta experiência, moderna ou antes pós-moderna, que o «regresso» do mito na nossa cultura e na nossa linguagem procura apreender; e não decerto um renascimento do mito como saber não inquinado pela modernização e pela racionalização. Só neste sentido, o «regresso do mito», quando e na medida em que se dá, parece apontar para uma superação entre racionalismo e irracionalismo; uma superação que reabre, porém, o problema de uma renovada consideração filosófica da história.

A arte da oscilação

Como aconteceu em toda a idade moderna ⁽²¹⁾, é provável que também hoje os aspectos salientes da existência, ou até, para usar termos heideggerianos, o «sentido do ser» característico da nossa época, se anunciem de forma particularmente evidente, e antecipadora na experiência estética. É, pois, necessário olhar para ela com especial atenção se quisermos compreender não só o que pertence à arte, mas mais em geral o que pertence ao ser, na existência tardomoderna.

O problema da arte numa sociedade de comunicação generalizada foi enfrentado de forma determinante, e ainda hoje actual, pelo ensaio de Walter Benjamin sobre *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica*, de 1936 ⁽²²⁾; um escrito a que é preciso regressar continuamente, porque (pelo menos, parece-me) nunca foi efectivamente assimilado e «digerido», por assim dizer, pela investigação estética posterior. Em geral, ele foi entendido como puro e simples reconhecimento sociológico das novas condições em que actua a arte contemporânea, utilizando-o, quer como instrumento de polémica contra o mercado da arte, quer como base teórica para a reflexão sobre todos os fenómenos artísticos que se situam fora das instituições tradicionais da arte (fora do teatro, como o *happening*; fora do museu e da galeria, como várias formas

de arte comportamental, *land art*, etc.); ou então, acabou por ser liquidado como expressão de uma ilusão, a de que a reprodutibilidade técnica pudesse representar uma *chance* positiva para a renovação da arte, quando na realidade, como afirmou Adorno que viveu na América a experiência da civilização massificada, esta está bem longe de realizar as condições da utopia de Benjamin, e representa, pelo contrário, o esmagamento total de qualquer arte na manipulação do consenso por parte dos *mass media*. Estas várias leituras do ensaio de Benjamin parecem, porém, largamente insuficientes. Aquilo em que é preciso voltar a reflectir é a intuição central de tal ensaio, isto é, a ideia de que as novas condições da produção e da fruição artística que surgem na sociedade dos *mass media* modificam de maneira substancial a essência, o *Wesen* da arte (um termo que aqui usaremos no sentido de Heidegger: não a natureza eterna da arte, mas o modo de *dar-se* na época actual). Relativamente a esta alteração de essência, nem Adorno, com a sua crítica radical da reprodutibilidade, nem as interpretações sociologizantes (que vão até à esperança de uma reconciliação estética da existência, como em Marcuse) disseram realmente nada de novo, e adequado às premissas colocadas por Benjamin. Quando Adorno nega que a arte possa realmente (ou deva) perder a *aura* que a isola da quotidianidade, defende certamente o poder crítico da obra em relação à realidade existente; mas adopta também, e mantém, a concepção da arte como lugar de conciliação e de perfeição que se exprime em toda a tradição metafísica ocidental, de Aristóteles a Hegel. Que a conciliação seja utópica, e esteja no domínio da aparência, como Adorno sublinha retomando oportunamente Kant contra Hegel, não significa porém uma verdadeira alteração de essência, mas apenas a sua colocação num futuro indefinido, que lhes conserva o papel de ideal regulador. É este um ponto sobre o qual é preciso reflectir, também perante as recentes recuperações, sobretudo em

França (com um certo atraso relativamente a outros âmbitos culturais, como a Itália), da estética de Adorno e também do pensamento de Ernst Bloch.

Contudo, em Benjamin existem as premissas para iniciar uma reflexão sobre o novo *Wesen* da arte na sociedade tardo-industrial, superando precisamente a definição metafísica tradicional da arte como lugar da conciliação, da correspondência entre interior e exterior, da catarse.

Estas premissas podem ser adequadamente desenvolvidas partindo de uma analogia à primeira vista paradoxal, para a qual, que eu saiba, não se chamou ainda a atenção. No mesmo ano de 1936, em que era escrito o ensaio de Benjamin, nasceu também outro escrito determinante para a estética contemporânea, a saber, o ensaio de Heidegger sobre *A Origem da Obra de Arte* agora contido em *Holzwege* (23). É o escrito em que Heidegger elabora a sua noção central de obra de arte como «realização da verdade», que se processa no conflito entre os dois aspectos constitutivos da obra: a exposição do mundo e a produção da terra. Ora, a obra assim concebida exerce sobre o observador um efeito que Heidegger define com o termo *Stoss* — choque, literalmente. No ensaio de Benjamin encontramos — com base em premissas completamente diversas e, aparentemente, também com significado diferente — uma teoria que atribui à arte mais característica da época da reprodutibilidade técnica — o cinema — um efeito definido precisamente em termos de *shock*. A tese que pretendo propor é: desenvolvendo a analogia entre o *Stoss* de Heidegger e o *shock* de Benjamin é possível alcançar os aspectos essenciais da nova «essência» da arte na sociedade tardo-industrial, aspectos que a reflexão estética contemporânea mesmo a mais aguda e radical — em primeiro lugar, entre todos Adorno — deixou escapar.

A reprodutibilidade técnica parece actuar em sentido precisamente oposto ao *shock*: de facto, na época da reprodutibili-

dade, quer a grande obra de arte do passado, quer os novos produtos que nascem já para os *media* reproduzíveis, como o cinema precisamente, tendem a transformar-se em objectos de consumo corrente, e portanto cada vez menos relevantes num fundo de comunicação intensificada: aparte este efeito de embotamento, que se pode identificar como o «consumir-se» dos símbolos muito rapidamente transmitidos e multiplicados, também sob outro aspecto os meios técnicos da reproduzibilidade tendem a nivelar as obras, porque, por mais aperfeiçoadas que sejam, acabam por acentuar e isolar nas obras um conjunto de características que são as mais «perceptíveis» pelo próprio meio, ou de alguma forma restringe a obra aos limites ligados às condições do meio: Adorno insistiu, por exemplo, na deformação dos tempos musicais que se produz para restringir as gravações aos limites de um disco.

Naturalmente, este conflito entre um «ser em si» da obra e uma sua adaptação às exigências do meio de reprodução só se alcança através do ponto de vista — que é o de Adorno — que distingue ainda entre um ideal «valor de uso» da obra e o seu alienado e desusado valor «de troca» (ligado às condições do mercado, às modas, etc.). Benjamin, pelo contrário, como é sabido, no ensaio de 1936 saudara como uma novidade decisiva e positiva o facto da reproduzibilidade técnica fazer desaparecer completamente o valor «cultural» da obra a favor do seu valor «expositivo»; o que equivalia a dizer que a obra não tem um «valor de uso» que se distinga do seu valor de troca; ou que, em suma, todo o seu significado estético se identifica com a história da sua *Wirkung*, do seu sucesso, recepção, interpretação, na cultura e na sociedade (isto, diga-se de passagem, não é o mesmo que assumir uma posição de puro e simples niilismo hermenêutico, expresso por Valéry: «Mes vers ont le sens qu' on leur prête»; as interpretações singulares não se realizam no vazio, ligam-se com uma relação que é histórico-factual mas tem também um alcance normativo, a todas as

outras interpretações, à *Wirkungsgeschichte* global, ou «história dos efeitos» da obra (24).

Mas o problema da relação entre valor cultural — ou «aurático», no sentido de Benjamin — e o valor expositivo da obra de arte só pode ser realmente resolvido se se seguirem até ao fim as implicações da teoria do *shock*. Até se pensar que a fruição da obra de arte é caracterizada como alcance da perfeição da forma e como satisfação vívida por esta perfeição, será impossível aceitar que, como foi dito, o valor de uso se dissolva no valor de troca, ou que o valor cultural da obra caia a favor do seu valor expositivo.

No ensaio de Benjamin, o efeito de *shock* é característico do cinema, que nesse aspecto foi antecipado pelas poéticas dadaístas: a obra de arte dadaísta é de facto concebida como um projectil lançado contra o espectador, contra qualquer segurança, expectativa de sentido, hábito perceptivo. O cinema é feito, também ele, de projecteis, de projecções: logo que uma imagem é formada, já é substituída por outra, à qual o olho e a mente do espectador se devem readaptar. Numa nota, Benjamin compara explicitamente as prestações perceptivas exigidas ao espectador do filme com aquelas que são necessárias a um peão (ou, podemos acrescentar, a um automobilista) que se move no meio de tráfego de uma grande cidade moderna. «O cinema — escreve Benjamin — é a forma de arte que corresponde ao perigo cada vez maior de perder a vida, perigos que os contemporâneos são obrigados a ter em conta...» (25) Parece entender-se aqui, numa forma curiosamente desmitificada e reduzida a dimensões de vida quotidiana — o tráfego e os seus riscos — aquilo que Heidegger teoriza no seu ensaio sobre a *Origem da Obra de Arte* com a noção de *Stoss*. Também para Heidegger, num sentido diferente mas talvez profundamente próximo do de Benjamin, a experiência do *shock* da arte tem a ver com a morte; não tanto ou não principalmente com o risco de ser atropelado por um autocarro na rua, mas

com a morte como possibilidade constitutiva da existência. Aquilo que, na experiência da arte, causa o *Stoss*, para Heidegger, é mais o próprio facto da obra ser mais do que não ser (26). O facto de existir, o *Daß*, como recordam os leitores de *O Ser e o Tempo* (27), está também na base da experiência existencial da angústia. No parágrafo 40 de *O Ser e o Tempo* a angústia é descrita como o estado emotivo que o existir (isto é, o homem) vive quando é colocado perante o facto nu de ser lançado no mundo. Enquanto que as coisas singulares pertencem ao mundo uma vez que se inserem numa rede de correspondências, de significações (cada coisa é remetida para outras, como efeito, como causa, como instrumento, como sinal, etc.), o mundo como tal, no seu conjunto, não tem correspondências, é insignificante; a angústia regista esta insignificância, a gratuitidade total do facto do mundo existir. A experiência da angústia é uma experiência de «desenraizamento» (de *Un-heimlichkeit*, de *Un-zu-Hause-sein*) (28). A analogia do *Stoss* da arte com esta experiência de angústia é compreensível se pensarmos que a obra de arte não se deixa reportar a uma ordem de significados preestabelecida, pelo menos no sentido em que não é dela deduzível como sua consequência lógica; e também no sentido em que não se insere simplesmente no interior do mundo como é, mas pretende lançar sobre ele uma nova luz. O encontro com a obra de arte, como Heidegger o descreve, é como o encontro com uma pessoa que tem uma visão própria do mundo com a qual a nossa deva confrontar-se interpretativamente. É antes de mais neste sentido que se deve entender a tese de Heidegger segundo o qual a obra de arte *funda* um mundo, dado que se apresenta como uma nova «abertura» histórico-eventual do ser. Embora o *Stoss* pareça descrito com termos mais «positivos» que a angústia de *O Ser e o Tempo*, que tem por seu lado sempre a ver com *Stimmungen* como o medo, a ânsia, etc., o seu significado é, essencialmente, o mesmo: colocar

em estado de suspensão a evidência do mundo, suscitar um espanto preocupado pelo facto, em si insignificante (em sentido rigoroso, que não remete para nada; ou que remete para o nada), do mundo existir.

Até que ponto esta noção de *Stoss* tem realmente a ver, para além da proximidade terminológica, com o *shock* de que fala Benjamin em relação aos *media* da reprodutibilidade? Heidegger parece ligar o *Stoss* da obra de arte ao facto desta ser uma «verdade posta em acção», isto é, uma nova abertura ontológico-epocal; neste sentido, de *Stoss* só se deveria falar em referência a grandes obras que se apresentam como decisivas na história de uma cultura ou pelo menos na experiência vivida de cada um: a Bíblia, os trágicos gregos, Dante, Shakespeare, ... O *shock* de Benjamin parece, pelo contrário, algo de muito mais simples e familiar, como a rápida sucessão de imagens na projecção do cinema que exige ao espectador uma prestação análoga à que se exige a um condutor que se move no tráfego da cidade. Contudo, os dois conceitos, o de Heidegger e o de Benjamin, têm pelo menos um aspecto em comum: a insistência sobre o desenraizamento. Num caso e noutro, a experiência estética surge como uma experiência de estranhamento, que exige um trabalho de recomposição e de readaptação. Este trabalho, porém, não aponta para o alcançar de uma condição final de recomposição; a experiência estética, pelo contrário, vira-se para a manutenção do desenraizamento. Para Benjamin, dado o exemplo do cinema que ele escolhe, é até demasiado evidente que não podemos pensar que a experiência do filme se efectua quando se reduz a um quadro parado. Para Heidegger, a experiência do desenraizamento da arte contrapõe-se à da familiaridade do objecto de uso, no qual a enigmaticidade do *Daß* (do quê) «se dissolve na usabilidade». Não se pode supor que Heidegger pense numa «conclusão» da experiência do desenraizamento estético numa recuperação da familiaridade e da evidência, como se o destino da obra de

arte fosse transformar-se, afinal, num simples objecto de uso. O estado do desenraizamento — tanto para Heidegger como para Benjamin — é constitutivo e não provisório. E isto é precisamente aquilo que constitui o elemento mais radicalmente novo nestas posições estéticas relativamente à reflexão tradicional sobre o belo — e também da sobrevivência desta tradição nas teorias estéticas do nosso século. Desde a doutrina de Aristóteles da catarse ao livre exercício das faculdades de Kant, ao belo como perfeita correspondência entre interior e exterior em Hegel, a experiência estética parece ter sido sempre descrita em termos de *Geborgenheit* — de segurança, de «enraizamento» ou «reenraizamento».

Pode indicar-se o elemento novo da posição de Heidegger e de Benjamin, aquele através do qual eles se separam de toda a concepção da experiência estética em termos de *Geborgenheit*, mediante a noção de oscilação. Isso exige uma transferência de acento no modo usual de interpretar o sentido da estética de Heidegger: esta resulta, de facto, numa doutrina cheia de ênfase romântica se insistirmos demasiado na função de «fundação» que a obra de arte exerce relativamente ao mundo. Decerto em Heidegger há também esta insistência: «Aquilo que dura fundam-no os poetas», segundo a afirmação de Hölderlin que ele frequentemente retoma; o que quer dizer que na poesia se dão as viragens decisivas da linguagem, que é a «casa do ser», isto é, o lugar em que se desenham as coordenadas fundamentais de qualquer possível experiência do mundo.

Todavia, aquilo que importa mais a Heidegger, e que se manifesta em muitas páginas do ensaio de 1936, como nas suas leituras dos poetas (29), não é a definição positiva do mundo que a poesia abre e funda, mas sim a determinação do alcance de «desfundamento» que a poesia, inseparavelmente, sempre tem. Fundação e «desfundamento» são o sentido dos dois aspectos que Heidegger indica como constitutivos da

obra de arte, isto é, a exposição (*Auf-stellung*) do mundo e produção (*Her-stellung*) da «terra». O mundo exposto pela obra é o sistema de significados que ela inaugura; a terra é produzida pela obra quando é apresentada, mostrada como o fim obscuro, nunca totalmente consumável em enunciados explícitos, sobre a qual o mundo da obra se radica. Se, como se viu, o desenraizamento é o elemento essencial e não provisório da experiência estética, deste desenraizamento é responsável muito mais a terra do que o mundo; só porque o mundo de significados alargado à obra surge como obscuramente radicado (portanto, logicamente, não «fundado») na terra, a obra produz um efeito de desenraizamento: a terra não é o mundo, não é sistema de relações significativas, é o outro, o nada, a geral gratuitidade e insignificância. A obra só é fundação enquanto produz um contínuo efeito de desenraizamento, nunca recomponível numa *Geborgenheit* final. A obra de arte nunca é tranquilizante, «bela» no sentido da perfeita conciliação de interior e exterior, essência e existência, etc. Talvez possa ter algo da catarse de Aristóteles, mas só se a catarse for entendida como exercício de aperfeiçoamento, um reconhecimento dos limites intransponíveis, terrestres, da existência humana; não como purificação perfeita, mas como *phrónesis*. E neste sentido, não tanto fundante como «desfundante», que o *Stoss* de Heidegger pode ser interpretado como análogo ao *shock* de que fala Benjamin. A analogia escapa e parece absurda se, à aparente insignificância do *shock* de Benjamin, se contrapuser uma visão enfática da obra de arte como inauguração e fundação de mundos histórico-culturais. Mas entender nestes termos a teoria de Heidegger significa ainda interpretá-la numa forma metafísica ou, para falar em termos heideggerianos, ôntica: neste caso, o *Stoss* dependeria efectivamente da imponência positiva, das proporções decisivas do novo mundo que a obra inaugura e funda; interpretar e fruir a obra significaria estabelecer-se neste mundo e na sua nova signifi-

catividade. Mas, pelo contrário, é claro que a Heidegger, no *Stoss* como na angústia, interessa o desenraizamento relativamente ao mundo — quer o mundo dado, quer o mundo exposto pela obra em termos positivos.

«O cinema — diz Benjamin — é a forma de arte que corresponde ao perigo cada vez maior de perder a vida...» Mas, no contexto de todo o seu ensaio, ele é também a forma de arte que realiza a essência tardomoderna de qualquer arte, a única à luz da qual é possível uma qualquer experiência estética, mesmo de obras de arte do passado. Esta experiência já não pode ser caracterizada por qualquer *Geborgenheit*, por qualquer segurança e conciliação; é essencialmente precária, ligada não só aos perigos acidentais que a vida do peão metropolitano está sujeita, mas à própria estrutura precária da existência em geral. O *shock* característico das novas formas de arte da reproduzibilidade é apenas o modo em que de facto se realiza, no nosso mundo, o *Stoss* de que fala Heidegger, a oscilação essencial e desenraizamento que constitui a experiência da arte.

Porém, enquanto que no ensaio de Benjamin se verifica facilmente uma orientação geral no sentido da avaliação positiva da existência tecnológica, já que o fim do valor cultural e aurático da obra de arte é por ele explicitamente entendido como uma *chance* positiva de libertação da arte em relação à superstição, à alienação, e enfim às amarras da metafísica, parece que Heidegger é um juiz severo das condições de existência modernas, também e sobretudo porque a banalização da linguagem que se verifica na sociedade da comunicação generalizada destruiria a própria possibilidade de existência da obra enquanto obra, reduzindo-a a insignificância. Mas é difícil demonstrar que Heidegger é um teórico da obra de arte no sentido cultural da palavra; isto é, que ele vê o valor estético da obra ligado ao *hic et nunc* da sua presença de forma conseguida e perfeita, de produto do artista entendido como génio

criador. São categorias que, embora essenciais à concepção cultural da obra de arte, são radicalmente estranhas à abordagem heideggeriana, para a qual a obra é «verdade realizada» uma vez que é sempre mais do que arte, mais do que forma completa e perfeita ou resultado de um acto criador ou de uma mestria. A obra funciona como abertura da verdade porque é um «acontecimento» (*Ereignis*) do ser, o qual tem, porém, a sua essência de acontecimento no ser envolvido e «expropriado» no «jogo de espelhos do mundo» (como Heidegger diz no seu ensaio sobre «A coisa»). (30)

Aqui é, todavia, mais importante aprofundar outro problema, o da atitude de Heidegger relativamente aos aspectos de existência humana no mundo da técnica. Esclarecendo este problema, podem encontrar-se importantes indicações no significado desenraizante e «oscilatório» da experiência estética na modernidade avançada, indicações que servem também para desenvolver os elementos implícitos nas propostas de Benjamin. Diga-se de passagem ser verosímil que ambos, Heidegger e Benjamin, retirem os elementos para a descrição da existência humana na metrópole moderna a Georg Simmel (31). Debrucemo-nos sobre as páginas de *Identidade e Diferença* e de *Ensaio e Discursos* (32), em que Heidegger ilustra a sua noção de *Ge-Stell*. Com este termo, que se pode traduzir aproximadamente por im-posição, Heidegger caracteriza todo o conjunto da técnica moderna, que é em geral pensável como um *Stellen*, um «colocar»: o homem coloca as coisas como objectos da sua manipulação, mas é por sua vez sempre obrigado a novas prestações, de modo que o *Ge-Stell* é uma espécie de contínua e desenfreada provocação recíproca de homem e ser. Mas a essência da técnica moderna assim definida não é apenas o ponto de chegada supremo do esquecimento metafísico do ser; para Heidegger, o *Ge-Stell* é também «um primeiro e premente brilhar do *Ereignis*» (33), isto é, do evento do ser, para além do seu esquecimento metafísico (34).

Exactamente no *Ge-Stell*, isto é, na sociedade da técnica e da manipulação total, Heidegger vê também uma *chance* de ultrapassar o esquecimento e a alienação metafísica em que viveu até hoje o homem ocidental. O *Ge-Stell* pode oferecer uma tal *chance* precisamente porque se define em termos quase idênticos aos usados por Benjamin para falar do *shock*.

De facto, escreve Heidegger: no *Ge-Stell*, «todo o nosso existir se encontra por toda a parte provocado — ora jogado, ora impulsivamente, ora incitado, ora impelido — a dar-se à planificação e ao cálculo de qualquer coisa» (35). A provocação sob a qual a existência do homem moderno está é análoga à condição de peão metropolitano de Benjamin, para o qual a arte não pode ser senão *shock*, desenraizamento contínuo, e afinal exercício de mortalidade. A *chance* de ultrapassar a metafísica que o *Ge-Stell* oferece está ligada ao facto de, nele, «homem e ser perderem as determinações que a metafísica lhes atribui» (36): a natureza já não é apenas o lugar das leis necessárias das «ciências positivas», e o mundo humano — também ele duramente submetido às técnicas de manipulação — já não é o complementar e simetricamente oposto reino da liberdade, campo de «ciências do espírito». Neste baralhar de cartas, o teatro da metafísica com os seus papéis definitivos desaparece, e por isso pode dar a si próprio uma *chance* no novo advento do ser.

A nossa terminologia estética, os conceitos de que dispomos para falar de arte — quer enquanto produção quer enquanto função — e que aparecem sempre de novo, sob formas diversas, na nossa reflexão, serão adequadas para pensar a experiência estética como desenraizamento, oscilação, perda de fundamento, *shock*? Um sinal de que não o são poderia ver-se no facto da teoria estética não ter ainda feito justiça aos *mass media* e às possibilidades que eles oferecem. Isto é, continua a parecer que se trata de «salvar» uma essência da

arte (criatividade, originalidade, fruição da forma, conciliação, etc.) das ameaças que as novas condições de existência da civilização de massa representam não só para a arte, digamos, mas para a própria essência do homem. As condições da reprodutibilidade, em particular, são consideradas inconciliáveis com as exigências da criatividade que parece indispensável na arte, não só porque a rápida difusão das comunicações tende a banalizar imediatamente qualquer mensagem (que de resto, para satisfazer as exigências dos *media*, nasce sempre já banalizada); mas sobretudo, porque se reage a este consumo dos símbolos através da invenção de «novidades» que, como as da moda, não possuem a radicalidade que parece necessária à obra de arte, antes se apresentando como jogos superficiais. Com efeito, a todos os conteúdos que divulgam, os *mass media* conferem um peculiar carácter de precaridade e superficialidade; este choca duramente contra os preconceitos de uma estética sempre inspirada, mais ou menos explicitamente, no ideal da obra de arte como «monumentum aere perennius», e da experiência estética como experiência que envolve profunda e autenticamente o sujeito, criador ou espectador. Estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da experiência produtiva fruidora são certamente coisas que já não podemos esperar na experiência estética da modernidade avançada, dominada pela potência (e impotência) dos *media*. Contra a nostalgia pela eternidade (da obra) e pela autenticidade (da experiência), é preciso reconhecer claramente que o *shock* é tudo aquilo que resta da criatividade da arte na época da comunicação generalizada. E o *shock* é definido por dois aspectos que caracterizámos seguindo as indicações de Benjamin e de Heidegger: antes de mais e fundamentalmente, ele não é mais do que uma mobilidade e hipersensibilidade dos nervos e da inteligência, característica do homem metropolitano. A esta excitabilidade e hipersensibilidade corresponde uma arte já não centrada na *obra* mas na *experiência*, pensada

porém em termos de variações mínimas e contínuas (segundo o exemplo da percepção do cinema). São elementos que, embora sem desenvolver as suas últimas consequências, a estética oitocentista muitas vezes teorizou: aliás, Heidegger assinala-os, por exemplo, de modo polémico, na teoria da arte de Nietzsche.

A segunda característica que constitui o *shock* como único resíduo da criatividade na arte da modernidade avançada é aquela que Heidegger pensa sobre a noção de *Stoss*: isto é, o desenraizamento e a oscilação que têm a ver com a angústia e a experiência da mortalidade. O fenómeno que Benjamin descreve como *shock*, não diz respeito apenas às condições da percepção, nem é apenas um facto a confiar à sociologia da arte; mas é sim o modo em que se realiza a obra de arte como conflito entre mundo e terra. O *shock-Stoss* é o *Wesen*, a essência, da arte nos dois sentidos que esta expressão tem na terminologia de Heidegger: ou seja, o modo em que se dá a nós, na modernidade avançada, a experiência estética; e é, também, aquilo que nos surge como essencial para a arte *tout court*, isto é, o seu acontecer como relação entre fundação e perda de fundamento, na forma da oscilação e do desenraizamento; afinal, como exercício de mortalidade.

Acabará assim por se propor uma apologia demasiado expedita da cultura de massa, resgatada, parece, de todos os aspectos alienantes tão eficazmente caracterizados por Adorno e pela sociologia crítica? O equívoco desta sociologia, hoje em dia, aparece-nos baseado no facto de não ter distinguido as condições de alienação política próprias das sociedades de organização total, dos elementos de novidade implícitos nas condições de existência tardomodernas. O resultado deste equívoco é que a perversidade da massificação e da organização total foi condenada em nome de valores humanistas cujo alcance crítico estava exclusivamente ligado ao seu anacronismo; efectivamente, eram valores inspirados, em momentos

anteriores, naquela metafísica cujo resultado, como bem viu Heidegger, foi precisamente a organização total da sociedade. Hoje estamos talvez em condições de reconhecer que os elementos de superficialidade e precaridade da experiência estética tal como se realiza na sociedade tardomoderna não são necessariamente sinais e manifestações de alienação, ligadas aos aspectos desumanizantes da massificação.

Contrariamente ao que durante muito tempo — e com boas razões, infelizmente — acreditou a sociologia crítica, a massificação niveladora, a manipulação do consenso, os erros do totalitarismo *não são* o único resultado possível do advento da comunicação generalizada, dos *mass media*, da reprodutibilidade. Ao lado da possibilidade — que deve ser decidida politicamente — destes resultados, abre-se também uma possibilidade alternativa: o advento dos *media* comporta também efectivamente uma acentuada mobilidade e superficialidade da experiência, que contrasta com as tendências para a generalização do domínio, ao mesmo tempo que dá lugar a um espécie de «enfraquecimento» da própria noção de realidade, com o consequente enfraquecimento também de toda a sua coacção. A «sociedade do espectáculo» de que falaram os situacionistas não é apenas a sociedade das aparências manipuladas pelo poder; é também a sociedade em que a realidade se apresenta com características mais brandas e fluidas, e em que a experiência pode adquirir os aspectos da oscilação, do desenraizamento, do jogo.

A ambiguidade que muitas teorias contemporâneas consideram característica da experiência estética não é uma ambiguidade provisória: isto é, através do uso mais livre e menos automatizado da linguagem que se dá na poesia, não se trata de nos tornarmos — como sujeitos — mais donos da linguagem em geral. Neste caso a ambiguidade poética é apenas meio para produzir, afinal, uma mais plena apropriação da linguagem por parte do sujeito; portanto, trata-se também de

um desenraizamento instrumental, que visa um reenraizamento conclusivo que fica prisioneiro se não da categoria de obra, certamente da de sujeito, que lhe é correspondente. A experiência da ambiguidade é, pelo contrário, constitutiva da arte, como a oscilação e o desenraizamento; são estas as únicas vias através das quais, no mundo da comunicação generalizada, a arte pode configurar-se (não ainda, mas talvez finalmente) como criatividade e liberdade.

Da utopia à heterotopia

A mais radical transformação que se verificou entre os anos sessenta e hoje no que diz respeito à relação entre arte e vida quotidiana parece-me poder descrever-se como uma passagem da *utopia* à *heterotopia*. Os anos sessenta (e decerto, principalmente o ano sessenta e oito; mas trata-se de um movimento que apenas culmina na contestação daquele ano, estando vivo desde o imediato pós-guerra) conhecem uma grande difusão de perspectivas orientadas para um resgate estético da existência, que nega, mais ou menos explicitamente, a arte como momento «especializado», como «domingo da vida» no sentido de que falava Hegel. A utopia apresenta-se obviamente na sua forma mais explícita e radical no marxismo; mas tem também uma versão «burguesa», que se pode indicar na ideologia do *design* que se impõe largamente, por exemplo, através da popularidade de Dewey⁽³⁷⁾ na filosofia e na crítica europeia dos anos cinquenta. Também Dewey, como os teóricos e os críticos marxistas (de Lukács aos mestres de Francoforte, até Marcuse) tem ascendências hegelianas. Para Dewey, a experiência do belo está ligada à percepção de um *fulfilment* que tem tudo a perder ao ser separado da concreta vida quotidiana: se há um campo da arte em sentido específico, ele alude, todavia, a uma sensação mais geral de harmonia que tem as suas raízes no uso dos objectos, no estabelecimento de equilíbrios

satisfatórios entre indivíduo e ambiente. Quanto às várias formas de marxismo, elas têm em comum a ideia de que a demarcação da arte e a especificidade da experiência estética são aspectos da divisão do trabalho social que se deve eliminar com a revolução ou de algum modo com uma transformação da sociedade no sentido da reapropriação, por parte de todos, da essência inteira do homem. Em Lukács esta perspectiva actua principalmente a nível de metodologia crítica (realismo não é puro reflexo das coisas como são, mas representação da época e dos seus conflitos com uma referência implícita à emancipação e à reapropriação); em Adorno (38) a *promesse de bonheur* constitutiva da arte dá-se sobretudo como instância negativa e desmascaramento da desarmonia do existente — com a correlativa reavaliação «revolucionária» das vanguardas históricas, que o realismo de Lukács considera por sua vez puros sintomas de decadência. Esta reavaliação das vanguardas em perspectiva utópica manifesta-se, depois, até às suas consequências extremas, no sonho marcusiano de uma existência esteticamente (também: sensível e sensualmente) resgatada na sua totalidade (39). Se Adorno abrir o caminho a uma consideração positiva, do ponto de vista marxista, das vanguardas sobretudo enquanto revoluções formais das linguagens das várias artes (a dodecafonía de Schoenberg, o silêncio de Beckett...), Marcuse «sintetiza» igualmente na sua utopia outros aspectos significativos da vanguarda, como, por exemplo, as instâncias de uma transformação geral das relações entre experiência estética e quotidianidade, valorizadas pelo surrealismo e pelo situacionismo. Na base de tudo isso estão alguns grandes mestres do marxismo crítico — Benjamin para Adorno, Bloch para Marcuse; e personagens como Henri Lefebvre (40), mais explicitamente ligados à experiência das vanguardas e do seu prolongamento até aos primeiros anos da década de cinquenta, como é precisamente o caso do situacionismo.

Se olharmos para aqueles anos com a relativa distância que deles hoje nos separa, surgem atenuadas também as não pequenas diferenças teóricas que distinguiam, por exemplo, a ideologia do *design* (o sonho de um resgate estético da quotidianidade através da optimização das formas dos objectos, do aspecto do ambiente) da atitude revolucionária dos vários marxismos. A partir destes pontos de vista, diferentes entre si, perseguia-se sempre uma unificação global de significado estético e significado existencial que pode considerar-se com razão como utopia. Utopia era, segundo a famosa obra de Bloch de 1918 (41), o significado das vanguardas artísticas do início do século; e estas vanguardas, ao mesmo tempo que passavam (historicamente foi assim, através de Bauhaus) em muitos aspectos pela ideologia do *design*, por outro lado, através de um longo caminho (da recusa de Lukács a Adorno e por fim a Marcuse), liquidavam as suas contas com o marxismo revolucionário (esta liquidação, a nível de massas, é aliás um dos significados, ou o significado de 68).

Desta grande utopia unificadora — que era a utopia da unificação estética de experiência, e que unificava orientações teóricas e políticas diferentes, conferindo-lhes uma geral atitude de distanciação em relação àquela que Nietzsche chamou «a arte das obras de arte», a favor do *design* ou a favor do resgate revolucionário de toda a existência — já não parece restar hoje grande coisa. É raro agora, tanto quanto sei, que o discurso crítico sobre as artes coloque ainda explicitamente o problema do significado geral da arte, juntamente com o do significado e valor da obra.

Aquela que segundo Adorno era a essência da vanguarda, e o seu verdadeiro alcance utópico, isto é, o facto de submeter a debate a própria essência da arte com determinada obra, já não parece ser hoje uma questão. Como se o «sistema do espírito» com as suas distinções e especializações se tivesse completamente restabelecido: paradoxalmente, também uma obra como

a de Habermas, que se apresenta como reivindicação do permanente valor do programa moderno da emancipação, assume como ponto de referência não controverso a distinção de origem kantiana dos âmbitos de vários tipos de acção social, o teleológico, o âmbito regulado por normas e o expressivo e dramaturgico — reservando de algum modo para este último a esfera estética ⁽⁴²⁾. O agir comunicativo, que representa em Habermas o momento culminante desta tipologia, não põe realmente em discussão a distinção dos outros três, antes valendo como norma transcendental que vela para que não se operem colonizações indevidas (antes de mais dos vários interesses expressos nas três formas de acções em detrimento da comunicatividade; mas provavelmente também de cada um dos três tipos de agir em cada um dos outros). Seja como for, não pretendo debater aqui especificamente a *Teoria do Agir Comunicacional*, de Habermas; mas apenas mostrá-la como exemplo de uma certa restauração teórica da separação e especialização do estético, que aqui, segundo uma tradição de pensamento profundamente radicada na modernidade, se refere à expressividade.

O facto de Habermas retomar a tripartição kantiana da razão é apenas um sintoma da situação geral a que pretendo referir-me; e não é necessariamente citada como facto «negativo», e a criticar como um regresso teórico e prático (embora, como espero mostrar mais adiante, não pretenda partilhar a posição de Habermas e a sua estrénuo defesa da actualidade do moderno). Habermas exprime, neste aspecto da sua teoria, a queda da utopia e o regresso a uma tranquila aceitação da separação do estético. Todavia, aquilo que acontece na relação entre arte e vida quotidiana nos anos mais recentes não é apenas isto, ou principalmente isto: a recuperação da esteticidade de Kant por parte de Habermas, poderia, aliás, ser citada ainda como sinal do facto da sua defesa do Iluminismo e da modernidade implicar também uma surdez específica relativa-

mente a muitos fenómenos que têm a ver com a cultura «estética» massificada, e que Habermas não «quer» ver e reconhecer no seu alcance. O regresso da arte aos seus limites, depois da utopia dos anos sessenta, é apenas um aspecto da situação que nos interessa; e que Habermas — no que diz respeito à estética — parece isolar em correspondência com alguns dos seus preconceitos teóricos (isto é, da sua recusa da pós-modernidade).

E, no entanto, a utopia estética dos anos sessenta está, de algum modo, a realizar-se, em forma distorcida e transformada, sob os nossos olhos. Se por um lado, a arte no seu sentido tradicional, a arte das obras de arte, regressa à ordem, na sociedade o centro da experiência estética desloca-se: não já no sentido do *design* generalizado e de uma universal higiene social das formas, nem como resgate estético-revolucionário da existência no sentido de Marcuse; mas como desenvolvimento da capacidade que o produto estético — não dizemos da obra de arte — tem de «fazer mundo», de criar comunidade. Deste ponto de vista, a interpretação mais teoricamente fiel e adequada da experiência estética tal como se dá nos anos recentes é talvez aquela que nos propõe a ontologia hermenêutica de Gadamer. Para Gadamer ⁽⁴³⁾, como se sabe, a experiência do belo é caracterizada pelo reconhecimento numa comunidade de fruidores do mesmo tipo de objectos belos, naturais e de arte. O juízo é reflexivo, segundo a terminologia de Kant, não apenas porque se refere não ao objecto mas ao estado do sujeito; mas ainda porque se refere ao sujeito como membro de uma comunidade (o que, em alguma medida, está já presente em certas páginas da *Crítica da Razão*). A experiência do belo, em suma, mais do que experiência de uma estrutura que aprovamos (mas então, com base em que critérios?), é fundamentalmente experiência de pertença a uma comunidade. É fácil ver como e porque é que uma tal concepção do estético se pode apresentar com particular persuasão espe-

cialmente hoje em dia: a cultura de massa fez com que se multiplicasse e tornasse macroscópico este aspecto da esteticidade, evidenciando também a condição da problematidade, relativamente à qual não se pode deixar de tomar posição. Na sociedade em que pensava e escrevia Kant, o consenso da comunidade na fruição de um objecto belo podia ainda viver-se, pelo menos tendencialmente, como consenso da humanidade em geral: é verdade, para Kant, que quando gozo de um objecto belo confirmo e vivo a minha pertença a uma comunidade, mas esta comunidade — embora apenas pensada como possível, contingente, problemática — é a própria comunidade humana. A cultura de massa não nivelou de forma alguma a experiência estética homologando todo o «belo» aos valores daquela comunidade — a sociedade burguesa europeia — que se sentia portadora privilegiada do humano; pelo contrário, evidenciou de modo explosivo a multiplicidade dos «belos», dando a palavra a culturas diversas — com a pesquisa antropológica — mas também a «subsistemas» internos à própria cultura ocidental. De facto, o fim da utopia do resgate estético da existência mediante a unificação do belo com o quotidiano aconteceu paralelamente, e pelos mesmos motivos, no fim da utopia revolucionária dos anos sessenta: devido à explosão do sistema, da impossibilidade de conceber a história como curso unitário. Quando a história se transforma, ou tende a transformar-se, efectivamente, em história universal — dado que lhe tomaram a palavra os muitos excluídos, mudos, queixosos — torna-se impossível pensá-la verdadeiramente como tal, como um curso unitário, eventualmente destinado a uma emancipação. A utopia, também nos seus aspectos estéticos, implicava este quadro de referência da história universal como curso unitário. E dissolveu-se, também no plano estético, com a efectiva realização de uma certa «universalidade» na forma da tomada de palavra de diferentes modelos de valor e de reconhecimento. O que aconteceu, quanto à experiência estética

e ao seu modo de referir-se à vida quotidiana, não é apenas o «regresso» da arte às suas sedes canónicas modernas; mas também, e sobretudo, o esboço de uma experiência estética de massa como tomada de palavra por parte de muitos sistemas de reconhecimento comunitário, de múltiplas comunidades que se manifestam, exprimem, reconhecem em modelos formais e em mitos diferentes. Deste modo a essência «moderna» da experiência estética, que Kant descrevera já na *Crítica da Razão*, desenvolveu-se em todo o seu alcance mas foi também redefinida: o belo é experiência de comunidade; mas a comunidade, precisamente quando se realiza como facto «universal», sofre um processo de multiplicação, de pluralização irreprimível. Nós vivemos numa sociedade intensamente estetizada exactamente no sentido «kantiano» da palavra; isto é, em que o belo se realiza como instituição de comunidade; mas em que exactamente devido a esta intensificação parece ter-se dissolvido o outro aspecto da universalidade de Kant, a identificação, pelo menos tendencial e exigencial, da comunidade estética com a comunidade humana *tout court*.

Também na estética esperamos aquilo que, com diversas modalidades e carga dramática, acontece na ciência, que sempre parecera (refiro-me ainda aqui ao modo em que Habermas fala dela: o agir teleológico supõe um mundo «objectivo», uno) o lugar do dar-se do mundo como objecto único; esperamos que o mundo não seja uno, mas múltiplo, aquilo que chamamos o mundo é talvez apenas o âmbito «residual», e o horizonte regulador (mas com que problemas) em que se articulam os mundos. É verosímil que a experiência estética da sociedade de massa, a vertiginosa proliferação de «belezas» que fazem mundos, seja profundamente modificada pelo facto de também o mundo unitário de que a ciência acreditava poder falar se ter revelado uma multiplicidade de mundos diversos. Já não é possível falar de experiência estética como pura expressividade, pura coloração emotiva múltipla do mundo, co-

mo se fazia quando se pensava que este mundo-base era de alguma forma dado, «encontrável» com os métodos da ciência. Isso deixa certamente em aberto o problema da redefinição da esteticidade, e torna talvez possível «defini-la» delimitando-a e distinguindo-a: também aqui, parece estarmos perante uma realização imprevista, e talvez «distorcida» (44), da utopia.

O desenvolvimento da experiência estética como experiência da comunidade e não como avaliação de estruturas dá-se, todavia, apenas no mundo da cultura de massa, do historicismo difundido, do fim dos sistemas unitários. É por isso que não se trata de uma realização pura e simples da utopia, mas de uma sua realização distorcida e transformada: a utopia estética só se realiza desenvolvendo-se como *heterotopia*. Vivemos a experiência do belo como reconhecimento de modelos que fazem mundo e que fazem comunidade apenas no momento em que estes mundos e estas comunidades se dão explicitamente como múltiplos. Nisso encontra-se talvez também um fio condutor normativo, capaz de responder àquelas preocupações que sublinham que se o belo é de alguma forma sempre apenas experiência de comunidade, não teremos já qualquer critério para distinguir a comunidade violenta dos nazis que ouvem Wagner ou a dos fanáticos de música *rock* que se preparam eventualmente para violências e vandalismos, da comunidade dos *fans* de Beethoven ou da *Traviata*... Na constatação de que a universalidade em que pensava Kant se realiza para nós na forma da multiplicidade, podemos assumir legitimamente como critério normativo a pluralidade explicitamente vivida como tal. Aquilo que, legitimamente e não só na falsa consciência da ideologia, era para Kant o apelo à comunidade humana universal (a expectativa de que, em torno dos valores do belo «burguês», se aglutinasse o consenso de qualquer ser humano verdadeiramente digno do nome), tornou-se hoje, em condições diferentes da história do ser, a explícita referência à

multiplicidade. O reconhecimento de si que grupos e comunidades fazem nos seus modelos de beleza tem intrinsecamente uma norma, dada pelo modo de acontecer, pelo *Wesen* da arte e do estético nas nossas condições de destino histórico: é que a experiência do reconhecimento de uma comunidade num modelo deve fazer-se em explícita referência, com explícita abertura, à multiplicidade dos modelos. Sim, isto é provavelmente como inverter em positivo, tornando-a um cânone, a posição que o Nietzsche da segunda «Intempestiva» (45) descrevia como típica do homem do século XIX, produto de uma cultura histórica exagerada, o qual actua como um turista no Jardim da história, e como quem numa loja de máscaras teatrais procura disfarces sempre diferentes. A experiência estética torna-se inautêntica quando, nas condições actuais de pluralismo vertiginoso dos modelos, o reconhecimento que um grupo realiza de si mesmo nos próprios modelos se vive e apresenta ainda na forma de identificação da comunidade com a própria humanidade; isto é, apresenta o belo, e uma determinada comunidade que o reconhece, como um valor absoluto. A «verdade» possível da experiência estética da modernidade avançada é provavelmente o «coleccionismo», a mobilidade das modas, o museu também; e afinal, o próprio mercado, como lugar de circulação de objectos que desmitificaram a referência ao valor de uso e são puros valores de troca: não necessariamente apenas de troca monetária, mas de troca simbólica, são *Status symbols*, cartões de identificação de grupos. Não seria talvez arriscado supor que muitos discursos teóricos da estética filosófica e da crítica das artes se desenvolvem hoje como esforços para fazer valer, apesar de tudo, critérios «instrumentais» relativamente às obras de arte. Mas nem todas as teorias se movem neste sentido de exorcismo e de fuga regressiva: a partir de Dilthey, cujas teses se reencontram em Ricoeur e antes ainda em Heidegger, a capacidade que a obra de arte tem de «fazer mundo» é sempre pensada no

plural — portanto, não em sentido utópico mas em sentido heterotópico: é exactamente no ensaio sobre *A Origem da Obra de Arte*, de 1936, que Heidegger não fala já do mundo, como em *O Ser e o Tempo*, mas de *um* mundo (e portanto, implicitamente, de muitos mundos). E Dilthey (46) vê já o sentido profundo da experiência estética (e da própria experiência historiográfica) na sua capacidade de fazer-nos viver, na dimensão imaginária, outras possibilidades de existência, dilatando neste modo os limites daquela possibilidade específica que, na quotidianidade, realizamos. Bastará, como Heidegger, sair do horizonte ainda fundamentalmente cientista em que se move Dilthey, para ver o sentido da experiência estética na abertura de *um mundo* ou *mundos*, que não são «apenas» imaginários, mas constituindo o próprio ser, sendo acontecimentos de ser.

Esta leitura teórica, feita apenas em traços largos, da transformação da experiência estética dos últimos vinte anos pode concluir-se, embora provisoriamente, com a explicitação de duas implicações já contidas em tudo o que foi dito acima: a passagem da utopia à heterotopia comporta como seu aspecto mais saliente a libertação do ornamento e, como seu significado ontológico, o despojamento do ser.

A libertação do ornamento, melhor ainda: a descoberta do carácter de ornamento do estético, da essência ornamental do belo, é o próprio sentido da heterotopia da experiência estética. O belo não é o lugar de manifestação de uma verdade que nela encontra expressão sensível, provisória, antecipadora, educativa, como muitas vezes pretendeu a estética metafísica da tradição. A beleza é ornamento no sentido em que o seu significado existencial, o interesse a que responde, é a dilatação do mundo da vida num processo de chamadas a outros possíveis mundos da vida, que não são, porém, apenas imaginários ou marginais ou complementares ao mundo real; mas compõem, constituem, no seu jogo recíproco e como seu re-

síduo, o chamado mundo real. A essência ornamental da cultura da sociedade de massa, o carácter efémero dos seus produtos, o eclectismo que a domina, a impossibilidade de reconhecer neles uma qualquer essencialidade — que faz muitas vezes falar de *Kitsch* para esta cultura — corresponde plenamente ao *Wesen* do estético na modernidade avançada. Quer dizer, não é com base num regresso a avaliações «estruturais», centradas no objecto belo, que se pode assumir uma atitude selectiva relativamente a esta cultura. *Kitsch*, a existir, não é aquilo que não responde a critérios formais rigorosos e se dá na inautenticidade da falta de um estilo forte. *Kitsch* é, pelo contrário, apenas aquilo que, na época do ornamento plural, pretende ainda valer como monumento mais perene que o bronze, reivindica ainda a estabilidade, o «carácter definitivo», a perfeição da forma «clássica» da arte. Não é exagerado dizer que nem a estética teórica, nem a crítica parecem hoje preparadas para se orientarem selectivamente no mundo do estético tardomoderno *juxta propria principia*, isto é, fora da continuada referência, irremediavelmente ideológica, à estrutura do objecto. Poder-se-á discutir se e até que ponto esta insuficiência da estética e da crítica se dá realmente. Mas se, como me parece, ela é um facto, depende provavelmente também do reconhecimento falhado da segunda «implicação» da passagem da utopia à heterotopia como característica da experiência estética; isto é, das consequências que se situam a nível ontológico. Daqui resulta a extraordinária importância da «ontologia» de Heidegger para o nosso pensamento: só ela parece capaz de nos abrir autenticamente à experiência da modernidade avançada sem uma permanente, subentendida, referência a cânones e princípios metafísicos. Isso é visível, no caso da estética, precisamente na substancial incapacidade que esta revela em considerar como *chance* final, e não apenas como perversão de valores e essências autênticas, a experiência estética da cultura de massas. O esforço realizado

por Benjamin com o ensaio sobre *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica* era dirigido neste sentido, mas estava provavelmente demasiado ligado a uma concepção dialéctica da realidade para ter êxito. Heidegger, pelo contrário, ao criticar a identificação metafísica do ser com o objecto, com a estabilidade estrutural do «dado», deslegitima de modo radical a nostalgia pela forma clássica, pela avaliação baseada na estrutura. Só se o ser não tiver de ser pensado como fundamento e estabilidade de estruturas eternas, mas pelo contrário, se se der como acontecimento, com todas as implicações que isso comporta — antes de mais um enfraquecimento de base, devido ao qual, como diz também Heidegger, o ser *não é*, mas *acontece* —, só nestas condições a experiência estética como heterotopia, multiplicação do ornamento, «fundamento» do mundo quer no sentido da sua colocação num fundo, quer no sentido de uma sua geral desautorização, adquire um significado e pode vir a ser o tema de uma reflexão teórica radical. Sem esta referência ontológica, procurar ler como uma vocação e um «destino» as transformações da experiência estética das últimas duas décadas (como as das épocas anteriores, aliás) parece apenas um coquetismo historicista, uma cederência à moda, a fraqueza de quem quer a todo o custo andar a par dos tempos que, como se sabe, só andam e revelam uma direcção quando lidos, interpretados. A aposta com a heterotopia, chamemos-lhe assim, pode não ser apenas frivolidade se ligar a experiência estética transformada da sociedade de massa ao apelo de Heidegger a uma experiência (já) não metafísica do ser. Só se de algum modo, seguindo Heidegger, esperarmos que o ser seja exactamente aquilo que não é, que desaparece, que se afirma na sua diferença como não presença, estabilidade, estrutura; só assim poderemos — talvez — encontrar uma via por entre a explosão de carácter ornamental e heterotópico do estético de hoje.

NOTAS

Ciências humanas e sociedade de comunicação

- (1) Cf. J. Habermas, *História e Crítica da Opinião Pública* (1962).
- (2) Cf. K. O. Apel, *Comunidade e Comunicação* (1973).
- (3) *Idem*, p. 172.
- (4) Cf. sobre isto G. Vattimo, *L'ermeneutica e il mondo della comunità*, no vol. por U. Curi, *La comunicazione umana*, Angeli, Milão, 1985.
- (5) Cf. J. P. Sartre, *Crítica da Razão Dialéctica* (1960).
- (6) Na sua introdução ao vol. X, 2, de *Il mondo contemporaneo*, dirigido por N. Tranfaglia, La Nuova Italia, Florença, 1983.
- (7) Cf., por exemplo, E. Cassirer, *Sobre a Lógica da Ciência da Cultura* (1942), trad. it. de M. Maggi, La Nuova Italia, Florença, 1975.
- (8) Cf. K. R. Popper, *Miséria do Historicismo* (1944-45), trad. it. de C. Montaleone, Feltrinelli, Milão, 1975.
- (9) É o título de um dos capítulos de *Il crepuscolo degli idoli*; pode ver-se na trad. it. de F. Masini, in *Opere*, ed. Colli-Montinari, vol. VI, 3, Milão, 1970.

O mito reencontrado

(10) C. Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*, Plon, Paris, 1958, p. 231.

(11) Cf., por exemplo, de Lévi-Strauss, o capítulo final de *O Homem Nu* (Mitológica, IV, 1971) e a «Ouverture» de *O Cru e o Cozido* (Mitológica, I, 1964), trad. it. de A. Bonomi, Il Saggiatore, Milão, 1966.

(12) E. Cassirer, *Filosofia da Forma Simbólica* (1923).

(13) Cf. Thomas Kuhn, *A Estrutura da Revolução Científica* (1962).

(14) Cf. O. Marquardt, *Abschied vom Prinzipiellen*, Reclam, Stoccarda, 1981, p. 93.

(15) Cf., por exemplo, D. L. Miller-J.Hillmann, *O Novo Politeísmo* (1981).

(16) Cf., por exemplo, *Timeo*, 19 d.

(17) Cf. ainda O. Marquardt, *op. cit.*, p. 93, e todo o ensaio «*Lob des Polytheismus*».

(18) Para a noção de *Verwindung* em Heidegger e a sua interpretação no sentido aqui referido, veja-se o cap. X do meu *La fine della modernità*, Garzanti, Milão, 1985.

(19) De N. Elias cf. especialmente *Poder e Civilização* (1937).

(20) De R. Girard, além de *A Violência e o Sagrado* (1972), cf. especialmente *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo* (1978).

A arte da oscilação

(21) sobre isto veja-se o cap. VI do meu *La fine della modernità*, Garzanti, Milão, 1985.

(22) Foi publicado em italiano, com trad. de E. Filippini, por Einaudi, Turim, 1966.

(23) M. Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*.

(24) Este é um dos termos centrais do debate hermenêutico contemporâneo; cf. H. G. Gadamer, *Verdade e Método* (1960).

(25) *A Obra de Arte*, cit. p. 55, nota 29.

(26) *Sentieri interrotti*, cit., p. 49-50.

(27) Cf. M. Heidegger, *O Ser e o Tempo* (1927), trad. it. de P. Chiodi, Utet, Turim, 1969.

(28) *O Ser e o Tempo*, cit. pp. 296-97.

(29) Está finalmente disponível uma tradução italiana, excelentemente realizada por L. Amoroso, dos escritos de Heidegger sobre *A Poesia de Hölderlin*, Adelphi, Milão, 1988.

(30) O ensaio está contido no volume *Saggi e discorsi* (1954), trad. it. de G. Vattimo, Mursia, Milão, 1976.

(31) Cf. de G. Simmel o ensaio «*A metrópole e a vida mental*» (1903), no volume *Imagens do Homem*, preparado por Ch. Wright Mills.

(32) *Identidade e Diferença* (1957), para *Saggi e discorsi*, v. a trad. citada na nota 10.

(33) *Identidade e Diferença*, cit. p. 14.

(34) Sobre este conceito de esquecimento do ser próprio da metafísica, e sobre outros termos da filosofia de Heidegger, podem encontrar-se maiores ilustrações na minha *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari, 1982. (*Introdução a Heidegger*, Edições 70, 1989)

(35) *Identidade e Diferença*, cit., p. 11.

(36) *Ibidem*, p. 13.

Da utopia à heterotopia

(37) De Dewey veja-se sobretudo *A Arte como Experiência* (1934); e sobre a estética de Dewey, o belo estudo de R. Barilli, *Per una estetica mundana*, Il Mulino, Bolonha, 1964.

(38) De Adorno, cf. sobretudo a *Teoria Estética* (1970), que sistematiza, porém, teses também já propostas em obras anteriores de Adorno.

(39) De H. Marcuse, além do clássico *Eros e Civilização* (1955), veja-se os ensaios recolhidos em *Cultura e Sociedade* (1965) e a *Dimensão Estética* (1977).

(40) De Henri Lefebvre veja-se sobretudo, sobre estes temas, a *Crítica da Vida Quotidiana*, Paris, 1947.

(41) E. Bloch, *O Espírito da Utopia* (1918 e 1923).

(42) Cf. J. Habermas, *Teoria do Agir Comunicacional* (1981).

(43) De H. G. Gadamer, além do já citado *Verdade e Método*, vejam-se: *Actualidade do Belo* e *A Persuasão da Literatura*.

(44) Esta «distorção é pensada com base num termo central da filosofia de Heidegger, a *Verwindung*; relativamente à metafísica, isto é, ao esquecimento do ser, o pensamento pode apenas exercer uma acção de «distorção», que prossegue e aceita de alguma forma a tradição; sobre tudo isto, cf. o último capítulo do meu *La fine della modernità*, cit.

(45) Cf. Nietzsche, *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida* (segundo as *Considerações Intempestivas*, 1874).

(46) Vejam-se, de Dilthey, os escritos recolhidos em italiano em *Críticas da Razão Histórica*, por P. Rossi, Einaudi, Turim, 1954.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Pós-moderno: uma sociedade transparente? | 7 |
| Ciências humanas e sociedade de comunicação | 19 |
| O mito reencontrado | 35 |
| A arte da oscilação | 51 |
| Da utopia à heterotopia | 67 |