Rogério Bianchi de Araújo

A Antiutopia da Sociedade de Consumo

editora fi

Se pensarmos a utopia como um espaço em que todos poderemos viver numa sociedade mais igualitária, desprovida de problemas ambientais e de maneira harmoniosa, desfrutando do tempo livre e das relações sociais fidedignas, sem interesses escusos e com privilégio do ser social em detrimento do puro individualismo, então podemos entender a sociedade de consumo como uma antiutopia contemporânea que alimenta cada vez mais imaginários distópicos de um futuro tenebroso, sem cor e sem vida. Pensar assim poderia ser considerado um ceticismo muito grande? Seria a febre consumista um caminho sem volta para a humanidade? Regozijamo-nos com os bens adquiridos e este universo seria, de fato, irreversível?

9 788566 923971

editora fi
www.editorafi.org

A *antiutopia* da sociedade de consumo

Direção Editorial:

Lucas Fontella Margoni

Comitê Científico:

Edgard de Assis Carvalho
Lucia Helena Vitalli Rangel
José Luís Solazzi
Maria Margarida Limena
Edivaldo José Bortoleto

Rogério Bianchi de Araújo

A *antiutopia* da sociedade de consumo

Porto Alegre
2016

φ editora fi

Diagramação: Lucas Fontella Margoni
Imagem de capa:
Revisão do autor

Todos os livros publicados pela
Editora Fi estão sob os direitos da
Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

ARAÚJO, Rogério Bianchi de.

A antiutopia da sociedade de consumo. [recurso eletrônico] / Rogério Bianchi de Araújo -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016. 161 p.

ISBN - 978-85-66923-97-1

Disponível em: http://www.editorafi.org

1. Antiutopia. 2. Sociedade de consumo. 3. Imaginário. 4. Consumismo. 5. Ética. I. Título.

CDD-180

Índices para catálogo sistemático:
1. Ética social 177

Introdução • 9

Capítulo 1 • 17
Consumismo e Antiutopia

Capítulo 2 • 45
A função do imaginário

Capítulo 3 • 72
O imaginário distópico da sociedade de consumo no cinema

Capítulo 4 • 102
O primado da ética da responsabilidade

Considerações finais • 129

Bibliografia • 137

Anexos • 142
Ficha Técnica dos Filmes Mencionados

Introdução

"Da mesma maneira que a sociedade da Idade Média se equilibrava em Deus. E no diabo, assim a nossa se equilibra no consumo. E na sua denúncia. Em torno do Diabo, era ainda possível organizar heresias e seitas de magia negra. Mas, a magia que temos é branca, e não é possível qualquer heresia na abundância. É a alvura profilática de uma sociedade saturada, de uma sociedade sem vertigem e sem história, sem outro mito além de si mesma"

Jean Baudillard

Se pensarmos a utopia como um espaço em que todos poderemos viver numa sociedade mais igualitária, desprovida de problemas ambientais e de maneira harmoniosa, desfrutando do tempo livre e das relações sociais fidedignas, sem interesses escusos e com privilégio do ser social em detrimento do puro individualismo, então podemos entender a sociedade de consumo como uma antiutopia contemporânea que alimenta cada vez mais imaginários distópicos de um futuro tenebroso, sem cor e sem vida. Pensar assim poderia ser considerado um ceticismo muito grande? Seria a febre consumista um caminho sem volta para a humanidade? Regozijamo-nos

com os bens adquiridos e este universo seria, de fato, irreversível?

Segundo Bauman (2007), vivemos a era da incerteza que traz consigo algumas características muito peculiares. Passamos de uma fase "sólida" da modernidade para a "líquida", isto é, as organizações sociais já não mantêm mais a sua forma por muito tempo. Há uma separação e iminente divórcio entre o poder e a política que provoca a redução da segurança comunal e o colapso do pensamento a longo prazo. A responsabilidade em resolver os dilemas gerados por circunstâncias voláteis e instáveis é agora dos indivíduos. Sugere que, no fundo de todas as outras (numerosas) diferenças, está a nova "liquidez", isto é, a incapacidade endêmica de nossa sociedade, e de qualquer parte dela, de manter sua forma por algum período de tempo.

Bauman faz a crítica não tanto ao consumo (afinal, essa é a eterna necessidade de todo ser humano), mas ao consumismo: a tendência a perceber o mundo como basicamente um enorme recipiente dos potenciais objetos de consumo e de moldar todas as relações humanas conforme o padrão de consumo. Assim, o outro (parceiro, amigo, vizinho, parente) é "bom" desde que traga satisfação e pode (ou deve) ser descartado quando a satisfação acabe ou se mostre não tão boa quanto se esperava ou quanto a que outra pessoa talvez pudesse fornecer em seu lugar. Outros seres humanos se tornam descartáveis e facilmente substituíveis - como os bens de consumo são ou deveriam ser.

Afinal, não fazemos juramento de eterna fidelidade a celulares, televisores, computadores, carros, geladeiras e outros bens de consumo. Quando eles param de funcionar ou são superados por ofertas novas e mais atraentes, nos separamos deles com pouca tristeza e sem escrúpulos. Na verdade, tendemos a comemorar a substituição. Mas, segundo Bauman, esse "padrão consumista" é contrário aos princípios que conduzem nossos relacionamentos amorosos.

Assim como devolvemos uma mercadoria imperfeita à loja, exigindo nosso dinheiro de volta, tendemos a ter esse comportamento frente a qualquer mínima desavença e inquietação, queremos resolver rapidamente e de forma prática os problemas quando os justificamos como consumidores que somos. As relações humanas tornam-se superficiais, descartáveis e fugazes. Sob a pressão do consumismo, as relações amorosas se transformam em episódios amorosos: tornam-se frágeis, quebradiças, não confiáveis, antes uma fonte de medo ao invés de alegria.

O progresso ora considerado utopia, manifestado com extremo otimismo, agora caminha em direção oposta. Representa uma ameaça antiutópica que não traz paz nem sossego, mas crise e tensão. Traz exclusão, competição e, ao invés de um sonho acordado, um pesadelo acordado. Fica cada vez mais difícil a possibilidade de uma segurança existencial que se baseie em alicerces coletivos e ações solidárias. Estamos num período e contexto histórico marcados pela fragmentação e atomização da realidade, consequentemente incerta e totalmente imprevisível. Flexibilidade hoje é palavra de ordem.

Bauman entende que as pessoas caíram num grande descrédito quanto à perspectiva de mudança. Cada indivíduo é abandonado à própria sorte e as pessoas são vistas como meios para atingir fins individualistas. Os vínculos humanos se afrouxam e consequentemente há um enfraquecimento da solidariedade e das virtudes morais. Esse quadro é o que Bauman chama de "globalização negativa".

Para esse sociólogo polonês estamos num contexto em que há um embate entre a figura do jardineiro e a figura do caçador. Os jardineiros são os construtores de utopias. Eles sabem que tipos de plantas devem e não devem crescer no lote sob seus cuidados. Hoje se fala em "a morte da utopia", "o fim da utopia" ou "o desvanecimento da imaginação utópica". Isso demonstra que a postura do jardineiro cede espaço para a do caçador. E em que consiste

o caçador? Bauman entende que o caçador não dá a menor importância para o equilíbrio das coisas. Sua única preocupação é buscar outra "matança" para encher suas bolsas. Seríamos agora todos caçadores, convocados a agir desta maneira sob o risco de sermos expulsos da caçada. Segundo Bauman, num mundo povoado de caçadores há pouco espaço para devaneios utópicos. Há um arrefecimento dos projetos utópicos e mesmo alguém que assumisse a tarefa, talvez não tivesse força suficiente para tocar tal empreitada.

Assim como Bauman, existem vários autores que ao analisar o quadro contemporâneo tem uma visão cética, a qual muitos chamam de realista. A grande questão é saber a que se atribui essa perspectiva. Creio que a sociedade de consumo, uma globalização que transforma todos em cidadãos consumidores presos a signos que nos identificam apenas nesta realidade traz um legado de problemas que pode ser considerado como uma antiutopia contemporânea. Afinal, se todos nós tivermos que crescer economicamente, desenvolver, progredir e consumir, não teremos muito mais tempo para usufruir o planeta Terra, daí a necessidade de criação de consciência e cidadania planetária. Impõe-se então a discussão sobre utopia e antiutopia, ou como diz Bauman, jardineiro e caçador.

Hoje a visão utópica esmoreceu e desperta pouco interesse. É comum associar este aparente desinteresse ao colapso dos Estados comunistas iniciado em 1989. O fracasso do comunismo soviético implicou o fim da utopia. Enquanto o século XVI nos deu o termo "utopia", o século XX nos deu a "distopia" ou utopia negativa. O movimento da utopia para a distopia é a marca da sociedade contemporânea. Enquanto as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseada em ideias novas que tem por característica comum serem negligenciadas ou rejeitadas; as distopias procuram

demonstrar tendências contemporâneas que podam a liberdade humana.

Qual a diferença fundamental entre o utópico e o distópico? O utópico remete à ideia alargada de utopia como representação e projeção factível de uma situação futura na qual os valores, regras e instituições estejam acordados com aquilo que se considera ideal; o viés da distopia inverte a perspectiva utópica, uma vez que o futuro é previsto como pior que o presente, decorrência nefasta de um projeto coletivo. Mas a distopia é importante. Ela traz um incômodo e uma mensagem intrínseca de fazermos algo. Uma propensão à ação. É nesse sentido que o imaginário distópico tem um papel relevante. Serve como alerta e como crítica.

A realidade que nos cerca e sob a qual estamos inseridos é uma construção social e, como tal, pode ser desconstruída e reconstruída. O mesmo se faz com o caminho da utopia, isto é, uma sucessão de construções e desconstruções, encantamentos, desencantamentos e reencantamentos. A construção das utopias é alimentada pelas desconstruções antiutópicas. Trata-se de um processo de reciclagem e retro alimentação incessante e constante. Procuro demonstrar que as utopias continuam mais vivas do que nunca. Entendo que a utopia contemporânea e de caráter universalizante, compreende a perspectiva ecológica e ambiental que se constrói através da antiutopia da sociedade de consumo de viés fortemente ideológico. Como já dizia Heráclito em sua máxima: *"vive-se de morrer e morre-se de viver"*.

É muito importante definirmos corretamente o sentido e significado da utopia, pois muitas vezes ela foi apropriada por líderes políticos, intelectuais, religiosos e muitos aventureiros. Por isso, ela recebeu a companhia no século XX de sua antítese: a distopia. A distopia ou a utopia negativa (o mau lugar) é atual porque reflete o pesadelo em que vivemos. Ela também é chamada de antiutopia, ou seja,

a anulação da fronteira entre o ser e o dever ser, entre a realidade e o ideal.

As sociedades distópicas são essencialmente aquelas nas quais o Estado absoluto controla a vida e as mentes de seus cidadãos. Podemos arriscar a dizer que a distopia hoje é a metáfora do capitalismo financeiro e a nova sociedade de consumo generalizado.

Críticos do pós-modernismo e da contemporaneidade alegam que esta época caracteriza-se pela utilização da força da imagem na construção de novas identidades e no reforço do consumismo no novo estágio do capitalismo. O indivíduo transforma-se também em mercadoria e se despersonaliza. Assim, a sociedade contemporânea é marcada pelo excesso de superficialidade.

Ao não aceitarmos o homem como criador de sua vida, teremos de atribuir essa criação a uma vontade consciente dissimulada. Quem é este criador oculto? Talvez o "Deus Mercado". Supõe-se que o mercado regularia a vida das pessoas e a sua existência individual e coletiva. Esse princípio, marco das últimas décadas, representa a revalidação política e social do ideário liberal que tem como consequência imediata a revalorização da subjetividade em detrimento da cidadania. Há uma distorção do papel da cidadania diante das formas repressivas de felicidade "oferecidas" à maioria da população através do consumo compulsivo de mercadorias. Os sujeitos acabam por serem transformados em objetos de si mesmo. Tornam-se receptáculos passivos de estratégias de produção, enquanto consumidores e de estratégias de dominação enquanto cidadãos de democracias de massa. A subjetividade sem cidadania conduz ao narcisismo e ao autismo.

Ao seguir nesta toada crítica admite-se que a proposta do atual momento de globalização abandona a perspectiva da união de todos os trabalhadores do mundo, para a realidade de vivermos em um mundo dominado pelos ideais neoliberais de um só capital e com a proposta explícita

de sedução e "facilidade" em consumirmos produtos do mundo todo. Esses ideais partem do princípio de que o crescimento econômico ilimitado, o livre comércio e a flexibilização das relações de trabalho proveriam todos os habitantes da Terra de uma era de abundância e bem-estar. As leis do mercado substituiriam as Escrituras Sagradas e o mercado ganha definitivamente uma dimensão mítica. Para os neoliberais, não há alternativa viável ao sistema de mercado capitalista.

A utopia neoliberal aos poucos é desconstruída pelos fatos. Em termos políticos, muitos autores admitem que o projeto hegemônico neoliberal começa a dar sinais claros de exaustão e prognosticam o fim da ideologia desenvolvimentista. As políticas neoliberais, ao reduzir os valores humanistas e trocá-los pelos valores de mercado causam indignação, revolta e teriam reacendido a utopia perdida.

No novo horizonte utópico surge a real necessidade de construção de uma alternativa ao individualismo absoluto e monetarista e ao sistema econômico neoliberal. A criação de uma economia e de uma sociedade solidária aparece no horizonte utópico. Muitas ações efetivas são tomadas nesse rumo, ainda tímidas, mas já com certa visibilidade. ONG's, movimentos sociais, alguns sindicatos e partidos políticos que têm por meta a integração dos povos em âmbito sociocultural e a defesa da pluralidade e a diversidade dos estilos de vida, contrapõem-se aos agentes da globalização que pressionam a integração com o vil objetivo da maximização de lucros, aumento da produção e níveis de consumo. Esses agentes ignoram os princípios da democracia participativa e responsabilidade cidadã da universalização. Os movimentos "de baixo para cima" ambicionam um futuro mais digno em sentido planetário. Seria o embate entre a racionalidade econômica da globalização contra a sensibilidade ética da universalização.

Como se podem buscar objetivos de longo prazo numa sociedade de curto prazo? Como se podem manter relações sociais duráveis? Como pode um ser humano desenvolver uma narrativa de identidade e história de vida numa sociedade composta de episódios e fragmentos? Valores consumistas que transformam cidadãos em consumidores parece ser o grande empecilho.

Capítulo 1

Consumismo e Antiutopia

Bloch, quando escreveu "O Princípio Esperança", já apontava para a invenção de um novo divertimento, ou seja, o consumo. Para ele, a rua do comércio está carregada de sonhos. Uma vitrine pode alimentar vários de nossos desejos, numa espécie de fábula. Em lugar da liberdade para comprar, o que surge é a liberdade resultante do comprar. O eu transmuta-se em mercadoria (apresentar mais do que ser). Não é como se deseja a si mesmo, mas como os outros desejam que você seja (quem se põe a venda tem de agradar). Em cada canto a vitrine forma sonhos desejantes e cria uma imagem sedutora capitalista que surge entre o homem e a mercadoria. Os anúncios comerciais são como chamarizes, fazem da mercadoria, por mais secundária que seja, uma magia que soluciona toda e qualquer coisa, basta comprá-la. Mania de transformar-se; desejo de colocar uma máscara; a máscara possibilita ao burguês aparentar o que quer ser. A consequência negativa é que as grandes revoluções políticas dos séculos XVIII e XIX causaram alguns transtornos e angústias de toda ordem ao indivíduo, sobretudo a angústia psicológica. É um paradoxo, pois a riqueza material da humanidade foi elevada a níveis extraordinários. Esse fato é caracterizado pela falência do projeto burguês de promoção da igualdade de condições a todos e que mais tarde se caracterizou como uma falácia.

Pensar a utopia hoje significa pensar a realidade que nos cerca, ou seja, questionar os valores que imperam nas

sociedades de consumo e capitalismo avançado. Neste tipo de sociedade prevalece o círculo vicioso da produção e venda de mercadorias e em torno delas os homens se relacionam. Ninguém escapa à sociedade de consumo porque tudo é transformado em mercadoria, inclusive o trabalho humano. Dessa forma o consumo se transformou na nova moral contemporânea.

O nascimento dos mercados de massa se dá nos anos 1880 e se consolida na primeira metade do século XX. Surgem os mercados nacionais em detrimento dos mercados locais. Avança-se nos processos de logística com a modernização de infraestrutura de transporte e comunicação. Surgem as gerências científicas de produção na esteira do taylorismo. As grandes lojas de departamento consolidam as grandes marcas. É uma fase de construção cultural, que requer a "educação" dos consumidores. Ir às compras se torna passatempo e estilo de vida das classes médias.

A consequência desse processo é a criação da "sociedade de abundância", construída no pós-guerra. Aumenta o poder de compra dos salários, e parcelas antes excluídas da sociedade de consumo passam a ter acesso a uma série de produtos destinados à apenas uma elite econômica, tais como os bens de consumo duráveis: carro, TV, eletrodomésticos, etc. A rede varejista com supermercados e hipermercados se expandem velozmente. Diminui o ciclo de vida do produto e surge a "ditadura da moda".

Segundo Lipovetsky (2007), o hiperconsumo é a fase iniciada nas últimas décadas do século XX, em que o consumo se associa de forma cada vez mais forte a critérios individuais. Entramos numa fase do capitalismo em que o bem estar imediato (e pouco durável) tornou-se uma verdadeira "paixão de massa". Nenhum outro discurso acerca da felicidade – seja na religião, na ciência ou na filosofia – tem mais apelo, atualmente, do que aquele que

promete prazeres imediatos e instantâneos. O discurso da lógica do consumo tem como referência a busca da felicidade. Trata-se de uma felicidade mensurada por objetos e signos de conforto e bem-estar fundamentada nos princípios individualistas. A estética se sobressai em relação à ética e cria-se uma nova forma de vínculos emocionais entre indivíduos e mercadorias. As marcas ganham vida e se personalizam. O produto transforma-se num conceito e num estilo de vida associado à marca, que são representadas por slogans em marcas de alcance mundial. A ansiedade pelo consumo cresce, juntamente com a necessidade de consumir. O hiperconsumismo passa a ser visto como uma forma de lutar contra a fatalidade natural da vida, como um antidestino. É a sociedade de consumo assumindo a forma da distopia contemporânea.

Vivemos hoje uma nova forma de consumo, marcada pela oferta incessante de produtos em escala e intensidade absurdas. Nesta sociedade de consumo, foi suprimida a fronteira entre o necessário e o supérfluo, ninguém é mais capaz de estabelecê-lo com nitidez. Nesse universo as referências se evaporaram e o apelo do consumismo tomou conta do cotidiano de todas as classes sociais indistintamente. Isso faz gerar uma forma inédita de relacionamento do indivíduo consigo mesmo e com o outro. O hiperconsumo teria encurtado as diferenças entre as classes sociais, mas, ao mesmo tempo, passou a se nutrir delas, pois afirma que ao estimular a compulsão pela compra como objeto de desejo, a sociedade de hiperconsumo leva as pessoas com menos renda a se tornarem, na ausência de meios materiais, consumidoras apenas potenciais – só "na imaginação". A consequência disso é a delinquência, violência, criminalidade.

Os homens encontram-se rodeados por objetos e suas relações sociais são impregnadas de uma publicidade cotidiana que alimenta os sonhos mais taciturnos. Nessas novas relações sociais começamos a priorizar os objetos em

detrimento dos outros. Tornamo-nos cada vez mais funcionais, operatórios e utilitaristas, impulsionados pelas leis do valor de troca. Abundância de objetos, equipamentos, utensílios é sinal de prosperidade e faz brilhar os olhos mais famintos. Há 50 anos, o consumo era algo relativamente pequeno na vida das pessoas. Vivia-se com muito pouca coisa, hoje as pessoas foram levadas a serem "escravas" do consumo. A sociedade de consumo cresce paradoxalmente com o crescimento das desigualdades. No entanto, as pessoas mais desfavorecidas também são hiperconsumidoras, embora apenas na cabeça. Se você não tem os produtos de consumo, você está excluído da sociedade. O hiperconsumidor é alguém em busca de si mesmo, alguém que não vive o dionisíaco; apenas o consome.

O *Shopping Center* hoje parece um templo de consumo, é análogo à antiga *ágora* grega onde os cidadãos atenienses se reuniam para discutir política, com a diferença que agora os cidadãos-consumidores reúnem-se sem contato uns com os outros, para visualizar vitrinas, preços e imergir em seus devaneios consumistas. Todo o ambiente do *shopping* é no sentido de proporcionar segurança e tranquilidade para o cidadão-consumidor. O consumo invade toda a vida e promove um envolvimento total. Tais templos se prestam a um novo modo de viver. Fazer compras num lugar agradável, climatizado, homogeneizado, longe da sujeira, da confusão e da violência das ruas é realmente sedutor. Além disso, comprar num só espaço provisões alimentares, objetos destinados à casa, roupas, maquiagens, flores, brinquedos, assistir a um filme, almoçar ou jantar, fazer ginástica, tudo isso representa a praticidade, rapidez, liberdade e independência que respondem à lógica e à própria cultura do sistema na vida pós-industrial. Trata-se de uma estratégia muito frutífera de racionalização do consumo.

A sociedade de consumo é recheada de signos de "felicidade", mas é uma felicidade fugaz que desaparece tão rápido como surgiu. Como saciar essa felicidade tão frugal? Consumindo aleatoriamente e sonhando acordado com uma época de prosperidade em que será possível a aquisição sonhada? Nesse sentido, trata-se de uma esperança louca que alimenta uma banalidade cotidiana. Cria-se uma boa fé no consumo e a exigência do direito à abundância.

Vivemos sob a batuta dos signos e da recusa do real. Pode-se com isso afirmar que a dimensão do consumo é a do desconhecimento. Apreendemos rapidamente os signos pouco nos preocupando com os significados. O consumo invade a vida cotidiana e faz uma ruptura radical entre o que é privado e o que é público. Diante desse quadro, o indivíduo organiza sua vida e cria seus vínculos sociais num ambiente totalmente fundamentado no privado. Alimenta-se das imagens e dos signos, mas vive numa espécie de simulacro de mundo que criou a partir de suas referências pessoais e enclausura-se. Vê a realidade "lá fora" como algo que não lhe pertence já que está na segurança do lar e de sua cotidianidade. Em uma vida que é completamente hedonística, tudo leva à facilidade. Os modos de vida são recheados de excessos por todos os lados.

O sistema de hiperconsumo hedonístico desregulou totalmente o sistema de educação. Os pais têm hoje medo de frustrar os filhos e essa é uma consequência do hiperconsumo. Os valores hedonistas, o culto da felicidade, se tornaram centrais e ser feliz significa a satisfação completa dos desejos de consumo. Tudo é consumível para satisfazer todos os gostos e preferências e o prazer torna-se a medida da felicidade. O consumo virou uma espécie de terapia cotidiana, faz esquecer, transcender, como uma forma de expulsão da angústia e da ansiedade.

O fetiche do consumo produz uma nova pobreza material. Por isso ouvem-se hoje os críticos da miséria social que permanece dentro do horizonte do capital a clamar por

mais dinheiro para os pobres, "lutar" pela absorção desses à sociedade de consumo, porém sem enfocar a contradição fundamental do capital. Uma das principais características da nova forma do capital é a redução do indivíduo e do cidadão à figura de mero consumidor, despolitizando-o, porque o reduz a uma figura do espaço privado, isto é, do mercado. Se aceitarmos a definição grega do *idiota*[1] como um totalmente privado, poderemos concluir então que muitos homens de muitas sociedades são realmente *idiotas*. No que se relaciona com o papel das ideologias, a frequente ausência e legitimação compromissada e a prevalência da apatia da massa são, sem dúvida, dois dos fatos políticos centrais das sociedades ocidentais de hoje. O consumo cria um imaginário sólido que nos afasta das mazelas do mundo e nos lega uma pseudo felicidade e segurança. Não há história para essas pessoas, consequentemente não há culpa. Mas e quanto à passividade? Ela traz em si uma "dor moral" que corriqueiramente embute a contradição de que afinal, algo precisa ser feito.

Não é mais novidade que uma sociedade da abundância traz consequências gravíssimas para a coletividade, tais como: ruído, poluição do ar e da água, destruição das paisagens e lugares, etc. Exemplo emblemático dessa situação é o carro. Objeto de desejo de muitos indivíduos, área urbanas parecem ser planejadas prioritariamente para os automóveis e em segundo lugar para as pessoas. Se for contabilizar todo o gasto que é envolvido com a sociedade do automóvel, incluindo combustível, acidentes, equipamentos, etc., daria para resolver grande

[1] ***Idiota***, na Grécia antiga era empregado para classificar pessoas não integradas na pólis, que não se interessavam ou participavam dos assuntos públicos, de grande importância naquela época e só se ocupavam de si próprios. Idiota, na acepção atual é o individuo pouco inteligente, estúpido, imbecil.

parte de todos os problemas sociais do mundo. Paradoxalmente, quanto maior a abundância cresce proporcionalmente estes tipos de problemas. O relatório do Clube de Roma[2] já apontava limitações para o crescimento. No ano de 1972 Dennis L. Meadows e um grupo de pesquisadores publicaram o estudo Limites do crescimento, concluindo as seguintes teses:

1 - Permanecendo as tendências atuais de crescimento em 100 anos haverá um declínio súbito e incontrolável tanto da população quanto da capacidade industrial.

2 - É possível modificar essas tendências, estabilizando a economia e a ecologia, prega também a satisfação das necessidades básicas humanas igualitariamente.

3 - Quanto mais cedo se começar esse equilíbrio, mais êxito teremos.

É a relação com o não-econômico que falta à ciência econômica. O saber economicista que se fecha no econômico torna-se incapaz de prever as suas perturbações e futuro, deixando de ver até o econômico. O crescimento econômico, desde o século XIX, tem sido não só motor, mas regulador da economia, aumentando a procura ao mesmo tempo que a oferta. Trouxe melhorias consideráveis ao nível de vida, mas simultaneamente também originou perturbações no modo de vida. Os efeitos civilizacionais que a mercantilização de todas as coisas produz, provocou o quase desaparecimento do não-monetário e a consequente

[2] O ***Clube de Roma*** nasceu em 1968, congregando cientistas, economistas e altos funcionários governamentais, com a finalidade de interpretar o que foi denominado, sob uma perspectiva ecológica, "sistema global".

erosão de outros valores que não sejam o apetite do lucro, o interesse financeiro e a sede de riqueza.

O preço mais elevado da sociedade de consumo é o sentimento de insegurança generalizada. A pressão psicológica e social da mobilidade, a competitividade acirrada e a disputa por empregos escassos são representações máximas desse tipo de sociedade. Isso afeta sorrateiramente os graus de sociabilidade de uma sociedade e afrouxa os níveis de solidariedade. Além disso, há o problema do aumento do uso de drogas e da criminalidade como um todo.

Produtividade, crescimento e consumo são as obsessões contemporâneas. Como consequência cria-se uma sociedade de abundância associada com o desperdício. Como disse Baudrillard: *"Diz-me o que jogas fora e dir-te-ei quem és!"* Hoje cresce a indústria da reciclagem e do reaproveitamento, no caso brasileiro isso acabou sendo "benéfico", pois fez com que várias pessoas sobrevivessem do lixo. É comum vermos nas lixeiras ou pelas ruas as pessoas disputando com os cães quem vai "fuçar" o lixo primeiro.

Diante desse quadro, Sérgio Bianchi em seu filme "*Cronicamente Inviável"* (BRA, 2000) faz um retrato ácido do Brasil, o qual representa "um soco na boca do estômago da sociedade brasileira". Bianchi investe contra a hipocrisia social e o mito de harmonia racial que somente serve para mascarar a tragédia brasileira, ao mesmo tempo uma sociedade injusta e incompetente que não ataca de frente a má distribuição dos privilégios.

Sua ideia é a de que a classe dominante alimenta o monstro social. Bianchi faz uma exposição nua e crua da realidade. Sabemos que a cena que estamos vendo mendigos se alimentando na lixeira do restaurante, estará à nossa frente ao vivo na saída do cinema ou, no máximo, no dia seguinte. Seu objetivo é problematizar uma sociedade inviável que só

reforça a omissão e a apatia gerada pelo ceticismo pós-moderno e justifica a opressão diária da barbárie capitalista

A marca fundamental da sociedade da abundância não é a apropriação do necessário, mas é a posse do supérfluo que orienta todo o sistema. A publicidade engaja-se nesse processo com a intenção de acelerar o consumo do supérfluo e do descarte do que não é mais atraente, além de alimentar o círculo vicioso da sociedade da abundância. Em suma, a sociedade de consumo precisa dos seus objetos para existir e sente, sobretudo, necessidade de destruí-los. A sociedade do descarte que começou a ficar evidente durante os anos 60; significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser, as pessoas foram obrigadas a lidar com a descartabilidade, a novidade e as perspectivas de obsolescência instantânea. Baudrillard (1972) alega que a análise marxiana da produção de mercadorias está ultrapassada, porque o capitalismo agora tem preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos e não com as próprias mercadorias.

A busca pela democratização do consumo se sobressai em relação às contradições e desigualdades sociais numa espécie de ideologia democrática global. Reina o princípio da satisfação das necessidades e todos os homens parecem ser iguais neste caminho, porque ao nível do consumo não existe distinção de classes. Segundo Baudrillard, todo o jogo político do consumo tem uma poderosa função ideológica de reabsorção e supressão das determinações objetivas sociais e históricas da desigualdade que consiste em ultrapassar as contradições ao promover o equilíbrio através do consumo. A "Revolução do Bem-Estar" toma o lugar da revolução social e política. O princípio do crescimento não se vê abalado com qualquer retórica da igualdade/desigualdade, já que o que alavanca a sua dinâmica é a abundância de mercadorias geradora de

empregos e geradora de riquezas. O aumento da produção ocuparia o lugar da redistribuição. Cria-se um discurso de que na escala da produção os que se encontram nas escalas mais baixas serão contemplados com uma melhora significativa desde que a economia cresça a níveis consideráveis. É muito mais fácil discutir números na sociedade da abundância do que analisar em termos de estruturas, mas o fato é que o crescimento não nos aproxima nem nos afasta da abundância porque ele encontra-se logicamente dela separado por toda a estrutura social. O crescimento em si é função da desigualdade, é um elemento estratégico que mascara princípios democráticos igualitários, mas que mantém e até mesmo legitima uma ordem de privilégio e de domínio, é um forte álibi que tem a função de dar viabilidade ao sistema.

A ideologia do consumo é similar a ideologia que se apregoa na escola. Assim como todos têm condições de aprender a ler e a escrever, todos também têm condições de estar sintonizados em seus aparelhos de TV. Ela segue a mesma lógica social de outras instituições, ao naturalizar uma condição que é inerente ao indivíduo, isto é, somos todos naturalmente consumidores em potencial. Nem todos possuem os mesmos objetos, da mesma maneira que nem todos têm idênticas possibilidades escolares, mas as regras do jogo estão aí, a disposição, basta se inserir nesta dinâmica. Ser capaz ou incapaz é uma determinação estritamente particular.

A lógica social do consumo segue a lógica da produção e da manipulação dos significantes sociais. O consumidor em si não se vê como condicionado por um sistema, mas antes como um ser livre e que tem aspirações. No entanto, o processo de produção das aspirações não é igualitário e isso se agrava nas classes sociais mais baixas que veem na compulsão do consumo uma compensação frente a falta de realização na escala social vertical. Não existem limites para as "necessidades" do homem enquanto ser social

e é nesse ponto que a publicidade mostra suas garras ao criar uma exigência de diferenciação e consequentemente um crescimento das "necessidades". Não se distingue mais com clareza as necessidades mais "racionais" tais como a instrução, a cultura, a saúde, os transportes e os lazeres, das necessidades derivadas do crescimento. As necessidades da ordem da produção e não as necessidades do homem é que constituem o objeto de satisfação neste tipo de sociedade. O homem dotado de necessidades é impelido a satisfazê-las através da aquisição de objetos, mas como o homem parece ser insaciável, nunca vê suas necessidades plenamente satisfeitas, pelo contrário, parece ser ofensivo dizer que se já está plenamente satisfeito. Alguns autores, tais como Pascal Bruckner (1999), afirmam que quando o consumidor aceita o estilo de vida de determinada sociedade particular, não há mais possibilidade de escolha, por isso não se pode falar em autonomia e soberania individual, mas de um modelo de conformidade. Há um condicionamento das necessidades, principalmente através da publicidade, uma junção do sonho libertário com o sonho publicitário, ou seja, a libertação de todas as pulsões mais a profusão das mercadorias. O que é um cliente? Na ordem do serviço, é para Bruckner, o análogo do que é a criança mimada na sua família, um reizinho que proclama: desejo e exijo. Cria-se o *Cogito* do consumidor: *"faço compras, logo existo"*, para esconjurar a melancolia ou a "dificuldade de ser". As nossas paixões já não são republicanas ou nacionais, mas culturais, comerciais ou privadas. Porém, segundo Baudrillard,

> *(...) as necessidades não passam da forma mais avançada da sistematização racional das forças produtivas ao nível individual, em que o "consumo" constitui a sequência lógica e necessária da produção.* (BAUDRILLARD, 1972:75).

As necessidades e o consumo, portanto, constituem uma extensão organizada das forças produtivas. A verdade

do consumo, para Baudillard, reside no fato de não ser função de prazer, mas função de produção que não é individual, mas imediata e totalmente coletiva.

O consumo assegura a ordenação dos signos e a integração do grupo. O prazer do consumo não tem essa racionalização individual e autônoma. Quando se consome nunca é isoladamente. Há por detrás um sistema generalizado de troca e produção de valores que constitui e elabora uma ordem de significações. O sistema de consumo se baseia num código de signos e de diferenças que tem a função de assegurar um determinado tipo de comunicação.

> *A circulação, a compra, a venda, a apropriação de bens e de objetos/signos diferenciados constituem hoje a nossa linguagem e o nosso código, por cujo intermédio toda a sociedade comunica e fala. Tal é a estrutura do consumo, a sua língua em relação à qual as necessidades e os prazeres individuais não passam de efeitos de palavra.* (BAUDRILLARD, 1972:80)

O consumo se apresenta hoje não como direito ou como prazer, mas como dever do cidadão. O ser consumidor se vê frente a uma "ditadura" da felicidade, obrigado a gozar e ser feliz e será sempre lembrado por isso. O sistema industrial depois de socializar as massas como forças de trabalho, vão mais longe para se realizar e as socializar como forças de consumo. Segundo a ideologia do consumo estamos prestes a entrar numa época eufórica de prestígio do homem ao ver finalmente os seus desejos saciados como questão de justiça aos seus esforços.

A abundância e o consumo não podem ser entendidos como a realização da Utopia. Na verdade constituem uma nova realidade objetiva, mas como uma nova moral adaptada a um novo tipo de condutas coletivas que segue a mesma lógica milenar do sistema produtivo. Esse sistema precisa de homens principalmente no papel de

consumidores a fim de criar um poderoso elemento de dominação social cujo nível de consumo de um indivíduo é relacionado ao mérito social. Considerar o consumo como o suprassumo da liberdade humana é a tarefa universal dessa ideologia, entretanto é o que fomenta as novas crises e as novas contradições. O consumo isola e não promove nenhuma coalizão social, pois se trata de uma esfera estritamente privada que impede qualquer solidariedade coletiva, pois os consumidores são inconscientes e inorganizados.

Entendido como ideologia, o consumismo é objeto de crítica em *Surplus* (SUE, 2003) - documentário dirigido pelo italiano Erik Gandini -, ao relacioná-lo com os danos ao meio ambiente e ao jeito de viver e ser da humanidade. O diretor opta por fazer uma mistura de videoclipe intercalado com frases de grandes líderes mundiais, tais como George Bush, Fidel Castro, Tony Blair, etc.

O programa tem como ponto de partida o espanto do mundo diante da onda de protestos como os registrados em Gênova, em 2001, quando jovens saíram às ruas destruindo shoppings, carros e bancos. E investiga o porquê do estilo de vida consumista estar atiçando a ira de populações em várias partes do planeta.

O documentário faz referência ao escritor John Zerzan (o anarquista norte-americano que ganhou destaque a partir da década de 1980). Ele escreveu um livro[3] dizendo

[3] ***John Zerzan*** (1943-), anarquista americano que se destaca na segunda metade da década de 1980 enquanto filosofo e escritor de aspirações primitivistas, foca em ***Futuro Primitivo (1994)*** a civilização agrícola e sua inerente opressividade, defendendo formas inspiradas no modo de vida das sociedades humanas pré-históricas como modelos de sociedades plenas de liberdade. Algumas de suas críticas mais desafiadoras se estendem ao processo da domesticação, à linguagem, ao pensamento simbólico (como matemática e arte) e à conceituação de tempo. Seus escritos mais conhecidos são Elementos da Rejeição (1988), Futuro

que para salvar o mundo devemos voltar à idade das pedras (primitivismo), e o modo de chegar lá é destruir a indústria e tudo o mais. Zerzan acha estranho ter sido considerado o arquiteto da tática de destruição da propriedade ou o ativismo Black Block[4]. Zerzan tinha uma vida modesta e por muito tempo sua única fonte de renda vinha a partir da doação de seu próprio sangue.

No documentário está implícita a ideia de que o desejo de consumo nos aterroriza, somos aterrorizados para nos tornarmos consumidores. A liberdade que temos é a de escolher entre a marca A ou B. Além disso, alerta para a distorção do mundo do consumo onde 1/5 da população mundial consome 4/5 dos recursos do planeta Terra e produz 86% de todo desperdício.

O diretor procurou explorar uma contradição muito interessante no que concerne ao consumismo. Enquanto há o exagero de um lado, onde até mesmo podemos comprar corpos feitos por encomenda, com qualquer característica física que o consumidor deseje para seu próprio deleite, por outro lado, o ambiente em Cuba é de penúria e limitação exacerbada do consumo reduzido a estritamente o necessário. Ao mesmo tempo em que mostra imagens do presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, num discurso encorajando as compras, o documentário apresenta uma garota de Cuba que sonha com um Big Mac, mostrando os excessos de uma cultura mundial que privilegia o consumo exagerado. A crítica à manutenção da ordem

Primitivo (1994), Contra a Civilização: Um Leitor (1998) e Correndo no Vazio (2002).

[4] A rigor, não chega a ser um grupo constituído. É o "velho" movimento anarquista, repaginado depois dos distúrbios de Seattle, em novembro de 1999. Mascarados (para dificultar o reconhecimento pela polícia), seus integrantes alinham-se aos inúmeros grupos anticapitalistas e desprezam a não-violência.

estatal está acima de qualquer defesa ideológica no documentário.

O que Gandini não oferece é a pista para uma saída segura. Assim, escapa à pretensão das soluções fáceis e coloca a solução do impasse sob a responsabilidade de cada um. No final fica a mensagem utópica parodiada e *sampleada* por partes da fala de discursos dos grandes líderes, como Bush e Chirac em formato parecido com videoclipe: *"Neste novo mundo, as pessoas recuperariam sua própria cultura. Teríamos um novo conjunto de valores. Uma mudança de paradigma. Uma grande mudança mental global, em que as pessoas rapidamente diriam: 'Eu não quero um carro da moda'; 'Eu não quero outro Big Mac'; 'Eu quero ter uma vida simples e prazerosa'".*

Personalização é um dos imperativos da sociedade de consumo. A pessoa é o valor absoluto que constrói sua individualidade no rompante dos signos de consumo, não há sentido, apenas significações. Criam-se artificialmente modelos personalizados de indivíduos. A personalização assemelha-se à naturalização onde se restitui a natureza como signo depois de tê-la eliminado na realidade. Embora todos sejam iguais perante os objetos enquanto valor de uso, não o são diante dos objetos enquanto signos e diferenças, já que estes mantém uma profunda hierarquização. A personalização se funda na diferenciação que alimenta o prestígio. Aos indivíduos é incentivada a diferenciação ao produzi-los como personalizados, isto é, diferentes uns dos outros a partir de modelos e códigos que são gerais. Partilhar os mesmos signos tem como premissa diferenciar um grupo em relação a outro, como sinais de reconhecimento. Na sociedade de consumo os indivíduos "aceitam" essas determinações e seguem as regras do jogo. O indivíduo é insistentemente seduzido e convidado a gozar os prazeres oferecidos pela sociedade de consumo.

Outro imperativo da sociedade de consumo é a transitoriedade. Se você não descartar e não renovar seu consumo não é considerado um verdadeiro cidadão. O

efêmero permeia todos os segmentos da sociedade inclusive o conhecimento. Nada se produz para durar, mas para evaporar, pois todas as significações se tornaram cíclicas. O que alimenta a sociedade de consumo é a sua comunhão com o *mass-media*. A comunhão não se passa mais por um suporte simbólico, mas por um suporte técnico. No entanto, a comunicação de massa exclui a cultura e o saber. A reprodução industrial como se sabe toma o lugar da verdadeira obra de arte e até mesmo o artesanato se industrializa. Se viajarmos para uma região distante do país encontraremos os mesmos objetos "artesanais" vendidos como os da loja da esquina de nossas casas. Uma obra de arte multiplicada por mil perde o sentido de obra de arte, uma vez que ela entra na mesma lógica dos objetos de consumo que podem ser descartados e reciclados. O *kitsch* surge como categoria cultural resultante da multiplicação industrial e da vulgarização ao nível do objeto e cria uma estética da simulação que, na verdade, traduz a aspiração de uma classe. Assim, a lógica do consumo é entendida como vimos como manipulação de signos, ela elimina o estatuto sublime tradicional da representação artística, já não existe o privilégio de essência ou de significação do objeto sobre a imagem. O consumo aparece como a possibilidade real de suprir as carências afetivas humanas em busca da satisfação permanente. Há uma espécie de *fast-food* das sensações na qual a indústria cultural reproduz e enfatiza tudo como mercadoria e provoca a idolatria do indivíduo.

Segundo Bruckner (1999), ser consumidor é saber que haverá sempre mais nas montras e nas lojas do que se poderá levar. O consumo seria, portanto, uma religião degradada, a crença na ressurreição infinita das coisas de que o supermercado constitui a Igreja e a publicidade os Evangelhos.

A linguagem do consumo está escrita sob a forma mágica: ela procede por sincretismo selvagem, acolhe nos seu panteão os resquícios dos mitos, lendas, religiões e

ideologias que combina a seu jeito. A lógica consumista é também e antes de tudo uma lógica infantil que, além do infantilismo atribuído às coisas, se manifesta sob quatro formas: a urgência do prazer, a habituação à dádiva, o sonho de onipotência, a sede de divertimento.

Para Bruckner isso fez com que criássemos uma espécie de individualismo infantil, o qual considera a utopia da renúncia à renúncia. O indivíduo passa a conhecer apenas uma palavra de ordem: sê o que és para toda a eternidade; não escutes senão a sua singularidade; cultiva e afeiçoa a tua subjetividade que é perfeita pelo simples fato de ser tua; o teu desejo é soberano; toda a gente tem deveres exceto tu.

> *O homem produtor é subordinado ao homem consumidor, este ao produto vendido no mercado, e este último a forças libidinais cada vez menos controladas num processo em que se cria o consumidor para o produto e não já o produto para o consumidor. (...) Os indivíduos vivem o dia-a-dia, consomem o presente, deixam-se fascinar por mil futilidades, palram sem nunca se compreenderem na torre de Bugigangas. Incapazes de se manterem num lugar, atiram-se em todos os sentidos.* (MORIN, 1995:69)

O processo de tecnologia das comunicações de massa promove a espetacularização. O que é recebido, assimilado e "consumido" através da TV não é tanto o espetáculo quanto a virtualidade de todos os espetáculos. Há implicitamente uma mensagem totalitária da sociedade de consumo. A TV veicula a ideologia da onipotência de um sistema de leitura do mundo transformado em sistema de signos. Na crise das metanarrativas, a TV pretende ser a metalinguagem de um mundo ausente. Por detrás do consumo de imagens encontra-se o imperialismo do sistema. Toda a matéria do mundo surge tratada industrialmente em produtos e em material de signos, em detrimento de todo

conteúdo cultural ou político. Os códigos operantes da TV têm ao mesmo tempo uma estrutura ideológica e uma estrutura técnica que carrega em seu interior um sistema de valores morais, políticos e sociais. A generalização da substituição do código ao referencial é o que define o consumo dos meios de comunicação de massa. Ele mascara a realidade ao tentar evitar a interpretação de que os objetos e acontecimentos que invadem a nossa existência cotidiana são desnaturados ou não são conteúdos autênticos. Em suma, o consumo nos meios de comunicação de massa tem como consequência o desvio de sentido, a despolitização da política, a desculturação da cultura e a desssexualização do corpo. Substitui-se o real pelo espetáculo em forma de real num processo de simulação constante. A publicidade é estratégica nesse processo de manipulação formal. Transforma o objeto em acontecimento e edifica-o como modelo e como espetacular. Os publicitários são identificados como operadores míticos, apóstolos da modernidade. Não são mentirosos, nem ilusionistas, mas procuram estar para além do verdadeiro e do falso, o seu maior prazer é seduzir através do seu processo criativo. Idealizador de profecias sem a preocupação de verificar a veracidade dessas. Sua preocupação é apenas com o acontecimento por meio da compra.

> *"O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social (...). A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura".* (DEBORD, 1997: 31)

Segundo Debord, a abundância da produção de mercadorias produz a preocupação da classe dominante com o proletário enquanto consumidor, criando o "humanismo da mercadoria", encarregado do "lazer" do trabalhador. *"Assim, 'a negação total do homem' assumiu a totalidade da existência humana"* (DEBORD, 1997:32). Neste contexto, o consumo

deve aumentar sempre, mas este aumento só é possível pelo motivo de que contem em si uma privação, "a privação tornada mais rica". O consumismo derivado daí leva a uma "sobrevivência ampliada", produzindo também a produção de pseudonecessidades para garantir esse processo de expansão da produção e do consumo. Para satisfazer as necessidades, consumimos. Assim, o consumo coloca-se como um instrumento de acumulação do capital. Ao gerar a sociedade da abastança e da abundância será que o ser humano participa dela?[5]

A cultura de massa é hoje marcada pelo capitalismo flexível e pelo mercado pós-moderno procurando pensar nas diferenças e não impondo o produto para todos de forma homogeneizante. Além disso, a cultura de massa aproxima a alta cultura dos indivíduos que não tinham acesso à chamada cultura mais elevada. No entanto, o objetivo básico da cultura de massa de transformar todos os indivíduos em potenciais consumidores despertando nestes o desejo de consumir continua operante. A cultura se tornou um negócio e ela se mercantilizou, houve uma transformação da economia em cultura e da cultura em economia. Produtos de consumo passaram a ser considerados bens culturais. Com isso a cultura de massa se sofisticou, objetos de todos os tipos puderam ser transformados em mercadoria numa espécie de "coisificação". A liberdade de mercado não proporcionou a liberdade de não consumir. A produção cultural hoje estaria totalmente integrada e, portanto, subordinada à lógica da mercadoria. O entusiasmo pelo modo de vida que valoriza o materialismo, pelo mundo dos negócios e do mercado e pela meritocracia toma conta dos

[5] Lançado na França em 1967, o livro de Debord, *"A Sociedade do Espetáculo"* serviu de referência teórica e política para os jovens e operários revoltosos de Maio de 68, em Paris. Em 221 aforismos, Debord retoma teses do chamado "primeiro Marx" para diagnosticar uma forma reelaborada de coerção e de alienação do capitalismo em sua forma avançada.

jornais e da mídia em geral. Marx já dizia que *"as ideias dominantes de cada época são sempre as ideias da classe dominante"*, refletem os interesses daqueles que estão no comando do sistema.

Morin (1995) entende que a multiplicação dos meios de comunicação pode estar ligada ao empobrecimento das comunicações pessoais. Algo ameaça por dentro a nossa civilização. A degradação das relações pessoais, a solidão, a perda de certezas junto com a incapacidade de assumir a incerteza, tudo isso nutre um mal subjetivo cada vez mais espalhado. Os males da civilização que se infiltram nas almas e ganham formas subjetivas nem sempre são apercebidos. O mal da instabilidade, da pressa, da superficialidade instala-se no amor e reintroduz nele o mal de civilização que o amor recusa. O que se chamava de "públicos" nos século XVIII e XIX está sendo transformado numa sociedade de "massas". Além disso, a relevância estrutural dos públicos está declinando, à medida que os homens, em geral, se tornam "homens de massa", cada qual preso a um contexto pessoal bastante impotente. Conforme a observação de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *"tudo na sociedade de consumo assumiu uma dimensão estética"*.

Na epopeia do consumo o mais belo e ostentoso de todos os objetos é o corpo, cultuado na publicidade, na moda e na cultura das massas. Ele substitui a alma numa nova função moral e ideológica. É, talvez, a maior de todas as propriedades privadas, segundo a lógica do sistema capitalista. Administra-se e regula-se o corpo como patrimônio; manipula-se como um dos múltiplos significantes de estatuto social. A sexualidade e a beleza é que orienta hoje o consumo do corpo, pois o corpo, a beleza e o erotismo ajudam a vender. O corpo é assim explorado para fins produtivistas. O indivíduo deve se tomar a si mesmo como objeto e como material de troca para que se institua aí um processo econômico de rentabilidade. Ao invés da ética

tradicional a qual deseja que o corpo sirva, o indivíduo hoje parece pôr-se a serviço do próprio corpo.

Na produção real ou imaginária da sociedade de consumo o tempo também ocupa uma espécie de lugar privilegiado. Ter tempo livre agora significa ter qualidade de vida. Diante disso, o lazer constituiria o reino da liberdade e também ganha o *status* de propriedade privada na sociedade de consumo. O tempo encontra-se regulado pela abstração total do sistema de produção. Em cada objeto consumido e em cada minuto de tempo livre o homem acredita realizar seu desejo. Ao contrário, nas sociedades primitivas, não faz sentido falar em tempo livre, já que o tempo reside no ritmo das atividades coletivas repetidas. O tempo nestas sociedades é, portanto, simbólico. Nas sociedades de consumo o tempo é análogo ao dinheiro. É uma mercadoria rara, preciosa e submetida às leis do valor de troca. No sistema do valor de troca ele se integra como qualquer outro objeto. O tempo livre aparece como a liberdade de perder tempo, ou seja, matar o tempo sem maior comprometimento com o sistema. As férias constituem a busca de um tempo que se possa perder. O tempo livre das férias é o tempo conquistado com o suor do ano. Já o tempo do consumo é o tempo da produção. O trabalho, por sua vez, também pode transformar-se em objeto de consumo. Na medida em que se prefere ao tempo livre o tempo utilizado através do trabalho estamos no campo do consumo de trabalho. Nestes termos, o lazer tem a função de consumo de tempo improdutivo e o tempo livre consumido surge na verdade como tempo de produção. Ele se justifica na lógica da distinção e da produção do valor. Trata-se de uma libertação do consumidor. Em suma, o lazer se caracteriza pela ausência do tempo de trabalho.

Na sociedade de consumo tudo que se apresenta ao consumidor é aparentemente para servi-lo, ou como gratificação ao consumidor. Parece que todos estão prontos para nos servir, estamos sempre bem amparados e com uma

prestação social completa. Diante do paraíso do consumo muitos indivíduos veem-se excluídos dessa dinâmica gerando as frustrações e crises. Por outro lado, muitos se veem repentinamente aptos à aquisição dos bens materiais e conquistam sua individualidade abstrata. Essa é a ideologia reativada na economia de mercadorias que impregna boa parte do globo terrestre e compõe-se como uma das causas fundamentais de todo o histerismo de mercado contemporâneo. Por ideologia, Mannheim (1967) caracteriza a noção de que, em certas situações, o inconsciente coletivo de certos grupos obscurece a condição real da sociedade, tanto para si como para os demais. Corre-se o risco da criação de uma ideologia global consumista que pode gerar um tremendo processo de dupla vitimização aos indivíduos: primeiro pela privação do consumo efetivo e, em segundo lugar, pelo aprisionamento do desejo de o ter. O maior dilema é que grande parte da população mundial não está dentro da sociedade de consumo, mas também não pode se considerar fora dela.

Sem a ideologia total de prestação pessoal, o consumo não seria o que é. Embute-se na mentalidade coletiva o mito de uma ordem social, onde tudo se vende e tudo se compra, mas que tudo é inteiramente voltado para a ordem social e ao bem-estar dos indivíduos. É o mito da gratificação coletiva. Faz-se uma rede de comunicação personalizada que transborda dentro do consumo cotidiano. Dentro das relações humanas da sociedade de consumo perde-se a espontaneidade da convivência. Ensinam-se técnicas de bom atendimento, de desferir sorrisos e agradar ao cliente/consumidor. Estudam-se formas de comunicação que possa trazer o convencimento ao consumidor, agradando-o, bajulando-o, num processo afetivo institucionalizado. Simula-se uma aproximação e intimidade que tem como pano de fundo promover a proximidade entre homens e produtos. É o jogo da espontaneidade insincera

que se estrutura sob fracos laços de solidariedade e comprometimento humano. Segundo Baudrillard,

> *(...) essa é uma superestrutura tentacular que ultrapassa em muito a simples funcionalidade das permutas sociais para se erigir em "filosofia" e em sistema de valores da nossa sociedade tecnocrática.* (BAUDRILLARD, 1972:172)

Apesar das aparências, esse sistema é um sistema de produção de comunicação e de relação humana de serviço que produz sociabilidade, mas limitada pela lógica e seguindo as mesmas regras do modo de produção dos bens materiais. A publicidade faz as vezes de relações públicas com a função de estabelecer um tecido social ideologicamente unificado. Através dela, todos os produtos se apresentam como serviços que produzem conforto pessoal e relação afetiva, isto é, um serviço social desinteressado. A sociabilidade ou a capacidade de criar contato torna-se nesta sociedade uma característica da personalidade. Entrar no ciclo de consumo e da moda é mudar de ser e de determinação. A pessoa desaparece para dar lugar à personalização num processo de inter-relações móveis. O objetivo é se encontrar na intersecção dos outros. Nesta rede de relações não há valor absoluto, apenas a compatibilidade funcional e a aprovação social. Há uma relatividade generalizada. A sociedade de consumo surge ao mesmo tempo como sociedade de produção de bens e de produção acelerada de relação, isto é, as relações se produzem assim como se produzem os objetos de consumo. A tolerância deixou de ser traço psicológico e virtude e passou a ser uma modalidade do próprio sistema.

A sociedade da abundância constitui uma nova situação objetiva regulada por nova moral, não constitui um progresso. Traz consigo um novo tipo de condutas, de constrangimentos coletivos e normas. Está longe de inaugurar a sociedade ideal, introduz apenas um diferente

tipo de sociedade. Tudo se cumpre na orientação positiva do sujeito para o objeto da necessidade. A violência na sociedade da abundância se dá com a negativa do desejo. Um potencial de angústia que se aguça com a ruptura da lógica ambivalente do desejo e a perda da função simbólica. Com o consumo encontramo-nos numa sociedade de consumo generalizada e totalitária, que não dá trégua e atua em todos os níveis, econômico, saber, desejo, corpo, signo e pulsões, tudo produzido como valor de troca num processo incessante de diferenciação. Diante de tantas pressões o indivíduo desintegra-se. Toda a negatividade do desejo vai impor-se na somatização incontrolável da violência. A multiplicidade de fenômenos discordantes tais como a abundância, a euforia e a depressão, em conjunto caracterizam a sociedade de consumo.

Alguns autores admitem que o consumo é importante para combater as frustrações cotidianas, mas neste século, ele está se tornando uma forma de totalitarismo "que coloniza as existências" dos indivíduos. Se por um lado, o consumo ajuda a afastar as frustrações diárias, por outro, ele se transforma num mecanismo de ansiedade em um mercado cuja razão de ser é a contínua oferta de "novidades". O que significa colonizar a existência? Quando pessoas pobres não têm como pagar a eletricidade, mas compram um aparelho de TV, quando as pessoas não conseguem comer bem, mas gastam dinheiro para comprar produtos de marca, vive-se uma situação louca. É o dinheiro transformado em novo Leviatã. É o totalitarismo do consumo, que impede o desenvolvimento dos outros aspectos necessários à existência. O homem é alguém que pensa, crê e que deve se superar. Ele não pode ser simplesmente um *"homo consumericus"*.

Simbolicamente, no caso de a imagem nos vir a faltar, é sinal de que o mundo se torna opaco e os nossos atos nos fogem, encontrar-nos-íamos sem perspectiva sobre quem somos ou podemos ser. Tornar-nos-íamos outro em

relação a nós próprios, estaríamos alienados de si mesmos. A vida, por consequência, perde o sentido a não ser pela ótica da lógica da mercadoria e do valor de troca. O homem aparece como alienado de si próprio e o que é mais grave é que ele se manifesta como inimigo de si mesmo e revoltado contra si próprio. A alienação, portanto, constitui a autêntica estrutura da sociedade mercantil. Segundo Baudrillard, a era do consumo é a era da alienação radical por meio da generalização da lógica da mercadoria que regula tanto os processos de trabalho quanto a sexualidade, as relações humanas e as pulsões individuais. Todas as necessidades se encontram objetivadas e manipuladas em termos de lucro onde tudo é espetacularizado por meio de imagens e signos. Esse processo de consumo marca o fim da transcendência, da finalidade e do objetivo. A marca principal deste tipo de sociedade é a ausência de reflexão e de perspectiva sobre si próprio. O sujeito do consumo é a ordem dos sinais. *Assim o lúdico do consumo tomou progressivamente o lugar do trágico da identidade* (BAUDRILLARD, 1972:207).

Pode-se dizer que a sociedade de consumo é um tipo de organização social que se apropria não só do trabalho, mas também da consciência do homem. Funda um tipo de vida urbano com base na impessoalidade das relações humanas, no individualismo e na competitividade que influem diretamente na subjetividade humana e no inconsciente coletivo de uma sociedade. "Ter" ou sonhar em "ter" constituem condições onde a fronteira que as separam são sutis e pouco precisas em nível do imaginário. O marketing e a propaganda tornaram-se o oráculo de Delfos na nossa sociedade de consumo. Os indivíduos não apenas consomem os produtos, mas se "identificam" com o grupo aos quais pertencem. Há uma personificação das marcas, as mercadorias vão além do caráter meramente utilitário, elas passam a satisfazer desejos insólitos e comunicar sentidos. Assim, os sonhos e esperanças ficam submersos numa névoa espessa que transformam os símbolos-mercadorias em falsos

horizontes utópicos. As marcas e mercadorias agora estão ao alcance das mãos. Fortalece-se a discussão sobre o Ter e o Ser. *"Eu sou o que eu tenho"* passa a ser o comportamento predominante, isto é, para ser reconhecido eu preciso *Ter* determinados bens de consumo. Consumir algo é *Ser* alguém. Consumir é uma ação humana, sem dúvida, mas quando ela se torna um valor fundamental na sociedade é sinal que alguma coisa está errada. Em sentido durkheimiano, configura-se como anomia social.[6]

A sociedade de consumo transforma o valor de troca em valor de uso e enche o mercado de imagens e símbolos que o homem compra na ilusão de ser feliz. Produz símbolos e preenche carências reais com imagens fantásticas e coloridas. As diferenças de classe, consumo e cultura são diluídas nesse processo de massificação e pasteurização. A sociedade de consumo configura-se assim como a antiutopia

[6] Basta uma rápida observação do contexto histórico do século XIX, para se perceber que as instituições sociais se encontravam enfraquecidas, havia muito questionamento, valores tradicionais eram rompidos e novos surgiam, muita gente vivendo em condições miseráveis, desempregados, doentes e marginalizados. Ora, numa sociedade integrada essa gente não podia ser ignorada, de uma forma ou de outra, toda a sociedade estava ou iria sofrer as consequências. Aos problemas que Durkheim observou, ele considerou como patologia social, e chamou aquela sociedade doente de "Anômana". A anomia era a grande inimiga da sociedade, algo que devia ser vencido, e a sociologia era o meio para isso. O papel do sociólogo seria, portanto, estudar, entender e ajudar a sociedade. Na tentativa de "curar" a sociedade da anomia, Durkheim escreve "A divisão do trabalho social", onde ele descreve a necessidade de se estabelecer uma solidariedade orgânica entre os membros da sociedade. A solução estaria em, seguindo o exemplo de um organismo biológico, onde cada orgão tem uma função e depende dos outros para sobreviver, se cada membro da sociedade exercer uma função na divisão do trabalho, ele será obrigado através de um sistema de direitos e deveres, e também sentirá a necessidade de se manter coeso e solidário aos outros. O importante para ele é que o indivíduo realmente se sinta parte de um todo, que realmente precise da sociedade de forma orgânica, interiorizada e não meramente mecânica.

contemporânea. Seus valores são completamente contrários à criação de uma nova ética e de uma nova concepção de cidadania planetária. Sua esperança é direcionada para caminhos obscurecidos pela falta de conscientização e alienação radical da sociedade de consumo da qual nos fala Baudrillard. No entanto, se fortalece no imaginário coletivo alguns horizontes utópicos que são alimentados justamente devido às novas crises que são consequentes da sociedade de consumo.

Kurz (1992) usa uma metáfora para explicar o momento distópico que estamos vivenciando: *"Os passageiros do Titanic querem ficar no convés, e que a banda continue tocando. Se tivermos de viver mesmo o 'fim da história', não será um final feliz"*. Essa situação caótica é apontada por Kurz como fruto do sistema de troca de mercadorias caso esse insista em se perpetuar. Aponta para a impossibilidade de conceber o mundo dentro da lei de troca de mercadorias. O Marx da crítica ao fetichismo da mercadoria torna-se muito mais coerente enquanto sistema interpretativo da atualidade do que o Marx da luta de classes. Para Kurz, o sistema capitalista já está em crise há algum tempo e caminha a passos largos para a sua derrocada em todo o globo. A moderna sociedade de trabalho estaria no seu final assim como as categorias que Kurz chama de forma-mercadoria e forma-dinheiro.

Acreditar numa comunicação perfeita e na cidadania plena são construções utópicas. Esse é um assunto presente na maioria das instituições, igreja, escola, empresa, etc. O discursivo é o da promoção da cidadania, a busca pela justiça e igualdade de direitos. A ação comunicativa é a construção da cidadania. A prática e a realidade, no entanto, são mais fortes e esta não se estabelece em definitivo. O caráter principal da cidadania é a participação de todos os sujeitos nas questões de interesse comum. Mas como construir cidadania numa perspectiva atual tão individualista? O maior desafio é promover o reequilíbrio da cidadania em suas dimensões macro e microssocial e recuperar os seus padrões

básicos de dignidade e possibilitar a real democratização da sociedade.

O racionalismo estreito, mecanicista, utilitarista e instrumental da ciência moderna, combinado com a expansão da sociedade de consumo minou a capacidade de indignação e de surpresa e, consequentemente, a vontade de transformação pessoal e coletiva, daí a urgente tarefa de reconstrução. Percebe-se na maior parte dos habitantes do planeta a dificuldade na mudança de seu comportamento, moldado hoje pelo *homo economicus*. A inserção desses na sociedade de consumo parece ser a ambição maior a ser alcançada, uma espécie de sinônimo de civilização. No entanto, há uma série de armadilhas nessa cidadania desvirtuada. Rever as necessidades implica em novas formas do saber viver e a criação de uma cidadania responsável pelo mundo.

Capítulo 2

A função do imaginário

Como fazer refletir sobre questões de tamanha magnitude? Como fazer com que possamos rever o papel da cidadania dentro de perspectivas tão fragmentadas? Como pensar em horizontes utópicos que nos deslocam como parte do todo? O campo do imaginário não é a solução definitiva nem a resposta para todas as perguntas, mas é o maior fomento de construções utópicas. O imaginário não é apenas cópia do real; seu veio simbólico agencia sentidos, em imagens expressivas. A imaginação liberta-nos da evidência do presente imediato, motivando-nos a explorar possibilidades que virtualmente existem e que devem ser realizadas. O real não é só um conjunto de fatos que oprime; ele pode ser reciclado em novos patamares.

Segundo Durand (1997), o imaginário é o *"conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens",* o grande e fundamental denominador onde se encaixam todos os procedimentos do pensamento humano. Parte de uma concepção simbólica da imaginação, que postula o semantismo das imagens, que conteriam materialmente, de alguma forma, o seu sentido. Em Durand, não existe verdadeira diferença entre simbólico e imaginário, uma coisa contamina a outra, tanto que sua investigação se dá sobre a imaginação simbólica.

A imaginação contribui significativamente para a compreensão e superação da realidade. Além de permitir atingir o real ela possibilita enxergar aquilo que ainda não se tornou realidade. As imagens são construções que tem por base as nossas experiências visuais anteriores. Como o nosso

pensamento é de natureza perceptiva tendemos a produzir imagens em abundância. Elas são, dessa forma, parte integrante do ato de pensar.

A existência das coisas e dos homens nos remete a entender que a realidade já é algo dado, basta ser percebida e interpretada. O imaginário possui um compromisso com o real e não com a realidade. Mas o que é o real? Ele é a interpretação que os homens atribuem às coisas e à natureza. É, portanto, uma realidade percebida através dos sinais ou signos de referência. Tanto a imagem como o símbolo constituem representações. Os homens atribuem significado aos objetos e isso é o elemento consciente do universo simbólico. Como consequência, as imagens e a dinâmica do imaginário são identificadas aos símbolos. Talvez 1968 tenha sido o ano das maiores transformações do século XX. Um ano que mudou nossa maneira de ver o mundo principalmente sob a ação do imaginário. Foi o ano da livre experimentação de drogas, das formas de vestir mais ousadas, da nova maneira de enxergar o sexo, sem o pudor do moralismo, inclusive com a liberdade sexual proporcionada pelo uso da pílula anticoncepcional. Enalteceu-se também nesse período o psicodelismo impulsionado pela música e pelo rock. Movimentos feministas, de defesa de homossexuais, manifestações contra o racismo e protestos contra a Guerra do Vietnã, revolta dos estudantes em Paris, a primavera de Praga e a radicalização da luta estudantil levaram os indivíduos a imaginar um mundo melhor com muita paz e amor. Segundo Edgar Morin, foi, em suma, o ano do "êxtase da História". Um ano que, por seus excessos e força do imaginário coletivo, marcou a humanidade. Pode até ser que as utopias criadas em 68 não tivessem se realizado completamente, mas o sonho imaginário de grande parte do planeta marcou para sempre a forma como encaramos a vida. Para o cantor americano Bob Dylan, 1968 foi o último ano em que todas as utopias eram permitidas e que hoje em dia "ninguém mais

quer sonhar". Creio que as pessoas não perderam a capacidade de sonhar, a força do imaginário ainda está presente, apenas é preciso averiguar o contexto histórico. O sonho está canalizado para a distopia da sociedade de consumo, o imaginário está dominado pela técnica. A utopia está viva e se reestruturando. A utopia na contemporaneidade reaparece na necessidade de o homem, individual e coletivamente, buscar em seu imaginário uma saída para a angústia existencial que a desordem provoca na formulação da ordem social estabelecida e na desestabilização de suas referências.

É comum opor o imaginário ao real, ao verdadeiro. O imaginário seria uma ficção, algo sem consistência, algo totalmente distinto da realidade econômica, política ou social, considerada palpável e tangível. Essa tradição é quebrada principalmente a partir dos anos 1930 e 1940 com a obra de Gaston Bachelard, o Bachelard da "psicanálise do fogo", dos sonhos, das fantasias, das construções do espírito. Ele procurou demonstrar que as construções mentais poderiam ser eficazes em relação ao concreto. Na esteira de Bachelard, surge Gilbert Durand. Gilbert Durand trabalhou na confluência da tradição literária romântica e da antropologia, tendo escrito uma obra-prima: *As Estruturas antropológicas do imaginário*. A sua reflexão recuperou o que tinha sido deixado de lado pela modernidade e indicou como o real é acionado pela eficácia do imaginário, das construções do espírito. Bachelard e Durand aliam imaginário ao vivido.

O imaginário tem algo de imponderável, carrega um certo mistério da criação ou da transfiguração. Segundo Maffesoli (2001), ele é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. É algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de "algo mais", uma ultrapassagem, uma

superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário.

O imaginário apresenta um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas. De algum modo, o homem age por que sonha agir. É fato que a prática condiciona as construções do espírito, mas não se pode ignorar que estas também influenciam as práticas. Em suma, o imaginário é ao mesmo tempo impalpável e real. Ele contamina tudo. Encarna uma complexidade transversal. Atravessa todos os domínios da vida e concilia o que aparentemente é inconciliável. Mesmo os campos mais racionais, como as esferas política, ideológica e econômica, são recortados por imaginários.

Para muitos críticos o imaginário seria uma espécie de retorno a uma ideologia romântica, ou mística, com forte apego ao telúrico. Segundo Maffesoli, não há nenhum mal em associar o imaginário com a aura romântica. Só não aceita a ideia de retorno já que para ele, esses elementos imaginários nunca desapareceram, apenas foram colocados em posição secundária ou latente.

> *Há sempre algo de romântico no político, na defesa das utopias, no sonho de uma sociedade perfeita, na esperança de um mundo redimido de suas falhas, na perspectiva de uma sociedade perfeitamente igualitária, etc. Creio que há, de fato, reaparecimento de uma sensibilidade romântica. Na ecologia, por exemplo, com a revalorização da natureza. No desejo de interação, colocando o holismo acima das perspectivas binárias ou do individualismo. Na convicção de que o homem deve negociar com a natureza, não dominá-la. Aquilo que o romantismo centrava na literatura, na poesia, torna-se, agora, mais abrangente, englobando o cotidiano. Trazer a poesia para*

> *a vida, eis a síntese desse novo romantismo.* (MAFFESOLI, 2001:77)

Dizer que o imaginário atua nos processos revolucionários é limitá-lo. Sua atuação se dá em qualquer situação, contra ou a favor das revoluções. Uma de suas características principais é a sua autonomia. Em *As Estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand, o imaginário é definido como a relação entre as intimações objetivas, ou seja, os limites que a sociedade impõe a cada ser (coerções sociais) e a subjetividade. Há então uma interdependência nessas duas situações e o imaginário que vai fazer essa mediação.

O imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional. Embora exista sem dúvida o imaginário individual, ele está atrelado a um aspecto grupal, que possa ser compartilhado por um agrupamento humano, a uma comunidade de destino.

Como uma das características principais hoje é o predomínio da tecnociência e a valorização da técnica na existência, é importante destacar o papel das tecnologias do imaginário, tais como o cinema, a televisão, a literatura, consideradas os instrumentos ou tecnologias de criação de imaginários. O imaginário é alimentado e estimulado por essas tecnologias, por isso tanta repercussão do termo imaginário hoje, sobretudo nos meios de comunicação.

Durand acredita encontrar a permanência dos símbolos arquetípicos na modernidade das sociedades industriais contemporâneas. Nessas sociedades modernas, subsiste a continuidade das grandes imagens míticas nos objetos mais comuns do cotidiano, como os deuses do Olimpo grego. Os astros de cinema, por exemplo, seriam os deuses do Olimpo contemporâneo.

O imaginário, como evocador e mobilizador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e existir, assim como o simbólico pressupõe a capacidade imaginária. Ele tem a incumbência de colocar-se sob a forma de apresentação de algo ou incentivar o aparecimento de uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção. O imaginário estimula a percepção a criar novas relações inexistentes no real. Ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva. Como processo criador, ele reconstrói ou transforma o real, não de forma concreta, mas no sentido de uma tradução mental dessa realidade exterior. Quando ele se liberta do real, é capaz de inventar, fingir, improvisar e estabelecer conexões entre coisas aparentemente inconciliáveis. O imaginário também é capaz de prevenir situações futuras ao antecipar um provir não suspeitado ou previsto. Dirige-se à consecução de um possível não realizável no presente, mas que pode vir a ser real no futuro. Apoia-se no real para que esse se veja abalado e deslocado, isto é, que sofra um processo de transfiguração, tendo como fundamento último o real de um passado ou de um futuro. Imaginário não significa ausência da razão, mas apenas a exclusão de raciocínios demonstráveis e prováveis, os quais constituem o fundamento da imaginação científica.

Bloch distingue a imaginação da fantasia: a primeira tende a criar um imaginário alternativo a uma conjuntura insatisfatória; a segunda nos aliena num conjunto de "imagens exóticas" em que procuramos compensar uma insatisfação vaga e difusa. Só a imaginação permite à consciência humana adaptar-se a uma situação específica ou mobilizar-se contra a opressão. O ato de imaginar aclara rumos e acelera utopias. Estamos sempre nos deparando com a intenção de refazer percursos, numa busca incessante das rachaduras e fendas que fomentam as utopias sociais. Como ativadora do campo do imaginário, a imaginação não pode prescindir de um código operacional de comunicação,

ao qual compete perfilar vozes que simulam harmonias no conjunto. Quando o significado não é reconhecido no processo de decodificação, o símbolo cai no vazio, não se efetiva a troca imaginária. Mas os símbolos não são neutros, uma vez que os indivíduos atribuem sentidos à linguagem, embora a liberdade de fazê-lo seja limitada pelas normas sociais. No extremo oposto, a sociedade constitui sempre uma ordem simbólica, que, por sua vez, não flutua no ar — tem que incorporar os sinais do que já existe, como fator de identificação entre os sujeitos.

As fantasias do homem estão diretamente ligadas ao mundo no qual ele vive. Em outras épocas a imaginação era fértil em sereias e outros monstros marinhos, dragões, ciclopes e gigantes, para constatarmos como foi criado todo um folclore a partir da ausência: seja da razão, seja da comunicação. Esse imaginário perde fôlego de acordo com o desenvolvimento do conhecimento momento, sobretudo o conhecimento científico. É claro que o antigo imaginário não desapareceu, mas houve uma migração para outras possibilidades, mais adequadas e prováveis para a época. A imaginação não pode se expressar de outra forma a não ser em sincronia com seu tempo.

Onde está o imaginário hoje onde quase todo o mistério é revelado? Diante de tanta tecnologia o que ainda pode ser considerado desconhecido pelo ser humano? Com ênfase no desenvolvimento desenfreado de descobertas e cenários do mundo contemporâneo, podemos perceber a ascensão de um imaginário distópico, voltado para o descontrole e para a radicalização daquelas experiências que nos pareciam tão familiares e que caminha no sentido oposto ao da utopia. Esse imaginário prioriza o desprazer, o incômodo e até mesmo o aterrorizante. No mundo contemporâneo, seres de natureza fantástica foram praticamente excluídos do pensamento em prol de outros, que habitam um mundo cada vez mais urbano, científico, tecnológico e sitiado.

Na literatura, no romance encontramos a dimensão humana subjetiva e afetiva que não existe nas ciências. Ela nos ensina a conhecer melhor o outro enquanto a poesia é uma introdução a qualidade poética da vida que nos ajuda a entender que se nos emocionamos com poemas é porque fala de nossas esperanças, de nossas verdades profundas, é dizer que o conhecimento não se encontra só nas ciências. A literatura é uma escola de vida, uma escola do entendimento humano, e a escola da complexidade humana. Levemos em conta os romances históricos do século XIX, bem como os de nossa época. Eles têm essa superioridade sobre as ciências humanas por nos mostrarem seres que são sujeitos que sentem, pensam e vivem, enquanto as ciências humanas "destroem" o sujeito, a individualidade. A poesia é uma escola para a qualidade poética da vida e a escola do entendimento, porque quando lemos notícias criminais cotidianas nos jornais, para nós, criminosos são criminosos e os rejeitamos, mas ao vermos esses personagens nos romances, como o Raskolnikóv (protagonista de *Crime e Castigo*, é um estudante miserável que mora em São Petersburgo, num pequeno quarto alugado, e um dia mata sua avarenta senhoria), em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, nos damos conta de que é algo complexo e que esse indivíduo pode se redimir caso encontre as pessoas que o ajudem. Portanto, a literatura é a escola do entendimento da vida, algo muito importante se aliada às outras chamadas ciências humanas. É um erro limitar a literatura unicamente às estruturas narrativas, à semiologia, às técnicas.

Muitas incompreensões dominam o mundo. Como imaginar que vamos progredir se não educamos a compreensão? A literatura registra de modo muito especial as imaginações de um modo de vida social sem desigualdades, pela ordem ou na liberdade. A história literária das utopias, sobretudo na modernidade, é uma história rica e nada inócua, cheia de criatividade positiva, que tem ligação muito estreita com a realidade moderna, posta

em contínuo movimento, atrás da realização da utópica ideia de progresso, com o que este contém de processo de mudança, avanço científico-tecnológico, mas também de promessa de mais felicidade.

Um exemplo de obra literária utópica é o romance *"O jogo das contas de vidro",* publicado em 1946, com o qual o autor Herman Hesse ganhou o prêmio Nobel de Literatura. Hesse é considerado por muitos, um dos "pilares" do moderno esoterismo. Meio "new age", meio "profeta", neste livro ele trata de uma "ordem monástica" não religiosa, que se dedica ao estudo pelo estudo. Seus membros não têm obrigações para com o mundo, limitando-se a aprofundar-se em estudos de várias matérias como matemática, física e etc. Mas o principal interesse da Ordem é o "Jogo de Avelórios". Hesse não descreve como ocorre tal jogo deixando, porém os indícios de que o jogo se basearia em criações e improvisações musicais.

O Jogo das Contas de Vidro, de Hermann Hesse é uma fábula sobre o jogo como utopia total. Para Hesse, *"O Jogo das Contas de Vidro é um jogo que joga com todos os conteúdos e valores da nossa cultura, um pouco como nos tempos áureos das artes um pintor terá brincado com as cores da sua paleta"*, como um órgão é tocado (em inglês, "jogado") por um organista. Acrescentaríamos hoje: como um computador é jogado por um matemático. Continua Hesse a sua descrição do "Jogo das Contas de Vidro":

> *"Uma partida podia, por exemplo, partir duma dada configuração astronômica, ou do tema duma fuga de Bach, ou duma frase de Leibniz ou dos Upanishads e, segundo a intenção ou o talento do jogador, prosseguir e desenvolver a ideia condutora por ela evocada ou enriquecer a expressão dessa mesma ideia com a evocação de ideias próximas. Se o principiante era capaz de estabelecer um paralelo, por meio dos símbolos do jogo, entre uma melodia clássica e a fórmula duma*

> *lei da Natureza, o conhecedor e o mestre conduziam a partida desde o tema inicial até combinações ilimitadas."*

O funcionamento do jogo das contas de vidro implica um jogo de analogias e equivalências entre as diferentes áreas do conhecimento; uma proposta para o entendimento multidisciplinar, para as interseções e interfaces entre os saberes, isto é, uma visão holística do conhecimento. Jogar o jogo é uma habilidade resultante da arte de contemplar e meditar. Os jogos se dão na forma de debates solenes e públicos, dirigidos pelos Mestres dos Jogos, e podem durar dias ou, até mesmo, semanas. Ainda que esse estágio complexo e sofisticado do saber seja indicado no livro como o último estágio de uma cultura dita inútil, pois o que ocorre em seguida é o abandono de todo o conhecimento, trata-se de um patamar importante, porque busca a unidade na diversidade. A linguagem do jogo das contas de vidro é uma linguagem particular; uma linguagem nova, estranha, oculta e desconhecida que busca a essência, a similaridade e a associação por analogia.

O Jogo das Contas de Vidro é um livro do Ocidente, porém deixa antever reminiscências do Oriente e simboliza a reaproximação de Hesse ao Cristianismo, figuradamente a amizade entre José Servo, herói da história, e a Ordem de São Bento. Como é ressaltado no prefácio da obra, aqui se mostra a reconciliação do escritor com o mundo de sua infância, a casa paterna e a austeridade religiosa de sua família de pastores protestantes, e marca o fim do conflito que opôs o autor, desde tenra idade, ao ambiente doméstico, conflito que o levou ao ceticismo religioso e, depois, à revolta. Muitos personagens desse intrincado jogo, possuem nomes simbólicos. Um dos funcionários da Castália — o fictício país da castidade, onde se passa a trama — se chama Dubois, nome da família do avô de Hesse. Thomas von der Trave é Thomas Mann e o padre Jacobus esconde o perfil de Jacob Burckhardt.

O romance de Hesse está situado num futuro remoto, o ano de 2200. Não existem aparatos que caracterizam o progresso científico e tecnológico desse futuro. Castália é a comunidade espiritual onde se passa a história, um mundo perfeito e imóvel, sem a pressão do tempo e com a vida dos jovens voltada para o estudo e o refinamento mental. A música, a astronomia e a matemática são as principais ferramentas de interação e entrelaçamento desses conhecimentos aparentemente diversos. Hesse faz um elogio a todo e qualquer movimento espiritual que tenha procurado a aproximação entre as ciências exatas e as mais liberais ou a conciliação entre a ciência e a arte, ou entre a ciência e a religião.

A narração do romance em seu início fala de nossa época (lembre-se que o narrador está em 2200) como uma época de aparentes vitórias e prosperidade, mas que as pessoas invariavelmente encontravam-se diante do nada, com desconfiança de sua própria força e dignidade, e até mesmo de sua própria existência. Em suma, nossa época seria marcada pela pobreza de espírito com as seguintes características: a mecanização insossa da vida, a profunda queda da moral, a falta de crença dos povos, a falta de veracidade da arte. Mas existem também heranças positivas do passado, a principal delas é a música. *"Quando o mundo está em paz, quando todas as coisas estão em calma, obedecendo em suas transformações ao seu superior, então a música pode atingir a perfeição"*. A música fora em tempos pré-históricos um ato de magia.

O Jogo dos Avelórios teve origem simultaneamente na Alemanha e na Inglaterra. No início não passava de uma insignificante maneira de memorização entre estudantes e musicistas. Esse jogo mais tarde se transferiu dos seminários de música para os de matemática. O Jogo passou a ser usado e imitado, temporariamente, por quase todas as ciências. Não consistia apenas em um exercício ou divertimento: era a vivência consciente e concentrada de uma disciplina do espírito. Representou importante papel na completa

superação do folhetim e no renovado entusiasmo pelas disciplinas exatas do espírito. A universidade como instrução superior já se encontrava ultrapassada. Toda a pompa que era oferecida a intelectuais, cientista e outras celebridades desapareceram. As profissões intelectuais em profunda decadência faliram e deram lugar à dedicação dos jovens ao espírito. Muito tempo se passou até que o homem reconhecesse que a técnica, a indústria e o comércio também necessitam de base comum e de uma moral e honradez espirituais.

A literatura vista como utopia tem a sua razão de ser na criação de um mundo perfeito, de beleza, ordem, coerência retratada nas grandes obras literárias. A utopia deve ser vivida com esse tipo de perfeição na música, na pintura, na poesia. Dessa forma, a literatura é necessária para manter viva a imaginação e o espírito crítico, para enriquecer a linguagem. Se for substituída pela literatura superficial, de entretenimento, de consumo imediato, vai haver um empobrecimento da cultura, e da vida.

Bloch considera as fantasias, as ideias religiosas, os sonhos e as utopias – que se entendem também enquanto realizações técnicas e artísticas – como possibilidades e impulsos para a evolução da humanidade. A esperança bem-fundada é mediada pelo possível real; representa justamente a porta no mínimo entreaberta que parece levar a objetos agradáveis, num mundo que não se tornou e não é uma prisão. É como no mito de Pandora em que a esperança é o bem que restou aos homens, que de forma alguma já ficou maduro, mas que também de forma alguma foi destruído.

O desejo é o alimento da esperança. O desejo é o pai do pensamento, não de um pensamento tolo, mas de um pensamento precursor. Não há pensamento sem privação, mas a estupefação e a admiração o fazem avançar. O mundo se apresenta estranho e é isso que nos motiva a refletir sobre ele. O pensamento verdadeiro, justamente por isso ainda não

perfeito, é a arte do caminho correto para casa nesse estar-a-caminho.

Na vitrine, no conto, na viagem, no teatro e nos filmes, Bloch já apontava a imagem do desejo como se reproduzida no espelho. As vitrines formam sonhos desejantes, imagens sedutoras capitalistas que surgem entre o homem e a mercadoria. A vitrine é o lugar da operação consenso, da comunicação e da troca de valores através da qual toda uma sociedade se torna homogênea por meio da incessante aculturação cotidiana à lógica, silenciosa e espetacular, da moda. A vitrine configura uma permuta simbólica entre o objeto oferecido e o olhar, funciona como uma estratégia poderosa e uma ferramenta fundamental para o marketing de uma marca e é responsável por uma boa parcela das vendas, além de ser o primeiro contato entre o consumidor e o produto. As vitrines tornam-se extremamente marcantes na constituição das paisagens e, sobretudo, dos imaginários urbanos contemporâneos. Criar vitrines é uma tarefa planejada cuidadosamente e funciona como sinalizadora de tendências. Ela deve sempre "contar uma história" que cative o consumidor com o intuito de interligar as campanhas publicitárias e os lançamentos de produtos da marca, além de funcionar como um convite para o cliente entrar naquele ambiente e se deixar levar pelo clima da loja. A vitrine é tão importante que pode até se tornar ponto turístico. As lojas de departamento de Nova York, como Saks, Macy's e Bergdorf Goodman são famosas por suas vitrines, sobretudo na época do Natal quando atraem turistas do mundo inteiro que ficam fascinados com a criatividade daquele cenário de sonhos. O cinema também imortalizou a importância da vitrine na cena mais célebre de *"Bonequinha de Luxo"* (EUA, 1961), quando a personagem de Audrey Hepburn toma seu café admirando a vitrine da Tiffany, também em Nova York. O que predomina na comunicação da vitrine é a emoção, a linguagem indireta e sugerida, como quem está querendo vender sonhos,

comportamentos e atitudes, acaba funcionando como uma sala de visitas que dirá o que a loja tem a oferecer. Sua função é seduzir, porque a efetivação da compra acontece no interior do estabelecimento. Imagens são forças psíquicas e hoje, mais do que nunca, a iconografia é a linguagem corrente. O homem moderno atua mediante imagens (ícones) publicitárias.

Nos contos desaparece o que está indiferentemente próximo, aproxima-se o distante. Apresenta-se um outro lugar mais vistoso ou mais agradável. Existe felicidade suficiente à disposição. Nele, os pequenos heróis e os pobres conseguem chegar até o lugar em que a vida tornou-se boa. O conto, assim como o romance popular são castelos no ar, uma mera obra do desejo. Nos contos desaparece o que está indiferentemente próximo, aproxima-se o distante.

Calcula-se que o hábito de ouvir e de contar histórias venha acompanhando a humanidade em sua trajetória no espaço e no tempo. Todos os povos, em todas as épocas, cultivaram seus contos. Contos anônimos, preservados pela tradição, mantiveram valores e costumes, ajudaram a explicar a história, iluminaram as noites dos tempos. Segundo Ricardo Piglia, "*O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta*." [7]

O contista Machado de Assis produziu quase trezentos contos no final do século XIX até início do XX. No Brasil, é com Machado de Assis que essa forma ficcional revela todas as suas possibilidades. Nos contos machadianos, revela-se uma sociedade habitada por seres solitários capazes de alcançar tão somente uma felicidade mesquinha. A vida desenrola-se como alguma coisa que escapa ao controle dos personagens, alheia a suas vontades. A sociedade de

[7] PIGLIA, Ricardo. *Teses sobre o conto*. Caderno MAIS, Folha de São Paulo, domingo, 30 de dezembro de 2001, p. 24.

convenções a todos esmaga e a eles impõe vidas inautênticas, vazias. Machado de Assis mostra extrema habilidade na elaboração de seus contos de observação e psicológicos, com foco narrativo autobiográfico, em que o ponto de vista do personagem narrador e suas motivações tornam-se exclusivas. A ironia vai-se expandindo não só na análise dos hábitos socioculturais da sociedade do Rio de Janeiro, mas na observação da própria natureza humana, apresentada em seus vícios e limitações permanentes. A apresentação dos personagens atende ao desenvolvimento dessas que foi a sua temática mais constante e se projeta no aspecto psicológico que os revela.

Dá-se também, o nome de conto, às narrativas folclóricas orais (conto popular). Em sua manifestação oral, o conto aparece já nas antigas civilizações, sob a forma de narrativas imaginárias e fantásticas, que viriam a constituir o fundo comum do folclore da maioria dos países ocidentais. A literatura árabe possui a coletânea mais famosa no gênero: *As Mil e Uma Noites*. É uma coletânea de fascinantes histórias inventadas e preservadas na tradição oral pelos povos da Pérsia e da Índia. Sua origem é nitidamente popular. É nesse sentido que as *Mil e Uma Noites* adquirem maior grandeza. Seu caráter popular faz que mergulhem na alma do povo, em sua psicologia. As narrativas, entre as quais estão as famosas viagens de Simbad, o marujo, as aventuras de Aladim e a lâmpada maravilhosa e a mirabolante história de Ali Babá e os quarenta ladrões, são contadas por Sahrazad, uma jovem corajosa que se sacrifica pelo seu povo para salvá-lo da ira do sultão Shariar. Extremamente habilidosa na arte de contar histórias, a protagonista consegue, ao final de mil e uma noites, salvar o seu reino e transformar o pensamento de seu esposo. O motor da história é simples: traído pela esposa, um rei decide proteger-se do adultério das suas próximas mulheres através de uma solução radical, a de matá-las ao final da primeira noite que passem juntos. Quando chega a vez da hábil Sahrazad, para contornar a execução ela resolve

contar ao rei um conjunto de histórias que, uma se encadeando à outra, não teria fim, o que então a pouparia. É dessa maneira que o mundo viu surgir um conjunto de textos deliciosos de serem lidos. Livros como as *Mil e Uma Noites* dão muita margem à mistificação literária. O que é que as *Mil e Uma Noites* ensinaram ao mundo? O que é determinante em sua mensagem é que o mundo não pare, determina que o mundo não se estagne. As *Mil e Uma Noites* trazem a grande lição do sonho.

Bloch ressalta também o prazer de viajar, pois viver as mesmas coisas mata aos poucos. A felicidade da viagem representa a fuga momentânea da casa. No mundo privado-burguês, a viagem é a primavera que renova tudo. A viagem de núpcias é a primeira verdadeira viagem de amor. A saudade de casa significa a saudade por causa da perda do mundo de referência habitual. Antes da invenção do turismo, ao final do século XIX, viajar por puro prazer e conhecimento era algo restrito aos sábios e aristocratas Escrever sobre viagens passou a ser algo bem atraente. Hoje o turismo tornou-se a principal causa das viagens humanas. O propósito é de conhecer novos lugares como uma forma de lazer e aprendizado sobre novas culturas e regiões. Mas as viagens também já serviram ao imaginário como formas de contestação, questionamentos e novas formas de enxergar a realidade. O maior exemplo disso é o que se passou com a chamada geração *beatnik*.

Em 1947 Kerouac resolveu sair viajando pelo mundo e pegou a estrada. Jack Kerouac (1922-1969), um dos principais expoentes dessa geração, tentava escrever sobre as surpreendentes viagens que fazia com o amigo da Universidade de Columbia, Neal Cassady. Seu método consistia em formas mais livres e espontâneas de escrever, contando as suas viagens exatamente como elas tinham acontecido, sem parar para pensar ou formular frases. O resultado disso foi um manuscrito "Pé na Estrada" *(On The Road)* que sofreu sete anos de rejeição até ser publicado. Com

esse método, Kerouac escrevia vários romances, que ia guardando em sua mochila, enquanto vagava de um lado a outro do país. Somente em 1957, quando Allen Ginsberg e outros escritores de sua categoria começavam a celebrizar-se como a *"Geração Beat"* (termo criado pelo próprio Kerouac), os editores manifestaram o seu interesse pelos manuscritos de Kerouac. "Pé Na Estrada" se tornou um grande sucesso popular. A partir dessa súbita celebridade, ele passa por um declínio moral e espiritual. Este livro tornou-se o manifesto da geração beat, que rompia com o compromisso do *american way of life* e pregava a busca de experiências autênticas, um compromisso selvagem e espontâneo com a vida até seus mais perigosos limites. Diante de uma sociedade que aniquilava o indivíduo, os *beatniks* queriam uma consciência nova, libertada de padrões, escolhiam a marginalidade. Eram totalmente contrários a uma sociedade sem vida, de ação e com pouca liberdade de pensar e viver, cheia de padrões e regras normativas.

Foi o primeiro movimento de contracultura a surgir nos Estados Unidos, com forte impacto histórico e cultural. O principal objetivo da *Geração Beat*, grupo de jovens intelectuais americanos, era estar em movimento. Estar em grupo e desfrutar de parceria nas viagens, tanto físicas quanto psicotrópicas. Em meados dos anos 50, já estavam cansados da monotonia da vida ordenada e da idolatria à vida suburbana na América do pós-guerra, resolveram então, regados a jazz, drogas, sexo livre e pé-na-estrada, fazer sua própria revolução cultural através da literatura. Formavam um grupo de jovens enérgicos e talentosos que se conheceram no campus da Universidade de Columbia e estenderam sua convivência para dentro dos bares de jazz e apartamentos pobres do subúrbio de Nova Iorque. Posteriormente se entregaram a diversas viagens cruzando o país, sem outro sentido aparente, a não ser o de empreender uma busca por uma nova maneira de ver e entender a vida.

On The Road apresentava uma alternativa ao modo de vida tradicional, e propunha um rompimento com ele, que na visão dos *beats*, deveria ser feito através da entrega completa a uma vida marginalizada e romântica, que incluía viagens pelo Oeste americano e a busca por uma nova maneira de compreender a vida através de um misticismo não muito definido. Essa nova moral é expressa no romance por uma modificação em termos de conteúdo. O herói do livro é Dean Moriarty (personagem inspirado em Neal Cassady), um jovem marginalizado, preso diversas vezes por roubos de carros, bebedeira e vadiagem, que arruma uma série de subempregos para sustentar seu estilo de vida boêmio e desgarrado. Moriary é um jovem rebelde e apaixonado pela vida, que ao lado de Sal Paradise (alter ego de Kerouac), embarca em uma série de viagens de carona através da América, sempre em busca da beleza no mundo, exaltando a "pureza" inerente que ele via na população pobre do país. Essa identificação com figuras marginais se tornaria o eixo central da literatura *beat*.

A mensagem dos *beatniks* – a revolução na linguagem e nos costumes – só repercutiria decisivamente sobre o comportamento dos jovens americanos uma década mais tarde com o aparecimento das primeiras comunidades *hippies* no final dos anos 60. Os *beatniks* desencadearam um dos maiores fenômenos culturais da segunda metade do século, que culminaria com a explosão das movimentações revolucionárias dos anos 60 e 70. Considero que esta foi uma revolução do imaginário que teve as viagens como suporte e fundamentação deste.

O filme *"Sem Destino"* (EUA, 1969), estrelado e dirigido por Dennis Hopper, que conta ainda com a presença dos atores Peter Fonda e Jack Nicholson, também é uma marca e referencial importante para a caracterização das viagens como uma conquista do imaginário. Dois motoqueiros *hippies* viajando pelos Estados Unidos de motocicletas e vivenciando plenamente a liberdade na

estrada. A liberdade pula fora da tela e envolve o espectador numa trama muita bem costurada por motos, sexo, drogas, rock n'roll e a supremacia de poder ser você mesmo, falar, pensar e agir da maneira que bem entender. Movidos pelo desejo de desvendar os caminhos inóspitos da América, Wiatt & Billy, personagens de Peter Fonda e de Dennis Hopper, compram uma boa quantia de cocaína de um mexicano, por uma ninharia, e vendem para um americano pelo triplo do preço. Com a grana na mão, eles trocam suas motos velhas por duas Harley Davidson modelo Chopper e caem na estrada apenas com a roupa do corpo, degustando o sabor da liberdade, sem preocupações, sem fronteiras e sem limites. Seguem viagem pelo simples prazer de estar rodando em cima de uma moto. Os nomes dos personagens foram inspirados nos fora-da-lei mais conhecidos do velho-oeste americano: Wiatt Earp e Billy The Kid. Isso tudo acontece em menos de três minutos, sem abertura, sem letras, sem introdução ao filme. Então, logo após vem a cena que é uma das mais importantes da história do cinema: assim que os dois rebeldes começam a jornada, Wiatt, interpretado por Peter Fonda, já em cima de sua Chopper, tira o relógio do pulso, e arremessa no chão, dando o clima certo da aventura que virá pela frente. Aceleram os motores, e as motos tomam conta do asfalto quente, e logo em seguida começa a tocar o clássico dos anos 60, *"Born To Be Wild"* do Steppenwolf.

Ao longo do caminho, os dois motoqueiros passam por uma típica comunidade *hippie* dos anos 60, onde a veia artística dos moradores é profundamente baseada no haxixe e na maconha. Teatro, mímica e música mostram de uma maneira franca o descontentamento da juventude da época com a Guerra do Vietnã. Entre uma cidadezinha e outra, nos confins dos Estados Unidos, os dois são presos e discriminados por serem cabeludos e barbudos. Nem se hospedar em hoteizinhos vagabundos na beira de estrada eles conseguem, porque as pessoas os temem, e os repudiam.

Na cadeia, conhecem um advogado alcoólatra interpretado por Jack Nicholson, que resolve embarcar na odisseia dos dois cabeludos. Um dos diálogos mais marcantes do filme sai da boca de George Hanson, - o personagem de Jack Nicholson - a respeito da discriminação, e do perigo que os dois motoqueiros pareciam representar para as pessoas: *"Eles não têm medo de vocês, mas do que vocês representam. Para eles vocês representam a liberdade. Mas falar dela e vivê-la são duas coisas diferentes. É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado. Mas nunca diga a alguém que ele não é livre... porque ele vai tratar de matar e aleijar para provar que é. Você é que corre perigo."*

"Diários de Motocicleta" (EUA, 2004), de Walter Salles é outro filme de viagem. Neste caso resulta na sensibilidade imaginária de um dos maiores ícones do século XX, o revolucionário argentino Che Guevara. O filme é inspirado nos diários que Ernesto Guevara escreveu em 1952, quando, com o amigo Alberto Granado, percorreu a América Latina da Argentina à Venezuela, de moto, a pé, de barco ou de carona.

Em 1952, Alberto, com 29 anos, e Ernesto, com 23, saíram de Buenos Aires em uma velha motocicleta. Atravessaram a América Latina da Patagônia à Venezuela, onde a viagem se encerrou. Fim de um percurso e começo de outro. Depois da travessia, os viajantes jamais foram os mesmos. Alberto foi para Cuba e lá vive até hoje. Já Guevara tem o seu paradeiro bem conhecido. A experiência de Ernesto e Alberto é um momento mágico, em que convivem as duas grandes aspirações das gerações que cresceram na segunda metade do século 20: o anseio de liberdade individual e o anseio de viver numa sociedade justa. As expedições foram, para Che, uma maneira de continuar a viagem, de não se transformar num burocrata do poder. Duas paixões que o jovem Che, naquela viagem, conseguiu juntar: a inquieta vontade de manter o pé na estrada e a decisão de servir causas justas.

Há, no filme, um diálogo memorável entre Alberto e Ernesto, sentados nas pedras de Machu Picchu no Peru. Nessa altura, os dois amigos já sentem os efeitos da viagem: a injustiça os assombra. Alberto tem a ideia de casar-se com uma descendente de inca: *"Fundaríamos um partido indígena (...). Incentivamos todo o povo a votar, reativamos a revolução de Tupac Amaru, a revolução indo-americana, o que você acha?"*. Ernesto responde: *"Uma revolução sem tiros? Você está louco"*. Dureza, sim, quando preciso, mas endurecer sem jamais perder a ternura, esse passou a ser o lema de Che.

Qual o sentido dessa discussão hoje? Na nossa sociedade de consumo o Che com sua boina é uma das imagens mais reconhecíveis de nossos tempos, mas agora sua imagem serve como enfeite para quartos de estudantes, seu rosto aparece em camisetas, xícaras, capas de caderno e até biquínis. Em sua grande maioria, os jovens que escolhem Ernesto Che Guevara como inspirador de seu dia a dia não são leninistas e não precisam ser e podem discordar de muitas das ideias que levaram o Che para Cuba, para Angola e para sua execução na Bolívia. Mas eles conhecem a profundidade destas ideias? Quais são seus sonhos? Para onde caminha o imaginário individual e coletivo?

Para Bloch,

> *"o aspecto pantomímico de um filme é, em última análise, o da sociedade, tanto pelas diferentes maneiras com que se expressa, quanto sobretudo pelos conteúdos intimidadores ou estimuladores, prometedores que são enfatizados"*. (BLOCH, 2006:397- vol.2)

Seria Hollywood uma "fábrica de sonhos?" Para Bloch trata-se de uma fábrica de veneno que produz utopias de fuga e propaganda da guarda branca. O cinema de Hollywood pode ser visto como uma eficaz tecnologia do imaginário. Homens tiveram a sua ideia do amor ou da

mulher ideal forjada, para bem ou mal, por esse universo de imagens. Muitos críticos atribuem a essa indústria cinematográfica o poder da manipulação ou da homogeneização. Essa linha crítica foi fortemente influenciada pelas posições marxistas, como as de Bloch, que considera o indivíduo como um fantoche a mercê das imagens do cinema, da TV ou da publicidade. Embora Hollywwod seja considerada uma indústria cinematográfica que produz filmes-modelos com forma simplistas de fácil "degustação" por parte do público, já que seu interesse primordial são as grandes bilheterias, seria injusto rotulá-la apenas por esses atributos. É possível extrair do imaginário cinematográfico hollywoodiano boas referências para se pensar alternativas à realidade que está posta ou vislumbrar novas possibilidades, novos sonhos, novos horizontes utópicos.

Já o teatro é a instituição de uma realidade vivencial nova, em lugar algum imediata, trazida à luz pela arte dramática e relacionada com ela. O palco é mais aparência do que qualquer outro gênero de arte e torna essa aparência vivenciável na realidade. Bloch critica a ideia de arte como ilusão. Não considera a aparência do teatro uma aparência ilusória. Influencia a vontade deste mundo nas suas possibilidades reais – como instituição paradigmática. O teatro promove a realidade por meio do divertimento numa espécie de catarse ou purificação aristotélica com a intenção de provocar a descarga dos afetos através da intensificação trágica, de modo que voltem ao seu nível normal na vida. A própria origem do teatro refere-se às primeiras sociedades primitivas que acreditavam nas danças imitativas como favoráveis aos poderes sobrenaturais para o controle dos fatos indispensáveis para a sobrevivência. O próprio significado da palavra teatro tem referência a sua forma física original, podemos traduzir como: contemplo, vejo, visão por onde se vê um espetáculo.

O humor redime da extrema artificialidade ou insanidade das figuras mistas abstratas e ainda assim representáveis, redime do reino sombrio da incontinência técnica, da "utopia negra". Desde tempos antigos narra-se a respeito da vida melhor como se ela já existisse em algum lugar. Nessa narrativa o *happy end* é o impulso tolo rumo ao final feliz que pode tornar-se um impulso inteligente; a fé passiva pode transformar-se numa fé ciente e instigadora. Bloch faz duras críticas ao pessimismo incondicional. Ao contrário, um otimismo que passou por provações não renega a fé no objetivo como tal. A quantidade de indiferença, a ausência da esperança, é para Bloch, o inimigo mais renitente do socialismo. Portanto, o pessimismo é a paralisia pura e simples, ao passo que o otimismo mais degenerado até pode ser a anestesia da qual ainda se pode acordar. Os homens, assim como o mundo, carregam dentro de si a quantidade suficiente de futuro bom; nenhum plano é propriamente bom se não contiver essa fé basilar. O humor é a menos insistente de todas as utopias. Cria espaços de despedida e também estabelece o ridículo. Pertence ao início da luz, aquilo em que está em vias de emergir, naquilo que ainda é secreto e não-manifesto.

Bloch também dá um destaque especial para as construções que retratam um mundo melhor, o que ele chama de utopias arquitetônicas. A arquitetura dá veemente testemunho de ir em busca da realização da utopia, quer dizer, do sonho humano da criação do espaço ideal para a felicidade e a representação da dignidade da vida humana.

A época mais esplendorosa da celebração das festas foi o final da Idade Média com o barroco. Riqueza, capital, comércio, nobreza, prazer, ostentação, exuberância (barroco utopicamente ensaiado). Aparece a construção fictícia, mais precisamente aquela que é evocada nos contos de fadas. A influência do mundo ornamental pode ser verificada nas Mil e uma noites. Devoção romântica ao Oriente. Fantasia do conto de fadas arquitetônico.

A pintura queria representar ela própria o edifício do desejo. As pinturas arquitetônicas tinham a construção como único sujeito e as pessoas no máximo como acessórios. Denotavam uma atitude romântica para com o estilo gótico tardio com a forte concepção de uma arquitetura ideal. Pintar na parede significa adensar formas arquitetônicas. Construção da torre simbolizava em parte o juiz infernal apontando para cima, em parte uma escada celeste. Templo em estilo romano e clássico, uma espécie de Jerusalém celestial.

Pintura e poesia podem preparar a casa, mas apenas a execução libera a fonte das invenções duráveis. A imagem da construção guiava as guildas de construtores. O modelo era o "justo fundamento dos construtores", a aspiração artística era a fantasia, paradigma da arquitetura canônica. Torres góticas eram sinais de orgulho da arrogância burguesa. A utopia arquitetônica apontava para a réplica, imitação de uma construção cósmica. O ápice da perfeição era o templo salomônico, considerado o exemplo sagrado (sonho arquitetônico).

Segundo Bloch, na criação de um espaço utopizado, o Egito e o gótico são os símbolos arquitetônicos mais radicais. O símbolo arquitetônico egípcio é o do cristal da morte, o símbolo arquitetônico gótico é o da árvore da vida, o que ele chama de utopias arquitetônicas esculturais. As pirâmides são réplicas cósmicas, do mesmo modo que as construções sacras. O estilo gótico é uma configuração místico-urbana, anseia pelo íntimo e pelo alto. Enquanto o Egito representa o cristal da morte como perfeição pressentida, com a mesma determinação, o gótico está relacionado utopicamente à ressurreição e à vida, quer expulsar a morte. A arte egípcia traria dentro de si um querer vir a ser como pedra.

Construir não é apenas criar algo agradável para satisfazer a necessidade de morar. O construtor desde sempre foi semi-técnico com exigências da construção

perfeita: firmeza, utilidade e graciosidade. A perfeição do mundo foi o correlato arquitetônico de que a arquitetura mítico-astral retirou seu modelo. O sonho arquitetônico de um mundo melhor tem como característica, em termos egípcios: a adoração ao sol; em termos bíblicos proféticos: o êxodo.

Na ideologia bíblico-cristã era preciso rejeitar aquela direção do mundo em que nasce o sol exterior e escolher cada vez mais aquela direção em que ele sai e desaparece com toda a ordem existente do mundo. Hoje as casas em muitos lugares parecem estar prontas para partir, expressa-se nelas a despedida como navios revelam o desejo de desaparecer. As casas precisam ser novamente sonhadas. Somente os inícios de uma nova sociedade tornam a viabilizar arquitetura genuína, impregnada de aspiração artística. A arquitetura, segundo Bloch, é e continua sendo uma tentativa de produção da terra-mãe humana.

Bloch entende que a paisagem dos sonhos também pode ser representada na pintura, óleo e literatura. Apenas sentir de forma bela não leva a nada. Remete-se à interioridade quando se cria artisticamente. Surge na pintura a paisagem dos sonhos de distância aberta. O mundo como nave extensa. O observador parece estar olhando por uma janela. Um quadro nos informa sobre o que nele se vê simultaneamente. Franz Marc[8] afirmou que as pinturas são

[8] ***Franz Marc*** (1880-1916), pintor alemão, apaixonado pela arte dos povos primitivos, das crianças e dos doentes mentais, o pintor alemão Marc escolheu como temas favoritos os estudos sobre animais, conheceu Kandinski, sob a influência deste, convenceu-se de que a essência dos seres se revela na abstração. A admiração pelos futuristas italianos imprimiram nova dinâmica à obra de Marc, que passou a empregar formas e massas de cores brilhantes próprias da pintura cubista. Os nazistas destruíram várias de suas obras. As que restaram estão conservadas no Museu de Belas-Artes de Liège, no Kunstmuseum, em Basiléia, na Städtische Galarie im Lembachhaus, em Munique, no Walker Art Center, em Minneapolis, e no Guggenheim Museum, em Nova York.

nosso próprio emergir em outro lugar. Toda uma existência em outro lugar.

Para Bloch, o traço básico da estética classicista-burguesa não é esperança, mas contemplação. O belo devora a substância como ilusória. A arte surge como um sedativo, não uma convocação. A arte impele configurações do mundo. Apenas a ilusão estética se desprende da vida. A probabilidade constitui a condição da arte. O fundo da perspectiva é o fundo de ouro da arte, uma paisagem dos sonhos do real possível.

No campo do imaginário, sem dúvida a música é a que mais chama a atenção de Bloch. Para ele, um som é capaz de expressar melhor que qualquer cor ou qualquer palavra aquela transição em que não se sabe mais, embora o caminho da música seja mais longo que o da pintura, e mais longo que o poético. A música é, para Bloch, uma das referências da sua utopia concreta, é a arte que, para ele, mais influencia por ser uma arte em que é fundamental a organização dos tempos e que põe em relevo a memória do que passou com aquilo que não se sabe ainda, com o que virá ao virar da nota, com o imprevisto. A música conseguiria ser, ao mesmo tempo, um lamento e uma esperança, um abrigo e um protesto, a certeza clara e dinâmica do movimento e uma intuição obscura do que virá. Bloch encontra nela um campo fértil para o desenvolvimento das suas ideias fundamentais. A música seria a arte que obscuramente contém os anseios de um mundo melhor e de uma comunidade outra, enigmaticamente como num sonho, como palavras-chave ainda por desvendar.

Há futuros já hoje. Não vivemos num tempo linear, mas num tempo feito de tempos discordantes e sobrepostos, incoincidentes, de ciclos e de convulsões, de crises e de saltos, mas também de novas visões do passado e de antecipações criativas do futuro. Consciente dessa discordância dos tempos, Bloch pensa que

o potencial utópico da música ainda não pode ser apreendido totalmente.

A arte utópica da música, como lhe chama Bloch, vem carregada de esperança e ela não está apenas nas grandes obras dos compositores eruditos. Pode estar numa simples canção. Ela pode ser dotada de potencial emancipador. Não se pode deixar de ouvir um chamado no cantar. A música como expressão humana nos remete a um utópico-contraditório à presença de um desaparecido.

Para Bloch, todas as figuras de transgressão têm um fermento utópico especialmente forte, mas especialmente a música, em virtude de sua capacidade de expressão diretamente humana, tem simultaneamente, mais que todas as demais artes, a propriedade de acolher o múltiplo sofrimento, os desejos e os pontos luminosos da classe oprimida. O seu propósito mais fundamental é ser, encontrar e tornar-se linguagem *sui generis*.

Segundo Bloch, a experiência musical proporciona o melhor acesso possível à hermenêutica dos afetos, preferencialmente dos afetos expectantes. Como nenhuma outra arte, a música tem como referência o sujeito latente e o objeto que lhe é inteiramente correspondente. Em sua proximidade insuperável da existência, ela é o órgão mais assemelhado e o mais público desse incógnito, o mundo que ainda está por acontecer no futuro, na angústia, na esperança. Contém a moralidade e a universalidade de um ponto central, um centro penetrante e intensivo impregnado. Por isso, ela é retratada por Bloch como uma configuração utópica-fermentante.

Capítulo 3

O imaginário distópico da sociedade de consumo no cinema

Num ambiente de exacerbação de "realismos", o que mais vigora é o imaginário distópico. Distopias são frequentemente criadas como avisos, ou como sátiras, mostrando as atuais convenções sociais e limites extrapolados ao máximo. Nesse aspecto, diferem fundamentalmente do conceito de utopia, pois as utopias são sistemas sociais idealizados e não têm raízes na nossa sociedade atual, figurando em outra época ou tempo ou após uma grande descontinuidade histórica. Entendo que as distopias são imprescindíveis. É ela que nos faz críticos e nos faz criar as perspectivas do ainda-não-consciente como diz Bloch. Tal postura provoca o homem a operar com dados materiais reais e com vontade consciente a direcionar e controlar o projeto utópico, como se vê na utopia esperançosa de Ernst Bloch.

A distopia apresenta alguns traços que lhe são característicos: costumam explorar moralmente os dilemas presentes que refletem negativamente no futuro, oferecem crítica social e apresentam as simpatias políticas do autor, exploram a estupidez coletiva, o poder é mantido por uma elite pela somatização e consequente alívio de certas carências e privações do indivíduo, possuem discurso pessimista, raramente "flertando" com a esperança.

Como exemplo clássico de distopia, destaco "*As Viagens de Gulliver"* de Jonathan Swift escrito em 1726. O mais importante nesta obra é o comentário geral que o autor faz sobre a vida humana observada sob vários pontos de vista. Primeiramente, sob a perspectiva de um Ser de forma agigantada frente os pequenos habitantes de *Liliput* e que, sob esta ótica, vê a humanidade ridiculamente pequena. No segundo momento inverte-se a perspectiva. Agora um Ser infinitamente pequeno vê a humanidade grotescamente grande. No terceiro momento da obra o que impera é o senso comum, pois a imensa maioria da humanidade demonstra ser louca e pervertida. No quarto momento, talvez o mais emblemático da obra, há uma clara distinção entre a utopia e a distopia, pois os animais, no caso cavalos, são vistos como seres muito mais racionais do que a raça humana inteira[9]. Gulliver fica encantado com o tipo de vida desses animais, convive com eles durante vários anos e foi muito difícil voltar à humanidade e seu modo de vida anterior apontado como irracional e bestial.

Na Parte I a raça humana é visualizada em miniatura, mas logo mostra a sua ambição e crueldade. Na Parte II a raça humana é grosseira e repugnante cujo principal interesse é o dinheiro e a briga pelo poder. Na Parte III vê o dom da razão desperdiçado, a triste visão antiética de que o crime compensa, além de caracterizar a piora constante da natureza humana. O autor vê-se completamente desestimulado quanto à suposta integridade e sabedoria humana, passa a desconfiar do que fez avançar, o que motivou as grandes empreitadas e revoluções no mundo. Na Parte IV, os *yahoos*, são os seres humanos (sujos, gananciosos, perversos, lúbricos e estúpidos); os *houyhnhnms* são os animais racionais. O personagem de Gullliver é impelido a informar sobre a Inglaterra para os *houyhnhnms* e descreve uma tenebrosa

[9] A expressão "raça humana" é usada por Swift. A Antropologia usa como referência a expressão "espécie humana".

realidade. Em suma, nessas quatro visões do autor a raça humana é vista com aspecto extremamente desagradável.

O que chama a atenção na obra de Swift e a configura como uma distopia literária são os passos dados nas viagens de Gulliver, o qual começa a primeira de suas viagens de forma entusiasmada, cheio de esperança no encontro com novos habitantes e culturas diferentes, mas que vai aos poucos se desencantando com tamanhas desventuras e barbáries humanas a ponto de na última de suas viagens estar profundamente desgostoso de ter que reviver a sua estada entre os seus semelhantes. Não consegue mais apreciar as virtudes dos indivíduos. Achava os seres humanos completos idiotas e sentia-se também como tal. Ao invés da definição de animal racional, Swift propõe entender o homem apenas como um animal capaz de pensar.

Esse imaginário distópico de Swift é bastante presente hoje. Vivemos um período em que os meios de comunicação predominam. Há um bombardeio de imagens e estéticas superficiais. As pessoas correm alucinadamente de um lado para o outro. O tempo destinado à literatura e às experiências estéticas mais "nobres" está cada vez mais exíguo. Parecemos fazer parte de um imenso *vídeo-clip* que sobrepõe imagens umas às outras de forma avassaladora. Por isso entendo que, se Bloch coloca a música como a arte utópica transgressora da realidade por excelência, creio que o cinema faz hoje esse importante papel. Mas não é o cinema utópico que predomina. Como as imagens falam por si só, é a distopia no cinema que causa maior impacto e repercussão. Isso parece ser fruto de uma época niilista, mas como diz Vattimo, é aí que vigora o nosso poder de efetiva emancipação. Em outras palavras, é a distopia que alimenta a utopia. No tempo do homem transformado em coisa, quando as utopias não movem mais fantasias, o que resta ao diretor de cinema, ao poeta, ao romancista, etc. é "ao menos acusar a distopia".

Como os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière poderiam imaginar que o que estavam criando não seria utilizado exclusivamente para pesquisa científica, mas sim para a criação de uma indústria do entretenimento e também para fazer refletir sobre o nosso futuro comum? Os estudos sobre cinema têm sido amplamente dominados pela perspectiva da análise estética, ou seja, a construção de imagens mágicas para a tela. É a primeira arte que se auto-representa como imagem da realidade. É um signo da realidade, porém não é real. Contribui significativamente para a construção mítica da sociedade contemporânea. Gostar, degostar, ficar emocionado, enfim, tudo que se puder pensar e sentir ao assistir a um filme acontece no intervalo entre as cenas e é história social, individual e particular ao mesmo tempo. Desde a sua origem até a contemporaneidade, os filmes conseguem dialogar com pessoas de todas as idades, de todos os níveis sociais, culturais e econômicos. Há mais de um século o cinema encanta, provoca e comove bilhões de pessoas em todo o mundo.

Pretender ver e possuir o mundo como indivíduos aparece progressivamente na arte e nos espetáculos do século XIX. Provavelmene a figura mais importante na sua época a explorar o potencial do cinema como arte expressiva foi o expoente russo da montagem Sergei Eisenstein[10],

[10] ***Sergei Eisenstein*** (1898-1948) é um dos diretores mais inovadores e pioneiros da história do cinema. Ele praticamente inventou a técnica de montagem e influenciou grandes cienastas como Orson Welles, Jean Luc Godard, Brian de Palma e Oliver Stone. Filho de um engenheiro, estudou ciências para seguir os passos do pai. Em 1915, foi para o Instituto de Engenharia Civil de Petrogrado, onde assistiu às produções teatrais vanguardistas de Meyerhold e Yevreinov. Depois da Revolução de 1917, fez cartuns políticos e entrou no corpo de engenharia do Exército Vermelho (formado por Trótski para defender a Revolução) como voluntário. Seu pai juntou-se ao Exército Branco (formado pelos grupos interessados em restabelecer o antigo regime monárquico). Mesmo soldado, encenou diversas peças, para as quais desenhou os

geralmente considerado um ponto de partida nas histórias da técnica e teoria do cinema. Notabilizou-se pela sua tentativa de entender a linguagem do cinema. Como cineasta, usou a edição como sua principal ferramenta para transformar o filme exposto num enunciado. Einsenstein não estava interessado em simplesmente reproduzir a realidade que tinha filmado: ele queria usar essas imagens para criar algo novo. Na sua visão, dois pedaços de filme, de qualquer tipo, ao se juntarem inevitavelmente combinam-se num novo conceito, numa nova qualidade que surge da justaposição. Essa nova qualidade é construída pelo espectador.

Em primeiro lugar é preciso ver o cinema como comunicação e, em seguida, colocar a comunicação do cinema dentro de um sistema maior, gerador de significado – o da própria cultura, porque a cultura compreende os processos que dão sentido ao nosso modo de vida. As imagens, assim como as palavras, carregam conotações. A representação visual também possui uma "linguagem". As imagens chegam até nós já como mensagens "codificadas", já representadas como algo significativo em vários modos.

As narrativas do cinema desenvolveram seus próprios sistemas de significado. Em nível de significante, o cinema desenvolveu um rico conjunto de códigos e convenções. Não é um sistema discreto de significação, assim como a escrita. O cinema incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmara, iluminação, edição, montagem de cenário e som – tudo contribuindo para o significado. A construção de um universo social é autenticada pelos detalhes da *mise-en-scène*.

Música e imagens têm muito em comum como meios de comunicação, não são entendidas pelo público de uma maneira direta, linear, mas irracionalmente, emocionalmente, individualmente. Lévi-Strauss diz que o

cenários e o guarda-roupa. Em 1920, ingressou na Academia Geral de Moscou.

significado da música não pode ser determinado por aqueles que a tocam, mas somente determinado por quem está ouvindo[11]. Já foi dito que a música no cinema "sente por nós", dizendo-nos quando ocorre um momento forte e indicando o que devemos sentir por meio do estado emocional da música.

Como filmes, os sonhos têm a capacidade de expressar o pensamento por meio de imagens; e também tendem para estruturas narrativas (mesmo que genéricas), com a impressão de serem mais do que reais. O cinema como o sonho é regressivo, pois evoca os processos inconscientes da mente e favorece o que Freud chama de princípio do prazer em detrimento de princípio da realidade.

A relação entre um filme e seu público, entre o filme e a cultura são todas elas relações que precisam ser vistas como da máxima importância para o entendimento da forma e função do longa-metragem. Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética; é uma prática social que mobiliza toda a gama de sistemas no âmbito da cultura. O avião é uma invenção que nos leva a lugares longínquos, mas o cinema faz esse serviço de forma muito mais ampla, através dos sonhos e do imaginário. Amplia a função da fotografia, faz com que as imagens estáticas ganhem vida. As pessoas, apesar de viverem o real e ter seu cotidiano exteriorizado,

[11] Arte e antropologia se cruzam na biografia e bibliografia de Lévi-Strauss. Nascido na Bélgica (1908) e educado em Paris, provém de uma família de artistas: o pai e dois tios paternos foram pintores, o bisavô violinista. Ele próprio, fascinado pela música, tomou lições de violino na infância (época em que começou a compor uma ópera) e alimentou o sonho, logo abandonado, de ser compositor e regente. O gosto apurado de Lévi-Strauss pela dimensão estética não o fez um artista propriamente dito. Mas certamente forneceu-lhe uma ferramenta eficaz na formulação da teoria estrutural que caracterizou sua obra antropológica, principalmente quando se considera que alguns dos temas centrais desta obra referem-se às relações estabelecidas pela cultura entre o sensível e o inteligível, entre o inato, gerenciado pela natureza, e o adquirido pela plasticidade do pensamento.

são atraídas pelas imagens do real. A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência. Ela atende ao anseio mais subjetivo: a imortalidade. Na imagem, o homem projeta seus anseios e temores, o seu ego e superego. Sombras e magia são algo intrínseco ao pensamento primitivo e que está inerente a nós. O cinema viria a corporificar esses dois ingredientes à nossa constituição individual na modernidade.

Espaço-tempo é a dimensão total e única num universo fluído chamado cinema. Diferentemente do teatro, no cinema, objetos e cenários ganham uma alma e uma vida. O filme implica antropomorfismo (carrega as coisas da presença humana) e cosmomorfismo (tendência para carregar o homem da presença cósmica) - a humanidade no mundo exterior e o mundo exterior no homem interior. Segundo Morin (1997), o universo fluído do filme pressupõe recíprocas e incessantes transferências entre o homem microcosmo e o macrocosmo. As paisagens são estados de alma e os estados de alma paisagens. O cosmomorfismo pelo qual a humanidade se sente natureza vem dar resposta ao antromorfismo pelo qual a natureza é sentida sob uma aparência humana. As fontes do antropomorfismo e do cosmomorfismo são a projeção e a identificação. O mundo existe no interior do homem e o homem existe por toda a parte, espalhado pelo mundo. O universo do cinema deriva genética e estruturalmente da magia, sem que seja magia; deriva também da afetividade, sem também ser subjetividade. O sonho é projeção-identificação em estado puro. O universo mágico é a visão subjetiva que se crê real e objetiva. Para Morin (1997), *"os processos de projeção-identificação que se desenvolvem no âmago do cinema, desenvolve-se também, evidentemente, no seio da vida"*.

O cinema responde a todas as necessidades (imaginário, devaneio, magia, estética) que a vida prática não pode satisfazer. Necessidade de fugirmos a nós próprios, fugirmo-nos para nos reencontrarmos e de nos

reencontrarmos para nos fugirmos. O cinema oferece, portanto, fugas e reencontros. *"Ao mesmo tempo que ele é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético é afetivo. Cada um desses termos pressupõe o outro"* (MORIN, 1997:136).

A vida subjetiva é quem estrutura o cinema percorrendo o caminho do imaginário. A concepção de realidade do movimento e da aparência das formas constrói uma percepção da realidade objetiva. Subjetividade e objetividade; continuidade e ruptura - é esse plano dialético que deve ser acompanhado no cinema. A sua alma é o movimento, é a sua subjetividade e a sua objetividade. Segundo Morin (1997), o cinema é o produto dessa dialética em que se opõem e se reúnem a verdade objetiva da imagem e a participação subjetiva do espectador. A objetividade do mundo do cinema tem necessidade da nossa participação pessoal para tomar corpo e essência.

As analogias entre o cinema e o sonho são evidentes. As sessões de cinema têm características para a hipnótica. No entanto, no sonho há uma crença na absoluta realidade enquanto o espectador sabe que assiste a um espetáculo inofensivo. O cinema é um complexo de realidade e de irrealidade, localizado entre a vigília e o sonho, é o mais próximo do sonhar acordado do qual nos fala Ernest Bloch. Ele opera uma espécie de ressurreição da visão primitiva do mundo, ele apela, permite, tolera e inscreve o fantástico no real. Enquanto para o primitivo a magia é reificada, no cinema, a magia está liquefeita, transmutada em sentimento.

O cinema pode e deve deformar a nossa maneira de ver as coisas, não as próprias coisas. O seu movimento inicial é o do fantástico e a característica essencial da fantasia é a racionalização do fantástico. Quanto maior é a racionalização, mais realista é o filme. O realismo é a aparência objetiva da fantasia, mas a ficção é a sua estrutura subjetiva. O que importa do ponto de vista antropológico é a infinita possibilidade dialética entre o irreal e o real.

A imagem representa, restitui uma presença. Ela é simbólica por natureza e por função e tende a libertar um significado e, ao mesmo tempo, uma participação afetiva. Por isso, no cinema existe uma unidade profunda entre sentimento, magia e razão. Magia e sentimento são também meios de conhecimento. Einsenstein demonstra que o sentimento não é uma fantasia irracional, mas um momento do conhecimento. Ele não opõe a magia ao irracional. O cinema, tal como a música, contém a percepção imediata da alma por si própria. Como a poesia, desenvolve-se no campo do imaginário.

O cinema é psíquico. As salas são autênticos laboratórios mentais em que se concretiza um psiquismo coletivo. Esse psiquismo não só elabora a percepção do real como também segrega o imaginário. Segundo Morin,

> *"(...) o cinema mostra-nos, pois, o processo de penetração do homem no mundo e o inseparável processo de penetração do mundo no homem".* (MORIN, 1997:233)

As fantasias do homem estão diretamente ligadas ao mundo no qual ele vive. Por isso, com o impacto causado pela tecnologia, ciência e globalização, o imaginário de hoje é muito diferente do universo dos seres fantásticos, das lendas e do folclore. A partir da ausência, seja da razão ou da comunicação, foi criado todo um imaginário hoje considerado "infantil". Com o passar dos séculos, a humanidade avança em todos os campos do conhecimento. O Iluminismo e o predomínio da razão desencantam esse imaginário antes constituído. O antigo imaginário não desapareceu, mas houve uma migração para outras possibilidades, mais adequadas para nosso contexto. Em nossa sociedade quase todo o mistério é revelado. Onde está o espaço do imaginário? Se antes a falta da ciência provocava a imaginação, agora é o excesso dela que povoa nossas histórias mais fantásticas. Está em franca ascensão o

imaginário distópico que faz a crítica ao excesso e à falta de limites. No imaginário contemporâneo, seres de natureza fantástica foram praticamente excluídos do pensamento em prol de outros, que habitam um mundo cada vez mais urbano, científico, tecnológico e sitiado.

Seguindo essa perspectiva, não é difícil acenar para filmes que retratam a preocupação com o devir. A preocupação com a relação homem/natureza e os impactos da modernidade no modo de vida humano dominado pela técnica aparece no documentário "*Koyaanisqats"* (EUA, 1983)**,** que no dialeto da tribo *Apache Hopi* significa "vida em desequilíbrio"**,** (filme de 1983, dirigido pelo cineasta e estudioso do zen-budismo, Godfrey Reggio). É uma obra prima visual de imagens delirantes, capturadas por Ron Fricke em várias partes do mundo, que faz uma analogia sobre o contraste entre o tempo da natureza e o tempo criado pelo homem, entre a tranquila beleza da natureza e o frenesi da sociedade urbana contemporânea. Propõe mostrar a contradição entre a natureza em seu estado virgem e a montagem urbana do sonho americano. Discute três grandes profecias Hopi: 1) Se escavarmos coisas preciosas da terra, estaremos atraindo o desastre; 2) Perto do dia da purificação, haverá teias de aranha de um lado a outro do céu; e, 3) Um recipiente de cinzas poderá um dia cair do céu, queimar a terra e agitar os oceanos. É o filme mais conhecido da *trilogia Qatsi,* que é composta juntamente com as seqüências *Powaqqatsi (1988) e Naqoyqatsi (2002).*

A trilha sonora deste documentário é de suma importância, pois o desenrolar tem a velocidade e o tom ditados por ela. Não existem diálogos e também não são feitas narrações durante todo o documentário. A música de Philip Glass[12] nos conduz através das imagens, ora lentas,

[12] ***Philip Glass*** (31/1/1937-), compositor norte-americano. Um dos criadores da corrente musical chamada minimalismo, caracterizada pela

ora em profusão gigantesca por essa aceleração impetuosa da vida. São apresentadas cenas em paisagens naturais e urbanas, muitas delas com a velocidade de exibição alterada. Algumas cenas são transmitidas mais rapidamente e outras mais lentamente que o normal, com isso criam juntamente com a trilha sonora uma idéia diferente da passagem do tempo. O documentário trilha o caminho do homem desde os seus primórdios da existência, ainda na pré-história, até a atualidade. O filme indaga onde este caminho estaria nos levando verdadeiramente. Trata-se de um processo evolutivo? O que teria promovido na ação humana esta mudança de estágio tão definitiva? Como passamos da tranquilidade e convívio com a natureza para a pilhagem e destruição desenfreada desta? Critica a cegueira tecnológica que tira nossas vidas do rumo. Sem nenhum diálogo, apenas com imagens e música, este documentário promove uma viagem cósmica pelo universo e alerta para o destino da humanidade. Seria o homem lobo do próprio homem, como diz Hobbes? O ritmo do documentário vai aumentando de frequência como um batimento cardíaco, de acordo com as épocas históricas. Começa lento e cadenciado com imagens fantásticas dos quatro elementos naturais: terra, água, fogo e ar. Aos poucos se prenuncia a civilização e o ritmo vai se tornando frenético. O que era paz transforma-se em caos, a ordem em desordem. O advento do capitalismo vai devastando a tudo e a todos como um enorme *tsunami* desenfreado. A música avassaladora e o descarrilamento de imagens na tela levam à beira do colapso e causa incômodos enormes. Fica a sensação de que a vida moderna e civilizada cada vez mais contribui para afastar o ser humano do seu rumo interior. O filme nos leva a refletir sobre os aspectos da vida moderna que nos fazem viver sem harmonia com a

repetição de elementos musicais mínimos. Seu trabalho é influenciado pela música oriental, pelo serialismo e pelo aleatorismo.

natureza, bem como a pressão exercida pelas inovações tecnológicas que tornam o cotidiano cada vez mais rápido.

O efeito devastador também se dá sobre a subjetividade humana. Um mundo sem referências mais nobres que se escora sob valores da sociedade de consumo, visto pela ótica da sensibilidade crítica da existência pode nos fornecer uma alta dose de reflexão. No filme *"O sol de cada manhã"* (EUA, 2005), estrelado por Nicolas Cage, vê-se a fragmentação do sujeito de nossa época. O filme é maduro emocionalmente e foge dos clichês, demandando uma profunda reflexão. Trata-se da narração do pensamento de um personagem em um filme, essa é a opção que o roteirista Steve Conrad, juntamente do diretor Gore Verbinskim, tomou. Eles descrevem o pensamento de um homem comum no personagem David Spritz (Nicolas Cage), revelando a porção de bobagens que pensamos em questões de segundos. O personagem de Cage teoricamente tem tudo para ser feliz, mas não é isso o que ocorre. Trabalha duas horas por dia como "homem do tempo" e tem um salário relativamente alto, o qual lhe proporciona boas condições materiais. Aparentemente tem uma vida estável e um bom trabalho como o "homem do tempo" de uma emissora de TV de Chicago. No entanto, quando o próprio David começa a fazer uma análise de sua vida chegamos à conclusão de que ele vive pisando em cima de cascas de ovos. Ele é o típico produto de uma sociedade fragmentada. David falhou como marido (se divorciou recentemente de sua esposa), como pai (seu filho, o ator Nicholas Hout, se envolveu com drogas e agora passa o seu tempo livre em um programa de reabilitação e sua filha, interpretada pela atriz Gemmenne de la Peña, é uma menina acima do peso, profunda e constantemente deprimida). Não bastasse isso, David questiona cada vez mais a importância de sua função profissional – ele não é meteorologista, não faz qualquer tipo de análise técnica para exercer sua função, tudo o que faz é se movimentar com bastante habilidade e desenvoltura na

frente de uma tela verde, ler o tele-prompter da maneira certa e esgarçar um sorriso quilométrico que conquista alguns telespectadores e irrita outros.

Quando a esposa do personagem David Spritz pediu para ele comprar molho tártaro para o jantar ele saiu e foi até o armazém. Voltou para casa sem o tal molho tártaro, pois pensou tantas baboseiras no caminho de sua casa para o armazém, que acabou comprando outras coisas, menos o que foi pedido, isso causou uma discussão de horas entre o casal, os dois filhos ficaram sem jantar e por causa deste mísero molho tártaro decidiram se separar. David passa a ter uma vida pessoal em frangalhos, separado da esposa e com dois filhos insossos e sem perspectiva de futuro. Ele acorda toda manhã, força um sorriso no espelho e pratica os movimentos que fará em frente à tela na emissora. Ele mora sozinho em um apartamento frio no centro, sua ex-esposa ficou com a casa no subúrbio e com o casal de filhos adolescentes. O personagem de Cage vive o cotidiano com a esperança de reconciliação com a própria família, porém sem sucesso. Dois personagens chamam a atenção. Sua filha Shelly, pré-adolescente, de 12 anos de idade, que não tem nenhum interesse específico, tem péssimos hábitos alimentares, vive sempre infeliz e só dá seus primeiros sorrisos quando o pai lhe presenteia com muitas roupas quando vão à Nova York. O outro personagem é seu pai Robert, escritor premiado, sereno e coerente, porém está prestes a morrer em alguns meses. Fica pasmo e preocupado com os hábitos de Shelly, e também com o que acontece com o outro filho de David, chamado Mike, e não tem uma visão clara do que acontece na contemporaneidade. O relacionamento com o pai, um jornalista, escritor e ganhador do Pullitzer é tenso. Seu pai descobre que está com um câncer terminal, mas o ator Michael Caine que interpreta Robert Spritzel atua como um homem tão centrado e senhor de si que parece que é David quem está realmente doente. Não importa que ganhe um salário invejável e, por isso seja

considerado um cara bem sucedido, David tem certeza de não despertar orgulho no seu pai Robert que valoriza a administração de uma família e de uma carreira literária.

Por essa preocupação constante em despertar orgulho no seu pai, de fazer com que seus filhos possam ser crianças felizes, e de tentar recuperar o seu casamento de volta, David está sempre em constante tensão, cometendo erros e com hesitações que trazem identificação imediata, indo da serenidade ao nervosismo descontrolado em poucos instantes. Apesar de ter uma renda acima da média e de ser uma espécie de celebridade, David se sente um fracassado e está o tempo todo tentando consertar o que está errado em sua vida. O problema é que, geralmente, suas tentativas acabam trazendo mais problemas ainda. Sua filha rompe os ligamentos da perna quando ele a leva para patinar e uma brincadeira com uma bola de neve com a ex-esposa tem resultados desastrosos. Mas David continua tentando. O que David parece não se dar conta é de não ser um absoluto fracasso como tem quase certeza. A ascensão profissional é um exemplo disso e os esforços contínuos para dar algum significado à infância triste de sua filha é outro, bem como as medidas extremas para que seu filho não se torne um adolescente problemático. Certo é que as tentativas de recuperar sua mulher tropeçam em certa infantilidade e egoísmo, mas David não se diferencia de um adulto normal, com problemas normais tentando honestamente lidar com eles. É um personagem que está ali no filme para mostrar o espanto e admiração em um mundo em que estamos cada vez mais nos desterritorializando. Será tudo isso normal? Mas o que é o normal?

Todos os relacionamentos de David são extremamente delicados. Com os seus telespectadores, por exemplo, o "homem do tempo" não sabe como se portar. David não quer ter a obrigação de ser simpático sempre e de ter que responder as mesmas perguntas sobre como será o clima no dia de hoje. Por causa disso ele recebe com

frequência gestos de "carinho", como por exemplo, serem atirados em sua direção restos de bebidas e de comida. Sempre que está nas ruas leva algumas tortas, refrigerantes, milk-shakes no rosto ou no corpo, que são atirados por garotos que passam de carro gritando – *"Hei!Homem do Tempo!"* Cage passa a refletir sobre os objetos que são sempre atirados em sua direção e conclui que todos são comprados em *fast-food*. A partir de então pensa sobre sua vida e seu trabalho. A previsão do tempo é algo que fica a sabor dos ventos, ou seja, existe uma variação de 7ºC. Conclui que o próprio trabalho é descartável e ele próprio é um "homem fast-food". É um filme ambíguo, não cai nos clichês hollywoodianos de superação ou alcance da felicidade, muito menos dá uma definição de certo ou errado ou de um modo de vida pré-determinado a se seguir. Para quem espera um mundo de perfeição que se diferencie de sua vida comezinha, "O Sol de Cada Manhã" não é, portanto, o filme mais indicado. São problemas comuns de pessoas comuns. É isso que chama a atenção. O diferencial é não propor nenhuma fórmula de felicidade, nem de apontar caminhos para mostrar a facilidade de reconstrução de uma família. Pelo contrário, é um filme que exige uma reflexão da geração *fast-food*, superficial e descartável. Enxergo neste filme a futilidade da vida cotidiana numa sociedade de consumo sob a ótica íntima de um personagem angustiado por esse vazio, portanto considero um filme inteiramente distópico.

Uma grande referência de crítica à sociedade de consumo no cinema está no filme *"1,99 - Um Supermercado que Vende Palavras"* (BRA, 2003) de Marcelo Masagão. Ele faz uma investigação profunda ao consumismo. Não é um filme de grande bilheteria e não é fácil de assistir, mas é uma obra extremamente crítica e ao mesmo tempo poética que não se utiliza de nenhum diálogo. A trilha sonora composta por Win Mertens e André Abujamra é um elemento fundamental para o filme, oscila entre a melancolia e o humor e nos guia entre as emoções contidas em cada cena. É um filme sobre

o individualismo regado a Prozac, a felicidade nutrida pela Nintendo, a memória gerenciada pela Microsoft e a consciência controlada pela CNN. É sobre uma massa indiferenciada de hiper-consumidores que se enclausura num supermercado todo branco, frio e asséptico, quedando-se ali por tempo indefinido para lotar seus carrinhos de compra não exatamente com produtos utilitários, mas com caixas vazias onde o único valor à venda são slogans digestivos reproduzindo a linguagem otimista da publicidade, frases pré-fabricadas de efeito psicológico e toda uma subliteratura de consolo ou autoajuda. Do lado de fora, outras pessoas aguardam a sua vez de entrar. Como na sociedade de consumo, não cabe todo mundo. Do lado de fora outras pessoas esperam por oportunidade em incluir-se naquela realidade maluca que simbolizam os excluídos. De tempos em tempos, uma patinadora, a consultora do supermercado, saía e selecionava novos consumidores. Quando o crédito se esgotava o segurança encostava-se ao consumidor e parecia colocá-lo para fora.

O diretor retrata os valores do homem moderno, que se define pelo que possui, e não pelo que é, a necessidade de sempre querer mais. Formas inusitadas de jogos eletrônicos e toda sorte de máquinas de simulação de "viagens" alucinógenas, todas movidas a cartão de crédito, completam o esforço de preencher o vazio desses irremediáveis solitários, ao prometer a felicidade em doses homeopáticas, o prazer sem risco e a saúde programada do corpo. As paisagens do mundo exterior só penetram nesse recinto quando mediadas por máquinas de projeção e simulação. Todo contato com o exterior se dá apenas por câmera, e-mail ou celular. Para onde quer que se vá as câmeras de vigilância são sempre uma onipresença e tudo veem, tudo sabem, tudo reprimem. Ao longo do período de clausura, várias micro histórias ameaçam acontecer a partir de encontros aleatórios, mas nenhuma delas chega a desenvolver-se, esfacelando-se rapidamente na apatia

preponderante do ambiente. Qualquer forma de subversão, seja sob forma de grafitagem, roubo ou assalto a mão armada é rapidamente detectada, controlada e absorvida pelos dispositivos de segurança. O supermercado passa a ser um universo paralelo, uma fuga da realidade, onde os personagens "encontram a felicidade" no ato de comprar. O filme retrata muito bem o que o ser humano precisa para ser aceito na sociedade: a cultura dos padrões de beleza, o "sou o que possuo". Somente quem tem "crédito" é aceito; além de questões raciais levantadas, como o tratamento inadequado aos idosos, o único negro presente no supermercado é o empregado e outros que são barrados na entrada do supermercado. Outro ponto interessante do filme é a seção do supermercado "Escolha sua dívida" que vende embalagens de "um mês", "doze meses", "seis anos", simbolizando novamente como o homem pode se tornar escravo do consumo e ficar preso às dívidas oferecidas.

Nesta mesma toada, como exemplo característico de discussão sobre a distopia e a mercantilização das relações humanas a partir do imaginário distópico do cinema na sociedade de consumo destacaria também o filme *"As Invasões Bárbaras"* (CAN, 2003), dirigido por Denys Arcand. Entre outros prêmios, ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 2004, além de ter sido indicado na categoria de Melhor Roteiro Original. "As Invasões Bárbaras" surgiu em um momento muito particular, em que as questões ligadas às ciências, às técnicas, ao desenvolvimento e progresso e ao consequente enfraquecimento da solidariedade, à exacerbação da sociedade de consumo e desprestígio da subjetividade humana trazem muito incômodo. Trata-se de um marco para aqueles que não conseguiram assimilar totalmente a quebra das ideologias.

O filme é, basicamente, a construção da cerimônia do adeus de um intelectual cínico, que flertou com todas as mulheres e todos os ideais da revolução esquerdista do século 20. À beira da morte e com dificuldades em aceitar

seu passado, Rémy (Rémy Girard) busca encontrar a paz. Para tanto recebe a ajuda de seu filho ausente Sébastien (Stéphane Rousseau), sua ex-mulher e velhos amigos.

As Invasões Bárbaras retrata um drama pessoal para representar a desconstrução de ideologias nas mudanças do todo. O confronto pessoal de ideologias está no reencontro de um pai e seu filho. "Ele é um capitalista puritano e eu sou um comunista voluptuoso", explica o enfermo, em determinado momento. O paradoxo, se dá quando ao mesmo tempo em que Rémy critica ferozmente os sistemas capitalistas e suas representatividades, seu conforto e comodidade (o que lhe permite uma certa felicidade pré-morte mais digna) só são adquiridos porque seu filho é um homem de negócios que domina o capitalismo e, através do poder monetário, consegue privilégios que nenhum enfermo negaria

O filme deixa transparecer o fim de uma utopia, pois Rémy, pensador socialista e pai de Sébastien, o jovem milionário capitalista, está convencido que a civilização ocidental está com os seus dias contados. A certa altura Rémy se pergunta, com seus amigos, se houve algum "ismo" em que não se engajaram, passando pelo marxismo, leninismo, maoísmo, trotskismo, entre outros. "Só faltou o cretinismo", lembra alguém. Rémy, com seu temperamento performático, protagoniza as conversas mais interessantes. Num desses diálogos, protesta com uma freira sobre a omissão do Vaticano durante a 2ª Guerra Mundial.

Sua teoria é que os ataques bárbaros como as drogas, o terrorismo e a democracia entre outros, declinam com as esperanças e utopias dos anos 40 e 60, mas ao mesmo tempo, o filme deixa margem para pensarmos que uma outra esperança e uma outra utopia poderá emergir em breve.

O diretor Arcand aponta 11 de setembro como o primeiro ataque bárbaro, o primeiro a atingir o grande império. Mas o filme não é sobre isso. A história é centrada num professor de esquerda que está morrendo de câncer.

Apesar do apoio dos amigos, tem dificuldade de enfrentar a dor e a realidade do fim. Principalmente quando reaparece o filho, que é um *yuppie* que não tem boas relações com ele. Mas é com o dinheiro deste, que conseguirá ludibriar funcionários e o próprio sistema e até mesmo obter a cocaína que tornará a doença suportável, que Rémy poderá contar com uma "boa-morte".

Sébastien, filho de Rémy, é o tipo do especulador financeiro que fez fortuna e simboliza o capitalismo triunfante e sem fronteiras que vingou logo após a queda do Muro de Berlim. Com seu dinheiro farto, compra tudo e todos para dar conforto aos últimos dias do pai. Inclusive uma velha amiga de infância, agora *junkie*, que traz heroína para aliviar as fortes dores de Rémy.

Sébastien que em determinado momento é chamado por Rémy de "príncipe dos bárbaros", após uma briga com o pai, reflete sua condição de futuro órfão. Ele corre contra o tempo para que Rémy tenha um final digno. Para isso, ele tem de subornar o sindicato e a direção do hospital para melhorar a sua estadia e consegue a conivência da polícia para comprar heroína para aliviar o sofrimento de seu pai, procedimento indicado por uma amigo médico. Possibilita ainda, sua irmã se comunicar com o pai; paga a visita de alunos que esnobaram Rémy em sua despedida da universidade por motivos de saúde e convoca os amigos antigos para fazer-lhe companhia. O grupo de amigos e parentes que passa os últimos dias com Rémy é formado por professores, antigas amantes, a ex-mulher e um casal de amigos *gay*. Nestes encontros são memoráveis os diálogos da geração que acreditou nas mudanças e que agora convive com guerras preventivas em nome da paz.

Mergulhando assim na amoralidade, o filme poderia seguir um outro caminho, porém Arcand dá espaço para o humor inteligente, os diálogos são ricos e a emoção profunda em muitas cenas desse pai, que está se despedindo

da vida, aflora junto a seus amigos, seu filho, sua ex-mulher (Dorotée Berryman) e suas duas amantes favoritas.

Este é um filme de volta ao lar, de ajuste de contas, de fazer o balanço e reencontrar os amigos. Ou seja, de coisas cotidianas que todos nós somos capazes de entender e viver. Também é uma crítica social aos canadenses. Ficamos espantados como o Canadá (que hoje é "pintado" como um modelo para se viver, uma ilha de prosperidade e tranquilidade), possa ter problemas iguais aos nossos, como corrupção, corporativismo, hospitais lotados, tráfico de drogas etc. Internado num hospital de corredores superlotados, ele vive o inferno da assistência pública - o que deflagra a crítica demolidora de Arcand contra as instituições. Faz uma certeira ironia dirigida impiedosamente contra o Estado, a polícia, a Igreja e a família, esta representada pelos parentes do professor que se organizam para lhe dar maior conforto, já que sua morte parece inevitável.

O celular de Sébastien, lançado ao fogo nas últimas cenas do filme, é uma ilustre cena emblemática da representação e da reconstrução de algo novo. A certeza da sociedade hedonista e narcisista que parece envolver a todos cai por terra. É como se conseguíssemos voltar à superfície para retomarmos o ar que faltava para respirarmos um novo horizonte.

Para alguns críticos, "As Invasões Bárbaras" mostra que Fukuyama estava certo ao prever o fim da história e o triunfo do capitalismo. Segundo os autores de tais textos, o filme trataria do fim das utopias e da crise do pensamento socialista. Se é assim, os bárbaros venceram. Para outros mais otimistas, a mensagem do filme restaura nossa fé, se não na humanidade, ao menos no cinema.

Esse filme é continuação de *"O Declínio do Império Americano"* (CAN, 1986) do mesmo diretor. Nele estão os mesmos personagens do filme anterior só que mais novos. A história gira em torno de oito amigos, a maioria deles

professores universitários de História. Enquanto falam da vida, dos amores e relacionamentos, aproveitam para tecer comentários ácidos sobre a situação do mundo ocidental na década de 80.

O filme tem a capacidade de sintetizar uma geração, um grupo ligado à universidade, aos pensadores de esquerda que viveram os loucos anos 60, a liberação sexual, questionamentos de ordem existencial, humana, política etc. Roteiro sólido, diálogos cortantes, humor totalmente sem preconceitos, liberdade de linguagem e uma reflexão intelectual séria sobre a sociedade sem resvalar no maniqueísmo ou no pedantismo são os ingredientes presentes no "Declínio do Império Americano".

Em 1986, Arcand fez sucesso com esse filme que defendia a ideia de que o domínio norte-americano estava chegando ao fim, porque já dava sinais de decadência. Não era nenhum tratado, mas quase uma comédia de costumes, acompanhando a vida sexual e pessoal de um grupo de intelectuais canadenses, em geral de esquerda, com uma franqueza rara para a época.

"O declínio de uma civilização é um processo tão inevitável quanto o envelhecimento de uma pessoa." A frase de Dominique, personagem de "O Declínio do Império Americano", serve de deixa para o autor, o cineasta Denys Arcand. De "O Declínio" a "As Invasões Bárbaras", Arcand tenta surpreender, no envelhecimento e morte de seus personagens, representantes (nem tão dignos) de uma geração, o início do fim de uma civilização. Arcand parte da tese defendida por Dominique, professora e historiadora que acaba de lançar novo livro: a degenerescência das elites e a busca desenfreada pela satisfação individual são processos recorrentes ao declínio dos grandes impérios.

O Império Americano está presente no pão que comemos, nos filmes que assistimos e no estilo de vida que levamos. Esse Império encontra-se, porém, em declínio. A ruína de um Império, qualquer Império, acontece na esfera

física - social, política e econômica - e na ideológica. O declínio acontece também nas nossas relações sociais, afetivas e sexuais. A busca pela felicidade individual, a construção ideológica deste anseio e a impossibilidade de sua realização configuram indícios deste.

Nos anos 80 de "O Declínio", a geração sessenta-oitista de Dominique e Rémy sobrevive das migalhas da "revolução sexual". A Aids já é uma realidade, mas ainda é tida, pelos próprios personagens de Arcand, como doença de homossexuais. *Ex-hippies* e ex-marxistas, estudantes rebeldes em 68, esses se tornaram acadêmicos aburguesados, perderam os ideais, mas não parte do charme, o suficiente para atrair os mais jovens. Em plena vigência da "geração saúde", as mulheres do grupo, quarentonas, malham e falam de casos, aventuras e amor. Enquanto isso, os homens cozinham e falam de casos, aventuras e amor. Quando se encontram, os pontos de vista se chocam, verdades emergem e, com elas, ilusões se despedaçam em mil cacos

Em *O Declínio do Império Americano*, os intelectuais ainda zombam da situação desesperançosa em que se encontra o mundo, Na narrativa deparamo-nos com uma fina ironia que desdenha da capacidade do sistema capitalista em degradar a civilização ocidental, então a discussão sobre sexualidade masculina e feminina e as relações humanas é que tem o maior destaque. Alguns aspectos da vida social são apontados como sinais do tal declínio do Império — a busca pela felicidade individual, a construção ideológica deste anseio e a impossibilidade de sua realização configuram seus indícios.

Em *As Invasões Bárbaras*, o diretor rendeu-se à situação caótica em que nos encontramos, de invidualismos exacerbados, relações pessoais e sociais pouco contundentes e estigmatizadas por contratos estabelecidos por puro jogo de interesses, cedendo às relações contratualistas e normatizantes entre os indivíduos. A crítica é ácida e a ironia é refinada. Mas, mesmo em meio ao aparente caos

proporcionado pelas Invasões Bárbaras, no final saímos mais humanizados e com uma chama de esperança acesa

Os dois filmes ilustram não ser mais possível pensarmos em campos separados e fazermos louvor à fragmentação do conhecimento. Uma nova utopia que tende a pensar o cidadão planetário, com uma visão holística e conectado com o mundo encontra-se em gestação. Não se trata da paz perpétua, mas de um novo caminho a trilhar na busca pelo novo encantamento do mundo. No fim das contas, em meio à decadência de valores e ideais, todos procuram o sentido da existência, a utopia possível. As respostas, pelo jeito, vão continuar no ar.

Existem outros inúmeros exemplos de filmes que podem ser utilizados como referências para ilustrar essa análise distópica da realidade da sociedade de consumo. *"Em Pequena Miss Sunshine"* (EUA, 2006) de Jonathan Dayton e Valerie Faris, a narrativa do filme diz respeito à história de uma família disfuncional que, a fim de levar a filha mais nova para concorrer em um concurso de beleza, se vê obrigada a enfrentar dois dias de viagem dentro de uma Kombi. No entanto, mais do que uma história interessante o filme é uma reflexão sobre os anseios e ansiedades do homem contemporâneo na cena pós-moderna dentro da sociedade de consumo. Os indivíduos, privados de sua liberdade de *ser* antes de serem aceitos, perdem sua verdadeira identidade e tentam construí-la através do consumo, porém este objetivo nunca é alcançado. Frustrados, resta aos consumidores metamorfosear o próprio corpo em objeto. Daí o culto à beleza – esta também padronizada - e o consumo de alterações físicas (cirurgias plásticas, próteses, etc.) na tentativa vã de preencher o vazio consumista e de satisfazer à necessidade anterior de pertencimento inerente a cada ser humano.

"O Show de Truman" (EUA, 1998) dá margem à inúmeras abordagens, suscita muitas perguntas, enfim, nos faz pensar. Trata-se da estória sobre a história de um homem

chamado Truman Burbank. Sua vida foi filmada continuamente, desde que nasceu, sendo transmitida para o mundo, sem interrupções, como a primeira experiência de um "show real", pois Truman desconhece ser um personagem. Truman é casado, trabalha com seguros, possui um amigo de infância, que sempre chega em sua casa com cervejas. Todos os dias cumprimenta seus vizinhos da mesma forma; vai ao jornaleiro comprar revistas para sua mulher, encontra dois senhores que sempre prometem procurá-lo na seguradora. Tudo acontece num grande estúdio/cenário: as ruas, as casas, os automóveis, o mar, o céu, a lua, o anoitecer, a chuva... Tudo se passa dentro de uma enorme cúpula, de uma redoma, mas Truman não conhece esses limites: ele nunca viajou, nunca saiu de sua cidade, nunca ultrapassou suas margens. Até que ponto somos verdadeiramente livres numa sociedade de consumo? Não estaríamos sendo o tempo todo monitorados e manipulados enquanto potenciais consumidores? São estas questões entre outras proporcionadas por este filme aparentemente despretensioso.

Algumas obras do cineasta brasileiro Jorge Furtado também se apoiam nesta crítica à sociedade de consumo. No filme *"O Homem que copiava"* (BRA, 2002) o ator Lázaro Ramos faz o papel de André, um moleque que "opera máquina de fotocópia", vulgo o "rapaz da xérox". Em sua rotina entre o trabalho e sua casa, onde espiona os vizinhos e, principalmente, a personagem da atriz Leandra Leal, Silvia, ele pensa numa forma de se aproximar da moça, mas vê que isso só é possível com dinheiro. O roteiro propõe a partir de então reflexão sobre o meio social, comportamental e político. Já o curta *"Ilha das Flores"* (BRA, 1989) se tornou referência nacional quando se quer fazer a crítica ao consumismo exacerbado na sociedade contemporânea. A miséria é o tópico principal deste curta. "Ilha das Flores" coloca em pauta a discussão acerca da pobreza, da fome e da exclusão social. A exposição didática das ideias, de forma

encadeada, amarrada às informações, na medida em que elas aparecem na narração sólida e segura do ator Paulo José constituem o eixo em torno do qual acabam gravitando os espectadores. O ritmo alucinado utilizado para que fiquemos sabendo sobre os tomates do Sr. Suzuki, o perfume de dona Anete, o surgimento do dinheiro e as peculiaridades dos seres humanos (o polegar opositor e o tele encéfalo altamente desenvolvido), nos dá subsídios mais do que suficientes para refletir sobre toda a informação. Depois dos produtos passarem por todo o processo de apropriação e descarte, as sobras vão parar num lixão e serão o alimento para seres humanos que estão fora desse processo, excluídos da lógica do sistema e que sobrevivem no desamparo mais completo.

Por uma linha um pouco diferente, no sentido de retratar o absurdo de sentido da existência trazido pela sociedade de consumo os filmes *"Um dia de fúria" e "Clube da Luta"* importunam e fazem refletir sobre a ineficiência deste sistema. No filme *"Um Dia de Fúria"* (EUA, 1993), Michael Douglas interpreta um cidadão comum, consumido pelos excessos da modernidade, alucinado pela correria do dia a dia, que chega a seu limite e explode toda a sua incontida fúria a partir de seu stress. O filme começa em um enorme engarrafamento numa avenida de Los Angeles (EUA). Suando em bicas, um irritado anônimo abandona o carro para caminhar um pouco e espairecer. Mas o personagem de Michael Douglas depara-se com circunstâncias pouco favoráveis ao seu humor e dia difícil. A partir de então se nutre de uma fúria e desejo de destruir todas as "facilidades" da vida moderna que não o está levando para lugar algum. Quantos de nós não pensamos em "chutar o balde" como o personagem de Michael Douglas? Já em *"Clube da Luta"* (EUA, 1999), ao contrário do que muitos pensam não é um filme sobre banalização da violência, mas sim sobre ideologia, com uma crítica bem ácida sobre a sociedade moderna. Clube da Luta mostra o questionamento do

homem na sociedade. *"Fomos criados pela televisão para acreditar que um dia seríamos ricos, estrelas de cinema e do rock. Mas não seremos. E estamos aos poucos aprendendo isso"*. Este é o argumento do personagem Tyler Durden (Brad Pitt). Vemos claramente o inconformismo, a angústia e o medo do homem ao *"cair na real"*, e perceber que sua vida é muito mais do que as regras que ele e a sociedade estabeleceram para viver. É quando se percebe que *"(...) você não é o dinheiro que tem, nem o carro que dirige..."*, e nota-se que o consumismo é algo totalmente supérfluo. E é aí que está uma das essências do filme: o questionamento das coisas supérfluas em nossas vidas. *"A propaganda nos faz correr atrás de coisas, trabalhos que odiamos, para acabar comprando o que não precisamos"*. São essas e outras características que se devem enxergar em *"Clube da Luta"*.

Tudo que fora inventado para dar certo, as invenções, tecnologia, ciência, bens materiais, etc. acabam por se transformar em verdadeiros martírios para a maioria, daí o surgimento da distopia. Em geral, a distopia é causada em consequência da ação ou da falta de acção humana, de um mau comportamento ou da estupidez. Por que então a sociedade de consumo é uma anti-utopia? Primeiro, é preciso salientar que todas as pessoas consomem, mas isso não significa que elas sejam consumidoras. Não existe vida social sem consumo de algum tipo. Os objetos, como cultura material, são parte integrante do existir de qualquer sociedade. A cultura material cria um ambiente artifical na qual nós existimos e nós vivemos, isto é, o mundo material está inserido dentro de um universo cultural. Nos ajuda na reprodução física, nos ajuda na reprodução social e nos ajuda no processo de construção de nossa objetividade/subjetividade. O consumo só é percebido quando se torna excessivo. Quando o consumo é cotidiano, não percebemos que estamos consumindo. O ser consumista é uma categoria acusatória. A grande questão é: como o consumismo se reproduziu socialmente? Não

existem necessidades básicas universais, ou seja, nenhuma necessidade humana é genérica, tudo é feito debaixo de uma determinada lógica cultural. Ocorre que, com o hedonismo contemporâneo, há uma mudança na subjetividade do homem, principalmente o homem ocidental. No mundo tradicional o prazer estava ancorado nos sentidos, enquanto no mundo moderno o prazer está ancorado nas emoções. O que promove essa lógica? Isso se dá porque as grandes decisões sobre produção e consumo são deixadas nas mãos de exploradores, isto é, nas economias de mercado ou de uma elite técnico-burocrática de planejadores com objetivos claros que tem como destaque a instauração de uma sociedade de consumo e de uma população consumista e emotiva. Essa opção conduz a uma catástrofe ecológica sem precedentes, que tem na mudança do clima a expressão mais dramática.

Nada como um imaginário catastrófico para mostrar o apocalipse. Os filmes catástrofes são impactantes neste sentido. Como imaginar o que virá caso não tomemos nenhuma atitude da área ambiental? O filme *"O Dia Depois de Amanhã"* (EUA, 2004), direção de Roland Emmerich e roteiro de Jeffrey Nachmanoff e Roland Emmerich é uma megatragédia para a vida sobre o planeta Terra. Assim como o filme *"The Day After"* da década de 80 retratava como seria o dia seguinte a uma guerra nuclear, o filme *"O Dia Depois de Amanhã"* mostra como será o mundo após a catástrofe ambiental. Será que um filme consegue levar as pessoas a agirem e pensarem a respeito do caos climático? A OMS (Organização Mundial da Saúde) estima que 160 mil pessoas estão morrendo por causa do aquecimento global, número que poderia dobrar até 2020 - contabilizando-se catástrofes naturais e doenças relacionadas a elas. O cinema não precisa ter tamanha ambição, mas uma obra de ficção serve para alertar para um fato: o aquecimento global precisa de nossa atenção. Já há pessoas morrendo e o mundo já foi, em certos aspectos, permanentemente alterado. Mas não é tarde para

mudar esse quadro e evitar boa parte dos impactos previstos sobre as futuras gerações. Embora o filme de catástrofe ignore as leis da física e é repleto de referências científicas equivocadas, todos acreditam que um filme é uma forma positiva de chamar a atenção para o problema das mudanças climáticas.

"O Dia Depois de Amanhã" é um filme de ação espetacular que mostra a interrupção da corrente do Golfo e, como consequência, o hemisfério norte entra em uma nova era glacial. Os cientistas concordam que a mudança climática pode enfraquecer a circulação térmica, o fenômeno que impulsiona a corrente do Golfo, mas não esperam que ela cause uma interrupção completa como no filme. O fato é que enquanto uma explicação científica sobre mudanças climáticas levaria muito tempo para ser dada, o filme transmite a mensagem em poucas linhas de diálogo. Devido ao aquecimento global causado pelo uso indiscriminado de poluentes, as geleiras de água doce começam a derreter causando desordem nas correntes marítimas, alterando a temperatura do mar, e, por conseguinte, modificando bruscamente o clima em todo o planeta. Neve na Índia, chuva de imensas pedras de granito na China, tornados que destroem quase toda Los Angeles. O mundo é tomado por alterações climáticas que podem vir a destruí-lo. No filme, um *revival* da Era Glacial dos primórdios está prestes a acontecer em nossos dias. E o que pode o homem e todas as suas máquinas contra a força ainda mais poderosa da natureza?

A acusação é que a humanidade é vítima de si mesma, de seu progresso desordenado que causou danos desmedidos à natureza, e de repente as consequências estão diante de nossos olhos, escancaradas em ondas gigantes que destroem Nova York e cercam a Estátua da Liberdade. O foco do filme não é dar atenção às teorias dos cientistas nem às projeções, previsões e estatísticas, mas focar as imagens. Uma das ironias do filme é ver os norte-americanos afoitos

tentando entrar no México, cruzando a fronteira em massa e de forma ilegal, quando a evacuação do Norte é aconselhada pelo Governo dos EUA. Sim, são os países do chamado Terceiro Mundo, de clima ensolarado e quente, que acabam por abrigar os fugitivos desta catástrofe climática e ajudam a salvar a humanidade. Talvez aqui esteja a parte mais crítica e reflexiva do filme. No entanto, fica claro que o objetivo é fazer chocar com imagens alucinantes, uma vez que os discursos, debates, textos não parecem conscientizar plenamente tanto ricos como pobres para a catástrofe ambiental que se avizinha.

Já que a sociedade contemporânea apresenta como uma de suas características principais o poder crescentemente difundido do papel da imagem, uma das possibilidades de se pensar em horizontes utópicos e pensamento crítico sobre a realidade que nos cerca são os filmes como um instrumento para decifrar, interpretar e criticar as imagens que saturam nossa cultura. As obras cinematográficas reúnem diversos meios expressivos como a dança, a pintura, a música, etc., abrindo atalhos para outras formas artísticas e para outros campos do conhecimento. Por isso creio que a experiência estética do cinema deve ser expandida para o maior número possível de pessoas como recurso didático, pedagógico, vivencial, etc. Para recuperar a utopia perdida, não é o imaginário do cinema o único caminho, mas dado o poder tecnológico da contemporaneidade, trata-se de um atalho de considerável importância. Por exemplo, no filme *Forrest Gump* (EUA, 1994) vemos o herói apertando a mão do presidente Kennedy. Hoje, pode-se fabricar uma impressão de realidade com meios ilusórios. Não só as crianças, mas também os cidadãos precisam de uma educação aprofundada para serem capazes de ter a reflexão crítica.

Procurei utilizar o imaginário do cinema para ilustrar com exemplos de filmes que foquem na crítica da sociedade de consumo. Por que considero distopias? Primeiro, pelo

fato de serem ficções, histórias, narrativas, portanto não podem ser generalizadas nem apropriadas para todas as culturas, classes, regiões e, em segundo lugar, por mostrarem contextos críticos que muitos interpretariam como irrealistas, mas na minha concepção são situações não tão inverossímeis, não se pode afirmar que esta é a sociedade contemporânea, ela se encaminha para estas situações e disposições e é aí que se encontra a importância desses filmes, sejam comercais ou alternativos, eles nos propiciam vivenciar uma experiência estética que causa incômodo, nos faz refletir de algum modo e nos faz pensar que aos poucos a sociedade é contaminada por esses tipos de situação e modelos de comportamento. Importuna a nossa subjetividade, mexe com nossos valores, faz repensar a moral e consequentemente o significado da ética. Essa é a maior riqueza do imaginário distópico do cinema, mostrar a desconstrução, o desencantamento, não para nos deixar resignados, mas para nos deixar incomodados, com a semente da utopia pronta a germinar.

Capítulo 4

O primado da ética da responsabilidade

Novos hábitos, novos valores, restauração das cosmologias, novos paradigmas e perspectivas parecem ser o anúncio de um novo amanhã, não mais como necessidade, mas agora como exigência. O dilema da sociedade de consumo fez com que repensemos várias questões acerca da condição humana. Consequentemente, diretrizes éticas são anunciadas, debatidas, questionadas, mas ainda de difícil implementação. Nesse sentido, penso que "O Princípio Responsabilidade" formulado pelo filósofo Hans Jonas parece ser a busca ética mais coerente como um significativo imperativo moral.

Hans Jonas nasceu em 10 de maio de 1903, na Alemanha, onde estudou com Husserl, Heidegger e Bultmann e teve como companheiros de estudo Hannah Arendt e Günther Anders. Graduou-se em Marburg, obteve a livre docência em 1928. Empreendeu-se por essa razão ao estudo do gnosticismo, do qual se tornou um dos especialistas mundiais. Constitui um referente pensador no campo das éticas deontológicas, com repercussão na bioética, tecnoética e ética ecológica. Em 1933, com o advento do nacional-socialismo, emigrou para a Palestina, depois se transferindo para a Itália, onde, como soldado da brigada judaica, ajudou a combater o fascismo. Em 1949 transferiu-se para o Canadá e, em seguida, para os Estados Unidos, onde desde então passou a viver e lecionar. Tornou-se conhecido, primeiramente, por sua obra histórico-

filosófica sobre a Gnose e, mais tarde, por seus trabalhos sobre a filosofia da biologia; desde o final dos anos 60, Hans Jonas voltou sua atenção para as questões éticas suscitadas pelo progresso da tecnologia. Sua obra principal, *O Princípio Responsabilidade*, foi publicada em 1979 e constituiu a razão principal para a outorga do título de doutor *honores causa* em filosofia, concedido em julho de 1992 pela Freie Universität Berlin. Em fevereiro de 1993, depois de receber em Udine, Itália, uma homenagem e um prêmio pela tradução italiana de sua obra principal, Hans Jonas faleceu em New Rochelle, Estado de New York em cinco de fevereiro de 1993. Ele é provavelmente aquele que apresenta a proposta mais sistemática de uma tentativa de fundamentar uma ética a partir da ontologia fundamental.

Pensar nas gerações atuais e naquelas que ainda nem existem é uma necessidade prioritária. Segundo Jonas, a ausência de uma perspectiva teleológica impede de conceber eticamente a integração da humanidade com a natureza, assim como conduz o pensamento para o relativismo. Para ele, o problema de nossa época não é tanto a carência de qualquer finalidade, mas a substituição de uma vida boa (em termos ético-políticos, tal como defendiam os clássicos antigos e medievais) pela preservação e reprodução da vida (em termos biológico-materiais). Desse modo, a premissa para a destruição da natureza se constitui a partir da redução da finalidade humana à reprodução da espécie.

A experiência fundamental de Jonas é, pois, a desse vácuo ético a que responde sua tentativa de fundar uma ética da responsabilidade, cujo ponto de partida e de chegada é o reconhecimento do caráter de dever-ser da autêntica vida humana sobre a terra, e, por conseguinte, do dever de preservar as condições sob as quais o autenticamente humano veio a ser e se revelar na história. Trata-se, em última instância, da confissão de que o poder humano é ínfimo e insignificante em relação à incomensurável potência natural, que produz um excesso, uma desmesura excessiva

de nosso poder de agir sobre o poder de prever, valorar e julgar.

Segundo Jonas, a ética tradicional funda-se e acontece dentro dos limites do ser humano, ou seja, uma ética do aqui e agora que não responsabiliza o homem pela natureza. Essa ética tradicional é antropocêntrica. Refere-se aos resultados imediatos dos meus atos e não conhece dimensões temporais que ultrapassam o tempo das relações humanas. O contexto sob o qual o homem está hoje inserido não comporta mais essa ética tradicional. Isso ocorre devido ao surgimento da "civilização tecnológica". A técnica moderna trouxe mudanças significativas para o comportamento humano e a ética agora deve se adaptar a esses novos desafios tecnológicos. Apesar da ética do próximo ainda ter sua validez, o futuro da humanidade no seu habitat planetário exigiria, todavia, uma "ética da responsabilidade". O homem moderno teria que assumir sua responsabilidade sobre o destino da terra, enquanto ecossistema e moradia. Consequentemente deve assumir a responsabilidade sobre o futuro da humanidade. Como a destruição ou a manutenção da terra está embasada, sobretudo no poder técnico, o homem criador da técnica torna-se o principal responsável. É nesse sentido que Hans Jonas formula uma ética da civilização tecnológica. Uma época de inovação tecnológica exige um grau muito maior de conhecimento e também de responsabilidade ética, por isso o conhecimento ganha status de dever ético, mas o maior problema é o desconhecimento das consequências dos nossos atos entrelaçados com a tecnologia.

Assim como os imperativos categóricos kantianos, Jonas propõe um novo imperativo: *"Age de tal maneira que os efeitos de tua ação sejam compatíveis com a permanência de uma vida humana autêntica"* (imperativo de responsabilidade tornado princípio). A teoria da responsabilidade de Jonas propõe o entrelaçamento de três categorias: de bem, de dever e de ser.

Como fundamentar normas e deveres em tempos pós-modernos? Uma ética menos antropocêntrica é o preceito básico. O Bem não estaria somente presente no campo onde as relações humanas se cruzam, mas também no pensamento científico sobre a natureza. Para que haja responsabilidade é preciso existir um sujeito consciente, mas a tecnologia é alienante e é determinista, alimentada pela hiperespecialização do conhecimento que afasta a reflexão ética.

Para Jonas, estamos hoje frente ao imenso desafio de assegurar a presença do homem na terra. A possibilidade de extinção do homem enquanto espécie é nova. Aos poucos se perde a referência do que é natural e do que é artificial. O mundo artificial aparece como uma segunda natureza. O filme *"Doze Macacos"* (EUA, 1995), dirigido por Terry Gilliam é uma ficção que retrata com maestria um futuro à beira da extinção e marcado pela artificialidade radical da vida. O ano é 2035. Após uma epidemia de um vírus desconhecido e de grande poder letal, a população mundial foi reduzida a apenas 1%, com mortes registradas de mais de cinco bilhões de pessoas. Os pequenos grupos que sobraram são obrigados a viver em abrigos subterrâneos, pois o ar está contaminado com o vírus fatal. A sobrevivência da raça humana está comprometida, a não ser que um plano extravagante e perigoso, tramado por um grupo de cientistas, dê resultado. Os especialistas inventaram uma máquina do tempo capaz de enviar uma pessoa ao ano de 1996, para que ela possa rastrear a origem do vírus desconhecido e, assim, impedir a eclosão do futuro apocalíptico. Toda a concepção visual – suja, escura, enferrujada, desgastada – foi feita como se os humanos tivessem que reconstruir o mundo a partir de um ferro-velho. Em um cenário devastado, nada é mais real do que isso, a promessa da tecnologia moderna se converteu em ameaça. Para tanto, faz-se necessária uma ética do respeito que se estende até a metafísica, ao perguntar-se porque, afinal, os homens devem estar no mundo e qual a

sua existência no futuro. A ameaça é tão grande que, igualmente, a reflexão ética deve ser extremada.

Hans Jonas profetizará o fim da utopia como passo necessário à ética da responsabilidade. Faz a crítica a um ideal utópico específico que alia marxismo e técnica. Ele vê nesse utopismo uma ameaça. A partir das referências de Ernest Bloch, entendo que a construção de uma ética da responsabilidade não exclui a utopia, pelo contrário, ela é um dos suportes da construção utópica nos dias de hoje.

A utopia hoje, diante da perspectiva de fim do projeto iluminista, do antropocentrismo e da necessidade de construção de uma nova cosmologia, ao repensar a relação da biosfera e da antroposfera, cria novas dimensões, bifurcações e ramificações. A utopia faz-se então numa interação dialógica de perspectiva construtiva. Não mais como totalidade, mas como referência de horizontes imaginários. Morin (1995) ressalta que a descoberta da solidariedade ecológica é uma grande e recente descoberta. Nenhum ser vivo, mesmo humano, pode libertar-se da biosfera. A história continua a se fazer, mas sua interpretação não é unilateral. A perspectiva relativista da história nos conduz a essa dialogia necessária. A ordem, desordem e organização estão nesse processo dialógico contínuo, cuja utopia é construída e desconstruída a partir desses pontos de vista aparentemente incongruentes.

O Princípio da Responsabilidade de Jonas é uma avaliação extremamente crítica da ciência moderna e da tecnologia, além de mostrar a necessidade do ser humano de agir com parcimônia e humildade diante do extremo poder transformador da tecnociência. O choque causado pelas bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki seria o marco inicial do abuso e promoção da destruição do domínio do homem sobre a natureza. A moderna intervenção tecnológica coloca a natureza para uso humano e passível de ser alterada radicalmente. Assim, para Jonas, o homem passou a manter com a natureza uma relação de

responsabilidade, pois ela se encontra sob seu poder. É necessária uma nova proposição ética que contemple a natureza e não somente a pessoa humana. Esse novo poder da ação humana impõe alterações na própria natureza da ética, pois a natureza submetida à intervenção tecnológica do homem torna-se vulnerável. Nada menos que toda biosfera do planeta torna-se passível de ser alterada, é, portanto, imprescindível considerar que não somente o bem humano deve ser almejado, mas também o de toda a natureza extra-humana. Diante de um poder tão extraordinário de transformações estamos desprovidos de regras moderadoras para ordenar as ações humanas.

A tecnociência produz conhecimentos que, sem sofrer qualquer reflexão crítica, transformam-se em regras impostas à sociedade. Ocorre uma separação entre a subjetividade humana, reservada à filosofia, e a objetividade do saber, que é próprio da ciência; o conhecimento científico ficou assim, alheio à subjetividade humana, obstinado apenas com a própria ciência e essa não pode se conhecer, não pode autoanalisar-se com os métodos de que dispõe hoje em dia. É o que Morin denomina "ignorância da ecologia da ação", ou seja, toda ação humana, a partir do momento em que é iniciada, escapa das mãos de seu iniciador e entram em jogo as múltiplas interações próprias da sociedade, que a desviam de seu objetivo e às vezes lhe dão um destino oposto ao que era buscado inicialmente.

É fundamental nesse processo a conscientização e compreensão por parte do ser humano quanto à lógica que está ao seu redor, mas ocorre que a hiperespecialização das ciências mutila e desloca a noção de homem e a desintegra. Esse divórcio entre os avanços científicos e a reflexão ética fizeram com que Jonas propusesse novas dimensões para a responsabilidade.

O saber moderno marcado, sobretudo, pela técnica, tem alto poder de transformação, porém carente de uma reflexão ética que exerça moderação sobre o irrefutável

poder da tecnociência. Nesse sentido, falar em responsabilidade significa dizer que a responsabilidade que cada ser humano tem para consigo mesmo é indissociável daquela que se deve ter em relação a todos os demais. Trata-se de uma solidariedade que o liga a todos os homens e à natureza que o cerca.

O que caracteriza o imperativo de Jonas é a sua orientação para o futuro que ultrapassa o horizonte fechado no interior do qual o agente transformador pode reparar danos causados por ele ou sofrer as consequências e assumir a responsabilidade por eventuais delitos que ele tenha perpetrado. Com o supremo uso da técnica, o homem tornou-se um risco para si próprio e isso ocorre na medida em que ele põe em perigo os grandes equilíbrios cósmicos e biológicos que constituem a base suplementar da humanidade.

Nossa obrigação de preservação da condição de existência da humanidade torna-se incomparavelmente maior em função de nosso poder de transformação e a consciência que temos de todos os eventuais danos oriundos de nossas ações. Obriga-nos a recuperar a noção de moradia comum numa ordem cosmológica que fora perdida com o advento e incremento da tecnociência. O que o imperativo de Jonas estabelece, com efeito, não é apenas que existam homens depois de nós, mas precisamente que sejam homens de acordo com a ideia vigente de humanidade e que habitem este planeta com todo o meio ambiente preservado. Isso significa o respeito à dignidade própria da natureza e ao destino solidário.

A moral da sociedade capitalista incentiva o individualismo e a competição entre as pessoas, mais do que a solidariedade e a cooperação. O resultado disso tudo é que a esfera da responsabilidade ficou igualmente restrita ao âmbito das intenções e ações individuais, que não vai além das minhas relações familiares e do meu círculo de amizades. Algo muito semelhante ocorre em relação à crise ecológica.

Os países julgam que não estão fazendo nada de errado em perseguirem metas de crescimento cada vez mais altas assim como os cidadãos, por sua vez, não acham que estão fazendo nada de errado ao irem de carro para o trabalho ou em aumentar o seu padrão de consumo.

Do ponto de vista filosófico, o problema tem origem no conceito restrito de responsabilidade da moral moderna que se refere apenas às ações do indivíduo, deixando de lado as ações sistêmicas (governos, mercados, empresas, etc.), cujas decisões afetam muito mais os rumos da sociedade e da vida no planeta.

Como sair dessa lógica tão perturbadora? Para Jonas, somos responsáveis não só pela situação presente, mas também pelas gerações futuras, pois elas têm igual direito à vida. Isso implica que tomemos decisões coletivas que imponham limites à sociedade tecnológica que nós mesmos criamos. Como consequência, é preciso entender que as decisões que afetam a vida no planeta não podem ser tomadas unilateralmente por uma empresa ou país.

A construção de uma ética voltada para o futuro é de grande complexidade e demandará grandes esforços e revisões de condutas e olhares sobre si e sobre os demais criando uma ecologia cognitiva que contemple o significado e o profundo debate sobre o agir humano. Faz-se necessária a utopia de um mundo menos antropocêntrico e mais ecocêntrico. Isso requer a compreensão da agonia planetária que nos acomete.

A preocupação de Jonas é entender como a técnica moderna afeta a natureza do nosso agir e o que isso difere dos tempos anteriores. É fato que a violação da natureza e a civilização do homem são simultâneas, caminham juntas, mas o homem confrontado com os elementos tem apenas um pequeno controle. O seu domínio deve, portanto, se pronunciar sobre a responsabilidade humana.

Toda ética tradicional é antropocêntrica, tem a ver com o aqui e agora e como as ocasiões se apresentam aos

homens, confinada ao círculo imediato da ação. Admite-se o máximo de futuro ao limite do tempo de nossas vidas. Age em conformidade com a lei moral vigente a partir do conhecimento não-teórico do aqui e agora, conhecimento próprio da virtude preso às circunstâncias imediatas. Tudo isso se modificou devido ao advento da técnica moderna. As diretrizes da ética "do próximo" ainda são válidas, mas agora acrescidas de uma nova dimensão, o crescente domínio do fazer coletivo através do imperativo da responsabilidade. O homem, devido à intervenção técnica, legou à natureza uma extrema vulnerabilidade, agora a natureza como responsabilidade humana é o novo preceito ético fundamental. O saber torna-se um dever prioritário e, em particular, o saber técnico ganha significado ético. Compete agora considerar a condição global da vida humana e o futuro distante, assim como a própria existência da espécie. Isso exige um novo modo de agir humano, menos antropocêntrico e que leve em conta as coisas extra-humanas. Na época moderna a *techné* transformou-se no empreendimento humano mais significativo numa espécie de triunfo do *homo faber*. A tecnologia hoje ganha um significado ético dada a sua representatividade na esfera do humano.

Segundo Jonas, se a esfera do produzir invadiu o espaço do agir, então a moralidade deve invadir a esfera do produzir na forma de política pública. Foi suprimida a dicotomia entre "Estado" (polis) e "natureza". Desapareceu a diferença entre o artificial e o natural. A presença do homem no mundo tornou-se um objeto de dever. Dever de criar um universo moral no mundo físico do futuro. Corre-se o risco de que a felicidade das gerações presentes possa ser paga com a infelicidade das gerações posteriores e ainda não existentes.

Para Jonas,

> *Um imperativo adequado ao novo tipo de agir humano e voltado para o novo tipo de sujeito atuante deveria ser mais ou menos assim: "Aja de modo a que os efeitos de tua ação sejam compatíveis com a permanência de uma autêntica vida humana sobre a Terra"; ou expresso negativamente: "Aja de modo a que os efeitos da tua ação não sejam destrutivos para a possibilidade futura de uma tal vida"; ou, simplesmente: "Não ponha em perigo as condições necessárias para a conservação indefinida da humanidade sobre a Terra"; ou, em um uso novamente positivo: "Inclua na tua escolha presente a futura integridade do homem como um dos objetos do teu querer."* (JONAS, 2006:48)

Esse novo imperativo pressupõe que podemos arriscar a nossa própria vida, mas não a da humanidade. Não temos o direito de escolher a não-existência das futuras gerações para que as atuais atuem a seu bel-prazer. Temos um dever diante daquele que ainda não é nada. O imperativo categórico de Kant era voltado para o indivíduo. Já o novo imperativo clama pelos efeitos finais para a continuidade da atividade humana no futuro. Estende-se para um previsível futuro concreto e não uma compatibilidade abstrata tal qual no imperativo kantiano.

Com isso, Jonas ataca a utopia apregoada pela técnica. Entende a política da utopia como um fenômeno inteiramente moderno e que pressupõe uma escatologia dinâmica da história desconhecida no passado. Somente com o progresso moderno, como fato e ideia, surge a possibilidade de se considerar que todo o passado é uma etapa preparatória para o presente e de que todo o presente é uma etapa preparatória para o futuro.

Os poderes da técnica sobre o destino humano ultrapassaram o poder do próprio comunismo. Trata-se de um sonho ambicioso do *homo faber* onde o homem quer

tomar em suas mãos a sua própria evolução, a fim não meramente de conservar a espécie em sua integridade, mas de melhorá-la e modificá-la segundo seu próprio projeto. Saber se temos o direito de fazê-lo, se somos qualificados para esse papel criador, tal é a pergunta mais séria que se pode fazer ao homem que se encontra subitamente de posse de um poder tão grande diante do destino, como por exemplo, a manipulação genética.

Jonas destaca a perspectiva utópica que se apresenta sob as condições da técnica moderna. O poder tecnológico transformou o que era antes hipóteses em projetos executáveis, levando-nos a viver sob a sombra de um utopismo indesejado e automático que provoca uma nova natureza do nosso agir, a qual exige uma nova ética de responsabilidade de longo alcance. Segundo Jonas, precisamos da ameaça à imagem humana para, com o pavor gerado, afirmarmos uma imagem humana autêntica. O saber se origina daquilo contra o que devemos nos proteger, nos ensina a enxergar o valor cujo contrário nos afeta tanto. A filosofia da moral tem de consultar o nosso medo antes do nosso desejo.

A incerteza tem de ser incluída na teoria ética e servir de motivo para um novo princípio que possa funcionar como uma prescrição prática, pois o nosso saber é caracterizado pela impotência com respeito a prognósticos de longo prazo. Para lidar com o fato da incerteza dos prognósticos de longo prazo, a ética precisa dispor de um princípio que não seja ele próprio incerto. Ignorar esperanças e temores vãos e não permanecer especulando sobre o desconhecido é precondição da virtude capaz de agir. O meu agir não pode pôr em risco o interesse "total" de todos os outros também envolvidos, ou seja, o interesse das futuras gerações. A existência ou a essência do homem, em sua totalidade, nunca podem ser transformadas em apostas do agir. Para tomarmos uma decisão, precisaríamos

tratar como certo aquilo que é duvidoso (inversão do princípio cartesiano da dúvida).

A responsabilidade em relação à humanidade futura implica no dever para com a existência da humanidade futura e um dever em relação ao seu modo de ser, à sua condição. Em decorrência daqueles que virão, nós temos o dever como agentes causais, de assumir para com eles a responsabilidade por nossos atos. A primeira regra para o modo de ser que buscamos depende apenas do imperativo de existir. Não somos responsáveis pelos homens futuros, mas pela ideia do homem e a presença de sua corporificação no mundo (responsabilidade ontológica pela ideia do homem). Isso implica na proibição da aposta no tudo-ou-nada. Em suma, a ética do futuro remete a uma doutrina do Ser da qual faz parte a ideia do homem.

A possibilidade de escolher o desaparecimento da humanidade implica a questão do dever-ser "do homem", isto é, a preferência do Ser diante do nada. A questão de um possível dever-ser necessita de respostas independentemente da religião. É necessário em termos de ética e dever o aprofundamento na teoria dos valores, pois somente a sua objetividade pode deduzir um dever-ser objetivo, um compromisso com a preservação do Ser e uma responsabilidade relacionada ao Ser.

Temos de esclarecer a relação entre valores e finalidade. Uma finalidade é o que responde à questão *"para quê?"* e os fins que definem as ações e coisas a que se reportam fazem-no sem ter em conta o respectivo estatuto ou valor. Segundo Jonas, todos os homens almejam a felicidade. Essa universalidade do objetivo de ser feliz não é uma comprovação estatística, mas um fato. Entretanto, é preciso reconhecer que a busca da felicidade não é fruto de escolhas voluntárias, não é uma obrigação, mas um direito. Jonas tenta demonstrar que a natureza cultiva valores, uma vez que cultiva fins, e que, portanto, ela seria tudo, menos algo livre de valores.

Fundamentar no Ser o "bem" e o "valor" significa diminuir a distância que existe entre o Ser e o dever. A busca da finalidade pode ser encarada como uma autoafirmação fundamental do Ser que mostra na finalidade a sua razão de ser. A vida é essa confrontação explícita do Ser com o não-Ser e somente o fundamento no Ser é que lhe permite enfrentar a vontade, cujo bem independente torna-se um fim. O homem bom não é aquele que se tornou um homem bom, mas aquele que fez o bem em virtude do bem e este é a "causa" no mundo, na verdade, a causa do mundo. A moralidade, portanto, jamais pode se considerar como um fim. Não é a forma, mas o conteúdo da ação que é o mais importante. Para que algo me atinja e me afete de maneira a influenciar minha vontade é preciso que eu seja capaz de ser influenciado por esse algo. Nosso lado emocional tem de entrar em jogo, o apelo é o sentimento de responsabilidade.

A teoria da responsabilidade exige o fundamento racional do dever e fundamento psicológico da capacidade de influenciar a vontade, ou seja, a ética tem um aspecto objetivo e um aspecto subjetivo. O sentimento é o único capaz de influenciar a vontade: presença subjetiva de um interesse moral, quer dizer, o sentimento tem que se unir à razão porque a moral necessita de emoções. No sentimento de responsabilidade está presente uma ética de intenção subjetiva cujo objeto no mundo não comporta uma reivindicação em relação a nós, mas recebe o seu significado da escolha apaixonada do nosso interesse em que reina soberana a liberdade do eu.

Em Kant, ao lado da razão, também o sentimento tem de entrar em cena, de modo que a lei moral se imponha sobre a nossa vontade (o sentimento de respeito – ideia de dever ou lei moral). Para Jonas, só o sentimento de responsabilidade, que prende este sujeito àquele objeto pode nos fazer agir em seu favor, isto é, responsabilidade objetiva e sentimento de responsabilidade subjetivo.

O poder causal é condição da responsabilidade. Em primeiro lugar está o dever ser do objeto; em segundo, o dever agir do sujeito chamado a cuidar do objeto - responsabilidade e sentimento de responsabilidade –, a ética da responsabilidade futura. Só pode agir irresponsavelmente quem assume responsabilidades (Ex.: o jogador que arrisca todo o seu patrimônio no cassino, mas é pai de família). Encontra-se sob meus cuidados o bem-estar, o interesse e o destino de outros, ou seja, o controle que tenho sobre eles inclui, igualmente, a minha obrigação para com eles.

A responsabilidade natural ou constituída pela natureza não depende de aprovação prévia, sendo irrevogável e não-rescindível. A responsabilidade artificial instituída a partir da atribuição e aceitação de um encargo é delimitada pela tarefa. A origem da responsabilidade do homem público é a assunção espontânea do interesse coletivo como condição para executar atos causais no futuro, unida à concessão mais ou menos voluntária por parte dos interessados. A origem da responsabilidade dos pais é a causalidade direta no ato de procriação passado, juntamente com a total dependência da criação. O que há em comum entre ambas as responsabilidades pode ser resumida em três conceitos: "totalidade", "continuidade" e "futuro".

Segundo Jonas, ser responsável efetivamente por alguém ou qualquer coisa é inseparável da existência do homem. A primeira de todas as responsabilidades é garantir a possibilidade de que haja responsabilidade. A existência da humanidade significa simplesmente que vivam os homens. O primeiro imperativo é que vivam bem. Nesse imperativo Jonas destaca o papel da obra de arte. Sem a obra de arte o mundo habitado por homens se torna um mundo menos humano e mais carente de humanidade. A criação da obra de arte faz parte do agir humano constituinte do mundo.

A responsabilidade abarca o Ser total do objeto, todos os seus aspectos, desde a sua existência bruta até os seus interesses mais elevados (totalidade). O sentimento de

solidariedade é análogo ao amor pelos indivíduos. É difícil, senão impossível, assumir a responsabilidade por algo que não se ame, pois assumir a responsabilidade é algo seletivo. A responsabilidade total tem de proceder de forma "histórica", apreender seu objeto na historicidade. A responsabilidade por uma vida, individual ou coletiva, se ocupa antes de tudo com o futuro, bem mais do que com o presente imediato, não é nada mais do que o complemento moral para a construção ontológica do nosso Ser temporal.

A educação tem como finalidade a autonomia do indivíduo, que abrange a capacidade de responsabilizar-se, mas isso não quer dizer que a História não tenha algum fim predeterminado para o qual tenda ou deva ser conduzida. Só se pode falar de uma "infância" da humanidade em um sentido mitológico ou poético, por isso o futuro para Jonas não contém "em si mesmo" nada menos e também nada mais do que o que esteve presente em qualquer porção do passado.

Jonas faz referência à teoria marxista como uma teoria da história total, define o futuro em união com a explicação do passado por meio de um princípio ininterrupto, ou seja, daquilo que há de vir a partir do que já foi. Afirma que não se deveria levar muito a sério a expressão "socialismo científico", por meio da qual os marxistas pretendiam diferenciar-se dos socialistas "utópicos". Aqueles que lutaram sob a bandeira do socialismo foram animados pela indignação moral, pela compaixão, pelo amor à justiça e pela esperança em uma vida melhor e mais digna para todos. A teoria marxista é a única teoria da história que tem pretensão a fazer previsões e, ao mesmo tempo, tem implicações práticas. A única, portanto, que deve ser considerada ao se tratar da responsabilidade política e uma das principais responsabilidades do homem público é garantir que a arte de governar continue possível no futuro.

Por que a responsabilidade não esteve até hoje no centro da teoria ética? Porque o sentimento de

responsabilidade nunca aparece como elemento afetivo da constituição da vontade moral, sendo outros sentimentos bem distintos – como o amor, o respeito e outros – os que exercem essa função? A responsabilidade é uma função do poder e do saber, a relação entre ambas as faculdades não é simples. Abandonados ao "devir soberano" (Nietzsche) e a ele condenados, após havermos "abolido" o Ser transcendente, somos obrigados a procurar o essencial naquilo que é transitório. Só a partir daí a responsabilidade se torna um princípio moral dominante.

Só se é responsável por aquilo que é mutável, ameaçado pela deterioração e pela decadência, pelo que há de mortal em sua mortalidade. Em Marx, pela primeira vez, se inscreve no mapa ético, sob o signo da dinâmica, a responsabilidade pelo futuro histórico, de forma racionalmente inteligível. Jonas, que se autodeclara pós-marxista, acredita que o marxismo deve voltar a ser um interlocutor em nosso esforço teórico em busca de uma ética da responsabilidade histórica. Isso se justifica devido à tomada do poder por parte da tecnologia, ao invés de conduzir para a plena realização, poderia conduzir à catástrofe universal. Não é mais possível confiar em nenhuma "razão da história" imanente e não é possível falar em um "sentido" autorrealizável dos acontecimentos.

Kant dizia: você pode, porque você deve. Hoje deveríamos dizer: você deveria, porque você age, e você age, porque você pode, ou seja, seu poder exorbitante já está em ação. Para Jonas "poder" significa liberar no mundo os efeitos causais, que então devem ser confrontados com o dever da nossa responsabilidade. O conceito de responsabilidade implica um "dever" – em primeiro lugar, um "dever ser" de algo, e, em seguida, um "dever fazer" de alguém como resposta àquele dever ser. Jonas registra, já na moral tradicional, um caso de responsabilidade e obrigação não-recíproca. Trata-se exatamente da relação que o ser humano adulto tem com as crianças. Ele caracteriza essa

relação como parte constituinte de uma categoria comportamental altruística, fornecida pela própria natureza. Dessa relação entre desiguais, entre adultos e crianças que necessitam assistência, resulta para Jonas a responsabilidade como algo vivido e prático antes de se tornar uma ideia. A ideia da responsabilidade entre iguais e adultos seria impensável sem as suas raízes biológicas. O recém-nascido reúne em si a força do já existente, que se auto reconhece, e a queixosa impotência do "não ser ainda". Com cada criança que nasce recomeça a humanidade em face da mortalidade, e nesse sentido também está em jogo a sobrevivência da humanidade.

O futuro da humanidade é o primeiro dever do comportamento coletivo humano na idade da civilização técnica. Dever para com o homem sem incorrer em um reducionismo antropocêntrico. O dever em relação ao homem se apresenta como prioritário, mas deve ser incluído o dever em relação à natureza como suporte evidente de nossa integridade. Surge uma ética da preservação e da proteção em substituição a uma ética do progresso ou do aperfeiçoamento. O perigo decorre da dimensão excessiva da civilização técnico-industrial, isto é, o tradicional programa baconiano que coloca o saber a serviço da dominação da natureza. Torna-se necessário que se imponha um limite, um poder sobre o poder, caso contrário uma catástrofe se anuncia e o poder sobre o poder tem de surgir da própria sociedade. É nesse sentido que Jonas sugere voltar os olhos para o marxismo, porque lhe é peculiar a orientação em direção ao futuro do empreendimento humano como um todo.

Pode-se dizer que o marxismo pretende colocar os frutos da herança baconiana à disposição da humanidade, realizando a promessa de um gênero humano superior. É uma escatologia ativa posta inteiramente sob o signo da esperança. Quanto à sua origem, é um herdeiro da revolução baconiana, pois em todas as partes onde o socialismo

conquistou o poder, acelerar a industrialização foi a marca da sua política efetiva e resoluta.

O planejamento centralizado de acordo com as necessidades coletivas seria capaz de garantir o bem-estar material, além de economizar os recursos naturais, porém com o riso eminente do burocratismo. O critério das necessidades constitui uma premissa melhor para a racionalidade do que o critério do lucro.

Jonas ressalta a vantagem de um poder governamental total que adote medidas que por contrariarem os interesses individuais dos sujeitos afetados, jamais se imporiam espontaneamente. Defende a ideia de uma tirania bem-intencionada, bem-informada e que possua uma visão correta da realidade. É condição essencial para o poder o fato de que os dirigidos se sujeitem a serem governados e que seja criada uma identificação da coletividade com o governo. Nesse sentido, o marxismo possui a grande vantagem de um "moralismo" explícito. O socialismo poderia passar da ascese a serviço da riqueza futura para uma ascese a serviço da prevenção contra uma pobreza ainda maior.

Pode o entusiasmo pela utopia transmudar-se em entusiasmo pela austeridade? Segundo Jonas, o capitalismo necessitaria de um novo movimento religioso de massas para poder romper voluntariamente com o hedonismo que lhe foi incutido graças ao estilo de vida afluente.

O filme-documentário *"The Corporation"* (CAN, 2004), dirigido por Mark Achbar e Jennifer Abbott trata exatamente desta questão. O documentário, baseado no livro *The corporation - the pathological pursuit of profit and power*, de Joel Bakan (que também assina o roteiro do filme), é uma profunda e divertida análise do mundo corporativo. Explica cronologicamente como as corporações chegaram a governar o mundo e faz uma radiografia das corporações como seres autônomos. A 14ª Emenda da Constituição dos EUA estabelece uma jurisprudência, segundo a qual, perante

as leis americanas, as corporações poderiam considerar-se como indivíduos.

Ira Jackson[13], espécie de porta-voz dos capitalistas, faz um mea-culpa, envergonhado com a situação caótica promovida pela ganância e apego ao lucro a qualquer custo. Há no documentário a ideia implícita de que não há possibilidade das empresas seguirem adiante sem levar em conta a perspectiva da sustentabilidade, caso contrário não teremos mais um planeta para habitarmos a curto ou médio prazo. Nesse sentido tenta angariar adeptos ao consumo consciente. "*Nós queremos mostrar às pessoas que elas ainda podem mudar as coisas"*, disse, em entrevista à agência de notícias IPS, o roteirista Joel Bakan. Centra ataque no lucro a qualquer custo, defende um teto limite, assim como ocorre com o salário mínimo e acusa a privatização dos seres vivos. Existe, no ideal corporativo, algo próximo da diminuição do homem à condição de máquina. Demonstra como gerenciamos de forma despótica os rumos de vida do planeta. Podemos condenar aqueles que nem nasceram ainda a viver num planeta caótico e falido. O documentário alerta também para o processo de alienação em que estamos imersos, incapazes de enxergar além de nossos próprios umbigos. Consumimos sem nos preocuparmos com o que está por trás de todo esse processo já que "não nos diz respeito diretamente". Consumo desenfreado significa aumento da degradação ambiental.

A certa altura do documentário um alto executivo de uma multinacional se diz, em alto e bom tom, impotente para mudar qualquer ação da empresa onde trabalha, mesmo considerando que muitas das práticas contrariam seus princípios e filosofia de vida. Outro depoimento, de um destacado consultor do mercado financeiro, atesta que graves crises, como o ataque terrorista ao *World Trade Center*,

[13] Diretor, Center for Business on Government Kennedy School, Harvard.

ou guerras, como aquelas que são travadas no Oriente Médio, são um ótimo negócio para os investidores que apostam suas fichas diariamente em ouro, petróleo, indústria bélica, água, alimentos, etc. Preocupa e choca essa falta de solidariedade e sensibilidade para com as pessoas e com o planeta. Como reverter essa situação?

Ira Jackson, entende que o Manifesto Comunista de Marx era, Ira Jackson, entende que o Manifesto Comunista de Marx era, antes de qualquer coisa, um Tratado Moral, por isso defende a criação de uma Manifesto Capitalista que regule as ações. Acredita que o desafio é enorme, muito maior do que escalar o Monte Everest, mas é necessário e imprescindível. Fiquei em dúvida se sua posição era a preocupação com a sobrevivência da espécie humana ou com a sobrevivência do próprio sistema capitalista, tendo em vista sua afirmação de que o capitalismo é o melhor de todos os outros "ismos", a história provaria isso, pois venceu a todos.

Quando chegamos a um ponto onde não há mais espaço para a sensibilidade ou para a solidariedade, estamos literalmente no fundo do poço e pouco conseguimos ver da luz que ilumina a entrada desse buraco onde fomos parar. *"The Corporation"* provoca a nossa reação de forma inteligente e hábil, mobiliza nossos sentidos e tenta nos tirar dessa grande letargia que nos encaminha para a morte coletiva do Ser e do planeta.

Na perspectiva de Jonas, diante de uma política futura de sacrifícios responsáveis, a democracia seria, pelo menos momentaneamente inapta, pois nela predominariam os interesses do presente. O socialismo oferece um alívio psicológico inegável para a aceitação popular de um regime de sacrifícios impostos supondo-se que os dirigentes sejam capazes de tomar o caminho correto e que aponta para uma superioridade racional da lógica das necessidades em relação à lógica do lucro. Para Jonas, só um regime socialista mundial poderá constituir uma solução. No entanto, na história geral

não se conhece nenhum exemplo de altruísmo coletivo. Quando isso ocorrer, e aí reside a utopia, em breve a expansão econômica em escala mundial será coisa do passado.

Desde o início o marxismo celebrou o poder da técnica, acreditando que a salvação dependesse da união desta com a socialização. Não se trata de controlar a técnica, mas de libertá-la dos grilhões da propriedade capitalista, pondo-a a serviço da felicidade humana. De acordo com a doutrina marxista, o determinismo só pode existir na forma coletivista. O progresso técnico transformou-se no "ópio das massas", papel antes atribuído à religião. Segundo Jonas, a maior das tentações reside na alma do marxismo – a utopia.

A vantagem do marxismo é que ele conhece um caminho em direção às condições para o homem superior e verdadeiro. O caminho é a revolução, e a soma dessas condições é a sociedade sem classes. Só a sociedade sem classes pode engendrar o homem bom. Essa é a essência da "utopia" marxista. Tese de que a "bondade" depende das circunstâncias.

Segundo Jonas, a magia da utopia aponta para o "mais", em vez de para o "menos". Em vez do crescimento, a palavra de ordem será a contração. Torna-se um imperativo da maturidade a renúncia ao sonho acalentado pela juventude, que é o que significa para a humanidade. Para Jonas é inegável o valor psicológico da utopia ao inspirar enormes massas, mas ele propõe, como sinônimo de maturidade, renunciar à ilusão; trocar a esperança altruísta pelo medo altruísta. Existiria algo como a "educação moral do gênero humano?" Jonas conclui que não há nenhuma analogia válida entre a existência individual e a existência histórica.

O que Jonas entende como utopia da técnica e da tecnologia creio que possa ser tratada hoje como antiutopia. É ela que alimenta e engendra toda a construção utópica no sentido blochiano. Por isso, é fundamental lembrar-nos do

paradigma da complexidade e na relação dialógica ordem/desordem, harmonia/caos. A relação que proponho nos determos com mais atenção é esta da utopia/antiutopia que promovem o encantamento e desencantamento do mundo numa relação complexa e dialógica. A sociedade de consumo e da racionalidade técnica transforma-se numa antiutopia na medida em que traz sérias consequências sociais, psíquicas e ambientais ao indivíduo e à própria biosfera. Tratar dessa antiutopia inevitavelmente incorre na criação de novos horizontes utópicos que façam com que saíamos dessa lógica absurda do acúmulo e da frugalidade.

Segundo Jonas, só as circunstâncias de uma sociedade sem classes trará à luz a verdadeira natureza humana, e com o "reino da liberdade" começará a verdadeira história da humanidade. Diferentemente de outras utopias, o marxismo tem algo a dizer não sobre o Ser, mas sobre a vinda da utopia. Parte da crença de que o "homem verdadeiro" não teria surgido até os dias de hoje. O *pathos* da utopia marxista é uma transformação radical do homem, graças a circunstâncias até então desconhecidas.

As condições para a utopia estão na abundância material de modo a satisfazer as necessidades de todos e na facilidade em adquirir essa abundância. A essência formal da utopia é o lazer, ou seja, estar livre da servidão do trabalho. Para uma economia universal "de abundância com lazer" como prevê a utopia, seria necessária uma extraordinária elevação da potência da produção e da técnica. Não se trata de saber precisamente o que o homem ainda é capaz de fazer, mas o quanto a natureza é capaz de suportar. Quais são esses "limites" e onde eles estão? A que distância nos encontramos deles? Segundo Jonas, a incerteza poderá ser o nosso destino permanente – o que acarreta consequências morais. Se a fé utópica é mais do que uma nostalgia ela conduz ao fanatismo, com todo o seu pendor para a inclemência.

A questão não é mais entender os males da utopia técnica e da facilidade da vida humana diante desse quadro. Diante das explicações científicas já é fato constatado a problemática a qual nos envolvemos. Uma nova utopia se avizinha e essa como utopia concreta, exigirá profundas mudanças comportamentais que hoje estão apenas na dimensão do utópico dada as circunstâncias do mundo globalizado. O princípio esperança está mais vivo do que nunca.

Por isso impressiona o fato do "quase futuro" presidente dos EUA Al Gore ter ganhado o prêmio Nobel da Paz de 2007 juntamente com a IPCC (Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas), um painel da ONU que reúne cerca de três mil cientistas e especialistas de várias áreas e é tido como a principal autoridade científica sobre aquecimento global. O comitê de premiação disse querer chamar a atenção do mundo para a ameaça representada pelo aquecimento global.

O filme-documentário *"Uma Verdade Inconveniente"* (EUA, 2006) protagonizado por Al Gore é uma severa advertência para a humanidade sobre a responsabilidade do homem nas mudanças climáticas. É um documentário ambientalista e, por isso mesmo, político. As imagens, chocantes, mostram as atuais alterações que o nosso Planeta experimenta e elas são, também, a evidência da irresponsabilidade dos políticos que se negam a reconhecer a urgência de tocar no assunto e o pouco tempo que resta para evitar a catástrofe total.

O filme, protagonizado por Al Gore e dirigido por Davis Guggenheim, não retrata a verdade do passado recente, mas a verdade do futuro imediato. Faz uma crítica feroz ao estilo de vida do homem consumista, fundamento do desenvolvimento dos países mais industrializados. Ataca frontalmente a causa principal: a cultura dos países industrializados concentrada no consumo, na ganância e na expansão dos negócios em níveis insustentáveis.

O filme narra, em duas histórias paralelas, a vida de Al Gore e uma de suas palestras perante um público principalmente jovem. O diretor dá ênfase a três eventos-chave na vida do ex-vice-presidente que ajudaram a moldar seu envolvimento com o meio ambiente: o acidente de carro que quase tirou a vida de seu filho caçula; a morte de sua irmã com câncer de pulmão, levando em consideração que sua família tinha uma plantação de tabaco; e a derrota na campanha presidencial de 2000 contra George W. Bush.

Quanto ao título original do filme, ele explica: *"Algumas verdades são difíceis de ouvir porque, se você realmente as ouvir, e entender que elas são realmente verdade, então você tem que mudar. E mudar pode ser muito inconveniente".* "Uma Verdade Inconveniente" é o primeiro depoimento franco e aberto de um dos protagonistas da política mundial das duas últimas décadas a reconhecer a possibilidade da destruição do Planeta.

As posições de Al Gore, expostas nas suas palestras que se transformaram em filme, são ricas em dados estatísticos, históricos, comparativos e nos mostram a crueza da realidade dos fatos, não há nenhuma perspectiva fabulosa ou utópica em suas demonstrações, a não ser o incômodo gerado pela impulsão ao agir. É esse impulso ao agir que nos faz refletir profundamente. Há saída sob a égide do sistema capitalista? Há possibilidade de acordos locais e globais? Como fica a questão da pobreza e desigualdade social frente à necessidade de mudança comportamental de todos os segmentos da sociedade? Talvez o marxismo ainda seja muito útil para alavancar o pensar crítico, não no sentido da solução marxista tal qual a ditadura do proletariado, mas no sentido do pensamento crítico através da práxis transformadora, tão necessária como nos diz Al Gore. Assim, é interessante notar a crítica que Jonas faz a alguns preceitos marxistas que são problemáticas frente à crise ambiental que nos assola.

Jonas, referindo-se a Bloch, alega que o marxismo não quer nada menos do que a utopia, podendo considerar a justiça e outras virtudes como antecipações de sua vinda. Ao contrário de Marx, Bloch reconhece que o lazer constitui um problema. Em última instância será o problema da utopia tornada realidade. Para Bloch, a felicidade do Ser utópico não é passiva, mas ativa, ou seja, não pode consistir na fruição do consumo de bens, mas no Ser ativo (lazer ativo, não ócio). Jonas entende que é essa suposta troca da dignidade pela realidade que expõe a falha fundamental de toda concepção utópica: o equívoco de que o reino da liberdade começa onde termina o reino da necessidade. Para Jonas sem necessidade não há liberdade. A ruptura com o reino da necessidade cria uma liberdade vazia. Parece-me que a questão fundamental nessa discussão é problematizar a questão das necessidades humanas. Não é o fato de resolver todas as nossas necessidades, para direcioná-la no caminho mais digno e solidário possível. Para tanto, concepções morais, éticas e até mesmo antropológicas deverão ser discutidas e reelaboradas.

Segundo Jonas, a "humanização da natureza", segundo a perspectiva marxista, não passa de uma bajulação hipócrita que encobre a subjugação completa da natureza pelo homem, com vistas à sua total exploração para as necessidades deste último. Todo desejo de utopia, que persegue qualquer modelo ideal, alimenta-se da problemática do que foi e do que é. A ética da responsabilidade tem ela própria, necessidade de examinar a tese do "não ainda" para toda a história precedente.

Segundo a fórmula de Bloch, "S ainda não é P" ("o sujeito ainda não é o seu predicado"), onde o ser-P é aquilo não só a que S pode chegar, mas deve chegar, de modo a realmente ser S. Enquanto ele não for P, ele ainda não é ele mesmo (este é o "não"). O futuro é a palavra chave no status provisório, no "ainda não" de toda história passada, segundo Bloch. Todos os "ainda-não" que realmente estiverem

ocultos naquilo que foi (sobre o qual aquilo que foi não nos pode dizer nada a respeito) vão aparecer como surpresa no momento da realização do projetado, e nada garante que seja agradável aquilo que venha a ser.

A crítica da utopia de Jonas é a crítica da técnica levada ao extremo. Implica uma crítica da tecnologia, na antecipação de suas possibilidades extremas. Na medida em que a crítica da utopia possa exercer alguma influência como tentativa de retificar a maneira de pensar e a vontade, ela própria já se torna uma ação inserida na ética da responsabilidade.

Ao princípio esperança, Jonas contrapõe o princípio responsabilidade, e não o princípio medo, mas certamente, o medo pertence à responsabilidade, tanto quanto à esperança. A esperança é uma condição de toda ação, pois ela supõe ser possível fazer algo e diz que vale a pena fazê-lo em uma determinada situação (mas deve ser levado em conta o fluxo imprevisível das coisas). O medo é uma das condições da ação responsável não se deixar deter por esse tipo de incerteza, assumindo-se ao contrário, a responsabilidade pelo desconhecido, dado o caráter incerto da esperança (coragem para assumir a responsabilidade). O medo que faz parte da responsabilidade não é aquele que nos aconselha a não agir, mas aquele que nos convida a agir. A responsabilidade, portanto, é o cuidado reconhecido como obrigação em relação a um outro ser, que se torna "preocupação" quando há uma ameaça à sua vulnerabilidade.

Ernst Bloch entende o medo como consequência da carência de sonhos em relação ao futuro quando não se está preparado para as coisas que virão. Bloch quer afastar a incerteza, Jonas quer combatê-la, mas numa nova perspectiva paradigmática a proposta é convivermos com ela. Isso exige flexibilidade, tolerância, novas formas de enxergar o mundo e a diversidade que nos cerca numa

postura menos antropocêntrica. Essa perspectiva pavimenta o caminho do utópico na contemporaneidade.

Considerações finais

Assim como a industrialização do século XVII causou fascínio frente à possibilidade do progresso material humano e que trouxe uma verdadeira ambientação utópica sob a crença de que a indústria e os industriais causariam um apogeu de fertilidade de bens utilitários à realização humana, parece-me que estamos a presenciar no século XXI um ambiente muito parecido, mas com outras peculiaridades. O ambiente agora é de que há outro mundo possível, através de um capitalismo menos selvagem e mais humanizado. A utopia do reciclar, o fim do descarte e a valorização do reaproveitamento, a utopia da qualidade de vida, a utopia do desenvolvimento sustentável conciliando desenvolvimento social e econômico com preservação ambiental, a utopia do mundo inteiramente diversificado onde cada um terá o seu espaço, a utopia do mundo democrático, sem pensamento único e sem direções e a utopia do mundo horizontal diferente do nosso mundo piramizado. Esse parece ser o ambiente que dá a tônica do imaginário utópico de hoje.

Sociedades industriais são poluidoras e destruidoras por natureza. Nossa sociedade moderna quase que intrinsecamente poluidora nos induz a consumir produtos que são muito mais perecíveis do que décadas anteriores. É um sistema fundado para produzir em larga escala e para poluir. Assiste-se hoje à falência das teorias desenvolvimentistas sob as quais "desenvolvimento a qualquer custo é melhor que nada". A esperança de que dias melhores virão é contrastada com a realidade que é mostrada cotidianamente caso não façamos nada ou não mudemos nossa postura.

Percorreu recentemente em muitas caixas de mensagens de e-mails de todo o Brasil, um texto publicado na revista *"Crônicas de los Tiempos"*, de abril de 2002. Esse texto é uma ficção com base em um indivíduo que habitaria o planeta no ano 2070. Um indivíduo de 50 anos, mas com

aparência de 85. Apresenta sérios problemas renais porque toma pouca água, além de ser uma das pessoas mais idosas da sociedade vindoura. Vive de forma nostálgica relembrando os encantos de sua infância com o meio-ambiente ainda não degradado por completo. De forma irônica relembra os banhos no chuveiro de uma hora de duração e o carro da família lavado com água que jorrava pela mangueira. Ressalta os avisos contínuos da época para a população cuidar da água, mas ninguém dava a devida atenção, pois a crença era num recurso natural infinito. O texto traz um quadro distópico e desolador do ano 2070. As mulheres raspam os cabelos para conservá-los limpos já que a água é escassa, imensos desertos constituem a paisagem, as infecções gastrintestinais, enfermidades da pele e das vias urinárias são as principais causas de morte, a indústria está paralisada e o desemprego é dramático. As fábricas dessalinizadoras são a principal fonte de emprego e pagam os empregados com água potável em vez de salário. Os assaltos por um litro de água são comuns nas ruas desertas. A comida é 80% sintética. A roupa é descartável, o que aumenta grandemente a quantidade de lixo. Voltou-se a usar as fossas sépticas como no século passado porque a rede de esgoto não funciona mais por falta de água. A aparência da população é horrorosa e a idade média de vida é de 35 anos. O oxigênio também está degradado por falta de árvores, o que diminuiu o coeficiente intelectual das novas gerações. Alterou-se a morfologia dos gametas de muitos indivíduos, com isso há muitas crianças com deformações, insuficiências e deformações. O governo cobra pelo ar que é respirado porque ele deve ser ventilado. Em alguns países o exército exerce um forte vigilância sobre poucas áreas verdes remanescentes e a água passou a ser mais valiosa e cobiçada do que petróleo ou qualquer metal precioso. Em suma, todos advertiram que era preciso cuidar do meio ambiente, mas foi dado pouco caso. Agora em 2070 o quadro é desolação e só resta a melancólica lembrança de que o futuro estava em

nossas mãos, mas não nos preocupamos com as futuras gerações.

Por outro lado, se pensarmos a utopia de William Morris, ela pode nos dar um alento ao fazer um contraponto muito interessante em relação a tantas obras e pensamentos distópicos que presenciamos na produção cultural contemporânea. Refiro-me ao livro *Notícias de Lugar Nenhum – Ou Uma Época de Tranquilidade,* publicado por William Morris (1834-1896) em 1890. O lugar de que fala seu autor, existe no espaço – a Inglaterra – e no tempo – início do século 22, mais precisamente no ano de 2102, após a revolução socialista. O *lugar nenhum* fica por conta da comparação obrigatória, que percorre toda a obra, com o mesmo lugar, no industrioso, "progressista", poluído e "selvagem" século 19. Tudo o que se projetava parecia um sonho, um sonho ainda muito longe, no tempo, da realidade. A mola propulsora do romance de Morris é o Princípio Esperança e o sonho acordado daquilo que ainda-não-existe de que fala Ernst Bloch.

Um militante, depois de uma reunião partidária, dorme e acorda mais de 200 anos depois. O mundo mudara, muito mais do que ele seria capaz de imaginar: as coisas funcionam, as diferenças entre as classes sociais foram abolidas, as pessoas são felizes e vivem muito mais, ultrapassam com facilidade as barreiras dos cem anos, não por conta de avanços técnicos, mas justamente porque têm de trabalhar apenas na medida em que desejam.

Morris imagina uma sociedade igualitária e livre, na qual a produção terá novamente um caráter artesanal, o tempo se desacelerará. Os indivíduos serão finalmente libertados das tarefas entediantes e alienantes. Ficarão livres para atividades criativas e prazerosas. Obrigações e coerções são reduzidas ao mínimo e cada um é livre para seguir seu próprio caminho. O que é importante destacar é que Morris aparece como um precursor da utopia ecológica ao imaginar uma sociedade sem cidades poluídas, nas quais as casas estão

rodeadas de espaços verdes e onde os bosques e as florestas substituiriam os quarteirões decrépitos e insalubres da Londres de 1890.

Fica evidente nesse contexto o embate entre a utopia e a distopia. O imaginário social faz-se alimentar dessa interessante dialogia contemporânea, pois ambas são importantíssimas para pensarmos a esperança e a responsabilidade.

Isso implica em caminhar para uma fase de transformação, de metamorfose, para substituir a palavra "desenvolvimento", pois esta ainda carrega o sentido do "cripto-colonialismo". O verdadeiro conceito de desenvolvimento tem uma antropologia muito particular, a de que o significado da vida é desenvolver, de uma maneira ou de outra. O que aconteceria se reconhecêssemos que estamos falando em despertar e não de desenvolvimento ou realização? O crescimento no mundo vivo não significa apenas expansão. Significa, no ser humano, desenvolvimento para a maturidade. Significa também crescimento interno, ou seja, o crescimento precisa ser qualificado.

Desde que o mundo foi visto como uma máquina, do século17 em diante, essa atitude de dominação, controle e exploração prevaleceu. Hoje podemos dizer com tristeza que a maior parte da ciência e da tecnologia é muito destrutiva, exploradora e profundamente antiecológica. No novo ambiente utópico o homem tem um duplo papel, olhar o potencial humano não só como aquele que destrói, mas aquele que constrói. O desafio tem ficado cada vez mais complexo. Hoje temos um potencial muito maior de destruir do que na época da revolução industrial, mas por outro lado, o nosso potencial de construir também é muito maior.

A nova utopia entende que é preciso mudar a estrutura de pensamento e que possa gerar um novo tipo de comportamento. Desde o início do mundo civilizado houve uma mudança da maneira de pensar. Quando optamos pela

civilização nos apropriamos da natureza e a expansão de poder foi se ampliando. Quando acabaram as florestas da Europa, os europeus já tinham condições tecnológicas de atravessarem os oceanos. Trata-se de um processo antigo decorrente de uma maneira de pensar.

Ao destruir as culturas tribais, destrói-se uma forma de enxergar e se relacionar com a natureza, nomeada como "arcaica" pela civilização europeia moderna. Os mitos indígenas promovem uma simbiose de pensamento e percepção entre cultura e natureza. Os aborígines australianos, os índios das Américas, todas as culturas tradicionais afirmam que o mundo é basicamente um *habitat* espiritual, que ele está infundido de espírito que emana de uma fonte extraordinária, misteriosa, maior do que nós e por proximidade, dessa origem, de onde vem o próprio mundo. Em cada pequena pedra ou folha reflete a glória do grande espírito ou do mistério autômato.

Existem formas inúmeras de se conhecer, através da música, da arte, dos sentidos. O não-equilíbrio pode produzir coerências, estruturas, padrões muito complexos que nos permitem enxergar e compreender muito melhor o tipo de estrutura que vivemos no mundo que nos cerca. Por isso a nova utopia faz a crítica veemente ao paradigma cartesiano preso aos conceitos. O apego à visão mecanicista de Newton e Descartes nos levou perigosamente perto da destruição. Nossa educação ambiental cartesiana ignora que a natureza tem a ver com sentimentos. Precisamos de mais anarquia, de mais atividades variadas, mais visões múltiplas. Uma epistemologia que tem como objetivo permanente o controle exclui a possibilidade da transcendência. A transcendência nega a imanência. É um dos principais sentidos imateriais do ser humano. Sentido de ir sempre mais além de si próprio como pessoa, como ser e como espécie. Essa dificuldade e carência perceptiva faz com que nas sociedades modernas vivêssemos alucinadamente, num ritmo frenético muito intenso. A observação da natureza faz-

se de forma muito rápida, já não mais temos a contemplação e nem tempo para sentir, ao contrário das culturas indígenas que sabem que estão no mundo para gozar o mundo.

Combater a miséria é uma forma de tornar a vida um pouco mais razoável porque as áreas degredadas sobram para as populações mais pobres. Subentende-se que o que causa os problemas ambientais é a estrutura política de poder e de sociedade que possibilita a exclusão e o mau uso das espécies. Indistintamente, é óbvio que estamos todos na mesma condição, todos precisamos do mesmo ar, da mesma água, independente das diferenças culturais. O problema do meio-ambiente não é só uma questão científica e de natureza, é também uma questão social e política. A ecologia não é um problema em si mesma. Funciona muito bem sozinha, o problema deve-se a nós porque pensamos de uma maneira muito fragmentada. Portanto, o problema ecológico deve-se também ao pensamento. Vivemos a realidade de acordo com nosso pensamento, pois ele participa constantemente ao dar contorno, forma e configuração a nós mesmos e a toda a realidade. A física e a ciência moderna em geral nos conduzem a uma visão profundamente ecológica. Ecológica no sentido que leva em conta a interconexão fundamental, a interdependência de todos os fenômenos e o fato de estarmos incorporados a sistemas maiores, nos processos cíclicos da natureza. A questão utópica que se levanta é para saber se os homens podem se encontrar numa sociedade melhor através do movimento ecológico. No entanto, o movimento ambientalista não faz uma crítica radical dessa sociedade porque falta a visão sistêmica e do todo integrado às partes, assim com as partes integradas ao todo. Perdemos o sentido da vida, o sentido do religioso, o religar. A utopia pode nos ajudar a reencontrá-lo.

Mas como realizar a utopia em um mundo desprovido de utopias? Como multiplicar, expandir, abrir espaços para todos que querem a mudança? Será que podemos navegar no mar da vida sem bússola e ainda assim

atingir a compaixão? A palavra compaixão é sentir junto e se as pessoas sentirem juntas e forem responsáveis umas pelas outras, então teremos a compaixão. Na compaixão autêntica há um senso de responsabilidade.

Segundo Ernst Bloch, "as utopias têm o seu horário". A questão mais relevante então não seria propriamente criar um mundo utópico, mas talvez um mundo que permita a manifestação das utopias. Na globalização neoliberal o capitalismo apresenta-se como um modelo civilizacional global, que subordina praticamente todos os aspectos da vida social à lei do valor. Promover e discutir alternativas à ordem neoliberal globalizada faz parte da dimensão utópica atual, numa espécie de posicionamento contra hegemônico. O desafio é revelar e dar credibilidade à diversidade e à multiplicidade das práticas sociais, reconhecendo os diferentes saberes, as diferentes perspectivas, as diferentes análises e o reconhecimento de diferentes práticas e atores sociais. Em suma, combater o saber hegemônico que aprisiona o pensar utópico. Ernst Bloch critica a filosofia ocidental pelo fato dela ter sido dominada pelos conceitos de Tudo e Nada, nos quais tudo está contido em latência e nada novo poderia surgir. Inscreve no presente uma possibilidade incerta, mas nunca neutra; pode ser a possibilidade da utopia ou da salvação ou a possibilidade da catástrofe ou perdição. A possibilidade é o motor do mundo.

O fato de algumas dimensões do mundo estarem tornando-se globais, na verdade implica um aumento do papel das não-linearidades. Algo que soa esotérico é que todo comportamento social é não-linear. Em outras palavras, o que qualquer pessoa faz influencia outras pessoas. O que existe é ação coletiva. As não-linearidades conduzem a instabilidade, a flutuações. Temos que procurar uma nova identidade e uma nova visão global porque participamos de muitas coisas. É como uma sociedade de muitos atores. É algo em que não há um chefe único que determina o que

todos devem pensar. E esse tipo de universo é um universo com irreversibilidade e uma simetria de tempo rompida. Então há um aspecto que é como escrever um universo em que nunca podemos acompanhar todas as correlações em que temos de abandonar a ideia da onisciência. E isso evidentemente está relacionado a uma ampliação da racionalidade. A racionalidade clássica foi um sonho sobre o conhecimento completo. Agora temos de admitir que não enxergamos o mundo como Deus talvez possa enxergá-lo. Temos de levar em conta nossa própria incorporação ao mundo que descrevemos. A nossa ação exigirá cada vez mais o princípio responsabilidade, alimentado pelo princípio esperança e com a utopia no horizonte. Uma utopia compartilhada como uma nova forma de estarmos com nossos semelhantes.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal: ensaios sobre os fenômenos extremos*. Campinas/SP: Papirus, 1992.

_____, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____, Zygmunt. *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

_____, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Tradução: João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

_____, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BLOCH, Ernst. *The Spirit of Utopia*. Stanford, 2000.

_____, Ernst. *Droit Naturel et Dignité Humaine*. Paris : Payot, 1976.

_____, Ernst. *O Princípio Esperança*. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. V1.

_____, Ernst. *O Princípio Esperança*. Tradução de Werner Fuchs. Rio de Janeiro, EdUERJ: Contraponto, 2006. V2.

_____, Enrst. *O Princípio Esperança*. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006. V3.

BRUCKNER, Pascal. *A Tentação da Inocência*. Tradução portuguesa de G. Cascais Franco. Portugal: Publicações Europa-América, 1996.

CARVALHO, Edgard de Assis e MENDONÇA, Terezinha (Orgs.). *Ensaios de Complexidade 2*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____, Edgard de Assis, CASTRO Gustavo de ALMEIDA, Maria da Conceição de (Orgs.). *Ensaios de Complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____, Edgard de Assis Carvalho, ALMEIDA, Maria da Conceição de,

_____, Edgard de Assis. *Mal-estar civilizatório e ética da compreensão*. São Paulo: Perspec. vol.13 no.3 São Paulo July/Sept. 1999.

_____, Edgard de Assis e ALMEIDA, Maria da Conceição de (Orgs.) *Ilya Prigogine: Ciência, razão e paixão*. Belém: EDUEPA, 2001.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DOSTOIEVSKI, Fiodor M. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2002.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRARA, Nelson Fiedler-, COELHO, Nelly Novaes, MORIN, Edgar. *Ética, solidariedade e complexidade* – São Paulo: Palas Athena, 1998.

HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. Tradução de Lavínia A. Viotti e Flávio Vieira de Souza. Rio de Janeiro: BestBolso, 2007.

JONAS, Hans. *O princípio responsabilidade: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica.* Tradução do original alemão Marijane Lisboa, Luiz Barros Montez. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio, 2006.

_____, Hans. *Técnica e responsabilidade: reflexões sobre as novas tarefas da Ética*. In: Ética, medicina e técnica. Lisboa: Vega Passagens, 1994:27-62.

KEROUAC, Jack. *Pé na estrada.* Tradução: Eduardo Bueno. São Paulo: Ediouro*,* 2004.

KURZ, Robert. *O Colapso da Modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. *A Felicidade Paradoxal.* São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

MAFFESOLI. Michel. *Imaginário e uma realidade* – entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. Revista FAMECOS. Nº 15. Porto Alegre, Agosto 2001.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.

MARTINS, Francisco Menezes e SILVA, Juremir Machado da (ORGS), *Para Navegar no Século 21*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MORIN, Edgar. *O enigma do homem: para uma nova antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____, Edgar e SILVA, Juremir Machado da. *As duas globalizações: complexidade e comunicação, uma pedagogia do presente*. Porto Alegre: Sulina/EDIPUCRS, 2002.

_____, Edgar. *Ninguém sabe o dia que nascerá*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____, Edgar. *Os Problemas do Fim de Século*. Lisboa: Editorial notícias, 1993

_____**,** Edgar e KERN, Anne Brigitte. *Terra-Pátria*. Porto Alegre: Sulinas, 1995.

_____, Edgar e NAÏR, Sami. *Une Politique de Civilisation*. Paris: Editora Arléa, 1997.

_____, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre/RS: Sulina, 2005.

_____, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2001.

_____, Edgar. *O método 6: ética*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água/Grande Plano, 1997.

_____, Edgar. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Tradução de Hermano Neves. Portugal: Publicações Europa-América Ltda. Mem Martins, 2000.

MORRIS, William. *Notícias de Lugar Nenhum: ou uma época de tranqüilidade*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

SWIFT, Jonathan. *As Viagens de Gulliver*. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2003.

SZACHI, Jerzy. *As Utopias ou a Felicidade Imaginada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TURNER, Gralme. *Cinema como Prática Social*. São Paulo: Summus, 1997.

Anexos

Ficha Técnica dos Filmes Mencionados

AS INVASÕES BÁRBARAS

Ficha Técnica
Título Original: Les Invasions Barbares
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 99 minutos
Ano de Lançamento (Canadá): 2003
Estúdio: Astral Films / Centre National de la Cinématographie / Cinémaginaire Inc. / Le Studio Canal+ / Harold Greenbury Fund / Productions Barbares Inc. / Pyramid Productions / Société Radio-Canada / Téléfilm Canada/ Société de Développement des Enterprises Culturelles
Distribuição: Miramax Films / Art Films
Direção: Denys Arcand
Roteiro: Denys Arcand
Produção: Daniel Louis e Denise Robert
Música: Pierre Aviat
Fotografia: Guy Dufaux
Desenho de Produção: François Séguin
Direção de Arte: Caroline Alder
Figurino: Denis Sperdouklis
Edição: Isabelle Dedieu

Elenco
Rémy Girard (Rémy)

Stéphane Rousseau (Sébastien)
Dorothée Berryman (Louise)
Louise Portal (Diane)
Dominique Michel (Dominique)
Yves Jacques (Claude)
Pierre Curzi (Pierre)
Marie-Josée Croze (Nathalie)
Marina Hands (Gaëlle)
Toni Cecchinato (Alessandro)
Mitsou Gélinas (Ghislaine)
Johanne-Marie Tremblay (Irmã Constance)
Denis Bouchard (Duhamel)
Micheline Lanctôt (Enfermeira Carole)
Markita Boies (Enfermeira Suzanne)
Izabelle Blais (Sylvaine)
Denys Arcand

BONEQUINHA DE LUXO

Ficha Técnica
Título Original: Breakfast at Tiffany's
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 115 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 1961
Estúdio: Paramount Pictures / Jurow-Shepherd
Distribuição: Paramount Pictures
Direção: Blake Edwards
Roteiro: George Axelrod, baseado em livro de Truman Capote
Produção: Martin Jurow e Richard Shepherd
Música: Henry Mancini
Fotografia: Franz Planer e Philip H. Lathrop
Direção de Arte: Roland Anderson e Hal Pereira
Figurino: Hubert de Givenchy e Pauline Trigere
Edição: Howard A. Smith

Elenco
Audrey Hepburn (Holly Golightly)
George Peppard (Paul "Fred" Varjak)
Patricia Neal (Tooley)
Buddy Ebsen (Doc Golightly)
Martin Balsam (O.J. Berman)
José Luis de Villalonga (José da Silva Pereira)
Alan Reed (Sally Tomato)
Dorothy Whitney (Mag Wildwood)
Stanely Adams (Rusty Trawler)
Claude Stroud (Sid Arbuck)
Mickey Rooney (Sr. Yunioshi)
John McGiver (Vendedor da Tiffany's)

CLUBE DA LUTA

Ficha Técnica
Título Original: Fight Club
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 140 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 1999
Estúdio: Fox 2000 Pictures / Regency Enterprises
Distribuição: 20th Century Fox Film Corporation
Direção: David Fincher
Roteiro: Jim Uhls, baseado em livro de Chuck Palahniuk
Produção: Ross Bell, Cean Chaffin e Art Linson
Música: The Dust Brothers
Direção de Fotografia: Jeff Cronenweth
Desenho de Produção: Alex McDowell
Direção de Arte: Chris Gorak
Figurino: Michael Kaplan
Edição: Jim Haygood
Efeitos Especiais: Digital Domain

Elenco
Edward Norton (Narrador / Jack)

Brad Pitt (Tyler Durden)
Helena Borham Carter (Marla Singer)
Meat Loaf (Robert Paulson)
Jared Leto (Angel Face)
Zach Grenier (Chefe)
Richmond Arquette (Médico)

CRONICAMENTE INVIÁVEL

Ficha Técnica:
Título no Brasil: Cronicamente Inviável
Título Original: Cronicamente Inviável
País de Origem: Brasil
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 103 minutos
Ano de Lançamento: 2000
Site Oficial: http://www.inviavel.com.br
Estúdio/Distrib.: Europa Filmes
Direção: Sergio Bianchi

Elenco:
Cecil Thiré .... Luís
Betty Gofman .... Maria Alice
Daniel Dantas .... Carlos
Dan Stulbach .... Adam
Umberto Magnan .... Alfredo
Dira Paes .... Amanda
Leonardo Vieira
Cosme Santos
Zezé Mota
Zezeh Barbosa
Cláudia Mello
Rodrigo Santiago

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA

Ficha Técnica
Título Original: The Motorcycle Diaries
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 128 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 2004
Site Oficial: www.motorcyclediaries.net
Estúdio: Southfork Pictures / FilmFour / Tu Vais Voir Productions / Senator Film Produktion GmbH
Distribuição: Buena Vista International
Direção: Walter Salles
Roteiro: Jose Rivera, baseado nos livros de Che Guevara e Alberto Granado
Produção: Michael Nozik, Edgard Tenenbaum e Karen Tenkhoff
Fotografia: Eric Gautier
Desenho de Produção: Carlos Conti
Direção de Arte: Laurent Ott
Figurino: Beatriz de Benedetto e Marisa Urruti
Edição: Daniel Rezende

Elenco
Gael García Bernal (Che Guevara - jovem)
Susana Lanteri (Tia Rosana)
Mía Maestro (Chichina Ferreyra)
Mercedes Morán (Celia de la Serna)
Jean Pierre Nohen (Ernesto Guevara Lynch)
Rodrigo de la Serna (Alberto Granado)
Gustavo Pastorini (Passageiro)
Jaime Azócar
Ulises Dumont
Facundo Espinosa

FORREST GUMP

Ficha Técnica
Título Original: Forrest Gump

Gênero: Drama
Tempo de Duração: 141 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 1994
Estúdio: Paramount Pictures
Distribuição: Paramount Pictures / UIP
Direção: Robert Zemeckis
Roteiro: Eric Roth, baseado em livro de Winston Groom
Produção: Wendy Finerman, Steve Starkey e Steve Tisch
Música: Alan Silvestri
Direção de Fotografia: Don Burgess
Desenho de Produção: Rick Carter
Direção de Arte: Leslie McDonald e William James Teegarden
Figurino: Joanna Johnston
Edição: Arthur Schmidt
Efeitos Especiais: Industrial Light & Magic

Elenco
Tom Hanks (Forrest Gump)
Robin Wright (Jenny Curran)
Gary Sinise (Tenente Dan Taylor)
Mykelti Williamson (Bubba Blue)
Sally Field (Mrs. Gump)
Michael Conner Humphreys (Jovem Forrest Gump)
Haley Joel Osment (Forrest Gump Jr.)

ILHA DAS FLORES
Ficha técnica:
Gênero: Documentário, Experimental
Diretor: Jorge Furtado
Produção: Mônica Schmiedt, Giba Assis Brasil, Nôra Gulart
Fotografia: Roberto Henkin, Sérgio Amon
Roteiro: Jorge Furtado
Edição: Giba Assis Brasil
Direção de Arte: Fiapo Barth
Trilha original: Geraldo Flach

Narração: Paulo José
Ano: 1989
Duração: 13 min
Cor: Colorido
Bitola: 35mm
País: Brasil
Disponível em vídeo (na fita "Curta com os Gaúchos")

Elenco:
Ciça Reckziegel
Gozei Kitajima
Takehijo Suzuki

KOYAANISQATSI

Ficha técnica**:**
Título Original: Koyaanisqatsi – Life out of balance
Gênero: Documentário
Duração: 86 minutos
Ano: 1983
País: EUA
Direção: Godfrey Reggio
Roteiro: Godfrey Reggio e Ron Fricke
Produção: Francis Ford Coppola
Música: Philip Glass
Fotografia: Ron Fricke

O DECLÍNIO DO IMPÉRIO AMERICANO

Ficha Técnica
Título Original: Le Déclin de l'Empire Américain
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 101 minutos
Ano de Lançamento (Canadá): 1986
Estúdio: Malofilm / Corporation Image M & M / National Film Board of Canada / Téléfilm Canada / Société Général

du Cinéma du Québec / Societe Radio Cinema
Distribuição: Cineplex-Odeon Films / Art Films
Direção: Denys Arcand
Roteiro: Denys Arcand
Produção: Roger Frappier e René Malo
Música: François Dompierre
Fotografia: Guy Dufaux
Desenho de Produção: Gaudeline Sauriol
Direção de Arte: Gaudeline Sauriol
Figurino: Denis Sperdouklis
Edição: Monique Fortier
Efeitos Especiais: Les Productions de l'Intrigue Inc.

Elenco
Dominique Michel (Dominique)
Dorothée Berryman (Louise)
Louise Portal (Diane)
Pierre Curzi (Pierre)
Rémy Girard (Rémy)
Geneviève Rioux (Danielle)
Daniel Brière (Alain)
Gabriel Arcand (Mario)
Évelyn Regimbald
Lisette Guertin
Alexander Remy
Ariane Frédérique
Jean-Paul Bongo

O DIA DEPOIS DE AMANHÃ

Ficha Técnica
Título Original: The Day After Tomorrow
Gênero: Ficção Científica
Tempo de Duração: 124 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 2004
Site Oficial: www.thedayaftertomorrow.com

Estúdio: Centropolis Entertainment / Mark Gordon Productions / Tomorrow Films
Distribuição: 20th Century Fox Film Corporation
Direção: Roland Emmerich
Roteiro: Roland Emmerich e Jeffrey Nachmanoff, baseado em estória de Roland Emmerich
Produção: Roland Emmerich e Mark Gordon
Música: Harald Kloser
Fotografia: Anna Foerster e Ueli Steiger
Desenho de Produção: Barry Chusid
Direção de Arte: Martin Gendron, Tom Reta, Gerald Sullivan, Réal Proulx, Claude Paré e Michele Laliberte
Figurino: Renée April
Edição: David Brenner
Efeitos Especiais: Digital Domain / Industrial Light & Magic / Custom Film Effects / Les Productions de l'Intrigue Inc. / The Orphanage / Snow Business / Schematic / Neil Corbould Special Effects Ltd.

O HOMEM QUE COPIAVA

Ficha Técnica
Título Original: O Homem que Copiava
Gênero: Comédia Romântica
Duração:
Ano de Lançamento (Brasil): 2002
Estúdio: Casa de Cinema de Porto Alegre
Distribuição: Columbia
Direção: Jorge Furtado
Diretora assistente: Ana Luiza Azevedo
Roteiro: Jorge Furtado
Produção: Luciana Tomasi e Nota Goulart
Assistente de Produção: Débora Peters
Direção de Produção: Marco Baiotto
Produção de Elenco: Cynthia Caprara
Fotografia: Alex Sernambi

Desenho de Produção: Marco Baiotto
Direção de Arte: Fiapo Barth
Figurino: Rosângela Cortinhas
Cenografia: Silvia Guerra
Direção de Animação: Allan Sieber
Direção Musical e Execução: Leo Henkin
Edição: Giba Assis Brasil
Elenco:
Lázaro Ramos (André)
Leandra Leal (Sílvia)
Luana Piovani (Marinês)
Pedro Cardoso (Cardoso)
Paulo José (Paulo)
Júlio Andrade (Feitosa)
Carlos Cunha Filho (Antunes)
Tereza Teixeira (Mãe de André)
Artur Pinto (Homem que dorme tarde)
Nélson Diniz

OS 12 MACACOS

Ficha Técnica
Título Original: Twelve Monkeys
Gênero: Ficção Científica
Tempo de Duração: 129 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 1995
Estúdio: Universal Pictures / Atlas Entertainment
Distribuição: Universal Pictures / UIP
Direção: Terry Gilliam
Roteiro: David Webb Peoples e Janet Peoples, baseado no roteiro do filme "La Jetée"
Produção: Charles Roven
Música: Paul Buckmaster e Charles Olins
Direção de Fotografia: Roger Pratt
Desenho de Produção: Jeffrey Beecroft
Direção de Arte: William Ladd Skinner

Figurino: Julie Weiss
Edição: Mick Audsley
Efeitos Especiais: Mill Film / Peerless Camera Co. Ltd. / Hunter Gratzner Industries, Inc.

Elenco
Bruce Willis (James Cole)
Madeleine Stowe (Dr. Kathryn Railly)
Joseph Melito (Jovem James Cole)
Joey Perillo (Detetive Franki)
Brad Pitt (Jeffrey Goines)
Christopher Plummer (Dr. Leland Goines)
Michael Chance (Scarface)
Vernon Campbell (Tiny)
David Morse (Dr. Peters)
Christopher Meloni (Tenente Halperin)
Simon Jones (Zoologista)
Bill Raymond (Microbiologista)
Bob Adrian (Geologista)
H. Michael Walls (Botânico)

O SHOW DE TRUMAN

Ficha Técnica
Título Original: The Truman Show
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 102 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 1998
Site Oficial: www.truman-show.com
Estúdio: Paramount Pictures
Distribuição: Paramount Pictures / UIP
Direção: Peter Weir
Roteiro: Andrew Niccol
Produção: Edward S. Feldman, Andrew Niccol, Scott Rudin e Adam Schroeder
Música: Philip Glass e Burkhart von Dallwitz

Direção de Fotografia: Peter Biziou
Desenho de Produção: Dennis Gassner
Direção de Arte: Richard L. Johnson
Figurino: Marilyn Matthews
Edição: William M. Anderson e Lee Smith
Efeitos Especiais: The Computer Film Company / Cinesite Hollywood / EDS Digital Studios

Elenco
Jim Carrey (Truman Burbank)
Ed Harris (Christof)
Laura Linney (Meryl)
Noah Emmerich (Marlon)
Natascha McElhone (Lauren Garland / Sylvia)
Holland Taylor (Mãe de Truman)
Brian Delate (Pai de Truman)
Blair Slater (Jovem Truman)
Peter Krause (Lawrence)
Heidi Schanz (Vivien)
Ron Taylor (Ron)
Don Taylor (Don)
Paul Giamatti (Diretor da Sala de Controle)
Philip Baker Hall (Executivo)

O SOL DE CADA MANHÃ

Ficha Técnica
Título Original: The Weather Man
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 101 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 2005
Site Oficial: http://weathermanmovie.com
Estúdio: Paramount Pictures / The Weather Man / Escape Artists
Distribuição: Paramount Pictures / UIP
Direção: Gore Verbinski

Roteiro: Steve Conrad
Produção: Todd Black, Jason Blumenthal e Steve Tisch
Música: James S. Levine e Hans Zimmer
Fotografia: Phedon Papamichael
Desenho de Produção: Tom Duffield
Direção de Arte: Patrick M. Sullivan Jr.
Figurino: Penny Rose
Edição: Craig Wood

Elenco
Nicolas Cage (David Spritz)
Michael Caine (Robert Spritz)
Hope Davis (Noreen)
Gemmenne de la Peña (Shelly)
Nicholas Hoult (Mike)
Michael Rispoli (Russ)
Gil Bellows (Don)
Judith McConnell (Lauren)
Dina Facklis (Andrea)
Joe Bianchi (Paul)

PEQUENA MISS SUNSHINE

Ficha Técnica
Título Original: Little Miss Sunshine
Gênero: Comédia
Tempo de Duração: 101 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 2006
Site Oficial: www2.foxsearchlight.com/littlemisssunshine
Estúdio: Deep River Productions / Bona Fide Productions / Big Beach Films / Third Gear Productions LLC
Distribuição: Fox Searchlight Pictures
Direção: Jonathan Dayton e Valerie Faris
Roteiro: Michael Arndt
Produção: Albert Berger, David T. Friendly, Peter Saraf, Marc Turtletaub e Ron Yerxa

Música: Mychael Danna e Devotchka
Fotografia: Tim Suhrstedt
Desenho de Produção: Kalina Ivanov
Direção de Arte: Alan E. Muraoka
Figurino: Nancy Steiner
Edição: Pamela Martin
Efeitos Especiais: LOOK! Effects Inc.

Elenco
Abigail Breslin (Olive)
Greg Kinnear (Richard)
Paul Dano (Dwayne)
Alan Arkin (Avô)
Toni Collette (Sheryl)
Steve Carell (Frank)
Bryan Cranston (Stan Grossman)
Beth Grant (Oficial Jenkins)
Jill Talley (Cindy)
Justin Shilton (Josh)
Gordon Thomson (Larry Sugarman)
Paula Newsome (Linda)
Wallace Langham (Kirby)
Lauren Shiohama (Miss California)
Julio Oscar Mechoso (Mecânico)

SEM DESTINO
(Easy Rider, EUA, 1969)
Ficha Técnica:
Títulos Alternativos: The Loners
Gênero: Aventura
Duração: 94 min.
Distribuidora(s): Columbia Pictures
Produtora(s): Columbia Pictures Corporation, Pando Company Inc., Raybert Productions
Diretor(es): Dennis Hopper

Roteirista(s): Peter Fonda (1), Dennis Hopper, Terry Southern

Elenco:
Peter Fonda
Dennis Hopper
Antonio Mendoza
Phil Spector
Mac Mashourian
Warren Finnerty
Tita Colorado
Luke Askew
Luana Anders
Sabrina Scharf
Robert Walker
Sandy Wyeth
Robert Ball
Carmen Phillips
Ellie Walker

SURPLUS

Ficha Técnica
Título Original: Surplus - Terrorized Into Being Consumers
Título Nacional: A sobra: Aterrorizado Em Ser Consumidores
Direção e roteiro: Erik Gandini
Música Original: Gotan Project, David Österberg, Johan Söderberg
País de Origem: Suécia
Gênero: Documentário
Tempo de Duração: 50 min.
Ano de Lançamento: 2003

Participantes:
John Zerzan

George W. Bush
Fidel Castro
Kolle Lasn
Matt McMullen
Steve Balmer
Tania – Cuba
Svante Tidholm

THE CORPORATION

Ficha Técnica
Título Original: The Corporation
Gênero: Documentário
Tempo de Duração: 145 minutos
Ano de Lançamento (Canadá): 2004
Site Oficial: www.thecorporation.com
Estúdio: Big Pictures Media Corporation
Distribuição: Zeitgeist Films / Imagem Filmes
Direção: Jennifer Abbott e Mark Achbar
Roteiro: Joel Bakan e Harold Crooks
Produção: Mark Achbar e Bart Simpson
Música: Leonard J. Paul
Fotografia: Mark Achbar, Rolf Cutts, Jeff Koffman e Kirk Tougas
Direção de Arte: Henry Faber
Edição: Jennifer Abbott

Elenco
Mikela J. Mikael (Narrador - voz)
Jane Akre
Ray Anderson
Maude Barlow
Chris Barrett
Noam Chomsky
Peter Drucker
Samuel Epstein

Milton Freidman
Naomi Klein
Susan E. Linn
Luke McCabe
Robert Monks
Michael Moore
Vandana Shiva
Steve Wilson

UMA VERDADE INCONVENIENTE

Ficha Técnica
Título Original: An Inconvenient Truth
Gênero: Documentário
Tempo de Duração: 100 minutos
Ano de Lançamento (EUA): 2006
Site Oficial: www.climatecrisis.net
Estúdio: Lawrence Bender Productions / Participant Productions
Distribuição: Paramount Classics / UIP
Direção: Davis Guggenheim
Roteiro:
Produção: Lawrence Bender, Scott Burns, Laurie Lennard e Scott Z. Burns
Música: Michael Brook e Melissa Etheridge
Edição: Jay Lash Cassidy e Dan Swietlik

Elenco
Al Gore

UM DIA DE FÚRIA

Ficha Técnica
Título Original: Falling Down
Gênero: Suspense
Tempo de Duração: 113 minutos

Ano de Lançamento (EUA): 1993
Estúdio: Warner Bros. / Regency Enterprises / Alcor Films / Le Studio Canal+
Distribuição: Warner Bros.
Direção: Joel Schumacher
Roteiro: Ebbe Roe Smith
Produção: Timothy Harris, Arnold Kopelson e Herschel Weingrod
Música: James Newton Howard
Fotografia: Andrzej Bartkowiak
Desenho de Produção: Barbara Ling
Direção de Arte: Larry Fulton
Figurino: Marlene Stewart
Edição: Paul Hirsch

Elenco
Michael Douglas (William Foster)
Robert Duvall (Prendergast)
Barbara Hershey (Beth)
Tuesday Weld (Amanda Prendergast)
Rachel Ticotin (Sandra)
Frederic Forrest (Dono da loja)
Lois Smith (Mãe de William)
Joey Hope Singer (Adele)
Raymond J. Barry (Capitão Yardley)
D.W. Moffet (Detetive Lydecker)
Steve Park (Detetive Brian)
Kimberly Scott (Detetive Jones)
James Keane (Detetive Keene)

1,99 – UM SUPERMERCADO QUE VENDE PALAVRAS

Ficha Técnica
Título Original: 1,99 - Um Supermercado Que Vende Palavras

Gênero: Drama
Tempo de Duração: 72 minutos
Ano de Lançamento (Brasil): 2003
Site Oficial: www2.uol.com.br/umnovenove
Estúdio:
Distribuição:
Direção: Marcelo Masagão
Roteiro: Marcelo Masagão e Gustavo Steinberg
Produção: Clarissa Knoll e Gustavo Steinberg
Música: Wim Mertens e André Abujamra
Fotografia: Hélcio Alemão Naganine
Desenho de Produção: Vânia Monteiro
Figurino: Maite Chasseraux
Edição:

Elenco
Agnes Rosa (Faxineira)
Alex Ramalho (Dsempregado)
Alexandre Buci (Beijoqueiro)
Ana Liz (Gerente de patins)
Anderson Clayton (Garoto Settle)
André Ferreira (Mendigo)
André Figueiredo (Marido)
André Hosoi (Barbatuque)
André Venegas (Barbatuque)
Andréia Horta (Garota Settle)
Arthur Boniconte (Garoto Settle)
Betânia Betcher (Mulher elegante)
Bianca Turner (Garota Settle)
Binsk (Garoto Settle)
Bruno Buarque (Barbatuque)
Bruno Costomski (Homem do tênis)
Carlota Joaquina (Mendiga)
Caroline Rosa (Beijoqueira)
Chico Neto (Caixa automático sexual)
Cida Costa Manso (Idosa)

Dan Nk (Turista japonês)
Dani Zulu (Barbatuque)
David Rodrigues (Menino de rua)
Diana Costa (Garota Settle)
Douglas Franco (Mendigo)
Elisa Band (Garota Settle)
Erika Nigro (Executiva)
Erika Ribeiro (Engenheira robótica)
Fabiane Ribas (Desempregada)
Fabio Nassar (Desempregado)
Fernando Barba (Barbatuque)
Flávia Maia (Barbatuque)
Francisco Paciência (Executivo)
Franco Zampese (Turista japonês)
Geraldo Stocco (Idoso)
Geraldo Tucci (Idoso)
Gisele Penafieri (Esposa)
Giseli Duarte (Magra)
Gustavo Partel Young (Garoto Settle)
Mariana Loureiro