

Muito além do espetáculo



Por EUGÊNIO BUCCI*

Considerações sobre a mutação do capitalismo

“falo dessa mutação capital, também ela, que confere ao discurso do mestre seu estilo capitalista.” (Jacques Lacan). ^[1]

Escalado para falar sobre o ciclo de 2004, que se chamou *Muito Além do Espetáculo*, eu começo por duas perguntas, que me acompanham desde aquele seminário de 12 anos atrás: (1) estaríamos nós muito além do Espetáculo ou (2) estaríamos ainda aquém da sua superação?

Respondo “sim” às duas indagações. Estamos muito além do Espetáculo porque o Espetáculo, tal como foi identificado nos anos 60 por Guy Debord, já se transformou e já revolucionou suas entranhas e suas antenas muitas vezes desde então, transformando também a própria humanidade, ao menos um pouco.

E estamos *aquém* da sua superação. Vivemos dentro de uma espécie de baleia, parecida com aquela em que aprisionou o velho Gepeto, o pai de Pinóquio. A diferença é que a nossa baleia, agora, é supertecnológica, uma baleia digital, virtual e pisca-piscante, sabedora dos destinos do mundo sem do mundo nada saber. Não a subestimemos. Nós, humanos, estamos mais ameaçados de extinção do que esse monstro que nos contém, e que dispõe da aparelhagem para sobreviver à nossa forma biológica atual.

A instauração da ordem do Espetáculo é uma saga anti-humanista que, para ser narrada, recruta seres mitológicos em novas roupagens para reluzir na ficção científica a que desavisadamente chamamos de realidade. O humanismo aí é coadjuvante ou simplesmente perdedor. Com as mutações que avançam mais e mais, começando a ser percebidas com mais nitidez já na virada dos anos 60 para os anos 70 do século passado, a perspectiva da dissolução do humano, do pós-humano ou do trans-humano sobem ao palco.

Não por acaso, a minha epígrafe é uma frase em que o psicanalista Jacques Lacan fala de mutação, termo que viria a ocupar um lugar central nas preocupações de Adauto Novaes ao montar os seus ciclos de conferências mais recentes. Vamos reler Lacan:

“Falo dessa mutação capital, também ela, que confere ao discurso do mestre seu estilo capitalista.”

Para mim, o Espetáculo nada mais fez do que realizar radicalmente o “discurso do capitalista”, como Lacan nomeou depois essa “mutação capital”.^[iii] O “discurso do capitalista” bagunça por inteiro o esquema de discursos que o próprio Lacan tinha concebido antes, e que deveria dar conta das possibilidades discursivas postas naquele tempo.

Antes de relembrar quais são os quatro discursos de Lacan, não custa frisar o peso que tem, para ele, essa palavra, “discurso”. Não se trata de algo banal ou corriqueiro, como um modo de falar, uma escola de oratória ou um conjunto retórico de perorações. Na prosa lacaniana, o discurso encerra uma força maior que atua sobre a vida cotidiana com uma efetividade massacrante. O discurso, “na ordem da linguagem (...), atua como relação social”, ele diz.^[iiii] Isso significa que o discurso exerce uma força estrutural capaz de disciplinar as palavras que

serão faladas pelos falantes, como se fosse uma usina subterrânea e invisível gerando os signos que se põem em movimento depois, pela boca dos falantes. Para Lacan, “toda determinação de sujeito, portanto de pensamento, depende do discurso”.^[iv]

Quando sintetizou seus quatro discursos, todos os quatro muito bem estruturados, Lacan estava falando, pois, de um ordenamento de sujeitos, mais do que um ordenamento de palavras.

Passemos então aos seus quatro discursos. São eles o “discurso do mestre”, o “discurso da histórica”, o “discurso do analista” e o “discurso da universidade” (ou do universitário). Não nos esqueçamos de que três deles correspondem a três atividades que já tinham sido antes definidas por Freud: governar, ensinar e analisar. O “discurso do mestre” corresponderia ao ofício de governar. O “discurso do analista”, ao analisar. O “discurso da universidade” corresponderia a ensinar. Aí, por sua própria conta, a esses três ofícios freudianos, Lacan acrescentou um quarto, o “fazer desejar”, que veio a ser “discurso da histórica”.^[v]

Com essas quatro funções, quais sejam governar, ensinar, analisar e fazer desejar, estariam contempladas as possibilidades discursivas. Eram quatro e, sendo quatro, já estavam de bom tamanho. Um pouco mais tarde, Lacan atentou para essa “mutação capital”, que deu ao “discurso do mestre” o seu “estilo capitalista” e, nessa transformação, desordenou convulsivamente os discursos anteriores.

No “discurso do capitalista”, quem assume o lugar de agente, quer dizer, de enunciador primeiro, é o Sujeito. É preciso, neste ponto, levar em conta que Lacan não entende o Sujeito como senhor de si, como um ator consciente, mas como um “Sujeito do Inconsciente”, aquele que não sabe bem de si. Tomando as rédeas do “discurso do capitalista”, esse “Sujeito do Inconsciente” faz um estrago geral.

O “Sujeito do Inconsciente” é figura nuclear no capitalismo. No Espetáculo, que, segundo Debord, como logo veremos, é um modo de produção que brota do ventre do capitalismo e o reconfigura em cada milímetro de sua externalidade, o

inconsciente faz as vezes de instância máxima, irrecorrível, num frenesi caótico e turbulento, numa anarquia da produção elevada ao extremo. ^[vi]

Quem nos apresentou o inconsciente, bem o sabemos, não foi Lacan, mas Sigmund Freud, portador da má notícia de que o ego – ou o “eu” – não passava de uma ilusão de consciência. “O ego, ele não é senhor nem mesmo em sua própria casa”, afirmou Freud. Só o que pode o ego é “contentar-se com escassas informações acerca do que acontece inconscientemente em sua mente”. ^[vii] Em outro momento, Freud diagnosticou: “Os pensamentos emergem de súbito, sem que se saiba de onde vêm, nem se possa fazer algo para afastá-los. Esses estranhos hóspedes [na casa do ego] parecem até ser mais poderosos do que os pensamentos que estão sob o comando do ego.” ^[viii]

Como ensinava minha antiga professora, Jeanne Marie Machado de Freitas, o inconsciente é, por definição, “a negação desse sujeito completo, imaginário.” ^[ix]

Foi só depois, levando adiante o que Freud dizia, que Lacan inventou a categoria do Sujeito e alçou o conceito de inconsciente a voos menos retilíneos. Mostrou que o sujeito é na verdade o Sujeito do Inconsciente, a negação do sujeito completo, quer dizer, imaginariamente completo. É também um Sujeito Dividido. Nada mais lógico. No dizer dos linguistas e também dos freudianos do nosso tempo, a linguagem é o tecido em que “o sujeito se constitui”, o que significa que o sujeito (qualquer ser humano que se comunique com os demais) só adquire existência em relação aos seus pares, em relação aos outros, quando recebe um nome na linguagem e quando fala (bem ou mal, não importa). Logo, o sujeito só adquire existência quando está inscrito na linguagem, onde ele se vê como terceira pessoa, a terceira pessoa de si mesmo, e, nessa medida, vendo-se a si mesmo como terceira pessoa, divide-se.

Como o sujeito só é quando se torna um ente de linguagem (e um agente de linguagem), ele se acha desde sempre subjugado pela linguagem ou, como prefiro dizer, sujeitado pela linguagem. ^[x] Subjugado e sujeitado, ele é Sujeito Dividido entre a representação e o corpo, entre o que fala e o “registro do gozo” (registro intraduzível na linguagem), numa cisão que se esconde no inconsciente. Na Teoria Psicanalítica, essa cisão, além de dividir, barra o sujeito, daí porque ele também é chamado de Sujeito Barrado – barrado pelo significante (da linguagem).

Ocorre que esta não é uma conferência sobre a Psicanálise, campo sobre o qual não tenho autorização para semear ou para colher; não tenho o “passe” para inquirir o inconsciente. O objeto de minha fala é o Espetáculo. Se faço uma parada mais demorada por esses domínios, isso se deve à semelhança direta entre a ideia psicanalítica do “discurso do capitalista” e o modo como o Espetáculo ordena a linguagem e dela toma posse, tendo em sua “comissão de frente” esse Sujeito do Inconsciente em apoteose crescente. Por essa razão, penso ser legítimo e necessário invocar noções da Psicanálise para problematizar pontos escuros no que a baleia tecnológica ostenta como soluções ofuscantes.

Dada a configuração do “discurso do capitalista”, o Sujeito do Inconsciente assume a posição de agente sem encontrar aí quaisquer barreiras, contenções ou contraforças. Ordenando a cadeia de significantes, o Sujeito do Inconsciente passa a ordenar a produção, na forma de objetos, de signos, de sentidos culturais, de imagens, de mercadorias e, principalmente, na forma de tudo isso junto e de uma vez só. Em retorno, no esquema imaginado por Lacan, a produção bombardeia o sujeito por meio da incessante oferta de objetos, mercadorias e imagens (mercadorias projetadas em imagens e imagens que são, elas mesmas, mercadorias). Esses objetos o assaltam no olhar. Os objetos gerados pelo inconsciente – que são os objetos do qual o inconsciente se ressent, dos quais tem falta – voltam a ele na forma de uma sedução exterior, sem medida e sem controle.

Com isso, o “discurso do capitalista” avança desgarrado, delirante, obcecado pela acumulação sem limites e pela oferta de gozo irrestrito, em volume, intensidade e densidade crescentes, à beira e uma explosão sempre adiada. ^[xi]

Para resumir o que temos até aqui, sintetizo em cinco pontos as marcas que para mim são definidoras dessa “mutação capital” e de como ela se manifesta no “discurso do capitalista”.

- 1) Os objetos assediam o sujeito que mal sabe de si e, não obstante, deseja e age como o grande sabedor do mundo, como se governasse o mundo.
- 2) O Sujeito do Inconsciente comanda o “discurso do capitalista”, com a ilusão essencial de ter acesso pleno ao gozo das coisas e das imagens.

3) A ordem do Imaginário avança sobre a ordem do Simbólico, de tal forma que onde havia a interdição passa a haver o seu oposto, ou seja, onde o superego ordenava “não goza!”, o mesmo superego, agora mutante, determina “goza!”.

[xii]

4) No Sujeito do Inconsciente, dentro do “discurso do capitalista”, o sentido do olhar preside os demais sentidos; é pelos olhos que ele come, bebe e devora o que mira sem enxergar.

5) O olhar é o ponto para o qual convergem todos os objetos produzidos, uma vez que existem como imagem. Olhando, o sujeito lhes empresta sentido. O olhar adquire função ativa na produção capitalista.

Discurso do capitalista

Agora, os pontos de contato entre “discurso do capitalista” e Espetáculo talvez se deem a ver com mais definição. O que temos nos cinco pontos arrolados acima não é simplesmente uma lista de características do “discurso do capitalista”, mas uma definição bastante exata do Espetáculo. Posso dizer que o “discurso do capitalista” de Lacan define o Espetáculo. Ou, de modo menos categórico, posso postular que o Espetáculo realiza a fórmula lacaniana do “discurso do capitalista”. Tudo nele é produção e circulação de mercadorias – como imagens – em prol da acumulação de capital. Tudo nele é mercado e trabalho. Acabou-se o que estava fora da linha de montagem e fora do mercado.

O Espetáculo inaugura uma forma mutante de capitalismo na qual a fronteira entre lazer e trabalho é abolida, pois o lazer é abolido, subsistindo apenas como ilusão imaginária. No Espetáculo, a diversão, mais do que um “prolongamento do trabalho”, como diriam Adorno e Horkheimer ^[xiii], é o próprio trabalho. Sem exagero, é na diversão que se concentra a mais intensa atividade laboral do Espetáculo. Consumir, trajar uma grife, adornar-se com um rótulo, é trabalhar para fabricar o valor da marca da mercadoria. Olhar para a imagem da mercadoria é fabricar na imagem da mercadoria o seu significado socialmente compartilhado, dotado de valor de troca, que integra e constitui a própria mercadoria.

No Espetáculo, como no “discurso do capitalista”, a jornada de trabalho prossegue nas atividades de consumo e de entretenimento: estas não compram

valor, não o consomem exatamente, mas acima de tudo *fabricam valor*. É assim que o olhar, antes uma faculdade orgânica, a aparelhagem necessária para o chamado “gozo escópico”, vira trabalho.

Lacan chegou a mencionar algo acerca do culto ao trabalho – “Jamais se honrou tanto o trabalho, desde que a humanidade existe” ^[xiv] – mas ele não se deteve sobre essa mutação particular, a que transmutou o olhar em trabalho. O próprio inventor do conceito de Espetáculo, Guy Debord, também não falou do olhar como trabalho. Seu livro “A sociedade do Espetáculo” ^[xv] foi lançado na França em 1967, na mesma época, portanto, em que Lacan pensava sobre seus discursos e sobre o capitalismo associado à noção de gozo (“valor de gozo” ^[xvi], “utilização de gozo” ^[xvii]), mas Debord não menciona a tese de que o olhar passou a funcionar como trabalho. Essa tese, eu mesmo só fui desenvolvê-la mais tarde ^[xviii], conforme pude registrar, entre outras pistas, que o capital remunera o olhar nos mesmo moldes de precificação com que remunera o trabalho fungível: pelo tempo de exposição da mensagem ao olho comprado no mercado.

Mas que olhar é esse que vira trabalho? De que olhar se trata? Seria ele a faculdade de ver com o dispositivo ótico de que a natureza nos dotou, simplesmente isso? Ou seria a instância iluminada pelos holofotes do imaginário, a instância onde todas as cenas têm lugar, onde os seres humanos buscam se instalar como seres olhados, além de seres “olhantes”?

Adauto Novaes organizou um ciclo inteiro chamado “O Olhar”, em 1987. O livro com as conferências foi publicado em 1988 pela Companhia das Letras, lá se vão quase 30 anos. E hoje, em 2016, neste nosso ciclo, João Carlos Salles profere uma conferência específica sobre o olhar. Eu, incumbido do tema do Espetáculo, não vou mudar de escaninho, não vou mudar de assunto. Faço apenas uma concisa menção ao olhar para localizar o fio pelo qual o ele se converteu em trabalho industrialmente organizado e industrialmente explorado.

O trabalho do olhar não poderia ser chamado de um trabalho braçal – mas quase. Não há propriamente uma potência física no ato orgânico de olhar – mas quase. Os gregos antigos acreditavam na Teoria do Raio Visual, que afirmava que o olhar geraria uma estranha luz que ia se depositar sobre o objeto visto. A claridade que as pupilas projetavam seria personalíssima, tanto que, asseguravam esses gregos, duas pessoas olhando a mesma coisa jamais veriam

coisas idênticas. O olho de cada um influenciaria, pelo menos em parte, a imagem vista. Aristóteles, certa vez, escreveu que o “raio visual” das mulheres menstruadas deixava nos espelhos uma névoa cor de sangue.^[xix] Não se pense que essas ideias sumiram na tal poeira do tempo. Ainda hoje, quando nos resignamos diante da força do “mau-olhado”, somos adeptos inadvertidos de resquícios da Teoria do Raio Visual.

Agora, a essa altura, dizer que o olhar é trabalho não significa reabilitar a velha teoria. Dizer que olhar é trabalhar não quer dizer que o olhar deposita matéria sobre os objetos. São coisas distintas. Também não foi nessa perspectiva, a de reabilitar a Teoria do Raio Visual, que Merleau Ponty falou “do céu percebido ou sentido, subtendido por meu olhar que o percorre e o habita, meio de certa vibração vital que meu corpo adota”^[xx]. Não foi com essa intenção que ele contou “do investimento do objeto por meu olhar que o penetra, o anima”^[xxi]. E, no entanto, ele escreveu, com todas as letras, que o olhar “habita” o céu e “anima” (verbo que tem o sentido de “dar alma a”) os objetos.

Logo, mesmo sem aderir à Teoria do Raio Visual, tomo a companhia de Merleau Ponty para afirmar que existe uma força constitutiva no olhar. O olhar constitui objetos na exata medida em que tece o sentido das imagens conforme as põe em foco. É assim que o olhar “anima” os objetos, “penetra-os” e os “habita”. Não que, ao constituí-los como objetos olhados, o olhar os constitua fisicamente, ou, de outro lado, os constitua metaforicamente: ele os constitui no plano da linguagem. Estamos então lidando com objetos constituídos na linguagem – como os sujeitos.

Com o advento do Espetáculo, o olhar começa a agir sobre a construção da linguagem numa escala que não estava posta antes, cimentando, ao longo em jornadas ininterruptas, as imagens a seu sentido na vasta tela do imaginário. Assim como uma palavra só adquire existência quando se torna uma palavra falada pelos falantes e cai nas tramas da língua, uma imagem só adquire existência quando é “olhada pelos olhantes”, inscrevendo-se na trama imaginária. O olhar não funciona apenas como a dupla janela aberta na cabeça dos consumidores para que as mensagens entrem ali dentro e promovam os efeitos pretendidos pelos anunciantes de mercadorias, mas funciona, antes, como parte ativa – mais que receptiva – na atividade fabril do Espetáculo. É diante dos olhos do público, dos olhos da sociedade, ou, melhor dizendo, é diante

do olhar social que, numa ourivesaria meticulosa, a fixação dos sentidos das imagens é costurada no imaginário.

Longe dos olhos da humanidade, nenhuma imagem do Espetáculo poderá adquirir seu sentido imaginário. Os olhos das massas precisam ser comprados, por minutos, ou por horas a fio, exatamente como se compra a força de trabalho (aí a analogia é válida), para que, diante deles, e pela ação deles, sejam processados os liames entre significante visual e seu significado imaginário. Sem o olhar, o processo não se consoma. O Espetáculo traz a “mutação capital” do olhar, que se converte na força material (e mesmo força produtiva) do repertório visual e semântico do imaginário (imaginário social), a vasta língua “falada” pelos nossos olhos. Com um detalhe fatal: o Espetáculo é ordenado pelo Sujeito do Inconsciente na condição de agente original do discurso e na condição de operador da linguagem.

É o caso de registrar que Lacan já percebia, nos anos 50 do século passado, na contramão do senso comum vigente, que o olhar era ato de linguagem, muito mais que um dispositivo de captação da “realidade”. Quando todos diziam que o fotógrafo trazia a “realidade” para dentro da câmera e a carimbava sobre o suporte químico, Lacan redarguiu com uma ideia inusual: o fotógrafo é um operário da linguagem e seu equipamento pertence à sua subjetividade (e à “subjetividade” do discurso para o qual ele trabalha). O equipamento do fotógrafo habitaria a ordem da linguagem. E tinha razão.

“Talvez a câmera fotográfica não seja mais que um aparato subjetivo”, disse Lacan, “que habita o mesmo território do sujeito, quer dizer, o da linguagem.”
[xxii] Hoje, podemos ir mais longe: olhar é projetar, na tela imaginário, os sentidos para as imagens que lá transitam como significantes vazios. [xxiii]

Não é só. Se promoveu uma “mutação capital” do olhar, o Espetáculo teve que promover, por desdobramento automático e por necessidade, a mutação do estatuto da imagem. O que é mutante no olhar é mutante igualmente na imagem. A parte mais facilmente identificável na mutação da imagem repousa na maneira como ela foi retirada do domínio da arte, onde se encontrava desde o Renascimento, para ser entregue à indústria, num deslocamento que a transformou no carro-chefe do capitalismo refeito em Espetáculo.

Francis Wolff, em sua conferência do ciclo *Muito Além do Espetáculo*, de 2004, apontou essa transição. Ele conta que, no século XIV, a imagem foi dominada pela arte, da qual se separou mais tarde, no século XX, em proveito da indústria capitalista. Até o século XIV, as imagens eram “transparentes”, ou seja, conectavam diretamente os olhos do espectador à figura representada na imagem – um santo católico, de preferência. Naquele tempo, o fiel olhava uma tela mas não via a tela: via o santo. A pintura tinha o dom de ficar invisível (por isso, transparente). No século XVI (a datação deve ser lida por nós como um marco aproximado, apenas para realçar aí a mutação), as imagens começam a “se mostrar elas mesmas”. Este é, segundo Wolf, o “momento em que as imagens se tornam artísticas, ou, se preferirmos, o momento em que a arte se apoderou da imagens”. [xxiv] A partir daí, o espectador olha para a pintura e vê, na tela, a pintura, além da coisa, quando essa existe. A arte da pintura escapa da transparência e se torna visível. Rouba a cena.

Mais adiante, já no século XX, segundo Francis Wolf, as imagens então aderem à indústria de “técnicas automáticas de reprodução, à pura reprodução mecanizada, à representação pela representação: fotografia, cinema, televisão, tevê em cores, imagens digitais, e sobretudo imagens por todo lado, imagens de tudo, imagens vindas de todo lado, imagens para todos”. [xxv]

Ao que ele mesmo acrescenta: “E acabamos nos encontrando, *mutatis mutandis*, na mesma situação que a de antes da época da arte, quando as imagens eram feitas de maneira estereotipada, com o único intuito de representar, com a mesma consequência, a transparência das imagens e a ilusão imaginária.” (...) “Pois as imagens estão uma vez mais abandonadas a si mesmas, a seu próprio poder de representar, e criam a ilusão fundamental de não representar, de não ser imagens fabricadas, de ser o simples reflexo, transparente, aquilo que elas mostram, de emanar diretamente, imediatamente, daquilo que elas representam, de ser puro produto direto da realidade, como outrora acreditávamos que emanavam diretamente os deuses que representavam”. [xxvi]

Confeccionadas industrialmente, as imagens simulam sempre um quê de “artísticas”, como se ainda fossem “arte”, mas voltam a ser “transparentes”, pois ocultam sua materialidade que, hoje, carrega o peso do padrão tecnológico e da relação social. Industrialmente, as imagens ganham ingresso no sistema de significações e de sentidos. O ponto é que esse sistema, ainda que pareça apenas

um ambiente inocentemente visual, compõe um sistema linguístico cujo funcionamento o emparelha ao funcionamento da linguagem. Para a sua confecção plástica, as imagens requisitam tipos diversos de trabalho mecânico ou intelectual, eletrônico ou manual, mas, para a sua significação se servem quase que exclusivamente do trabalho do olhar, ou do olhar como trabalho. É aí, na confecção de sua significação, que a indústria capitalista da imagem incide com mais ênfase.

(Neste ponto, tenho uma oportunidade, eu diria rara, de mostrar por que a expressão “pós-modernidade”, ao menos em certas ocasiões, deveria ser relativizada. O presente concentrado adensa o moderno, numa modernidade superconcentrada ou, em uma palavra, de uma supermodernidade, como diria Marc Augé.^[xxvii] Na mesma medida, não vivemos uma era “pós-industrial”, mas “superindustrial”. As relações de produção tipicamente industriais não mais se limitam ao chão de fábrica, às lavouras mecanizadas e aos galpões em que se montam automóveis ou se fundem painéis, mas alcançam os estúdios de televisão, as empresas de telemarketing, os cosméticos, o turismo, os medicamentos, o comércio como um todo – que, sob a aparência de difusão de mercadorias, põe a máquina de distribuição a serviço de uma usina global de sintetização das imagens da mercadoria –, assim como alcançam a publicidade e mais aquilo tudo que uma ideologia específica tem o hábito de nomear de “setor de serviços”. Tudo isso é superindústria, a superindústria do entretenimento: mais que pós-modernidade, supermodernidade.)

A captura da imagem pela indústria a converte em mercadoria. O Espetáculo pode ser entendido, assim, como o modo de produção capitalista no qual a forma dominante da mercadoria é sua forma de imagem. O corpo da mercadoria transfere sua materialidade para a imagem. O que antes se chamava de “corpo” da mercadoria – o calçado e o couro no calçado, o líquido do refrigerante e seu vasilhame, o grão de café, o petróleo em barril, a fuselagem do automóvel e seu motor – ganha agora a função de suporte para a imagem da mercadoria, conjugação de sua marca, seu logotipo e os significados a ela associados (conjugação fabricada pelo olhar).

O Espetáculo é o capitalismo que aprendeu a fabricar apenas imagem – mas não qualquer imagem. O Espetáculo é o capitalismo que se especializou em fabricar exclusivamente a imagem que atua com o substituto do “objeto pequeno a” de

que falou Lacan, o “objeto a” artificial, o que eleva a velha categoria do fetiche da mercadoria a uma altitude que não poderia ter imaginada por Marx. O Espetáculo pode ser definido como o capitalismo convertido enfim em fábrica totalizante do fetiche da mercadoria. Puro fetiche.

Para falar um pouco mais do fetiche, volto a outra palestra original do nosso ciclo de 2004, “Muito além do Espetáculo”. Agora, lanço mão de Rodrigo Duarte. Ele observou que o fetiche de Marx já vinha alterado, mesmo antes do advento do Espetáculo anotado por Guy Debord, pela dinâmica da *indústria* cultural descrita por Adorno e Horkheimer, que data dos anos 40 do século passado.

Diz Rodrigo Duarte: “Os autores da “Dialética do Esclarecimento” [livro em que se encontra o ensaio “Indústria Cultural”] compreenderam que, no caso da indústria cultural – coisa que, a rigor, na época de Marx não existia – tronar-se-ia necessário acrescentar algo a essa descrição marxiana do fetichismo, já que nesse tipo de produto o caráter de aparência inerente à mercadoria em geral é como que reforçado” ^[xxviii].

Essas imagens compõem um “texto”, um texto visual com um arremedo de sintaxe que põe em movimento uma cadeia de significantes visuais. Mais que um conjunto de imagens, o que temos aí é um sistema de significantes visuais articulados entre si, gerando sentidos múltiplos. Rodrigo Duarte tem a presença de citar também aí os dois pensadores de Frankfurt, Adorno e Horkheimer, quando eles escrevem que “a dialética revela, antes, toda imagem como escrita” ^[xxix]. Essa “escrita”, eu acrescento, é impressa na página em branco do olhar social.

Ao chegarmos a esse ponto, constatamos que a “mutação capital” a que aludiu Jacques Lacan incide sobre três esferas distintas, mas inseparáveis:

- a esfera do olhar (que passa a funcionar como trabalho),
- a esfera da imagem (que deixa de pertencer aos domínios da arte para ser incorporada pela indústria)
- e, finalmente, a esfera do fetiche (que ocupa, na forma da imagem da mercadoria, a totalidade da vida social).

Mutação

O uso que Lacan fez da palavra “mutação” na virada da década de 1960 para a década de 1970 prenuncia a ideia com a qual Adauto Novaes iria trabalhar mais tarde, orientando a produção intelectual de todos nós, no Brasil do século XXI. É interessante retomarmos a forma como Adauto conceitua mutação. Passo a citá-lo: “Antes, podíamos recorrer ao termo crise para designar aquilo que pedia transformação. As crises – por em crítica – são constituídas de múltiplas concepções que se rivalizam e que dão valor dialógico às sociedades. Por isso, elas apontavam mudanças ocultas no interior de um mesmo processo. Já as mutações são passagens de um estado das coisas a outro. As transformações são contínuas nas coisas e em nós mesmos. Mas só percebemos as mutações se produzirmos, através da percepção e do pensamento, um encontro entre as transformações das coisas com as transformações de nós mesmos.”

Foi esse o sentido de mutação que o Espetáculo nos trouxe: uma contínua e acelerada transformação das coisas (a indústria, as imagens, os discursos e, enfim, o capitalismo) e de nós mesmos (o nosso modo biológico de olhar, reduzido a um modo cultural e industrial de trabalhar com o olhar). Eis porque eu posso arrolar, entre as mutações de que tanto vem nos falando Adauto Novaes, mais essa: o Espetáculo.

Espetáculo

Se pensarmos então o Espetáculo como um ente impulsionado pelo fluxo das mutações, ficarão mais acessíveis e mais vivas as teses aforísticas que Guy Debord lançou há 49 anos em sua obra prima, *A sociedade do Espetáculo*.^[xxx] Debord não fala em superindústria nem em imaginário superindustrial, termos que para mim sempre soaram mais próprios. Ele também não define o olhar como trabalho, o que já destaquei aqui, assim como não identifica as mutações pelas quais a imagem passou. Seus apontamentos, entretanto, seguem na ordem do dia, talvez mais do que nunca.

“Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”, ele diz.^[xxxii] “O Espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.”^[xxxii]

Não se trata de imagens quaisquer e de quaisquer representações. No Espetáculo, prevalecem as imagens industriais – ou industrializadas, sob o império da

tecnociência – que, representam em última instância, como já veremos, o próprio capital.

Vale um paralelo entre o conceito de Espectáculo e o conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer. A indústria *cultural* surge como uma indústria ao lado outras indústrias e em linha com elas. A indústria cultural se emparelha com a indústria automobilística, com a indústria do petróleo, a dos cosméticos, a farmacêutica e assim por diante. Em relação ao patamar anterior da cultura, marcado pelo trabalho autoral, pessoal, artesanal e intelectual da figura do artista, que existia como ente insubstituível, a indústria cultural introduz o trabalho fungível. A obra de arte perde a sua aura, enquanto a mercadoria ganha sua aura sintética. Assim como se fabricam sabonetes, aspirinas, pneus, fabricam-se também canções de rock, filmes, além de galãs de cinema, candidatos a prefeito e “artistas plásticos” que são *popstars*. Isso é Indústria Cultural.

O Espectáculo não é isso ou, no mínimo, não é apenas isso. É outra ordem de mundo, um estágio mutante em que todas as indústrias e de todos os mercados convergem para um centro único. A indústria farmacêutica, a automobilística, a indústria bélica, assim como a guerra, a política, a ciência, o terrorismo e as religiões, tudo converge para o Espectáculo. A escala é outra, completamente outra.

A relação social é engolida pelo Espectáculo. “Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o Espectáculo e a atividade social efetiva”, afirma Debord, pois “a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do Espectáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva”.^[xxxiii] Uma mulher que se despe diante do espelho está acionando as engrenagens imaginárias da indústria do Espectáculo. Uma criança sonhando antes de dormir com o parque de diversões para o domingo também está. Um homem quando amarra os sapatos, move a indústria. O adolescente que mata outro para tomar-lhe um par de tênis também.

É providencial lembrar que, no capítulo VI da *Poética* de Aristóteles, o termo *ópsis*, traduzido comumente como “espetáculo” ou “encenação”, é aquilo que “contém tudo: carácter, enredo, elocução, canto e pensamento, de modo igual”, sendo essas partes, “carácter, enredo, elocução, canto e pensamento”, os

demais componentes estéticos da tragédia.^[xxxiv] Assim como na *Poética*, em que as partes da tragédia convergiam para o espetáculo, também agora, na “sociedade do Espetáculo”, as indústrias, as atividades econômicas, toda a vida social converge para o Espetáculo, isto é, o Espetáculo é a parte que contém as demais.

Mais ainda, as representações se confundem com o que representam. O capital coincide com sua representação. Debord é cortante: “O Espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”^[xxxv]. O autor continua: “O capital já não é o centro invisível que dirige o modo de produção: sua acumulação o estende até a periferia sob a forma de objetos sensíveis. Toda a extensão da sociedade é o seu retrato.”^[xxxvi] A mesma visibilidade opressora define a mercadoria no Espetáculo: “é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo”^[xxxvii].

E isso basta ao Espetáculo, assim como basta ao Sujeito do Inconsciente. Debord diz que o Espetáculo “não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo.”^[xxxviii] O Espetáculo não é uma ordenação rígida – nem suportaria tal ordenação. Ao contrário, para estar sempre lá, como primeiro, ele sempre muda.

Em outro momento, o autor ecoa a passagem do *Manifesto Comunista* que já citei aqui (“A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção.”):

“O que o Espetáculo oferece como perpétuo é fundado na mudança, e deve mudar com sua base. O Espetáculo é absolutamente dogmático e, ao mesmo tempo, não pode chegar a nenhum dogma sólido. Para ele, nada para; este é seu estado natural e, no entanto, o mais contrário à sua propensão”^[xxxix].

Exatamente como o capital, posto que ele é o capital, o Espetáculo é o significativo que se basta a si mesmo, capaz de significar sozinho, capaz de gerar seu próprio significado.

“A produção capitalista unificou o espaço”, escreve Debord, “que já não é limitado por sociedades externas.”^[xl] O pensador flagra igualmente a suspensão do tempo: “O Espetáculo, como organização social da paralisia da história e da

memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo”.^[xli]

Falsa consciência

Aqui eu faço ainda uma pausa, antes de concluir. Faço uma pausa para estranhar essa expressão: “falsa consciência”. Como? “Falsa consciência”?

O que é isso? Foi no século XIX que ela ganhou o sentido em que Debord a emprega, designando um autoengano ou um entendimento falsificado que o sujeito teria sobre sua própria condição de classe, ou de sua condição política. Engels lança mão dessa mesma expressão numa carta de 1893:

“A ideologia é um processo operado pelo assim chamado pensador de maneira consciente, com uma falsa consciência, portanto. Os reais intentos que o impulsionam lhe são mantidos desconhecidos. De outro modo, não se tratará, de modo algum, de um processo ideológico”.^[xlii]

Que Debord associe o entendimento de ideologia a essa pressuposição de uma consciência “falsa”, francamente, desaponta. Por acaso, depois de Freud, e depois de Lacan, poderíamos acreditar em algo como uma “falsa consciência”? Acaso existe alguma “consciência verdadeira”? Se não há uma consciência detentora da verdade, como apontar uma consciência que seja mais falsa que as outras?

De passagem, apenas de passagem, valeria recuperar um breve ensaio que acabou praticamente descartado das bibliotecas dos novos marxistas, que o acusam de ter sido exageradamente “estruturalista” e esquemático. Falo de *Aparelhos Ideológicos de Estado*, de Louis Althusser, lançado naquela mesma época em que Debord diagnosticava o Espetáculo. Esse livrinho de Althusser foi lançado também em Paris, no ano de 1970, três anos após o lançamento de *A Sociedade do Espetáculo*. Há nele uma passagem muito menos primária acerca da ideologia, que serve de contraponto à formulação acusatória, um tanto moralista, do parceiro de Karl Marx.

Eis o que diz Althusser: “A ideologia é uma ‘representação’ da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência.”^[xliii]

A idéia da “representação” de um vínculo que já é, de saída, uma relação imaginária, abre campo para que se pense o inconsciente e a ideologia de maneira articulada. Ainda que menos primitiva, a abordagem de Althusser contém problemas suplementares. Mas o que interessa aqui não são os problemas suplementares, e sim a constatação de que a ideologia é da ordem da representação, da linguagem, e, sempre, onde há representação, há ideologia. Não há sujeito histórico sem ideologia. E aí é que está: não se pode dizer dessa representação que ela seja “falsa” ou “verdadeira”. Ela é apenas isso: representação. A ideologia, se você quiser um conceito, é o cimento que cola o significante no significado, de tal sorte que o cimento ideológico resulta inseparável a vida da linguagem e da vida na linguagem. E isso para ficarmos apenas em Althusser.

Não é só no entendimento de ideologia que o texto de *A sociedade do Espetáculo* incorre em anacronismo. Debord também parece imaginar que a tática bolchevique da revolução de outubro, na Rússia, daria conta de dissolver a gigantesca impostura de imagens montada pelo capitalismo especializado na fabricação e no culto das imagens.^[xliv] Além de tudo, ele considera o inconsciente uma deformação. Expressamente.

“O Espetáculo é a conservação da *inconsciência* na mudança prática das condições de existência.”^[xlv]

O inconsciente continua sendo, em Debord como em boa parte dos representantes do marxismo determinista, um estado de letargia, de adormecimento, uma “falta de consciência”. A ideologia, “falsa consciência”, é vista como “deformação” da “realidade”. Não surpreende que, em pelo menos uma passagem, Debord deixe passar uma sutil sugestão de equivalência entre as noções de “eu” e “sujeito”, coisa que Lacan cuidaria de sepultar.^[xlvi] Por fim, melancolicamente, Debord indica que a revolução para superar o Espetáculo só poderá vir de uma vitória da consciência sobre a inconsciência.

Eis o seu libelo: “A consciência do desejo e o desejo da consciência são o mesmo projeto que, sob a forma negativa, quer a abolição das classes, isto é, que os trabalhadores tenham a posse direta de todos os momentos de sua atividade. Seu contrário é a sociedade do Espetáculo, na qual a mercadoria contempla a si mesma no mundo que ela criou”.^[xlvii]

Sim, de fato, é como mercadoria que o homem olha para a mercadoria, mas não há como esperar que a consciência do desejo vá abolir as classes. A consciência do desejo apenas abre uma via para que o sujeito saiba de si, o que implica que, em lugar de opor-se ao inconsciente, a consciência pode quando muito admiti-lo.

Outro exemplo do mesmo anacronismo: “Nem o indivíduo isolado nem a multidão atomizada e sujeita à manipulação podem realizar essa ‘missão histórica de instaurar a verdade no mundo’, tarefa que cabe, ainda e sempre, à classe que é capaz de ser a dissolução de todas as classes ao resumir todo o poder na forma desalienante da democracia realizada, o Conselho, no qual a teoria prática controla a si mesma e vê sua ação”.^[xlvi] A única via que Debord vislumbra é a dos “conselhos operários”, ou seja, os soviets, em carne, osso e macacão. Nesse ponto, enfim, ele errou.

Mais um dos conferencistas do ciclo “Muito além do Espetáculo”, o terceiro que cito aqui, Anselm Jappe, também toca nisso. Mas agora, eu cito Anselm Jappe não na sua conferência de 2004, mas num artigo anterior, que ele escreveu para a *Folha de S. Paulo*. Ele diz que Debord “teve de admitir”, nos *Comentários*, “que o domínio espetacular conseguiu se aperfeiçoar e vencer todos os seus adversários”.^[xli] É desconcertante, efetivamente, mas Debord, com suas soluções à la proletariado soviético, chega muito perto de negar seu próprio diagnóstico, como se não se desse conta das mutações que sepultaram em definitivo as táticas leninistas por perda de objeto que se transmutara.

Enfim, também na herança de Debord, ainda estamos muito aquém da superação do Espetáculo.

Mas, feito esse registro necessário, volto a enaltecê-lo. No saldo final, não tenho dúvidas, *A Sociedade do Espetáculo* tem a força de um depoimento de quem viu de frente a cara do capital como quem respira o hálito do demônio, olhando-o nos olhos, mas não logrou decifrar os mecanismos pelos quais a cara do capital tornou-se o que ela é. Que ele viu o bicho, isso ele viu. E, mesmo estando dentro da baleia tecnológica, soube descrevê-lo. Não encontrou a superação, mas deixou pistas. Apenas não soube como vencê-lo.

E daí?

***Eugênio Bucci é professor titular na Escola de Comunicações e Artes da USP. Autor, entre outros livros, de Sobre ética e imprensa (Companhia das Letras).**

Publicado originalmente no site *ArtePensamento IMS*.

Notas

[i] Lacan, J. O Seminário. Livro 17: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p. 178.

[ii] Depois de “O avesso da Psicanálise”, na Conferência de Milão, em 1972, ele expõe melhor o “discurso do capitalista”. Um ano adiante, numa entrevista que faz em 1973 para a televisão, ele também se refere ao “discurso do capitalista”. Essa “aula” de Lacan, exibida em horário nobre da TV francesa, ainda que incompreensível para os telespectadores, foi publicada no livro *Televisão* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993).

[iii] LACAN. Du discours Psychanalytique. Milão: Ed. Salamandra. 1978. P. 11.

[iv] Lacan, J. O Seminário. Livro 17: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p. 161.

[v] LACAN, O Averso, p. 183-184.

[vi] Anárquico e permanentemente desordenado e desarranjado, nos termos em que Karl Marx e Friedrich Engels descreveram o capitalismo, ainda muito jovens, em 1848, no *Manifesto Comunista*: “A burguesia só pode existir com a condição de revolucionar incessantemente os instrumentos de produção, por conseguinte, as relações de produção e, com isso, todas as relações sociais.(...) Essa subversão contínua da produção, esse abalo constante de todo o sistema social, essa agitação permanente e essa falta de segurança distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Dissolvem-se todas as relações sociais antigas e cristalizadas, com seu cortejo de concepções e de ideias secularmente veneradas, as relações que as substituem tornam-se antiquadas antes mesmo de ossificar-se. Tudo que é sólido desmancha no ar.” (O *Manifesto Comunista 150 anos depois: Karl Marx, Friedrich Engels*. Volume organizado por Daniel Aarão Reis Filho. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 1998. P. 11.) Vemos nessa passagem que a chamada anarquia da produção é inseparável do modo de produção capitalista (o que se mantém na sociedade do espetáculo). Vemos também que o mito da revolução é um mito burguês, algo como mudar tudo para que nada mude, sobre o que Guy Debord falará também em *A sociedade do Espetáculo*.

[vii] FREUD, S. “Conferência XVIII: Fixação em Traumas – o inconsciente”. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. XVI, p. 292.

FREUD, S. “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, Vol. XVII, p. 151.

[ix] FREITAS, Jeanne Marie Machado de. *Comunicação e Psicanálise*, São Paulo: Escuta, 1992, p. 84.

[x] Ver LACAN, *Avesso* (p. 69): “Quando digo *emprego da linguagem*, não quero dizer que a empreguemos. Nós é que somos seus empregados. A linguagem nos emprega. É por aí que aquilo goza.”

[xi] Para o caso de o leitor sentir a necessidade de uma ideia menos apressada sobre o que representou a “mutação capital” que transformou o “discurso do mestre” em “discurso do capitalista”, esta nota talvez ajude. Seu único propósito é fornecer as pistas iniciais de uma conceituação que, para maiores aprofundamentos, requer uma complexa garimpagem numa bibliografia um tanto hostil. Tentarei fazer isso sem abrir demasiadas concessões ao linguajar iniciático de Jacques Lacan e de seus discípulos, um dialeto quase indecifrável, inclusive para eles mesmos. O objetivo desta nota de rodapé é fornecer esclarecimento meramente preliminares. Não se pretende, aqui, dar conta da teoria lacaniana do discurso.

Os quatro discursos de Lacan são expostos em *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992). São as quatro variações possíveis (ele as chama de “permutações”) de uma estrutura geral que é bem esquemática. Qualquer discurso, de acordo com Lacan, estaria posto conforme o arranjo ordenado de quatro funções: a função do *agente* (o que faz as vezes de primeiro enunciador do discurso), a função do *Outro* (aquele a quem se dirige o discurso, mas que também o reproduz, o organiza e influencia o *agente*), a função da *produção* (o que o discurso fabrica, o que ele gera como atividade produtiva) e a função da *verdade* (sobre a qual o agente finca raízes). Lacan dispôs essas quatro funções numa fórmula (Lacan chamava suas representações gráficas de “matemas”) como numa simples “regra de três” que conhecemos nas aulas de matemática:

agente Outro

verdade produção

A partir dessa estrutura geral, o psicanalista francês criou seus quatro discursos. Em cada um dos quatro, cada uma das quatro funções é exercida um elemento diferente (que também são quatro no total). Esses quatro elementos (ou quatro “personagens”, se quisermos) são os seguintes: o S_1 , o S_2 , o “objeto pequeno ‘a’” e o $\$$. Em cada um dos quatro discursos, o S_1 , o S_2 , o “objeto pequeno ‘a’” e o $\$$ ocupam sucessivamente as funções de *agente*, de *Outro*, de *produção* e de *verdade*.

Antes de detalharmos cada discurso, tratemos de apresentar melhor cada um desses quatro elementos (ou os “personagens”).

O S_1 é o Significante Um, ou Significante Primeiro. Ele é chamado ainda de Significante-Mestre, o Mestre, ou o Senhor. Para que nós leigos entendamos, digo que o S_1 costuma ser associado ao “Pai”, ou ao “Nome do Pai” (e ao “Falo”). O S_1 é o S_1 porque ordena o resto. Tem forças para estabelecer a cisão entre o tabu e o totem, entre o que é interdito e o que é autorizado. O S_1 estabelece o marco inicial para a cadeia de significantes que se segue a ele.

A essa cadeia de significantes (que se segue ao S_1) dá-se o nome de Significante Dois, ou simplesmente S_2 . “Um significante S_2 representa um significante S_1 recalcado e S_2 o substitui”, lemos no *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: o legado de Freud e Lacan*, editado por Pierre Kaufmann (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p. 473). Poderíamos dizer, de modo um tanto aproximativo, que em S_2 está a face visível do significante: a cultura, a língua que se fala, o texto da lei, além das formas diversas de trabalho e de socialização, pois é o S_2 quem leva à *produção* (produção de sentido, produção de sentido e também de objetos). Tanto assim que Lacan associa o S_2 ao “Saber”, no sentido de se refere ao “saber fazer” (é o “saber fazer” do escravo, o que produz o que o Senhor ordena que seja produzido).

O terceiro elemento, Lacan o chamou de “objeto pequeno ‘a’”, ou, simplesmente, um “a” minúsculo. Esse “a” vem de “autre” (“outro” em Francês). Trata-se do objeto – algo próximo do que normalmente é chamado, na linguagem cotidiana, de “objeto do desejo”. Quando o sujeito deseja (e ele deseja o tempo todo), é a esse “pequeno objeto ‘a’” que ele deseja – e ele o deseja porque lhe falta exatamente esse “a”. O sujeito, aquele a quem falta, sai então em busca de substitutos para o “a” que lhe falta. O substituto pode ser o salto de um sapato vermelho de mulher, pode ser um automóvel, pode ser uma faixa de presidente da República. O sujeito devora esses substitutos (substitutos do “objeto pequeno ‘a’”) e depois joga fora o bagaço – que, por sua vez, servirá de “objeto pequeno a” para outro sujeito. O sujeito é capaz de matar para se apropriar do seu “objeto pequeno a”. É capaz de morrer se não encontrar seus substitutos. Apenas não sabe disso.

Chegamos então ao quarto figurante da fila, o Sujeito, aquele que deseja sem saber bem o que deseja. Já vimos que o Sujeito se constitui na linguagem. Vimos também que o sujeito é “barrado” na linguagem. Ele é o

Sujeito Dividido, o Sujeito Barrado (barrado, em termos mais precisos, pelo S_1) ou o Sujeito do Inconsciente. (Há marcações diferentes para esses conceitos, mas aqui, para fins do raciocínio de identificar o Sujeito do Inconsciente como o agente do Espetáculo, podemos agrupá-los num polo só.) Para simbolizá-lo, assim como simbolizou S_1 e S_2 , Lacan escolheu um sinal parecido com um cifrão: o “S”, de Sujeito, com uma barra vertical que o cruza de alto a baixo: \$.

Barrado, \$ vai perambular pelo mundo, pela floresta da linguagem, pelo oceano da linguagem, pelo deserto da linguagem, pelo vácuo linguagem, como um ser errante. Ele anda por aí como um significante partido a se mostrar para outros significantes partidos (outros sujeitos, outros objetos, outras mercadorias, categorias que se superpõem).

Pois bem. Apresentados os elementos (ou personagens), chegamos aos quatro discursos. No primeiro, o “discurso do mestre”, quem tem a iniciativa, quem fica no lugar de *agente*, é o S_1 . No lugar do *Outro* está o S_2 , o que indica que o Significante Um desencadeia o Significante 2. Abaixo do Significante Um, na função de *verdade*, fica o Sujeito Dividido, o \$. Abaixo do S_2 , o “a”, no lugar da *produção*. A impressão que fica é a de que, no “discurso do mestre”, as coisas parecem estar numa espécie de ordem natural. O agente primeiro, o ordenador de tudo o mais, é exatamente o S_1 , o significante primeiro.

Depois do “discurso do mestre”, que é o primeiro da lista, Lacan promove um giro em sentido horário que faz com que os quatro elementos andem um quarto de volta (como se percorressem 15 minutos no relógio). Cada um deles caminha uma casa adiante (sempre em sentido horário). Então, girando os quatro elementos num intervalo de um quarto de volta, temos o segundo discurso, chamado por Lacan de “discurso da histérica”. Nesse segundo, a função de iniciar o vetor discursivo não cabe mais ao S_1 , mas ao Sujeito Dividido, aquele que não sabe de si e mal sabe do próprio desejo. Um detalhe especialmente perturbador no “discurso da histérica” é que o desejo da histérica se dirige ao Significante Um (que vai para o lugar do *Outro*), como a dizer que tudo o que a histérica deseja é um mestre que lhe diga o que fazer. (LACAN, Jacques. O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, p. 136.)

No terceiro discurso (mais um quarto de volta), que é o “discurso do analista”, o “objeto pequeno a”, sobe para a primeira posição, e se dirige ao Sujeito Dividido (que vai para a posição logo à direita, a posição reservada para o *Outro*). Com isso, o “discurso do analista” realizaria a utopia da clínica psicanalítica: deixar o objeto (que vai para o lugar do *agente*) acionar o discurso para que o Sujeito aprenda um pouco sobre o seu próprio desejo. Por fim, o quarto discurso é o “discurso da universidade”, em que o Significante Dois detém a primazia do discurso (fica no lugar do *agente*). O protagonista, agora, é o Sujeito da Ciência, a primazia científica.

Foi depois de expor esses quatro que Lacan pressentiu a “mutação capital”, que poria em marcha o “discurso do capitalista”. No “discurso do capitalista” acontece uma confusão, uma bagunça, uma inversão absurda. Relembremos que os quatro elementos se sucedem em funções diferentes, mas a ordem entre eles não se altera, como numa fila circular, como crianças brincando de rodas. A fila é sempre igual: à frente do S_1 vai sempre o o ou S_2 ; à frente deste, o “objeto pequeno ‘a’” e, por fim, o $\$$. Só que muda é a posição de cada um nas quatro casinhas da matriz do discurso. É aí que a “mutação capital” que gera o “discurso do capitalista” subverte a ordem entre eles, fazendo com que o $\$$, que deveria estar sempre, em fila, atrás do S_1 , ultrapasse o S_1 , sem aviso, sem nada. Essa mínima alteração vira o esquema de pernas para o ar. Como no “discurso da histórica”, no “discurso do capitalista” é o $\$$ quem vai para a posição de agente. Agora, porém, ele ultrapassou o S_1 , que fica abaixo do $\$$, como se fosse cavalgado por $\$$. É aí que tudo, absolutamente tudo, se complica de vez.

[xii] Ver Lacan, J. O Seminário, livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982, p. 11: “Nada força ninguém a gozar, senão o superego. O superego é o imperativo do gozo – Goza!” Ver também Miller, J. A. (1997). Sobre Kant com Sade. In *Lacan elucidado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 169. Ver também KEHL, Maria Rita. “Imaginar e pensar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal da Cultura, 1991, pp 60-72, p. 66: “Aqui vale lembrar que o superego para Lacan não é apenas aquele que exige: ‘não goza!’ [o superego de Freud, ou seja, o que representa a ordem baseada na repressão], mas simultaneamente o que nos impõe: ‘Goza!’ (...). A norma que rege o código da rede imaginária não é outra que o imperativo do gozo, e neste caso o discurso televisivo, revestido da autoridade de código social, exige a mesma coisa: o gozo, a plenitude, a locupletação.”

[xiii] Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, em Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985 p. 128.

[xiv] Lacan, J. O Seminário. Livro 17: O avesso da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.p. 178.

[xv] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

[xvi] Consultar as transcrições do Seminário XIV de Jacques Lacan, intitulado *A Lógica do Fantasma*, 1966-1967, sessão de 12 de abril de 1967 e sessão de 19 de abril do mesmo ano. Sobre esse conceito, “valor de gozo”, ver também a menção de Jacques Alain Miller: “conciliar o valor de verdade com o valor de gozo é o problema do ensino de Lacan”. Essa passagem está em MILLER, J-A. *Silet: Os paradoxos da pulsão, de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005, p. 52.

[xvii] Lacan, J. O seminário, livro 7: a ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 279.

[xviii] Em minha tese de doutorado, “Televisão Objeto”, defendida na ECA-USP, em 2002.

[xix] SIMAAN, Arkan. FONTAINE, Joëlle. *A imagem do mundo – dos babilônios a Newton*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Pag. 88.

[xx] MERLEAU-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos S. A., 1971, p. 290.

[xxi] MERLEAU-Ponty, p. 356-357.

[xxii] Lacan, J. (1996). *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 125.

[xxiii] A origem etimológica de Espetáculo ilumina um pouco essa acepção da palavra. Ela vem do Latim *Spectaculum*, que significa “vista, algo para se observar visualmente”, de *Spectare*, ligado a *Specere*, que quer dizer “ver”, do Indo-Europeu *Spek-* (“observar”). O sufixo “-culum” costuma estar anexado a raízes verbais, conotando uma ideia de instrumentalidade (raíz verbal + ferramenta para...).

Assim *Spectaculum* seria algum objeto apropriada para ser olhada, como *habitaculum*, algo apropriado para habitar e *cubiculum*, um quarto para deitar (lat: cubare). Gosto de entender, a partir daí, que a palavra “Espetáculo” traz em sua carga genética o sentido de designar um atrator universal de olhar, que toma o olhar como uma ação – quase como trabalho.

[xxiv] Wolff, Francis. “Por trás do Espetáculo: o poder das imagens”, in: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do Espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005. P. 39.

[xxv] Wolff, F. p. 43.

[xxvi] Wolff, F. p. 43.

[xxvii] AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994, p. 33.

[xxviii] DUARTE, Rodrigo. “Valores e interesses na era das imagens”, in: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do Espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005. P. 108.

[xxix] DUARTE, Rodrigo. P. 112.

[xxx] Os próximos parágrafos desta conferência passam a se valer de trechos da minha tese de doutoramento na ECA-USP, em 2002, com o título de “Televisão objeto: a crítica e suas questões de método”, sob orientação de Dulcília Buitoni.

[xxxix] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 13.

[xxxixii] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 14.

[xxxixiii] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 15.

[xxxixiv] A esse respeito, ver o esclarecedor artigo de Greice Ferreira Drumond Kibuuka, “A ópsis na poesia dramática segundo a Poética de Aristóteles”. ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA, vol. 2 nº 3, 2008, ISSN 1982-5323, páginas 60-72. (<http://afc.ifcs.ufrj.br/2008/GREICE.pdf>).

[xxxixv] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 25. (grifo do autor)

[xxxixvi] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 34.

[xxxixvii] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 30. (grifo do autor)

[xxxixviii] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 17.

[xxxixix] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 47.

[xl] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 111.

[xli] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 108.

[xlii] GABEL, Joseph. *A Falsa Consciência* [ed. orig. 1962], trad. port., Lisboa, Guimarães Editores, 1979.

[xliiii] ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, 2ª edição, p. 85. Ironia adicional: foi Althusser quem ajudou Lacan, naquele ponto de mutação entre os anos 60 e os anos 70, a encontrar abrigo na École Normale Supérieure, a Normale Sup, de onde surgiriam os famosos “seminários”. O fato é lembrado no documentário *Rendez vous chez Lacan*, de Gérard Miller, de 2011.

[xliv] Retomo aqui algumas observações que fiz na minha conferência no seminário “Muito além do Espetáculo”, em 2004

[xlv] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 21. (grifo nosso)

[xlvi] Ver tese 52. DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 35.

[xlvii] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 35.

[xlvi] DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 141. Ver também a tese 117, p. 83. Ver ainda “o sujeito proletário” e “sua consciência igual à organização prática” na tese 116, p. 83.

[xlix] JAPPE, Anselm. “A arte de desmascarar”. Caerno “Mais!”, *Folha de S. Paulo*. 17 de agosto de 1997, p. 4.

UA-148478982-1