

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

BRUNO RICARDO VASCONCELOS

A MODA NAS PASSAGENS DA ANGÚSTIA:
A perversão do desejo no fetichismo da consumação e das gazes

BRASÍLIA

2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

BRUNO RICARDO VASCONCELOS

A MODA NAS PASSAGENS DA ANGÚSTIA:

A perversão do desejo no fetichismo da consumação e das gazes

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília – UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof.º Dr. Edson Silva de Farias.

BRASÍLIA

2018

VASCOCELOS, Bruno Ricardo

A moda nas passagens da angústia: A perversão do desejo no fetichismo da
consumação e das gases. / Bruno Ricardo Vasconcelos – Brasília, 2018.

308 f. il.

Orientador: Profª Dr. Edson Silva de Farias

Tese (Doutorado) – Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais,
Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CDU

BRUNO RICARDO VASCONCELOS

A MODA NAS PASSAGENS DA ANGÚSTIA:

A perversão do desejo no fetichismo da consumação e das gazes

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília – UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor.

Aprovado em 09/03/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edson Silva de Farias
Instituição: UnB
Presidente

Prof. Dr. Mariza Veloso Motta Santos
Instituição: UnB
Membro

Prof. Dr. Sérgio Barreira de Faria Tavolaro
Instituição: UnB
Membro

Prof. Dr. Clóvis Carvalho Britto
Instituição: UEG
Membro

Prof. Dr. Stefan Fornos Klein
Instituição: UnB
Membro

Agradecimentos

Esta tese é o resultado de um esforço compartilhado, e gostaria de agradecer àqueles que direta ou indiretamente fizeram parte da produção desse trabalho. Agradeço primeiramente à minha esposa e companheira Ana por ter ouvido infinitas vezes as mesmas conversas sobre cada parte do desenvolvimento da tese, das reuniões, das idas à Brasília, dos créditos cursados e das incertezas que envolvem a carreira acadêmica; agradeço ainda por ter sempre me apoiado com amor naquilo em que eu acreditei. Agradeço aos meus pais e ao meu irmão pelo carinho e por terem acreditado antes de mim na importância da educação. Agradeço ainda à orientação do Professor Edson Silva de Farias que soube conduzir a produção da tese de uma forma livre, porém pontual. Agradeço ao Departamento de Sociologia (Sol) da Universidade de Brasília por prestar apoio sempre que foi preciso e a todos os professores do corpo docente, especialmente à Stefan Fornos Klein por ter participado da qualificação desta tese e aceitar o convite em fazer parte da banca de defesa, assim como Sérgio Barreira de F. Tavolaro, que de alguma forma acompanhou o início da minha trajetória como aluno em Ciências Sociais e Mariza Veloso Motta Santos por também ter aceito o convite para a participação na banca de defesa e compartilhar seu conhecimento nos tópicos especiais sobre Walter Benjamin. Agradeço ainda ao Professor Clóvis Carvalho Britto pela solicitude em ter aceitado o convite em participar da banca de defesa como membro externo ao programa.

Não poderia deixar de agradecer à CAPES por ter financiado uma bolsa de estudos de doutorado ao longo dos quatro anos de produção da tese. Sei que sem esse incentivo, o trabalho teria sido muito mais difícil.

RESUMO

Vasconcelos, Bruno Ricardo. **A moda nas passagens da angústia: A perversão do desejo no fetichismo da consumação e das gazes.** 2018. 284f. Tese (Doutorado) – Departamento de Sociologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

Esta pesquisa tem a moda como sua inquietação fundamental, vista através de um fragmento das *Passagens* de Benjamin onde este comenta de forma enigmática a questão. A moda analisada em sua relação com a modernidade e com o capitalismo industrial; com a estrutura das cidades e dos sujeitos que nela se constroem subjetivamente. A moda é tomada nesse trabalho em seu efeito discursivo, ou seja, em sua função significativa para o movimento da criação do valor. O objeto da pesquisa será, pois, recortado em suas diferentes acepções. Primeiro, em seu contexto fundamentalmente moderno, a Paris do século XIX, apropriada pela monomania haussmaniana em reestruturar violentamente toda a malha urbana da cidade, agora feita em aço e vidro, assim como se levantavam as imponentes estruturas do *Bon Marché*, simulada por Zola em *O Paraíso das damas*. A referência literária será utilizada como ilustração dos movimentos da modernização parisiense, a fim de compreender um capitalismo feito da apropriação e fabricação dos desejos da turba que se move por entre as *passagens*, que sentem a si mesmas em pleno colapso. É, pois, sobre o trânsito, que essa primeira seção será dedicada, sobre uma modernidade que se reencanta oniricamente por via da consumação. A tese se dedica ainda ao componente *misteriosamente* encrustado na moda, que atrai o olhar do consumidor, que o lança num movimento excessivo que, em certos casos, apenas se compraz no consumo. Para tal investigação, recorreremos a uma análise do erótico enquanto elemento relacional face ao interdito e às instituições sociais. Empreendemos uma investigação sobre o desvanecimento da tradição religiosa no ocidente, substituída por uma forma eminentemente técnica de relação com o mundo, que, porém, dá sinais de que novos espaços de reencantamento, por via da *simulação*, fabricam novos interditos não mais posicionados referencialmente a transcendências, mas estruturados por novas modalidades ritualísticas, numa relação outra com a finitude e a morte. Traço essencial discutido nessa relação entre moda e finitude é a relação do homem moderno com a angústia, aqui tratados como constituintes da vida social. A tese, feita na forma de ensaios, busca ainda estabelecer uma relação discursiva com a sociologia do consumo, já reconhecida pela discussão lógica da distinção, esforçando-se para abrir novos sulcos na análise desse mesmo objeto. Por fim, abre-se uma discussão com autores contemporâneos capazes de articular uma dimensão da angústia que se articula com um certo cinismo social, que chamamos de inabilidade narrativa para forjar novos discursos fundadores. Esse ponto nos é fundamental para a compreensão de como o discurso moda ocupa um espaço central no capitalismo como um retorno do sempre igual, escamoteado como diferença.

Palavras-chave: moda; perversão; fetichismo; consumo; angústia

ABSTRACT

That research has the fashion as your fundamental restlessness, seen for a fragment of Benjamin's *Arcades* on the fashion subject, taken in an enigmatic form. The fashion analysed in your relation with modernity and with industrial capitalism; with the city structure and the subjects that constructs themselves in it, subjectively. Fashion is taken in this work in your discursive effects, that is, in you meaningful function on value's creation. The object of this research will be, and then, sliced in its different approaches. First, in yours fundamentally modern context, the Paris from the XIX's century, appropriated by the haussmanian monomania in the restructuration of the entire modern urban tissue of Paris, now made in steel and glass, just like as the rising of the imposing structures of *Bon Marché*, disguised in *Au Bonheur des Dames* by Zola. The literature reference will be bring as an illustration of the modernization movement of Paris, in order to comprehend a capitalism made on appropriation and fabrication of the mass desire that moves itself between the *Arcades* that feels itself collapsing. It is about the transit, that this first section will be dedicated, about a kind of modernity that re-enchant itself onirically by the rhythm of consumption. The thesis dedicates on the mysterious component on fashion that attracts the consumer's look, and launches on an excessive movement that in certain cases, just relief itself in consume. For that investigation, we drove ourselves into an analysis of the erotic dimension as a relational element posted in front of the interdict and the social institutions. We undertake an investigation on the fading away of religious tradition in western society, replaced by a form that is eminently technical in your way to relate with the social world, that. Although, this evading structure give signs of re-enchanted spaces made on a simulation technique of new interdicted references, not anymore positioned in the reference of transcendently, but structured in a new ritualistically way, related with death and finitude. Essential trace discussed in the relationship between fashion and finitude is the link of modern man and angst, treated here as a constitutional part of social life. The thesis, constructed as a collection of essays, searches to establish a discursive relation between sociology of consumption, already recognized for the work on the logic of distinction, making an effort to open new paths in the analysis of the same object. Finally, it will be open an argument with contemporary writers capable of articulate an angst dimension that is articulated with certain social cynicism, that we call as a narrative inability to forge new founding discourses. This point is fundamental to comprehend how the fashion taken as a discourse occupy a central space in capitalism as the return of the always same, disguised as brand new.

Keywords: fashion; perversion; fetishism; consumption; angst.

RESUMÉ

Cette recherche a la mode comme votre inquiétude fondamentale, vu pour un fragment des arcades de Benjamin sur le sujet de la mode, pris dans une forme énigmatique. La mode analysée dans votre relation avec la modernité et avec le capitalisme industriel; avec la structure de la ville et les sujets qui s'y construisent, subjectivement. La mode est prise dans ce travail dans vos effets discursifs, c'est-à-dire dans votre fonction significative sur la création de valeur. L'objet de cette recherche sera, et ensuite, tranché dans ses différentes approches. Tout d'abord, dans votre contexte fondamentalement moderne, le Paris du XIXe siècle, approprié par la monomanie haussmannienne dans la restructuration de tout le tissu urbain moderne de Paris, maintenant en acier et en verre, tout comme le soulèvement des structures imposantes de Bon Marché, déguisé au Bonheur des Dames par Zola. La référence littéraire sera apportée comme illustration du mouvement de modernisation de Paris, afin de comprendre un capitalisme fait sur l'appropriation et la fabrication du désir de masse qui se meut entre les Arcades qui se sent s'effondrer. Il s'agit du transit, que cette première section sera consacrée, sur une sorte de modernité qui se ré-enchanterait oniriquement au rythme de la consommation. La thèse se consacre à la mystérieuse composante de la mode qui attire le regard du consommateur, et se lance dans un mouvement excessif qui dans certains cas, ne fait que dégager de la consommation. Pour cette investigation, nous nous sommes lancés dans une analyse de la dimension érotique en tant qu'élément relationnel posté devant l'interdit et les institutions sociales. Nous entreprenons une enquête sur l'effacement de la tradition religieuse dans la société occidentale, remplacée par une forme éminemment technique sur le chemin de la relation avec le monde social. Bien que cette structure évasive donne des signes d'espaces ré-enchantés réalisés sur une technique de simulation de nouvelles références interdites, non plus positionnées dans la référence transcendantale, mais structurées d'une manière rituellement nouvelle, liée à la mort et à la finitude. La trace essentielle discutée dans la relation entre la mode et la finitude est le lien entre l'homme moderne et l'angoisse, traité ici comme une partie constitutionnelle de la vie sociale.

Mots-clés: mode; perversion; le fétichisme; consommation; angoisse.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OU TARTAMUDEAR	12
PARTE I.....	16
PRELÚDIO	16
1.1 Tensões metodológicas.....	17
1.1.1 Do ensaio e de seus recortes.....	24
1.1.2 Objetivos e saídas.....	30
1.1.3 Procedimentos de pesquisa.....	30
1.2 A primeira curva do labirinto.....	33
1.2.1 Da perdição ao descaminho.....	53
1.2.2 Abstração e vertigem.....	54
1.2.3 O efeito desmentir	62
1.2.4 Sempre retomar o mesmo ponto.....	69
1.2.5 Se deixar embalar num sonho	73
1.2.6 Perfurações punctuais.....	79
PARTE II.....	90
INTERLÚDIO À PARTE II.....	90
2.1 A dimensão erótica.....	91
2.2 Entre as descontinuidades e a finitude.....	97
2.3 Sobre a parte maldita	103
2.4 O sagrado da Moda e suas profanações.....	108
2.5 Moda e língua	120
2.6 O ritual sagrado da consumação	121
2.7 O olhar da Sr^a Hédouin e a reminiscência.....	130
2.8 A narrativa e seus engasgues	140
2.9 Sobre a angústia	150
PARTE III	159
INTERLÚDIO À PARTE III	159
3.1 Consuma-te a ti mesmo	160
3.2 Encantos do discurso amoroso.....	171
3.3 O mundo dos bens.....	176
3.4 Sistemas do gozo.....	184
3.5 O compromisso com a consumação.....	190
3.6 Os fetiches da imagem	199

3.7 O mundo onírico das coisas.....	208
3.8 Teatro sem representação	211
3.9 As palavras e seus impasses	213
3.10 Transparências e gazes	218
3.11 A distinção	224
PARTE IV	235
INTERLÚDIO À PARTE IV	235
4.1 Nas cidades, a Moda reverbera	236
4.2 O Édipo e seu enquadre fora de Moda	243
4.3 Eles sabem e continuam a fazer	249
4.4 A volta da angústia que nunca engana.....	256
4.5 Modernismos	257
4.6 Os imperativos da <i>jouissance</i>	263
4.7 A culpa	269
4.8 O caso Rivière.....	273
4.9 Disucursos de modernidade	278
4.11 Significações em paralaxe	281
4.12 Um fechamento de caso aberto	286
4.13 Adendo sobre a razão	288
4.13.1 O eclipse.....	288
4.13.2 O não-álibi.....	296
4.13.3 Mais gaze nesse Lete.....	299
4.13.4 O abismo é sempre uma porta	302
4.13.5 Final.....	304
CONSIDERAÇÕES FINAIS	306
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	310

INTRODUÇÃO OU TARTAMUDEAR

Frente ao desconhecido surge um espaço lacunar, que, com o decorrer do tempo, se amplia, abisma-se, preenche-se de um silêncio sepulcral. Avançar nesse silêncio é se lançar, independentemente do lance escolhido, abandonando a posição de mutismo. Tartamudear¹ é começar a percorrer um labirinto infinito de possibilidades, tatear as bordas do objeto e ousar um avanço; é deixar saírem os esboços de uma formulação, presenteando com um anátema esse que não se conhece. O que se levanta nesse labirinto de ramificações é sempre aquilo que impera ser reconhecido e somente se levanta frente às nossas tentativas de significação, mesmo assim, isto escorrega em todas as formulações e não se deixa capturar por entre nossas sempre insuficientes palavras. Creio, então, que o melhor a fazer desde o início é deixar intacto o processo em que se inscreve o árduo momento da apresentação, assumindo que o interesse em face desse desconhecido é, antes de tudo, uma crescente curiosidade, um desejo por revelar sua obscuridade e iluminar sua silhueta. Tem nome Moda esse objeto e é preciso, então, avançar sobre este, escolher a melhor forma de abordar seus limites, estudar as mais firmes pedras para escalá-la e, sem reconhecer terreno, mais vale imprimir o primeiro esforço, tartamudeando a passos lentos até que essa voz engasgada comece a fazer sentido, se desengasgue em uma fala mais contínua. É importante deixar claro desde o início que a estratégia de contato não é direta, mas cheia de rodeios e desvios, e mais importante ainda é tomar essas digressões como único caminho para o conhecimento desse objeto obscuro que fissa o interesse. A Moda, só é possível atingir de soslaio, e atacá-la de frente é sempre ver novamente a imagem repetida na entrada do labirinto, é não se dar conta de seu corpo minucioso, traidor e repleto de metonímias. Parece mesmo que, para iluminar a Moda, é sempre melhor se referir a outra coisa que a entregue.

O interesse por tal objeto nasce de um fragmento das *Passagens* (BENJAMIN, 2009), que coloca a Moda entre a mulher e a mercadoria, entre o desejo e o cadáver, e isso que parece uma formulação sem importância, é, para nós, um importantíssimo achado. Atravessa o imaginário dos sujeitos sociais uma “ideia” de que muitas das coisas que atraem a atenção dos homens têm um pé afundado no proibido², no perigoso, do desafiador que é o próprio sentido

¹ O tartamudeio, o gaguejar ou se fazer compreender entre os tropeços comunicativos, parece ser comum em muitas situações em que o que se quer comunicar é extremamente importante para o emissor, que o deixa inseguro, pois revelará, inevitavelmente um segredo que o constitui. É parte também da forma como esse *trabalho* se desenvolve, redescobrimo-nos nas dificuldades que a própria produção lança sobre seu corpo. Levantamos tensões e as contemplamos em crescimento, para que, num momento posterior da produção, possamos enfrentá-las.

² Voltaremos à questão da sedução emanada do interdito mais à frente. Por enquanto, deixemos essa nuance em suspensão, apenas articulando uma passagem de Zizek (2015, *O absoluto frágil*, p.137): “Quando obedecemos à Lei, nós o fazemos como parte de uma estratégia desesperada para lutar contra nosso desejo de transgredi-la;

de flertar com a morte; esse pequeno excerto revela ser assim também com a Moda, que atrai o desejo por amarrá-lo a algo que será sempre impassível de reconhecimento. Tentar compreender esse objeto é antes de tudo recuar, pois é mais um daqueles objetos que aparenta ser tudo e nada ao mesmo tempo, e inclusive o estilo ensaístico parece ser a maneira mais correta de abordá-lo em sua complexidade, pois tentar acercá-lo por uma estratégia mais direta já incorreria no erro de não se referir às outras dimensões que o constituem. É obliquamente que pretendo envolver a Moda, indo e voltando sem sair da órbita de seu centro; e adotar essa estratégia não significa dizer, necessariamente, que se abriu mão da objetividade científica, mas que, talvez, atinja-se a objetividade e a clareza na exposição recorrendo a outras formas “menos diretas”.

A Moda é somente objeto de nossas investigações quando tomada sob a dimensão do entrecruzamento, nunca aparecendo desvinculada de seu entorno, de modo que o objeto da análise nunca é somente a Moda, mas uma sucessão de pares que envolve arquitetura, desejo, cidade, história, cultura, modernidade, discurso, cultura e consumo. O primeiro passo numa espécie de plano de redação seria então detectar um contexto, um recorte capaz de indicar uma origem *ex nihilo*, de uma Moda que aparece em modernidade e que por várias razões se desliga de seus sentidos anteriores. Uma das razões de ser essa Moda uma moda moderna é a técnica pela qual é submetida e a racionalização da venda de seus artigos. Diríamos que é moderna essa Moda, e é moderno o consumo que a enreda a partir do momento em que discutimos o capitalismo como seu cenário específico e, mais ainda, quando lançamos como ponto germinal o surgimento dos *grandmagasins* na Paris do século XIX, que alteram por completo a estrutura desse objeto. Tomo esse momento como o primeiro esforço de abordar o objeto, primeiramente, o de tentar construir uma cena que será composta majoritariamente pela discussão com os textos de Benjamin, Freud e Marx, atravessados pelas linhas de Zola, Strauss e Ortiz. O primeiro fio a ser puxado é a reestruturação da cidade de Paris que é testemunhada pelas personagens de Zola, em *Au Bonheur des dames* (2009), modelo inspirado na empreitada do *grandmagasin Le Bon Marché*. Essa peça de ficção inspirada na história será tomada como ilustração da teoria, que é primeiramente analisada sob a perspectiva do fetichismo, tanto nas análises de Marx (2002) no primeiro volume do *Capital*, quanto nos textos em que Freud discorre sobre as perversões e fixações. Ideologia e falsa consciência serão o pano de fundo dessa seção, que busca compor uma radiografia do elã entre desejo e objeto-fetichismo, entre consumo e perversão.

portanto, quanto mais rigorosamente obedecemos à Lei, mais atestamos o fato de que, bem no fundo, sentimos a pressão do desejo de nos entregarmos ao pecado”.

A tensão que se procurará levantar é produto de uma realidade técnica que produz uma teia onírica e que, via sedução, captura o desejo do sujeito através da melodiosa imagem da Moda, contradição em termos. Os resíduos produzidos por tal seção não cessarão de reverberar e o desenvolvimento posterior do trabalho procurará encontrar sentidos para essas reminiscências, que emanam todas dessas incipientes reflexões já expostas no corpo desse projeto.

O que tenho condições de adiantar é que um bloco se levantará pela análise dos textos de Lacan, Bataille, Barthes e Foucault, dando sequência nas análises já iniciadas em Freud e Benjamin. Essa seção dará subsídios para uma melhor compreensão de fatores cruciais na análise da Moda, em referência ao erotismo, à perversão e ao romantismo, movimentos que revelam um ato de descobrimento do véu mítico da tradição, e que encontram uma hiância no espaço onde se esperava a “verdade”, um aterrorizante vazio desconectado de referências. Essa coleção de textos em análise indica o fato de que analisar as nuances da Moda é compreender movimentos mais amplos do capitalismo e da própria modernidade. Num terceiro momento, nosso esforço se guiará por tentar colocar a Moda frente a postulados mais contemporâneos, que veem no cinismo uma nova força social, que descredita, em parte, as ideias de alienação e clivagem perversa que tanto marcam as análises de Freud e de Marx; pontos centrais na discussão atual. Aqui, buscarei trazer as discussões do *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari, além de textos de Agamben, Baudrillard, Žižek, Sloterdijk, Safatle e Lyotard. Em linhas muito gerais, a perversidade do consumo, *pé-re-versión*, que vem a revelar distensões quanto à compreensão do objeto mercadoria em suas relações sociais, enseja questões sobre a descartabilidade do próprio produto, matéria que é corpo para ser gozado e que, nesse gozo, tem ao fundo o sabor e o sentido da morte, sua mônada, seu caixeiro. A vida que está premente no consumo tem no seu avesso uma plethora mortífera, e é a morte – essa estetização discursiva do mal –, o único mistério desse mundo revelado pelas luzes; é a morte, o único foco ainda obscurecido nas sombras, o encanto que anima o consumo e faz girar a própria Moda.

Qual meu problema? A Moda seduz o sujeito ao consumo, mas a questão é que não apenas o seduz por via do valor de utilidade apresentado pelo objeto, nem somente por ser o objeto uma insígnia de distinção, a Moda seduz também por um conjunto de outros artifícios, a Moda fisga o desejo ao erotizar o objeto, ritualizar a cena de consumo, deslocá-lo para outro lugar que não mais indique sua origem produtiva, a Moda monta um cenário onírico que o consumidor, perverso, se deixa capturar e desmentir. A Moda parodia sua mitologia e deixa o consumidor se parodiar por via do seu encanto. Meu interesse se prende a esse processo de sedução e aos contornos que o comprimem, e tal desejo de investigação se justifica

sociologicamente, pois é possível e legítimo traçar o consumo e a publicidade como eixos centrais de sustentação da modernidade e do que muitos chamam de capitalismo tardio. É, portanto, importante verificar as formas pelas quais se estabelecem as novas técnicas de venda e de consumo, a fim de tornar mais claros os processos de captura do desejo.

Há que se salientar a opção por um aporte metodológico de inspiração sociológica e psicanalítica, mas que tome o olhar sociológico sempre como um ponto de retorno para as análises. Trata-se de um trabalho teórico que tome a empiria como ilustração e que utilize, como princípio metodológico, as vertentes de uma análise social que observe a realidade como texto, passível de ser interpelado, tencionado a ponto de fazer daí emergir os objetos que nos são caros. Mais especificamente, trata-se de empunhar o que na Moda é banal, itinerário cotidiano, arrancando-a de sua própria banalidade aparente e descobrindo na aparência superficial do sistema-Moda, seu avesso. Tomo o objeto-fetice fantasiado pela Moda como chave para a compreensão de outras nuances sociais, intuindo que compreender melhor a mercadoria é, necessariamente, compreender melhor o sujeito. A inspiração no método benjaminiano é fazer cristalizar imagens, retirá-las de seu *continuum* opaco e revelar sua fulguração aurática, é esse movimento, que pode ser assumido como o exercício de *escovar a história à contrapelo* (BENJAMIN, 2012, p.37), que se concentra nas alegorias e pode revelar num objeto já observado, algo ainda não descoberto, através do detalhe ignorado, é possível refundar o objeto. O estilo do texto, que muitas vezes descamba para um certo “ensaísmo”, é uma opção pela proposta de orbitar o objeto ao invés de encará-lo frontalmente, absorvendo primeiro questões que sustentam a Moda, para posteriormente, já com maior fundamentação, formular propostas mais agudas, que mirem o cerne do mesmo objeto, além do que, a perspectiva ensaística parece ser mais adequada ao método que proponho, que sucintamente pretende investigar a Moda pelo que nela é alegórico, e, assumindo esse ponto, parece ser mais eficaz tomar o alegórico através de uma escrita metonímica.

PARTE I

PRELÚDIO

[O que é pretendido com as seções introdutórias são textos breves que indiquem pontos de apoio ao leitor, espaços de transição entre capítulos. O objetivo destas comunicações é também o de estabelecer um roteiro dos movimentos que se seguirão]

O fio a ser percorrido ao longo de todo o trabalho é a inquietação trazida por um determinado excerto da obra *Passagens* (2009), de Walter Benjamin, em que a Moda aparece implicada em algumas relações *tanto quanto* profundas. A Moda aparece nesta passagem: *entre o desejo e o cadáver*. A profundidade aparente dessas relações será objeto de tencionamento de todo o processo de escrita e, num primeiro plano, a tentativa será a de mapear o contexto social em que essas relações emergem e alguns conceitos que atravessam esse aparecimento do objeto destacado. O trabalho a ser realizado contém uma afinidade com o romance de Zola (*O Paraíso das Damas*, 2009), publicado em 1883, que, em linhas bastante gerais, versa sobre a aventura da saída do campo e a chegada à Paris das Luzes, o resplendor do século XIX francês, onde o hálito moderno parece produzir um efeito revitalizador em toda a ossatura aparentemente sólida da história, sejam políticas, econômicas ou culturais. O centro desse romance é o *grandmagasin*, novo reduto da Moda, alegoria para as profundas alterações que golpeiam duramente a tradição. Esse é o pano de fundo do nosso primeiro capítulo, talvez seja mais um recurso capaz de indicar a força dessas transformações inclusive na construção de uma subjetividade sempre acompanhada pelo que acreditamos ser o discurso-Moda, central à estruturação do capitalismo moderno.

Algumas imagens benjaminianas serão trazidas à tona como recursos para a compreensão da modernidade através do fenômeno do ocaso do *flaneur*, absorvido pelo que representam os *grandmagasins*, ameaça frontal ao espetáculo performatizado pelo *flaneur*. A discussão inicial, que sobrevoa a Paris do século XIX, testemunhando o fato de que ali repousa um enigma, que começaremos a tentar desfiar com o auxílio de dois autores considerados centrais ao que hoje chamamos como discurso moderno. A insígnia a ser tratada neste momento é o *fetichismo*, escorregadio conceito compartilhado por Karl Marx e Sigmund Freud, que revela consonâncias e dissensões entre as posturas teóricas. O fetichismo tem uma estreita ligação com a modernidade, com isso que passaremos a chamar discurso-Moda, e com as inquietações esboçadas por Walter Benjamin. Passar por essa discussão tentando estabelecer

composições, tateando seus pontos de contato será crucial para o desenvolvimento do trabalho. Através da análise do fetichismo, em sua dupla acepção, poderemos espiar a formação do sujeito através da escritura cultural, que dialeticamente configura novos contornos e linhas que abarcarão dimensões centrais como a do desejo, do trabalho, da economia e da conformação cultural dessa nova disposição histórica.

Este primeiro capítulo é, antes de mais nada, um escarafunchar, movido pelo ativador benjaminiano, ainda distante de alguma sistematização mais formal. Deixar o processo de revolver, um tanto quanto desesperador, explicitado no texto, é também uma opção metodológica, uma suspeita bastante convicta de que os objetos se produzem no processo, e é o processo da busca por *sentidos*, a mola-mestra do trabalho sociológico.

1.1 Tensões metodológicas

A realidade sempre se apresenta como imagem, e, se tal imagem que recai sobre nosso olhar pode ser ordenada, curiosamente, não é exclusivamente em decorrência de nossa organização filogenética. O que revela o negativo dessa imagem, o que traduz essa luminosidade para o *si mesmo*, é o próprio verbo, mesmo que não emitido, mas já articulado. O signo estrutura a imagem e, por conseguinte, estrutura o mundo que o corpo-máquina, através dele, pode acessar. Trata-se então de ordenar o caos, de fazer do símbolo um significado e significar esses mesmos sentidos entre si, numa infinita rede comunicativa, contraditória de linhas sobrepostas. A ciência é uma modalidade de ordenação dessas imagens, tomada por legítima e capaz de se formar legítima devido a outros atributos que não necessariamente a cientificidade ou a verdade. A ciência é um dos registros validados socialmente para ordenar essas imagens, distinta das “ordenações” que produzem os esquizofrênicos, os autistas, os párias e os mortos. Escrevo de dentro desse lugar legítimo conferido à ciência, em busca recorrente de autorização e anuência para organizar as imagens-mundo tal qual pretendo neste trabalho. Dessa linguagem-forma nos apropriamos não apenas para fins de organização sistemática, mas também para que essa comunicação seja, em certo sentido, passível de ser comunicada e interpretada, pois percorre o impulso científico, um desejo de excomungar cacofonias. O objeto, inerte e dócil, é escolhido pelo autor entre um mar de possibilidades outras. É a dignidade do autor que o retira da cotidianidade para lhe emprestar uma certa perspectiva objetiva. Mas não é sempre desse autor que emana o objeto? Não é sempre esse mesmo autor que o interpretará? O autor analisa o objeto ou sua análise é sempre o resultado

da forma do seu próprio olhar sobre esse objeto? Analisamos esse objeto estante que extirpamos do *continuum* cotidiano, ou analisamos alguma outra coisa que, claro, possui relação com esse objeto? Independentemente do objeto destacado da realidade, parece que, em termos de ciências sociais, sempre há algo de autoanálise na produção. É, pois, sempre um esforço de aproximação, sempre uma necessidade de *abstração de si* para, de fato, poder ver alguma coisa.

A cientificidade mora nos cânones da organização e sistematização do discurso, numa forma específica de erigir imagens; numa formalização cultural que, por sua vez, está profundamente investida naquilo que nos constitui sujeitos, afinal, somos nós efeitos dessas imbricações narrativas que historicamente vieram a se constituir. O reconhecimento daquilo que desejamos expressar passa invariavelmente pela capacidade de traduzir isso que é vontade de expressão para essa forma legítima de discurso. O âmago da mais intensa comoção estética no universo da música ou da pintura, de certa forma, está referenciado nisso que, aparentemente, é tão pouco violento em sua afetação: a forma. Mas isso que é unidade formal, é também *unheimlich*, ou seja, *natureza*. Na outra ponta desse novelo estará sempre aquilo que caracteriza qualquer discurso; uma insuficiência. Em qualquer comunicação intersubjetiva, há algo que é de todo, imponderável, da impossibilidade de total controle sobre o dito e sobre aquilo em que se transformará o signo quando adentrar o mundo simbólico do outro. É, talvez, o conceito e sua metodologia específica, as únicas ferramentas capazes de reduzir essa virulência capaz de contaminar toda tentativa de objetivação. Acolho uma reserva em aceitar que a realidade seja redutível à empiricidade, que os fenômenos sejam passíveis de uma transcrição integralmente objetiva e sem traços disso que é *resto*, o que não pode querer dizer uma impossibilidade do fazer científico, mas, ao contrário, de um fazer científico que fuja às conceituações estanques.

A escolha por uma pesquisa de caráter teórico não foi a opção inicial, mas uma escolha feita no momento em que a própria construção já se encontrava em andamento. Esse objeto-Moda, primeiramente, seria manejado por uma dupla perspectiva, teórico-empírica, um primeiro momento de pesquisa bibliográfica e discussão dialética dos conceitos *recortados* para a discussão, confrontados por um segundo momento de análise etnográfica dos *grandmagasins* contemporâneos – os *shopping centers*. O próprio processo teórico nos mostrou que seria inviável a empreita teórico-empírica. Correríamos o risco de abreviar e reduzir o potencial dos achados bibliográficos, interrompidos pela premência da análise etnográfica. Feita a escolha por uma pesquisa teórica, resta saber quais são os procedimentos adotados para a empreita. Uma metodologia é sempre uma técnica, um artifício capaz de defrontar o objeto; e é através da metodologia que reduzimos a paralisia espantada frente ao objeto, munidos do método,

vencemos a paralisia e adentramos a mata fechada. Despidos das preocupações metodológicas, o caminho é sempre a absorção, a difusão, o *ser* invadido pelo excesso de significações que irradiam do objeto. Ao longo do trabalho, muitas vezes, perseguimos fios que não havíamos previsto, em certo sentido, *provocamos a sorte*, e estaríamos nos opondo ao impulso investigativo ao ver a ponta desse novelo passando por nós e não persegui-la, mesmo que isso possa ameaçar a integridade do método. O método em que me filio não poderia estancar esse desejo lateral, pois é talvez do âmago do fazer investigativo esse imperativo da curiosidade, do risco que pode inclusive nos levar a matas cada vez mais ermas e profundas, e, seduzidos pelos seus encantos, nos afundarmos até o pescoço no coração das trevas. Acompanhar um objeto é sempre um jogo delicado, sempre entre o esforço de o revelar e, revelando-o, redescobrir sua anatomia. Ante essa estrutura do objeto podemos escolher entre nos agarrarmos firmemente à metodologia, evitando o risco de não sermos pelo objeto absorvidos, ou aceitar o risco da aproximação que nos leva aos laterais e poder chegar à afânise. Elegendo a segunda via, a metodologia não mais se torna um anteparo protetor à virulência do objeto, mas um esboço de mapa, um caminho que nos faça sempre lembrar de onde partimos e aonde queríamos chegar, mas que permita a abertura aos descaminhos que as insinuas curvas do objeto nos proporcionam.

A escolha por um trabalho teórico não quer dizer, de modo algum, que a realidade da experiência empírica não possa ser acessada, mas que, sempre que a acessarmos, estaremos tomando essa imagem como metáfora do esforço bibliográfico, como ilustração do processo. Mesmo em trabalhos mais centrados em métodos empíricos, é preciso aceitar o fato de que a realidade não se reduz à empiricidade e que é impossível compreendê-la sem a produção teórica de quadros de referência e conceituações formais. A escolha por uma metodologia dialética se justifica pela ideia de manter aberta a via da discutibilidade, evitando as conhecidas verdades definitivas e abraçando, ao menos tentando acolher uma realidade social que se faz pela premência do contradito, das sínteses que nada possuem de definitivo e que se engalfinham rapidamente com novas teses, já se formando como antíteses. A dialética nos permite a abertura e nos relembra que é sempre de uma certa tragicidade que se trata, de um desconforto a ser acolhido como natureza do sujeito da cultura. O diálogo consciente com o objeto-Moda e com a realidade social é sempre *unidade de contrários*, convivência de forças dissonantes que se repelem e se necessitam (Demo, ano). A segurança do método será sempre dupla, do autor para com o objeto, evitando o risco de desintegração, e do autor para com o leitor, assegurando a comunicação dos achados e fazendo destes significações. Nesse sentido, o método serve à

questão central da objetivação, do detalhamento da tentativa de interpretação da realidade social, que, em certo sentido, é sempre inconclusa. A noção de objetivação nos permite justamente enfrentar a questão de que não há conhecimento objetivo, restando apenas critérios de objetivação, de cuidado com os processos pelos quais a ciência se constrói, buscando ser formalmente inteligível, sistemática e desafiando os nodos mais nebulosos. É possível, em qualquer trabalho científico, adotar o discurso e perseguir a ideia de evitar a confusão, a indeterminação, referindo sempre ao caminho da clareza e da explicação, que permitem aumentar o nível de compreensão da realidade. Escolhi um caminho diferente para chegar à compreensão da realidade; tentar lidar com a confusão e a indeterminação como partes constituintes do processo de escrita, tomando a indeterminação como o movimento dialético em si, da construção teórica que, necessariamente, passa por momentos em que um silêncio estupefato se revela, sem que a comunicação tenha aparecido de forma clara, então, que esse tartamudeio apareça no texto, pois é revelador do processo de produção científica. Opto por um texto que se permita duvidar de si, da discutibilidade que o atravessa, mas que tem sempre como objetivo compreender o objeto-Moda também como um processo não estanque.

É do esforço aproximativo que se trata sempre, da impossibilidade da coleta de resultados definitivos e de um diálogo sempre aberto a problematizações mais profundas, do confronto entre o símbolo inviolável e sua profanação, sua significação cultural. Creio que o sucesso de um trabalho tenha mais a ver com a abertura de uma ferida que com sua cauterização. Certamente, o que faz científica uma ciência é seu rigor metodológico, sua busca por mais compreensão da realidade social através da análise das dinâmicas do objeto em seus múltiplos condicionamentos. É importante lembrarmos da crucial observação de Weber, que Geertz (2008) toma de empréstimo em seu *A interpretação das culturas*; de que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, e que, por assim o ser, estamos sempre lidando com uma espécie de auto referência. Estamos sempre diante de estruturas marcadas por nossa presença, um jogo de reflexão que a todo tempo projeta a imagem espelhada do homem, e, em decorrência desse desafio proposto às ciências sociais, é sempre exercício metodológico o fazer interpretativo, que dialeticamente busca os significados sociais. Não interpretaremos o objeto-Moda através de buscas por regularidades e leis experimentais, mas tateando as estruturas significantes, sem as quais o sentido não poderia existir (GEERTZ, 2008). A análise é uma escolha entre as estruturas de significação, assim como a escolha dos autores, o recorte metodológico e a forma do texto. A pergunta norteadora sempre deve ser o que se transmite através dessas agências e como interpretar esse fenômeno que se entrega ao olhar? A resposta

para tais questões sempre estará indicada pelo espaço onde se situa o autor, espaço entrecortado por discursos múltiplos.

O texto é um experimento de pensamento (*fictio*), uma abertura à discutibilidade referenciada por uma metodologia dialética e indiciária. Um texto que tem como objetivo a produção de uma análise sociológica do objeto-Moda, melhor visto como parte de um conjunto de mecanismos de controle, não necessariamente deliberados, que compõe o governo dos comportamentos, feixe essencial para manter de pé essa modernidade coberta por gazes, estranhamente sedutora. Esse homem, sempre marcado de seus atravessamentos socioculturais, depende desses mecanismos de controle extragenético que ele mesmo criou para si (GEERTZ, 2008). Tudo o que podemos fazer enquanto pesquisadores é criar ficções, mesmo que nos refiramos ao trabalho etnográfico de uma observação participante; o texto é ficção no sentido de que são signos construídos, experimentos de pensamento, versões narrativas estruturadas pela linguagem científica, que objetivam sempre o tencionamento dialético. Pois é a cultura, *isso* que é melhor visto como complexo de padrões concretos de ação, conjunto de narrativas e versões que se fazem nesse intrincado jogo de forças e violências, das quais o homem desesperadamente depende como fuga do angustiante inominável. Para saber como sentimos, precisamos de imagens públicas – e a Moda compõe parte central nessa produção – que o ritual, a arte e o mito podem oferecer (GEERTZ, 2008). A imagem – sempre essa versão que é também, efeito de espalhamento – é o subterfúgio do caos, é a segurança ontológica do sentido, mas sempre um movimento autorreferente de produção significante.

Adoto o método indiciário como processualidade. Não há como conceber uma ciência social livre de traços subjetivos, o autor está profundamente implicado em seu objeto e mesmo a atração que esse objeto impera em seu olhar produz um efeito de sedução, afinal, por que razão esse objeto específico e não outro? Estará sempre apensa a ponta que nos fisgou, no coração do discurso científico, o enigma da indução primeira que seja, talvez, desejo. O que garante cientificidade a esse discurso é seu método, a técnica de captura do objeto, que tem sempre suas várias nuances. Indiciar é levantar questões, tencionar o objeto. Nas ciências sociais, a cada tentativa de acessar esse objeto, mais vozes aparecerão na comunicação, o próprio discurso do autor se legitima pela alteridade, se tornando impossível qualquer forma de autorreferência. A feitura das ciências sociais é inevitavelmente operada através de recortes, colagens, rodeios, silenciamentos e erupções. Pela metodologia, organizamos a *versão* interpretativa, ordenamos a cacofonia através de uma seleção, sempre insuficiente, de autores. É pelo indício que partimos, tendo em mente o fato de que se aquilo se revelou como indício, é

também por via de um olhar, já minimamente pronto para o acolher em seu mundo simbólico. O registro não está no ectoderma, mas no sentido que o faz marcar, na troca simbólica e comunicativa. Pelo rastro do signo, seguimos os intercursos da história, o *fio da tradição*. Sabendo que toda comunicação é troca e toda troca envolve relações de poder que visam a se legitimar, é preciso analisar os pormenores, as alegorias, pois são esses dejetos os que guardam o potencial dialético da antítese. É pela pista, pela mancha e pelo desconforto que a tessitura do objeto revela suas frestas, e seu significado emerge como versão problematizada. O objeto ganhará status de cientificidade não por revelar verdades, mas por ser violado por um discurso metódico e sistemático que tenha como maior objetivo interpretar e buscar as significações, sempre relativas ao posicionamento ocupado nas redes discursivas. Freud, em 1989, via no método de Lermolieff para identificar originais e imitações pictóricas algo que também era particular à sua maneira de observar os objetos.

[...] creio que seu método está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou 'refugos' da nossa observação (FREUD, 1997).

O detalhe tem seu potencial aurático, revelador, e talvez seja o grande trunfo da dialética revelar a potência que reside no próprio movimento dos contrários. O lugar da ciência está justamente na arte de manejar tais oposições, como o cozinheiro que sabe que o sabor está justo no embate, nos tons e nas sobreposições, de que o resultado final, é, na verdade, apenas um estágio do movimento de transformação. Pistas infinitesimais permitem acessar a realidade profunda, de outra forma inatingível. A suspeita é sempre a de que os rastros são zonas privilegiadas da realidade, seja a alegoria no barroco, o sonho ou o ato falho na consciência, a própria estruturação da falsa consciência no discurso da alienação, ou mesmo as linhas invisíveis que amarram os mitos às cerimônias, todos esses fenômenos sociais carregam algo *unheimlich* que revelam, ao fundo, a fragilidade dessas teias simbólicas que nos constituem. Há sempre um tartamudeio, uma nova curva. O símbolo é já uma marca, feito de várias possibilidades, e seus sinais são significantes que podem possuir inúmeros sentidos e interpretações. Por ser a ciência um discurso legítimo, não quer dizer que estejamos a salvo dessa floresta fechada; o que nos dá a ciência é uma bússola (o que talvez seja sempre pouco) para que não sejamos por essa selva soterrados. O detalhe, o indício e a pista são também produtos do olhar que os analisa, são verdades, produzidas na rede discursiva, no máximo, *efeitos* de verdade.

A forma-ensaio do texto também serve aos objetivos metodológicos. Talvez essa forma possa ser mesmo uma vulnerabilidade do encadeamento de ideias, sempre em estado de latência. Mesmo que recorramos aos projetos e planos, sempre há algo no texto que se dá mesmo no momento da escrita, onde as linguagens se encadeiam muito menos por habilidade técnica que por testemunho histórico. De fato, muitas vezes, apenas contemplamos o fulgurar de conceitos e de relações somente num momento muito posterior, quando essas mesmas relações já haviam se encontrado. Esse espírito que sempre *nega* – mefistófoles – julga e se deixa julgar, comunica sem cristalizar, acreditando mesmo ser o *caos*, o princípio da não-contradição. Reafirmamos o compromisso da dialética com o próprio movimento, recusando mesmo os dogmas que forjamos. Dissolver a segurança e os pensamentos determinados talvez seja a própria alma do moderno, mas cristalizar definições ainda soa como opção a ser evitada. Por uma determinação instável, que cientificamente demonstre o caminho desses movimentos, que explicita e dê forma, mas que não esgote forçosamente as aberturas. A dialética, que se produz a partir de um reconhecimento do desconforto em relação aos limites dos sujeitos da enunciação, pode ser uma boa estratégia para dar conta do objeto que é, a própria imanência do movimento – tragicidade compartilhada com o próprio capitalismo. *Methodos*, composição de *meta* e *hodos*, definição aureliana para isso que é central à ciência e que é, ao mesmo passo, tão anti-natural. *Através de qual caminho?* Essa é a questão que orienta a relação com o objeto, qual a melhor forma de abordá-lo? Como concebê-lo? Como não o perder no processo? A *meta* e a *via*, duas imagens plenas, duas dimensões do que é processual, a todo momento, estágio de latência. É próprio da ciência o achado ou a perdição? A função do delinear *metas* talvez seja congruente com a promessa cultural, daquilo que sempre avança sobre a imagem projetada, mesmo que titubeie ante miragens, mas algo incômodo repousa no *hodos*. Devemos indicar um caminho para abarcar a meta ou apenas começar a caminhar? A caminhada se inicia através do rastro indiciário ou do mapa? Não parece estranho roteirizar o indício, sendo que o indício é, em si, um enigma? A interpretação do rastro nos indicará o caminho, não podendo a via nos orientar rumo à *meta*, pois é do método dialético-indiciário a perdição. Se há um caminho para chegar à compreensão do objeto-imagem-Moda, é pela tortura do labirinto.

Através da constelação de fragmentos bibliográficos, tentamos indicar um feixe discursivo, essencial à composição da trama contemporânea, e, em relação à questão passível de ser levantada: por que esses autores e não outros? A única forma de respondê-la é pela via do indício. A Moda que pretendo discutir é a que emana do rastro das *Passagens* (2009) benjaminianas, em suas *notas e materiais*, mais especificamente em sua seção B [moda]. O

excerto específico é o trilho pelo qual as imagens se referenciarão, alegoria, inclusive podendo negar a própria passagem em sua interpretação. É claro que quando destacamos um objeto da realidade para olharmos de forma mais detida, a tradição o recorta, indicando algumas obrigatoriedades formais para a consecução do *trato* científico. Não evitaremos passar por tais referências, mesmo sabendo da impossibilidade de tudo abarcar e tendo ainda a convicção de que toda forma de narrativa é, por mais metodologia que ali esteja depositada, uma *versão*. O objetivo desse texto é encontrar imagens adequadas para dar sentido ao objeto-Moda, tratado sempre como uma fresta que dá acesso à realidade contemporânea. O método nos auxiliará a manter uma coerência, atravessar as gazes e romper a dimensão encantada e obliterante do consumo, recuperando, através da ambivalência dos detalhes, as reminiscências centrais para a compreensão de suas implicações. Para compreender a Moda e aquilo que a soergue, cabe transformar as imagens oníricas em imagens dialéticas.

1.1.1 Do ensaio e de seus recortes

O ensaio, em sua forma particular, permite apresentar de modo mais claro o movimento que é particular ao texto em seu processo de desenvolvimento. O texto é processual, cabendo ao autor revelá-lo em sua forma acabada ou apresentá-lo na medida em que o mesmo se constrói enquanto ideia. O ensaio, e o nome já indica bastante fielmente ao que se propõe, apresenta ao leitor a construção teórica se erigindo do chão, revela os impasses conceituais e as reticências que qualquer texto comporta. Nesse sentido, é o ensaio o exercício de demonstrar o movimento dialético e contraditório pelo qual uma ideia encontra suas problematizações. O próprio desenvolvimento das Ciências Sociais brasileiras deve muito à forma ensaística das narrativas de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, ensaios que, posteriormente, foram tomados como modelos de construção teórica a serem evitados pelo novo ciclo acadêmico que viria a surgir, profundamente influenciado pela lógica positivista europeia. A crítica feita a essa forma ensaística destaca seu caráter pré-científico, a ser superado como condição de um maior pragmatismo científico brasileiro. No ensaio, uma constante tensão entre exposição e exposto se revelam na tessitura textual, construindo um descompasso nas idas e vindas da construção dos conceitos fundamentais. Na mesma medida em que é possível notar a fluidez de uma ideia, seu desenvolvimento se vê atravancado por uma antítese que surgiu no próprio bojo dessas noções em desenvolvimento, causando uma certa sensação vertiginosa, de uma experiência recortada por solavancos produzidos pela tensão conceitual. O todo, que já se revela de antemão

nas exposições positivistas, aparecerá apenas quando as tensões levantadas forem se amarrando ao longo do desenvolvimento da própria exposição. Os fragmentos se unirão numa imagem se a empresa for bem sucedida (BOTELHO, 2010). No ensaio como forma será exercitada a tentativa “de recomposição da relação sujeito-objeto do conhecimento fraturado pela tradição cartesiana.” (BOTELHO, 2010, p.6). O ensaio é, pois, um protesto contra as regras do *Discurso do Método* cartesiano, assumindo também um risco ao reconhecimento de sua estrutura por parte do leitor, aquele que tem a competência de torná-lo legítimo por via da comunicação e da comunhão dos signos.

É necessário pontuar em defesa da forma ensaística o fato de que muitas vezes o texto objetivo da monografia científica é produto de um arranjo subjetivo. A neutralidade da observação, atacada desde o século XIX, mesmo que tomada como um ideal de procedência, inevitavelmente terá de se ver com a questão da situação. O momento da escrita é também espaço de um *estar situado* contingencialmente, o que afeta consideravelmente a busca por uma análise clarividente e destituída de máculas. O cientificismo inspirado no discurso cartesiano é também o risco de assumir o uso de uma venda que obscureça os traços subjetivos que percorrem o corpo do texto científico. Aplacar por meio de um *frame of reference* as motivações que imprimiram suas marcas no objeto pretensamente objetivado, escamoteando suas condições subjetivas (BOTELHO, 2010, p.6). O ensaio não necessariamente se esconde da referência objetiva, mas a forma de sua objetividade é elíptica, sinuosa e muitas vezes recorre a instrumentos não usualmente apropriados pela razão objetiva para estruturar suas teses. A forma do ensaio é metodológica em sua negatividade, mas de um método que mais se alinha ao proceder do pescador amador – que arma sua tralha e espera o aparecimento de uma misteriosa fígada que inaugura o jogo entre destinos – que à atividade do profissional pescador de sardinhas se move em direção ao cardume com seu objeto já constituído. O ensaio pode produzir análises da realidade social através de sua capacidade interpretativa, enganchando em sua linha conhecimentos sociológicos relevantes, desde que não esconda as instâncias moventes que estão a se deslocar por debaixo do texto, apresentando-as em seus conflitos dialéticos. As teorias sociológicas são “construções que dependem de compromissos políticos e existenciais, de tradições de pensamento e escolhas de prioridades, de objetos e objetivos.” (BOTELHO, 2010, p.16).

É imprescindível localizar o ensaio contextualmente. O que estamos em vias de abordar como objeto de análise é parte de uma realidade social contemporânea em que as ambições do iluminismo se viram fracassadas em muitos dos seus objetivos. Não podemos dizer que estamos

diante de um ambiente que se define racionalmente em todas as suas esferas, ou que tem como pressuposto legitimador da ação social uma espécie de verdade absoluta referenciada numa consciência científica universalista. Se o intento iluminista era o de ocupar o monopólio que a religião mantinha sobre a produção dos *saberes legítimos*, definitivamente podemos diagnosticar um fracasso, o que não quer dizer que o edifício religioso mantém-se firmemente sem demonstrar sinais de abalo. O ensaio, com este cenário de um iluminismo em crise, tenta revigorar a forma dos conceitos e investe para além da forma ao crer que essa nova dimensão social revela objetos a serem abarcados por meio de estratégias outras. Não menos importante, o ensaio espelha o entusiasmo da criança diante da descoberta do que os outros já produziram (ADORNO, 2003, p.16), ao revelar sem disfarce os caminhos que levaram a esse *crescendo* do entusiasmo ao testemunhar o crescimento do problema sociológico que, no início, era apenas uma inquietação. O ensaio termina onde sente ter chegado ao fim, ao limite da problematização dos conceitos que trouxe para a discussão, sabendo da impossibilidade de alcançar o fundo de qualquer discussão. O ensaio abre tensões e as problematiza, mas ao tencioná-las cria outras tantas perguntas que não mais podem ser controladas pelo autor que as levantou (ADORNO, 2003). O que poderia se assemelhar a um despropósito da curiosidade é, na verdade, uma abertura para o trânsito conceitual e dialético, e tais aberturas retóricas não são produzidas na ausência de uma sistemática. Ao invés do registro e da classificação, a interpretação. O *devir* dos fenômenos sociais contemporâneos anti-polarizados demandam do cientista social uma certa medida de espontaneidade subjetiva, sempre condenada em nome da razão puramente objetivante (ADORNO, 2003, p.18).

A *arte* interpretativa não é livre, está ela própria condicionada pelas inflexões que o autor delimitou em seu objeto, no que chamamos de situação contingencial, além da dependência dos demais contextos trazidos na discussão e dos limites que os próprios textos demarcam nas relações que produzem. O campo reflexivo do ensaio não é livre, mas condicionado pelo debate intersubjetivo e pela busca da verdade não puramente objetiva. O ensaio não almeja uma construção fechada; revolta-se, sobretudo contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito (ADORNO, 2003, p.25). A aceitação do transitório no seio do ensaio é recusa à forma de ciência positiva que se estrutura contrariamente ao movimento dialético, numa negação à formação de conceitos dogmatizados, invariáveis no *continuum* temporal. O que no ensaio se apresenta como um movimento trêmulo é seu impulso anti-sistemático, em que a produção do argumento não apenas se apresenta de forma acabada, mas o próprio argumento se constrói num paciente

engendramento de relações conceituais entre si. A forma metodológica é também tributada ao objeto da análise, que por ser definido como um flutuante em si, exige formas que acompanhem – delimitando – seus contornos expansivos e mutantes.

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete (ADORNO, 2003, p.30).

O ensaio deixa no conceito uma abertura, uma porta mantida destrancada, renunciando ao ideal da certeza e do fechamento objetivo que um conceito pode receber de seu autor, pois, de certa forma, os conceitos serão interpretados por sua *fictio*, pela versão que os revela pela mão de determinado autor. Há que se ter em mente que o conceito ganha vida através do processo em que é posto em debate pela articulação de um autor, é em si uma *versão* já relativizada. O ensaio pensa em fragmentos e, “uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao busca-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada.” (ADORNO, 2003, p.34). O ensaio é crítica da ideologia *par excellence*, parte de um edifício retórico, uma *mise-en-scène* que comporta em sua ossatura um fluir conceitual contraditório e, não por isso, caótico, mas se arriscando nesses limites da formalidade, pois alça, de certa forma, o que está para além da borda do conceito, mas nas insuficiências que esses conceitos representam, pois como na linguagem, o desejo deles escapa como *resto*, sendo o conceito uma tentativa de abarcar o indizível. Adorno (2009) traz a questão de uma dialética negativa, o que poderia mesmo ser chamado de antissistema em sua própria lógica virulenta. Há na dialética negativa um ímpeto contrário à estruturação narrativa positivista. A dialética negativa foge como Ulisses do canto de sereia da razão formalista burguesa, mas sua fuga é estratégia de enfrentamento. A promessa de unidade *positiva* parece soar como encantada aos olhos da comunidade científica, o ideal do fechamento conceitual e da responsividade desses mesmos conceitos pode inclusive nos levar a uma falsa noção de totalidade atingida pelos sistemas que, contraditoriamente produzem dogmáticas hermeticamente fechadas, *sem portas e sem janelas*. A perspectiva é ainda reforçada quando a violência da negatividade é minada por um mercado científico em que todas as teorias são ofertadas como possíveis, onde tudo pode ser escolhido e absorvido sem contradição (ADORNO, 2009, p.12), numa dimensão científica falsamente democratizada.

A dialética não é aceitação de tudo o que aparece disfarçado na roupagem do cientificismo moderno, é, pelo contrário, o pôr em movimento as rodas da contradição contra a

estrutura da identidade homogênea, é, pois, a consciência consequente da não-identidade (ADORNO, 2009, p.13). O que é divergente ou diferenciado só pode atingir a forma de uma unidade através do trabalho paciente da consciência, num processo de incorporação conflituoso em que o que compõe isso que é não-identidade vai e volta num movimento de negociação entre afirmação do outro, negação e denegação. A dialética, no ensaio, pode chegar a montar reconciliações sempre produtos de um movimento, de certo modo, *trágico*. O risco da reconciliação é que o pensamento se enrede nas envolventes notas da ideologia, e talvez seja o grande equívoco supor a ideologia como algo distanciado da capacidade intelectual do cientista social, que dela se desamarra sem muito se esforçar. A ideologia, seja travestida na figura da Moda ou do Capital, nada tem de inocência, é, de fato, sofisticada e violenta em sua capacidade de sedução. A ideologia, hoje mais do que nunca, incita o pensamento à positividade (ADORNO, 2009, p.25). A *ratio* burguesa, que auxiliou na supressão da ordem feudal e sua correlata figura espiritual de reflexividade, sentiu medo do caos ao se ver diante dos destroços de sua própria obra (ADORNO, 2009, p.26); ante a possibilidade de radicação de sua potencialidade e o passo atrás, a burguesia recua em seu canto. Os destroços do *Ancien Régime* são amontoados de corpos e ideias que em putrefação aguardam o resgate pela força da narração acessados por um potencial mnêmico ainda precariamente vivo. O medo do caos é não ter suficiente força para tresvalorar,³ forjar novas máscaras para a hiância que tudo absorve, e então fazer girar esse vazio sobre gazes, negando a contrução de uma nova narrativa. Essa incapacidade de forjar novas narrativas é o que promoverá tal insaciabilidade burguesa e tal força em seu *devoir*, que parece soprado por um ímpeto natural de se fazer a todo tempo ressignificar-se. “A sociedade burguesa precisa expandir-se continuamente, prosseguir, lançar sempre para mais além os limites, não respeitar nenhum deles, não permanecer igual a si mesma” (ADORNO, 2009, p.31), sob o risco de ter de se defrontar com esse vazio sepulcral que conclama uma habilidade narrativa perdida.

A dialética opõe-se tão bruscamente ao relativismo quanto ao absolutismo; não é na medida em que busca uma posição mais intermediária entre os dois, mas atravessando os extremos, partindo de sua própria ideia, que ela procura mostrar sua não-verdade (ADORNO, 2003, p.38).

A ciência burguesa positivista tem, de fato, seu viés conservador comprovado inclusive terminologicamente. Munido da pedra que arremessa na vidraça do absolutismo despótico, o Iluminismo se apropria de uma fantasmagoria radicalizada, é a própria negatividade em seu

³ Essa questão será retomada com mais clareza na Parte III e na Parte IV.

acontecimento. Na situação da ambivalência, sobre os movimentos tectônicos das contingências históricas dadas na *revolução*, a razão se ata firmemente ao poder de legitimar sua estrutura racionalista particular. Mas nesse afã de normatização e monopolização da força, agora em pleno processo de desencantamento, assume uma faceta positiva, troca o lado da trincheira e reencanta o discurso da ordem através de uma dimensão reflexiva laureada pelas cores de um certo cientificismo imparcial e objetivo. O que teve força e capacidade para retirar do trono a dogmática e a certeza de si transformou-se em defesa incondicional do espaço criado para si, tal como aquele que para não perder o tesouro, esconde o baú inclusive de si mesmo, tendo como pena a possibilidade de nunca mais o reencontrar. O conhecimento que justifica e legitima essa narrativa burguesa-moderna se prendeu de tal maneira ao centro que se tornou inerte, nada mais acontece de relevante por ali. A adequação da racionalidade a uma normatividade outra revela um caráter de exclusividade bastante curioso. Em uma estruturação da consciência parametrada pela metafísica religiosa, tudo aquilo que ameaça desestabilizar o solo da dogmática é violentamente expurgado; quando se trata da racionalidade moderna, herdeira iluminista, a noção de tolerância é aquilo que permitirá uma certa repetição sempre ressignificada das narrativas reflexivas, toda articulação consciente é viabilizada na medida em que a profusão de sentidos mutuamente excludentes reduz a violência de todos os discursos. Nada pode ser revolucionário com a extinção das referências pelas quais se instituem os antagonismos sociais. A implosão do centro referencial é a via pela qual se evita qualquer forma de contestação à hegemonia. O ensaio, em sua acepção dialética, deve se distanciar da imediatidade ao mesmo tempo em que não pode dela se ver apartada, o que quer dizer que a surpresa com que os conceitos vão se sugerindo num encadeamento teórico deve ser preservada, mas não sem que uma postura de negatividade logo os coloque em suspensão crítica. A imediatidade deve, pois, transformar-se em momento ao invés de ser fundamento.

Seguindo a trilha deixada pela *Dialética negativa* de Adorno (2009, p.42), “Em uma oposição brusca em relação ao ideal de ciência corrente, a objetividade de um conhecimento dialético precisa de mais, não de menos sujeito”. A questão das distintas nuances em que esse sujeito aparece no trabalho em relação ao sujeito produzido pelas análises de Adorno não cabe ser discutida nesse momento. O ponto é que o ensaio dialético traz em si uma discussão que passa inevitavelmente pela categoria analítica sujeito, de uma certa sujeição à dimensão subjetiva, o que não quer dizer que aí se defende um relativismo individualista, o que não é o caso. Trata-se de um processo complexo e mutável em que o sujeito se individua, enredado pelas instituições normativas. Desse sujeito como unidade sintética e individualizado

socialmente não se espera uma apreensão do universal, mas não se aliena do mesmo sujeito a tarefa de absorver os limites universais em sua particularidade situacional.

1.1.2 Objetivos e saídas

1.1.2.1 Geral

Analisar a Moda em sua relação com a captura do desejo, a morte e a perversão – mais especificamente aquela que se revela enquanto fetichismo –, tomando a técnica capitalista e seu efeito onírico como profanadores da aura e do valor de uso, capazes de sacralizar a troca em uma fantasmagoria inédita.

1.1.2.2 Específicos

- Compreender o que chamamos de movimento como estruturador da Moda em sua capacidade de sedução e de atração do olhar disperso do consumidor.
- Compreender o ambiente criado pela moda como a reprodução social de um sonho, onde as tensões e contradições se afrouxam, a não ser que joguem como parte do processo de atração. A perversão do desejo e do consumo são essenciais nessa discussão.
- Sistematizar o conceito de *desmentido* como chave analítica da dimensão perversa do consumo. A lógica da denegação será crucial para a compreensão do cinismo social e das formas com que a normatização social se apropria da angústia em movimento.
- Analisar o rito do consumo contemporâneo como uma mitologia do trânsito, que se erige por meio de uma transgressão fundamental a qualquer impulso de referenciamento.

1.1.3 Procedimentos de pesquisa

Grande parte do esforço que pretendo realizar no texto é traçar uma história dos conceitos que identificamos como chave para a empreita. Por história dos conceitos se compreende a tentativa de sublinhar as linhas mais salutaras na produção da Sociologia, da Psicanálise e das demais Ciências Humanas, que versaram sobre o consumo de Moda; não sobre a já volumosa bibliografia que trata das “histórias” da Moda, mas da literatura que, muitas vezes, a toma como objeto tangencial. O que nesses textos aparece acidentalmente é aqui

focalizado e dissecado em seus detalhes, cabendo indicar que é parte da proposta metodológica a construção de um texto ensaístico, em forma elíptica, que antes de atingir o âmago do objeto ou mesmo se aproximar daí, se permita dar voltas, cruciais para captar o discurso que é a Moda e os discursos que a se alinham em complemento, uma delas, a própria morte em seus mais variados matizes. É, pois, uma metodologia que visa à construção e análise de formações discursivas, típicas nos objetos que tem natureza teórica e que se propõem a delinear uma narrativa histórica dos lugares e dos consumidores. O empírico, quando aparece no corpo arquitetônico da imagem fotográfica de um *shopping center*, ou no exemplar colhido de uma peça publicitária, ou mesmo nas fotografias do espaço dedicado ao “consumir” ou ainda na reprodução da imagem de determinada peça exposta para consumo, será ponto ilustrativo do objeto teórico, será, em linhas gerais, um complemento à narrativa textual para corroborar ou para refutar alguma ideia. O que nessa profusão de sentidos nos interessa é aquilo que por algum motivo se relaciona com as pistas indicadas pelo fragmento benjaminiano norteador, citado na abertura do projeto. Trata-se do interesse fundamental que é a reflexão acerca do consumo de Moda em uma teorização que toma como central a discussão acerca da modernidade e suas nuances.

A proposta de Ginzburg (2011) acompanha os rumos da investigação na medida em que toca a importância do detalhe na análise, a importância do silêncio, dos rastros e dos traços muitas vezes considerados como resíduos sem importância. Nesse método, que primeiro se inspira em Morelli e nas técnicas que o mesmo fazia uso para desvendar os falsificadores de obras de arte, tudo remonta à técnica benjaminiana do momento aurático – o detalhe, a centelha que pode libertar a voz silenciada dos vencidos na arena da história – e da redenção. O interesse gravita em torno da ambivalência que se esconde em toda relação social, da ambiguidade contraditória que preenche o mundo social com o signo maior da alegoria. Seguindo Morelli, “é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros [...]” (GINZBURG, 2011, p.144), é preciso se desviar do foco e prestar atenção na fôvea do filme, na região turva do quadro; buscando o enigmático posto no sorriso da Gioconda, não no traço que abre o rasgo, mas nos efeitos do que esse mesmo traço magistral encobre. É necessário examinar as minúcias, os pormenores negligenciáveis; “os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés” (GINZBURG, 2011, p.144).

Com base no exposto, é preciso tomar os textos não somente sobre o que os mesmos pretendem sinalizar, mas sobre o que revelam enquanto discurso, enquanto produto de um feixe

de relações da história, assumindo cada produção enquanto sintoma de entrecruzamentos de seu tempo como o futuro e com a tradição. O método indiciário nos fornece subsídios para desvendar esses textos, tomados como artefatos que nos permitem um vislumbre pela fresta da história. O indiciário não se encontra apenas no olhar atento de Morelli, mas atravessando toda a obra de Freud e, inclusive, formando parte daquilo que é pressuposto fundamental da Psicanálise. É sobre o lapso, sobre o chiste e sobre as fissuras do sonho que remanesceram conscientes que Freud se prostrará, é sobre os detritos do psiquismo que se iniciam as descobertas, é sobre a imagem inquietante dos escombros que se detém o *Angelus Novus*. Nesse sentido, a análise da Moda, na escolha da roupa ou do carro, da casa ou do sapato, revela não somente o gosto, mas todo um universo simbólico que o antecede, mais ainda, as pequenas escolhas na arena da Moda revelam também uma região obscura, que é mister decifrar como o fundo do desejo, o desconhecido “oceânico” que incita e faz cócegas sem se deixar capturar.

A análise interpretativa do texto nos revelará as pistas, o *unheimlich* freudiano que flertará com o avesso desse próprio texto. Decifrar o cifrado, “‘ler’ as pistas dos animais são metáforas.” (GINZBURG, 2011, p.152) que sempre se referem ao outro e delineiam um “para além”. No método indiciário de Ginzburg (2011), signos pictóricos, indícios e sintomas têm o poder de desvelar a cena, são textos passíveis de serem lidos, entidade profunda invisível a ser reconstruída.

Nossa metodologia guarda uma distinção daquela levantada nos estudos de Ginzburg (2011), ela toma a realidade não como o texto potencialmente revelador de uma “verdade”, mas a realidade como uma formação onírica, produção da técnica moderna, ou seja, o que em última análise pretendemos descobrir não é o que descuidadamente deixou a pista, o que está por detrás da máscara, mas investigar como a máscara é construída, com quais materiais é montada; em outras palavras, não o que está por trás da Moda, mas como essa Moda se estrutura e de onde surge sua força. É por via da análise sociológica, principalmente pelo rastro da teoria crítica e de um método “aurático” de investigação, que empunhamos a realidade social enquanto objeto, de modo que o nervo central da abordagem é uma sociologia aberta ao livre fluxo da comunicação. A sociologia nos auxilia na montagem crítica do objeto e educa nosso olhar para não se deixar seduzir pelo efeito da própria Moda. Como Ginzburg (2011) cremos que é possível encontrar, na realidade, zonas privilegiadas onde pululam indícios, rastros e sinais capazes de revelar os sentidos do texto social, da perversão que é a Moda e dos contornos da aura do sujeito contemporâneo; é possível encontrar rastros nos pequenos objetos dispostos pela cidade, e os mais importantes para nossos objetivos serão trazidos como ilustração, como

iluminação do objeto, e é aqui que entra em jogo o elemento imponderável, o faro, o golpe de vista, a intuição e o acaso de um método mergulhado na lógica da serendipidade (*serendipity*).

1.2 A primeira curva do labirinto

“A morte é amiga íntima da água. Não dá para separá-las, e também não é possível afastá-las das nossas vidas, porque representam, no sentido último, aquilo de que somos feitos: a versatilidade da água e a opressão da morte. A água não tem começo nem fim, e a morte tem ambos. A morte é o começo e o fim. Algumas vezes, ela viaja escondida na água, outras a água afasta a morte, mas estão sempre juntas, no mundo e dentro de nós” (ITARANTA, 2015, p. 10).

Nesta primeira seção do texto, o intuito é esboçar um contexto para o emergir do objeto, nesse sentido, identificamos a Paris do século XIX, narrada pela escrita de Benjamin (2009) como nódulo crucial para o nascimento da Moda tal qual a conhecemos hoje. Compreendemos por modernidade a alteração na égide de poder que estruturava a ambivalente tessitura social e sua correlativa revolução racional-técnica, que promoveram abalos na constituição intersubjetiva dos sujeitos. A seguir, sublinhamos a imagem do *flaneur* benjaminiano, e sua elisão como sintoma de uma reordenação da alma cidadina, articulando-a com o relato de Ortiz (1998), do mesmo cenário paradigmático, e lançamos essas narrativas sobre o cenário da obra literária de Zola (2009) *Au bonheur des dames*.

Uma relação se estabelece entre a Moda e a morte, e Benjamin a indica num fragmento de suas Passagens (2009). A inscrição preciosa é o ponto de partida, mas interpretá-la custará muitas digressões e desvios.

Aqui a Moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o desejo e cadáver. Seu espigado e atrevido caixeiro, a morte, mede o século em braças, e, por economia, ele mesmo faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação que, em francês se chama *revolútiön*. Pois a Moda nunca é outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a Moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos para bater nela. Durante um século a Moda nada ficou devendo à morte. Agora, finalmente, ela está prestes a abandonar a arena. A morte, porém, doa a armadura das prostitutas como troféu a margem de um novo Letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto.” (Benjamin, 2009, p.102).

Zola chega a Paris em 1859 e pisa numa cidade em plena transformação. A Paris que Zola vê diante de si é a cidade aberta pela picareta de Haussmanque; em seu esforço, deseja

suprimir todo aquele antro claustrofóbico de pequenas ruelas tortuosas. Zola se depara com um processo, meio termo entre o sufoco e a perspectiva, entre uma multidão enclausurada pela ebriedade, pela mistura e pelo perigo das barricadas e outra, ainda virtual, também multidão, porém em fluxo, deslizando pela abertura dos *boulevares*. Era preciso um esforço hercúleo para transpor os edifícios infestados de povo e traçar por entre as ruínas largas artérias aeradas e retas, favorecendo as atividades comerciais e industriais de uma nova geração. Haussman foi o instrumento dessa revolução urbanística do *vir a baixo*. É nesse momento que surgem os primeiros *grandmagasins* parisienses – protótipos dos *shopping centers* contemporâneos – e são esses redutos do consumo que chamam a atenção de Zola (2009) para a produção de seu romance “*Au Bonheur des dames*”.

Secciono o romance em quatro partes com a intenção de utilizá-lo como uma espécie de guia para a investigação e, por entre essas quatro partes, serão levantadas tensões que trazem à tona questões suscitadas pelo fragmento benjaminiano.

Denise Baudú é a personagem principal de *Au bonheur des dames* (1883), chegando, como Zola, numa Paris impressionante. Desce de um trem vindo de uma provincial Valognes, carregando seus dois pequenos irmãos, órfãos de pai e mãe, levados por uma súbita doença. Em Paris, por intermédio de uma carta de um tal tio Baudu que, na ocasião da morte dos pais, se dispôs a ajudá-los, tudo fascinava os irmãos, paralisados pela sedução que emanava daquela cidade e daquelas tantas ruas movimentadas. Em meio àquela profusão de estímulos, um edifício em particular raptava a atenção dos três, que “enchia seus corações e os atraía, ilhando-os de tudo o que os rodeava, presa de uma emoção e curiosidade intensas” (ZOLA, 2009, p.4), petrificados na praça Gaillon, flertavam com a porta principal, completamente envidraçada por onde ao alto, se dava a ver a inscrição: *Au Bonheur des dames* – ou *O paraíso das damas* –, carregada por duas sorridentes figuras alegóricas com o dorso desnudo. “Era como se os departamentos, repletos a ponto de arrebentar, desembralasses o excesso de mercadorias em uma ⁴liquidação de feira.” (ZOLA, 2009, p.5). A grande loja de departamento que se erige frente à Denise, *O paraíso das damas*, é a imagem literária de Zola (2009) para retratar o *grandmagasin Le Bon Marché*, sintoma encarnado na cidade, um trauma reprimido que força passagem com seu ímpeto violento sobre a estrutura e a forma da antiga Paris. Como Caim e Dupont, Denise vai à cidade e se afasta do idílico, mas sua silhueta não é a do *flaneur*, muito mais se assemelha ao espírito inquebrantável de um Blanqui colorido pelas tintas de Benjamin (1994, p.54), de uma aura rígida que não se dobra pelos prazeres efêmeros da cidade grande, de

⁴ O termo *liquidação* será importante para as nossas investigações.

uma tensão inabalável contra o mundo dos prazeres. O *flaneur* benjaminiano, longe de ser um herói que resiste aos encantos da cidade, move-se num ritmo único pelas largas calçadas de Haussman, lidando ambivalentemente com os estímulos que lhe chegam. Sem as passagens, dificilmente a “*flanerie*” poderia ter alcançado sua relevância (BENJAMIN, 1994, p.13).

O *habitat* natural do *flaneur* são as passagens, nova invenção do luxo industrial da época, muito provavelmente a inspiração de onde tiraria fôlego para se erguer *O paraíso das damas*. São as passagens, vias cobertas de vidro e revestidas de mármore, dos dois lados da via, onde a luz é recebida do alto e se sucedem as mais importantes lojas comerciais. Uma cidade em miniatura se coloca sobre o abrigo das passagens (BENJAMIN, 1994, p.13), cidade que abrigaria os passos do *flaneur*, que lançaria seu movimento à companhia de uma multidão, também flutuante. Aí o *flaneur* se sentiria em casa, e pousar o olhar sobre a turba seria seu remédio infalível contra o ocaso, o abraço terno ao tédio. A grande cidade moderna põe sobre o mesmo espaço espécimes totalmente distintas de homens, obrigados a viver sob um cenário produzido por suas próprias mãos. O corpo acostumado às amplas paragens tem de lidar com a redução da perspectiva, o mundo, ao mesmo passo em que se alarga sob variadas dimensões, encontra-se cerceado por outras tantas limitações. O olho, como bem aponta Simmel (1973, p.15)⁵, torna-se cada vez mais inquieto, e seu perpétuo desconforto parece estar intimamente relacionado com a inabilidade crescente em ouvir; o homem do século XIX experiencia cotidianamente sua própria atrofia perceptiva e, paradoxalmente, se descontrói, ao mesmo passo em que se faz sujeito apto a viver sob o signo de uma modernidade industrial.

As pessoas passam a necessitar cada vez mais desse órgão, desse olho que se deixa seduzir pela profusão de cores e de movimento que a cidade grande produz. Tudo no espaço urbano parece tentar a sede por imagens, a visão parece tomar da língua o espaço privilegiado de sede da paixão e é o *flaneur*, aquele em que a escopofilia encontrou um reino e se instalou permanentemente. Se o consumo de imagens um dia teve início foi, muito provavelmente, através das lentes inquietas do *flaneur*. Essa abertura radical à paixão pelo olho que corre no espaço citadino fez com que gradualmente o homem se percebesse menos apto para as questões relativas à narração, afinal narrar é contar do outro ou de si mesmo enquanto alteridade temporal, e ouvir é distração. O homem que transita calado pelas passagens é o *flaneur* em

⁵ Em “A metrópole e a vida mental”, Simmel (1903) nos dirá que na metrópole, os indivíduos passam a experimentar longos espaços de silêncio, frente a desconhecidos nos vagões de trem, nas longas viagens ou em intermináveis filas. O olhar e a cidade se atraem um ao outro na mesma medida em que o aparelho sensitivo se esforça para absorver a profusão de imagens que esse novo espaço social emite. Esse novo *sócius* urbano exige dos seus uma capacidade inédita de absorver “choques” e de refrear a própria subjetividade, procedimento que o próprio Simmel chamará de “enimesmamento”.

busca de cenas ou o burguês recluso em seus próprios pensamentos e cálculos. Ao operário, está reservada a clausura de um corpo que trabalha, mas que se deixará apaixonar pelo *fluir*. Benjamin (1994) traz, num fragmento de *Une passante* de Baudelaire, o que parece exprimir muito precisamente a questão da multidão na grande cidade como “A doçura que fascina e o prazer que mata [...]” (BENJAMIN, 1994, p.16), a cidade como abrigo da multidão, massa que é “refúgio do amor que foge ao Poeta”. A massa aqui, não como a existência do cidadão, mas como existência do erótico (BENJAMIN, 1994, p.17), a massa erótica como amálgama onde se depositam todas as faltas; refúgio daquele desejo que foge à captura. A massa parece incorporar, ao mesmo tempo, o que aplaca uma solidão e o leva a ela sem cessar. A massa é erótica no sentido em que atrai o olhar, ao mesmo tempo em que nada deixa revelar; é repouso do instinto gregário em sociedade, movimento puro no qual um se dissolve e o outro não se revela enquanto uno. A cidade industrial com suas massas urbanas, o novo fenômeno social, passa a ser o cenário de uma nova vida que circula por entre as ruas em forma de turba, que segue sempre os mesmos fluxos, da casa privada do cômodo ao público do trabalho, do público espaço da vida social, de volta à privacidade de uma intimidade cada vez mais reservada. Todos se encontram no fluxo, dentro de carros engarrafados, dentro da multidão passante ou circulando pelo próprio fenômeno urbano. O fascínio do cidadão é um amor não tanto à primeira vista, mas à última vista; no momento frustrante do desencontro, surge uma paixão que emerge diretamente da solidão, paixão pelo choque de um imperioso desejo que se sobrepõe imediatamente ao solitário, um amor estigmatizado pela cidade (BENJAMIN, 1994, p.27).

O consumo, tal qual o conhecemos hoje, somente poderia ter tomado forma nessa condição urbana. Somente encontraria seu sentido nesse estado de coisas flutuantes por si só, o consumo contemporâneo demanda uma cidade cindida, seccionada entre dois polos antitéticos; o público e o privado. Essa via de consumo se coloca espacialmente nesse intervalo, em que o movimento estabelecido cotidianamente entre trabalho e casa, faz da própria cidade um cenário desfocado, evadindo em um efeito de borrão, sendo sempre consumido pela velocidade do qual o corpo é refém. A cidade se transforma no próprio panorama, cada vez menos “natural” e mais fantasiosa. A vida pública se alimenta do conteúdo do espaço privado e, de modo análogo, a vida privada busca seu hálito vital nas imagens do espaço público. Uma das questões caras a Sennett (1989) é a de se perguntar como se constroem essas realidades interdependentes com o esvaziamento da esfera pública em contemporaneidade. Como seria possível essa retroalimentação com um espaço público fantasmagórico, relegado à função de espaço transitório, palco para a *performance* de uma multidão solitária? A comunhão entre público e

privado, na perspectiva de Sennett (1989), estaria em corrosão, pois uma intimidade somente poderia ser erigida sobre bases sólidas a partir de uma vida pública plena. O limite deste fluxo é sempre tocado pela solidão. Essa questão já atraía a atenção de Benjamin (1994), quando se voltava retrospectivamente para a Paris do segundo império e encontrava na burguesia daquele tempo o empenho de ser compensada pela falta de rastros da vida privada na cidade grande, a impessoalidade do fora deveria ser compensada entre quatro paredes, como se lançasse sua honra em não se deixar submergir sem rastros no “*éon*”, resistindo à nulidade através da superfície de seus artigos de consumo e utensílios. Nesse tempo a casa era insígnia, tudo devia lembrar ao visitante a marca pessoal do detentor; a burguesia incansavelmente preenche o interior com artigos que dizem de si, que comunicam uma personalidade privada intimamente suturada aos desejos da vida pública, ela arruma a cópia de uma série de objetos, “preocupa-se com chinelos e relógios de bolso, termômetros e tigelinhas, talheres e guarda-chuvas, caixinhas e estojos. Prefere as cobertas de veludo e felpa, que conservam a marca de todo e qualquer contato.” (BENJAMIN, 1994, p.17). Tenhamos em mente essa atitude burguesa do segundo império em Paris, de se marcar e se deixar marcada por impressões que se imprimem nos artigos de consumo. Por ora, deixemos ressoar a ideia de que o consumo é autoprodução referenciada na imagem e parte da estrutura dramaturgica da vida cotidiana de encenação do *self*. A ⁶apresentação da imagem contemporânea se forma ainda no borrão, na distensão opaca entre o vácuo da esfera pública e a profunda imersão íntima em uma sedenta privacidade exposta às telas cuidadosamente.

O *flaneur* de Benjamin (1994) caminha pela multidão sem se deixar absorver por completo, se imiscui no burburinho sem se perder como o transeunte, a multidão para os seus olhos não é parte de um caminho, mas a meta. Seu ritmo ocioso é um protesto imanente, blasfêmia contra a divisão do trabalho, que transforma as pessoas em especialistas. “Assim ele também protestava contra a operosidade e eficiência [...] e foi Taylor, quem transformou em palavra de ordem o *abaixo a flanerie*.” (BENJAMIN, 1994, p.20). A ociosidade foi a maior presa da divisão do trabalho, da constante especialização e da disciplinarização dos corpos menos aptos ao controle. Foi também a divisão do trabalho que, concomitantemente, produziu condições para o aparecimento do mercado de massa e seu consumidor ideal, o homem massificado pela profunda especialização que o próprio trabalho alienante produz. Taylor otimizou a produção industrial com suas técnicas administrativas e deu as condições para o

⁶ Importantes *insights* sobre essa questão estão colocadas nas obras de Sennett (*O declínio do homem público*, 1989), de Goffman (*A representação do eu na vida cotidiana*, 2007), Lasch (*O mínimo Eu*, 1987), dentre outros.

porvir desse homem tão inspirado na imagem do autômato. Como podem caminhar tão unidos o incipiente mercado de massa e o momento crucial da extinção do *flaneur*, que nem mesmo teve tempo de soltar pela cidade o som estridente de seu grito horrorizado. O desaparecimento dessa estirpe é sintomático, se dá justo no momento em que os *grandmagasins*, as grandes lojas de departamento que Zola (2009) investigou em Paris, ensaiavam seu avanço sobre o ameaçado comércio tradicional. Os *magasins de nouveautés* erigiam sobre si um novo modelo de consumo, inédito até então; foram eles o último cenário pelo qual se moveram os últimos *flaneurs*, “sua última grande brincadeira” (BENJAMIN, 1994, p.21). A rua é, para o *flaneur*, interior, o espaço da vida pública é para seu olhar a familiaridade do lar, o *flaneur* é aquele que se sente melhor ao som de seu calçado batendo pelo asfalto quente, que preso à impessoalidade de seu quarto; o interior de seu quarto não lhe diz respeito, o que chama seu desejo à rua é o rastro do outro, ainda fresco de presença. O que lhe diz respeito é esse desejo do outro. Levar pouco a sério a questão da separação é ao mesmo tempo o brilho e a perdição do *flaneur*, modelo já condicionado à morte nesse sistema de produção industrial, que tem como pedra angular os “mistérios” do objeto-fetice. Esse ser para a morte, ridiculariza a separação, profana todos os signos e os põe em cheque por seu olhar atento, mas é a peculiar familiaridade com a nova forma haussmaniana de cidade que aos poucos o extingue do calçamento. O golpe de misericórdia cai sobre o peso do *grandmagasin*, espaço que acolhe o fluxo advindo do público, lançando-o de volta ao espaço privado, em um *interieur* produzido pelas técnicas sofisticadas do consumo de massa. A questão é então a forma desse novo espaço, privado e não-privado, que não somente permite a cadência do flunar como o suscita. Essa atração pela liberdade, pelos caminhos livres e pela curiosidade inscrita na arte do *voyeur* leva o desejo do *flaneur* diretamente para a armadilha do consumo. Sua natureza é quem lhe trai, é ela quem o coloca diante do seu próprio desejo de morte, e é pelo mecanismo da Moda que esse desejo se faz enganar.

O *flaneur* passa então a errar pelo labirinto das mercadorias, entregando-se a uma ebriedade única, distinta de todas as demais, sendo levado pela torrente de fregueses (BENJAMIN, 1994). O encantamento, esse é o efeito que Benjamin (1994) encontra para nomear o fenômeno sobre o qual é posto o consumidor frente a esses espaços de consumo específicos, um encantamento tal qual o que empresta à realidade seu aspecto mágico quando sob o efeito de alucinógenos. No consumo moderno, caminhamos por fronteiras nada nítidas, que se deixam envolver num verdadeiro balé discursivo e, por isso mesmo, retórico. A mercadoria tem nessa sociedade o poder de encantar a multidão, inebriar seus sentidos e

embriaga-la. A massificação dos fregueses é, pois, uma das nuances importantes que constituem propriamente o mercado e faz com que a mercadoria alce a condição de objeto contemplado; é isso que aumenta o seu charme para a média dos compradores. A mercadoria-Moda é o sujeito dessa embriaguez das grandes cidades. A embriaguez está nas palavras de Baudelaire, retomadas nos escritos de Benjamin (1994, p.22), dispostas a demarcar aquele peculiar estado vivido pelo tonto, de um autocontrole defasado e de paixões violentamente menos cerceadas pela consciência. Estado de quase suspensão de si enquanto agência de autocontrole, a embriaguez como o esfumar-se do sentido.

A mercadoria, tal como o álcool, inebria os “juízos”, é o inominado sujeito que promove a “santa prostituição da alma” (BAUDELAIRE *in* BENJAMIN, 1994), que ataca a separação do *socius*, sacralizando pelo avesso a ordem instituída pela monarquia.⁷ O burguês opera uma nova ritualística da sacralização, não profana nem seculariza coisa alguma. A alma em Baudelaire se despede dessa sociedade infernal quando o amor é posto em liquidação no mercado, o amor, coisa abstrata e impossível de articular, não escapa ao interesse burguês em seu desejo de tudo prostituir e colocar preço. É esse um ponto crucial no debate, que levará Benjamin (2012, p.83) a discorrer sobre a questão da perda do fio da tradição nas sociedades modernas, encadeamento que ganha força desterritorializadora na especialização do trabalhador e morte do *flaneur*, representação de um dos últimos suspiros de criatividade, eclodindo na gradual inabilidade narrativa do homem moderno que, apenas tartamudeia e flerta com a mortalidade do mutismo. O subterfúgio contra a sedução imperiosa da mercadoria é a solidez, é a consciência desse estado de ser, no limite entre autonomia e fetichização, entre perda e resgate do halo perdido pelo lodaçal da modernidade.

O texto “Paris do II império” é recheado por uma tensão entre Baudelaire e o próprio Benjamin, uma tensão que se expressa sobre uma posição ante o futuro; o texto versa sobre um espaço ainda não constituído, uma modernidade em formação, mas que em sua construção poderia ter revelado mais abertamente sua paixão inconsciente. Baudelaire a vê como a face do mal, o desejo destrutivo de Caim, e Benjamin, ainda com reservas, parece indicar uma esperança para esse mal. Claro está que a esperança não encontrará refúgio no ímpeto comercial burguês, mas em Benjamin (1994) ainda fica posto um “para além”, sempre um movimento crítico que avança dois passos, dando outro para trás, mas que se recusa ao fatalismo da pura imobilidade. A esperança parece repousar no modelo do duelo “em que todo o artista se vê envolvido e no qual ele, ‘antes de ser vencido, solta um grito de terror’” (BENJAMIN, 1994,

⁷ Voltarei a esse ponto mais à frente, quando for dada a deixa para discutir o capitalismo como religião.

p.26), grito que ecoa em sua ambivalência criativa e que é o estalo de uma possibilidade de redenção, via rememoração histórica do choque. A esperança benjaminiana se recusa a abandonar o halo, o grito feito par com o sadismo, que expulsa de si o movimento circular autorreferente e traz de volta a história silenciada dos vencidos em todo o seu potencial aurático. O grito repousa como impressão profundamente marcada entre as cinzas de Pompéia, uma pegada de Gradiva, aguardando a redenção narrativa.

Localizar uma modernidade é condição essencial para identificar a Moda e é tarefa muito difícil, tanto encontrar um ponto em que se possa conceber sem conflito uma aurora moderna, quanto encontrar aí os sinais distintivos das primeiras tendências praticadas como Moda. A modernidade como o evento traumático revolucionário francês, ocidental, amalgamado à revolução industrial, patrona da técnica e da antropologia do novo homem burguês? A modernidade como signo da morte, o assassinato da nobreza enquanto representação protagonista na cena social? Modernidade enquanto produto de um discurso moderno que então se amarra numa vontade de poder fatídica? A tarefa de detectar uma origem é, pois, a tarefa de estabelecer qualquer tipo de recorte epistemológico válido, a mesma operação pela qual a carne se dá ao corte, subsumir um resto e daí supor uma porção, a partir do frio gume afiado da faca. É modernidade aquilo que foi desenhado pelo corte enquanto moderno, formação discursiva que funda e é fundada na separação, que, pela secção, operação traumática, designa um *alter*, uma realidade e um Real⁸.

A Moda é uma dessas inúmeras fibras que se interpõe formando esse espesso tecido fibroso, impossível de ser perseguida até seu início, mas passível de ser tomada como alvo de um corte, criação artificial de um início. O corte *ex nihilo* que opero apresenta a vivisseccção como ponto de clivagem, *Le bon Marché* como sintoma, efeito de uma formação que o antecede e que o possibilita. “O herói é o verdadeiro sujeito da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma postura heroica.” (BENJAMIN, 1994, p.29), mas a postura heroica que Benjamin (1994) ressalta como a ação ideal para se enfrentar esse momento moderno parece ter como fundamento o avesso do heroísmo, a modernidade é maior que o herói em todos os sentidos, o herói nada pode contra sua força, a cena se funda na desproporção de um desejo heroico que fraqueja, que não pode contra a modernidade e que por isso, refugia-se na morte. Assim, o herói que resiste à modernidade não é de forma alguma aquele que a destrona, mas aquele que não faz concessões e que pela resiliência a enfrenta via suicídio,

⁸ Essa ideia toma como inspiração a teoria foucaultiana e ainda necessita ser melhor elaborada. É necessário o estabelecimento de um esforço teórico capaz de articular a *episteme moderna foucaultiana* e o conceito de modernidade e história em Benjamin.

“heroica paixão. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões.” (BENJAMIN, 1994, p.29), a concepção de modernidade benjaminiana fica ainda mais clara quando o mesmo sustenta que em Baudelaire se revelava o suicídio enquanto único meio, único ato heroico que restaria às multidões doentes das cidades na época da Reação.

Os obstáculos que a modernidade contrapõe ao eã produtivo natural do ser humano encontram-se em desproporção às forças dele. É compreensível que o indivíduo chegue a fraquejar, refugiando-se na morte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio, que apõe seu selo a um querer heroico que não faz concessões à atitude que lhe é hostil. Tal suicídio não é desistência, mas heroica paixão. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões [...] (BENJAMIN, 2012, p. 29).

O signo do suicídio é recorrente na montagem de Benjamin sobre a modernidade. O suicídio é visto como o refúgio, a última resignação contra a massificação, a individualidade resiliente em seu último limite; último *spleen*⁹ da aura. A modernidade parece então atrelada intimamente à morte, mas que forma de morte é essa? A morte a qual Benjamin se refere parece ser mais um protesto radical, um *se colocar como obstáculo* ao que tudo comprime em seu movimento. O sujeito benjaminiano carrega ainda a fagulha de uma negatividade que pode ser lembrada na forma da *redenção*, mesmo na radicalidade do suicídio. A completa absorção do homem moderno pelo movimento das cidades capitalistas, eterna repetição do mesmo sob a aparência do novo; morte como o selo de um tempo que se define pela tragédia, repetição de grandes tendências da evolução social que escondem sempre o mesmo sentido, constante e cada vez mais precário, chegando ao limite de reproduzir uma modernidade cada vez mais referenciada em sua imagem especular, cada vez mais idêntica a si mesma. A imagem do herói está em extinção, resta na modernidade o papel vago deste herói evanescente. A modernidade é ilustrada no *Paraíso das damas* por uma superfície encantadora e fascinante, cruel e intangível, por onde os sujeitos vivenciam suas paixões sob uma fina camada que os separa e os isola do mito fundador da loja. Em importantes momentos da obra, é trazido ao leitor a cena obscura, como um traço mnêmico reprimido nas profundezas dos porões. É a morte inexplicável da esposa do burguês empreendedor, um acidente que alimentou com sangue, tal qual um sacrifício, as paixões desse *moloch* insaciável. Essa cena flutuará pela obra como efeito contraste, como uma alegoria a negar a superfície aparente.

⁹ O *spleen* tem sua origem na poesia de Baudelaire (2007), e Benjamin (1994) o resgata como inspiração e como a forma redentora do tédio. A imagem do suicídio em Benjamin (1994) carrega a ambiguidade da melancolia, a um só tempo, recusa e aceitação da carga angustiante da modernidade “[...] Soturnos funerais deslizam tristemente/ Em minh’alma sombria. A sucumbida esperança/ Lamenta-se, chorando; e a Angústia, cruelmente, / Seu negro pavilhão sobre os meus ombros lança!” (BAUDELAIRE, 2007).

A modernidade¹⁰ é por nós interpretada como o tempo destituído de suas referências, ou seja, é o tempo que gira pela exata ilusão desse vazio que é a própria modernidade.

Todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de uma passagem real só se produzem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio; todo o engenho do primeiro romancista consistiu em compreender que, sendo a imagem o único elemento essencial na estrutura de nossas emoções, a simplificação que consistisse em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo. [...] o achado do romancista consistiu na ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desses indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas [...] (PROUST, 2006, p. 118-119).

A hiância sobre a qual se assenta o moderno sempre esteve ocupada por um mito que aplacasse seu real sentido, que amortecesse nos sujeitos uma *ilujo*; a modernidade da técnica industrial, ao acertar mais um golpe duro na imagem já cambaleante de Deus, substitui a ilusão da crença referenciada nesse *Pai*, por uma nova *imago* parental, cobre a hiância com uma outra e nova ilusão, a própria sociedade de mercado funcionando em íntima conexão com o efeito fascinante da mercadoria. A tragédia é não a descoberta da ausência, mas a incapacidade para acreditar em alguma crença, para narrar e tecer uma nova ilusão. A insuficiência na criação de crenças outras é talvez o resultado de um longo processo que descamba para a iminência de um encontro com a imagem de um trono vago, e que por estar vago produz um efeito aterrorizante, um efeito real, risco de *afânise*, pobreza simbólica para significar tal ausência que é no fim das contas a própria morte. Toda a sociedade moderna, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição a um sempre igual, disfarçado em novidade e Moda: no reino mercantil, “a humanidade parece condenada às penas do inferno [...] a eterna repetição do mesmo enquanto inferno¹¹” (LOWY, 2005, p.47).

A loja do tio Baudu, *O velho Elbeuf*, estava coberta pela mesma tessitura que cobria os demais comércios tradicionais parisienses, submersa em uma escuridão úmida que se fazia mais

¹⁰ Perseguiremos essa ideia de modernidade como referência hiante ao longo de todo o trabalho. O que parece ainda uma ideia difusa, ganhará corpo ao longo dos demais capítulos.

¹¹ No comentário que faz Lowy (2005), em “Sobre o conceito de história” de Benjamin (2012), são investigadas nas *Passagens* (2009) as notas preparatórias para a produção das dez teses que Benjamin havia escrito, numa delas repousa essa comparação entre o capitalismo, o inferno e a eterna repetição do “sempre igual”. Essa ideia nos é cara e será por muitas vezes retomada, principalmente quando avançarmos sobre o “Seminário 3 de Lacan”, no qual o autor procura discutir a questão da hiância em que se coloca a *imago parental* em contemporaneidade, sobre o termo da *père-versión*. A leitura de Lowy é apenas uma *versão* das famosas teses, que por vezes parecem abertas a linhas interpretativas variadas. O olhar sobre o *Angelus Novus* de Klee, é uma das alegorias mais interessantes em Benjamin, pois é também recortada pelas experiências mnêmicas do próprio Benjamin sobre a obra, derramando sobre a tela, sentidos particularmente seus sobre a história em sua aceção redentora, de uma história capaz de potencializar vínculos espectrais entre passado e presente.

profunda a cada dia, espaços pequenos e estreitos que lembravam nostalgicamente o abafado antigo mundo claustrofóbico das cidades, antes da chegada de Haussman e seu ímpeto de demolição. De dentro da pequena loja dos Baudu, Denise flertava a imponência do *Paraíso das Damas* e tudo o mais que revelava o anverso do velho *Elbeuf*, ali tudo se deixava correr, não somente o ar, mas as pessoas, as coisas, as Modas e o olhar faminto de qualquer vista que ali passasse. A rotina carcomida dos Baudu adquiria com o triunfo do *Paraíso* o hábito de blasfemar contra a própria sorte, de se autoflagelar a cada conquista do adversário e de temer, de uma maneira quase desejosa, a própria morte. Os grandes armazéns, “onde a luz flutuava como um difuso raio de sol” (ZOLA, 2009), atraíam o olhar de Denise, “os grandes armazéns, em plena atividade, pareciam cobrar vida” (ZOLA, 2009).

La gente los contemplaba: muchas mujeres, que se detenían y se apiñaban ante las lunas, todo un gentío de brutal avidez. Y la apasionada excitación que reinaba en la acera infundía vida a los tejidos: los encajes tremolaban y volvían, luego, a caer para ocultar las profundidades de los almacenes con inquietantes aires de misterio; incluso las piezas de paño, gruesas y cuadradas, respiraban, exhalando un aliento cargado de tentaciones, mientras los paletos parecían ceñirse aún más a las curvas de unos maniqués aparentemente dotados de hálito vital; y el abrigo de terciopelo se ahuecaba, cálido u dúctil, como si cubriera unos hombros de carne y hueso y notarse el palpitar del pecho y el contoneo de las caderas [...] y todo bien regulado, rigurosamente organizado, como un mecanismo de precisión ajustado para hacer circular por potentes y lógicos engranajes a esa muchedumbre de mujeres (ZOLA, 2009, p.13).

A grande loja que cobra vida, que parece lembrar o lema corbusiano de que vida é movimento e que tudo o que atravança o livre fluir do corpo é automaticamente inimigo da própria vida. Cobrar vida, como nos lembra Freud (2010), em seu *Além do princípio de prazer*, é expulsar da carne viva a agressividade tanática, que em seu movimento doentio somente faz circular sub-repticiamente sobre si próprio o instinto organicamente destrutivo; expulsar o ímpeto destrutivo de sua própria natureza é enganar um certo masoquismo original e projetar violentamente para o mundo exterior, a própria pulsão de morte. Nasce o sadismo como compromisso de vida, sintoma do desvio de meta que da autoreferência alcança a exterioridade. A vida se daria por meio de um sofisticado truque de ilusionismo que tem por função enganar, num golpe de vista, a natureza que inevitavelmente caminha no sentido de retorno à imaterialidade, o sadismo é o truque que projeta a agressividade a uma meta objetual, que engana o ser para a morte, abreviando-a. O *paraíso das damas*, corpo social burguês, representação da avidez que se alimenta também de uma pulsão mortífera, só o é quando agride violentamente o comércio tradicional que o defronta, sua ossatura parece ganhar mais vida a cada suplício do velho *Elbeuf*. Zola (2009), nesse trecho, descreve ainda um processo mágico que se opera na

modernidade, mágica que alimenta o interesse sociológico tanto quanto o interesse psicanalítico, o fetichismo, na transferência que (inconscientemente?) opera o olho ao transmitir seu próprio encanto à rigidez da mercadoria travestida pela leveza fascinante da Moda. O fascínio do olho pela coisa transfere seu próprio hálito vital a essa mesma coisa, entregando-se a esse processo, a coisa se torna cada vez menos coisa, adquire *status* outro que não o de servo, mas de amo.

Zola (2009), ainda no mesmo trecho, toca em outro ponto importante a precisão desse espaço tão bem regulado, ajustado para fazer circular por potentes e lógicas engrenagens essa multidão de mulheres, a precisão industrial, que aparentemente nada possui de humano, coloca em trânsito um desejo difuso, ordena por via da técnica o voyeurismo e o organiza em função do consumo, uma máquina tradutora que, cientificamente, produz “desejos”, cria demandas, produz gozo e fabrica uma nova linguagem voluptuosa; uma linguagem cifrada em Moda. A precisão industrial, ao fabricar essas engrenagens de “desejo”, fabrica também um panorama para si, fabrica constantemente seu próprio mito, sua própria *ilujo*. Zola (2009), em um momento específico do início do romance, parece brincar com o conceito marxista de fetichismo, quando enquadra a imagem de Mouret, o dono do grande armazém que o controla com a força de uma juventude impetuosa e inabalável, que deita seu olhar sobre todo o corpo desse *Paraíso*:

[...] al pasar, se detuvo un momento ante la rampa que estaba en pleno funcionamiento y por la que bajaba una hilera de cajones. Parecían moverse solos, pues no estaban a la vista los hombres cuyas manos los empujaban desde arriba; era como si se lanzasen por su propio impulso, semejantes al agua que chorrea, como una lluvia, desde un manantial situado a gran altura (ZOLA, 2009, p.29).

Mouret possuía a exata noção do novo estilo de comércio a que estava dando formas, um comércio que se destacava do próprio passado e o abandonava com uma velocidade violenta, o gênio dessa revolução das vendas, exímio decorador de vitrines, conhecedor da profunda natureza *diabólica* da mulher, queria todas elas a seus pés, e se alimentava da própria imagem da mulher destroçada por seu desejo, que se consumia por completo em pleno gozo diante da fantasia que a loja erigia, Mouret gozava do momento em que elas perdiam em um lapso todo o juízo e se entregavam à consumação. Esse “dar-se por vencida”, que Mouret tanto amava, era a sina de seu sucesso, a de quem se ergueu sobre a cidade às custas da captura do “desejo” feminino, daquele que se ergueu sobre as carnes extasiadas da própria mulher. Perdiam uns poucos centavos nos artigos postos em liquidação (cabe ressaltar que uma das pequenas revoluções que *Le Bon Marché* imprimiu no comércio foi a novidade dos preços marcados e as

frequentes liquidações de estação), mas atraíam todas as mulheres, as tinham e conseguiam que perdessem o senso frente às montanhas de mercadorias, esvaziando suas bolsas sem se darem conta. É preciso escandalizá-las, atacar seu ponto fraco. Mouret, a forma ideal do burguês do século XVIII “comia o mundo inclusive sem apetite, pelo único gosto de comê-lo.” (ZOLA, 2009).

Os *grandmagasins* parisienses são, sem sombra de dúvida, o sinal de uma profunda alteração no comércio, “império da neotécnica” (complexo de eletricidade e ligas de metal) e da arte de exposição. Como dito antes, são os primeiros representantes dos contemporâneos *shopping centers* e, por essa razão específica, pela relevância representada nesse momento histórico particular, o olhar do pesquisador deve se voltar a eles, não para vasculhar seus porões e descobrir ali um segredo que desvelaria todo o mistério do consumo contemporâneo, mas para tentar traduzir a forma daquela relação que então se estabelecia entre sujeito e mercadoria, que às vezes parece ser a mesma de hoje e outras vezes parece-nos tão estranha, voltar a atenção a este momento é, ao menos, estabelecer um corte, fundando artificialmente um início. “A modernidade se encontra ancorada num substrato material, sem o qual ela não poderia se expressar”; nessa observação benjaminiana apropriada por Ortiz (1998, p.30), revela-se uma comunhão entre época e técnica, uma dependendo da outra para assegurar-se de sua própria identidade. A iluminação a gás, a eletricidade, a máquina a vapor, a velocidade dos trens e a arquitetura em ferro davam sinais ou testemunhavam o emergir de uma nova realidade, tropeçando e desgarrando ao mesmo tempo daquela realidade que a antecedeu. Lançar tais questões é colocar a própria noção de história em cheque, é tentar ordenar um fluxo de pensamento que se desenha muito mais como uma mancha escura e espessa, um conflito entre épocas no qual o próprio “entre” não se reconhece como fronteira, mas como efeito difusivo. O novo talvez seja a referência para uma clivagem, mas a própria noção de novo já carrega todo um passado atrelado ao desejo de se desvencilhar; mesmo assim o novo já traz em seu processo de abandono uma revolução, a nomenclatura; o novo se designa primeiramente por um novo batismo, as *passagens* ou os *grandmagasins* revelavam à época, o inédito, ou melhor, o antigo rebatizado pelo nome e pelo espírito. Ortiz (1998) capta muito bem a ideia de que a novidade desta *Belle époque* reside principalmente na nova intensidade dada aos fluxos.

A modernidade dá vazão a uma nova dimensão de velocidade. Trata-se de um universo cultural que se esforça por se afastar da tradição e da cultura, tencionando novos modos de normatização e legitimação, lançando-se a uma ideia de cultura média dos folhetins, da Moda, da publicidade e do *livre* mercado, assentada em novos critérios de produção e difusão, opostos

radicalmente a um tempo em que a *héxis* se configurava como um depósito *natural* das posições sociais de estima, dos museus, dos salões de arte e ao tempo eclesiástico. A força da ideia de mercado descentrado e do processo radical de desterritorialização ataca o localismo e as tradições populares. Trata-se de um novo universal que se atinge por via do nivelamento “forçado” e pela sedução da neotécnica (ORTIZ, 1998). “Arnold Fremy observa o fascínio de uma mulher do povo diante da exuberância de uma vitrine; [...] nada foi esquecido para acender a imaginação feminina, desnaturar a inocência do jovem coração e nele implantar os desejos, os sonhos, a inveja, a ambição. ” (ORTIZ, 1998). Os *grandmagasins* traziam à cidade uma praticidade inédita aos cidadãos, colocavam sob o mesmo espaço, não só uma variedade de artigos, como em uma variedade de estampas e modelos; o cidadão que antes operava uma *via crúcis* cotidianamente para adquirir os bens que necessitava, agora tinha tudo ao alcance em apenas uma loja, os objetos não mais esperavam imóveis a chegada do consumidor, mas o rodeavam e se davam a ele, apresentavam-se por intermédio da composição deste novo espaço arquitetônico, estabelecendo uma nova regra de perspectiva, preparando o consumidor para a posição antipanóptica da contemplação. Isto implicava em métodos de racionalização dos negócios radicalmente distintos do comércio usual, na utilização de técnicas como a publicidade, na íntima conexão com a decoração, a arquitetura aerada, as novas técnicas de venda e exposição e os preços marcados e promoções; assim o novo se distinguiu do antigo, do pequeno comércio familiar e tradicional que se degradava na imagem do *velho Elbeuf*.

Os *grandmagasins*, desde o exterior fascinam por suas fachadas, atraem a atenção por sua imponência; em sua superfície se amontoam os materiais mais modernos oferecidos por cada época e ambas as construções são bem-sucedidas em raptar o olhar do transeunte, convidando-o para seguir o movimento em seu interior. Esses espaços de consumo se aliam à empreita que Haussman havia iniciado, recebem o sujeito em movimento e o acolhem sem dar a esse movimento um freio, totalmente distinto do comércio tradicional, onde o consumidor recua frente à pergunta do vendedor que diz “*em que posso ajudar?*” E sob a interrogação, o consumidor experimenta um espaço distinto da rua, atravancado pela condição de comprar ou sair logo depois de olhar. Os *grandmagasins* inauguram um novo flandar, que nasce justamente da incapacidade da verdadeira *flanerie*, lançando o atrofiado numa dança por entre os objetos, sempre o impelindo a se mover, tocar os artigos, demorar-se e gozar o próprio rito que ultrapassa a concretização de uma determinada compra pontual. Os *grandmagasins* produzem sua própria etiqueta ritualística, seu próprio conjunto de regras, sua própria noção de sacralidade e transformam a relação entre consumidor e objeto num potencial culto. A indústria, máquina

propulsora e criadora de bens reinventou o luxo, tornou possível uma “existência mais agradável” na companhia dos objetos. O luxo, como pontua Ortiz (1998), introduz uma problemática que envolve diretamente as sociedades modernas: o consumo. A Moda é o selo dessa nova forma de mediação com o objeto, o que não quer dizer que a Moda surja somente nesse período e antes tenha sido algo irrisório ou irrelevante, a questão que se coloca é que a Moda, no sistema de produção capitalista industrial se apropriou de um impulso universalista, seu alcance, condicionado pela evolução da técnica fabril e comercial, foi dilatado e seu ímpeto sedutor atingiu um alvo cada vez mais expressivo.

Um ritual simbólico que se organiza no processo de compra, um espaço de consumo que se assemelha ao espaço destinado à profissão da fé religiosa, trazem à tona a questão da sacralização. Como o consumo de Moda nos *grandmagasins* da Paris do segundo império foi tomando ares de uma nova religiosidade? Como a relação consumidor/objeto de consumo passou cada vez mais a ser comparada ao culto? A história da razão objetiva¹² conta que a modernidade apresentou a *verdade* secular como sua própria entidade divina, fazendo da *lei* que reprime a animalidade bestial do sujeito, uma pura condição humana; é o próprio sujeito humano quem se erige ante suas paixões *primitivas* e, através da técnica racionalista expurga esse espírito obscuro. É o sujeito quem funda para si uma *estrutura* capaz de legitimar sua existência, por sua vez, estruturada nessa *lei* artificial. Dessa relação ontoformativa entre sujeito e lei, resta um abjeto não simbolizado, base do desamparo¹³ que obrigará o homem social a forjar narrativas capazes de darem conta da angústia dessa impossível condição de isolamento. Todo esse processo de desvelamento do véu sacralizado, só poderia revelar, no mínimo, um mundo diferente em todas suas dimensões, mas eis que se erige a ideia de que por trás de um véu que se desintegra apodrecido, outro já se erigiu como substituto, uma nova máscara já se dispõe a cobrir o véu em frangalhos que lentamente se deixa cair, um novo encantamento, já antigo, que se alimenta também do mesmo mito, mas sobre uma forma totalmente nova. Se a Idade Média trouxe a projeção de Deus como a resposta metafísica do sacrifício do corpo primitivo, reatualização do mito pagão de Saturno, a modernidade sacrifica o Deus projetivo como sacrifício regulador da vida mundana. A tradição, muito assentada na ideia de um *religare*, foi se enfraquecendo cada vez mais em proporção inversa à profundidade do mergulho do homem nas carnes pulsantes do mundo. A ponte entre extramundano e intramundano não

¹² A questão da razão objetiva será resgatada no capítulo IV.

¹³ O desamparo como estrutura conceitual freudiana, será resgatada por uma certa tradição de estudos lacanianos para dar conta da questão do *objet petit a*, do resto não simbolizável que tem função central na dinâmica das relações de objeto. Aprofundaremos essa questão na seção sobre a Angústia.

foi se diluindo, mas tornada supérflua, sendo esquecida, o próprio excesso, um dos motores da paixão moderna, experimentado com violência pela *Belle époque* é testemunha de que céu e inferno esqueceram a distância que os separava da cidade, e povoaram num amálgama a materialidade desse mundo. A realidade do tato e do gozo são o sagrado da modernidade, luxo e Moda são os seus sacramentos e a linha que separa *grandmagasins* e shopping centers, revelam apenas uma modernização mais radical dos espaços de peregrinação, as catedrais do consumo. A título de esclarecimento, há ainda muitos pontos a serem traçados a respeito do processo sacralização do profano e profanação do sagrado, esse adiantamento é apenas um dos feixes que amarram a cena das novas formas de consumo, nem tão novas assim. Diríamos que é essa a fissura mais superficial, a própria fantasia que colore a questão, mas mais à frente nos deteremos sobre o ponto que poderá complementar essa discussão; a questão da consumação que iremos ainda investigar.

Para que se tenha uma noção mais clara do que se desenha através da ideia de consumo enquanto produto da modernidade industrial, é preciso ter em mente alguns pontos comentados em *Cultura e modernidade* de Ortiz (1998). O gosto passageiro moderno, o gosto que se educa através da Moda, ganha um novo fôlego com a desabilidade da tradição e dos objetos, e por essa processual liquefação das raízes tradicionais, obviamente somos postos frente a uma conjectura desarraigada; sem o vínculo estável com as referências tradicionais, as consciências adquirem uma maior leveza, e é esta falta de atrito e de afetamento que pouco a pouco vai se transformando em símbolo de modernidade. Questão não menos importante é a conjuntura que nos indica a construção de um novo tipo de homem burguês, distinto daquele homem da aurora do capitalismo, “acomodado, de hábitos razoáveis e ordeiros, que se contentavam com sua mulher, ou quase isso, bebia e comia na medida de sua sede e de sua fome”. Aproximamo-nos de outros feixes discursivos, perpetrados por uma forma outra de relação entre subjetividade e estrutura social, em que as estruturas normativas pelas quais estão entrando as pulsões, assistem suas próprias formas se corroerem. As depravações que ficavam a cargo dos cortesãos, aqueles mais relaxados seres que não haviam de se preocupar com o labor e disciplina física e espiritual de todos os dias, sofrem uma democratização. O novo burguês possui agora por missão o direcionamento de toda uma nação de consumidores, tem de liderar um povo feito massa, equalizado em seus direitos e libertos para se dissolverem nas tentações que a cidade então poderia oferecer. A cidade se transforma em *interieur* e o consumo é sua linguagem. O burguês, o agente dessa massa, desempenhando sua dupla-função social de não-produtor e superconsumidor, violenta seus modestos gostos, “perde seus hábitos laboriosos de há mais de

dois séculos” e somente se permite tal transmutação pois, em seu foro íntimo, automaticamente já se computa o cálculo lucrativo que esta nova máscara social lhe garante.

A mais-valia continua se produzindo na fábrica, de modo cada vez mais intenso e rápido, mas é preciso criar fora dela uma máquina criadora de paixões, uma máquina orgástica de enganar desejos, de os simular e de alimentar mais falta. Como a praga, o burguês se entrega ao luxo desenfreado, seja como forma de alavancar seus lucros, seja como refém da própria paixão doentia que ajudou a fabricar. O povo feito massa se entrega ao excesso e, num mundo desabitado pela metafísica, essas paixões transbordantes, ao invés de encontrar freio, encontram combustível, se na fábrica a lei da mais-valia é imperiosa, na rua a lei a ser vendida é a de um *mais-de-gozar*. Ortiz (1998) aponta ainda que o surgimento dos *grandmagasins*, coincidentemente ou não, revela um perfeito *timing*, dão à boca faminta o que comer, traduz o novo gosto massificado em consumo, modificam a própria ideia de consumo através de uma completamente nova estratégia de venda, “com suas novas técnicas de gestão, vende a apresentação das mercadorias; introduzem uma ‘instabilidade’ na apropriação dos objetos, uma rotatividade e circulação dos produtos” até então nunca vista, expressando, mesmo, uma mudança de orientação no sistema de produção de bens materiais, ao ponto de Baudrillard assumir que “o sistema de necessidades é produzido pelo sistema de produção” (in ORTIZ, 1998).

Esse cenário captado pelo olhar de Baudelaire, Benjamin, Zola e outros tantos autores que se interessaram por esse capitalismo parisiense do século XIX em suas diferentes formas de representação intuíram aí um marco central. O fenômeno dos *grandmagasins* será de importância ímpar para a produção de um consumo de Moda eminentemente moderno, pelas técnicas que coloca em ação e pela influência decisiva nas subsequentes reestruturações produtivas que seguirão no decurso histórico. A figura alegórica de Mouret antecipa a figura histórica de Taylor e, principalmente a de Ford, no que tange à especialização da produção e à premência da reflexão sobre um consumo subjetivizado, fantástico, que assuma no consumidor um desejo não simplesmente utilitário, mas um desejo de gozo por intermédio da *coisa*. O “sistema de necessidades” sincronizado ao “sistema de produção”, prática corrente no século XX, já se engatilha no *Le Bon Marché*. O consumo de massa já se desenha definitivamente na Paris do século XIX, a mesma Paris que oferece cada vez menos espaço para o *flâneur* das Passagens, atropelado pela violência da turba que o seduzia.

A massa de originalidade é recebida pelos *grandmagasins* que, de fato, colocam sobre o mesmo teto classes distintas de consumidores e os fazem circular pela grandiosidade

arquitetônica, experimentando o excesso, o “elemento circense e espetacular do consumo” (ORTIZ, 1991, p.159), uma fantasia projetada pela técnica, que se presta a fascinar e encantar o consumidor, que tem como fim último o desespero, a falta de juízo, apagando a fronteira cada vez mais tênue entre sujeito e objeto, deixando com que o consumidor se esfregue na coisa, experimente-a, veja-se metido na própria coisa e não consiga sair do espaço sem a levar consigo pra casa. Essa carga imaginativa e sedutora é técnica e é a técnica quem fabrica esse simulacro de desejo que se apoia no excesso socialmente produzido, capturando a sublimação do desejo do outro como um fetiche sempre igual, um gozar pelo objeto e ser por ele abandonado. Os *grandmagasins*, a Moda e a arquitetura do novo tempo, feita em estrutura neotécnica, aço e vidro, são mestras na arte de se decompor, esquecer e se levantar rapidamente como um totalmente novo, desligado completamente do antigo.

A estrutura desses novos espaços religiosos de consumo se opõe radicalmente à estrutura do tradicional cômodo burguês, o cômodo que como nos lembra Benjamin em sua rua de mão única (2012), faz lembrar sempre ao visitante seu não pertencimento ao local, carrega na porta a insígnia de um “não”; o cômodo burguês é o cômodo da pelúcia, da caxemira e da camurça, daquilo que se deixa marcar e faz sempre lembrar a marca, o quarto burguês é um quarto ferido de presença, de rastro e de cheiro, totalmente oposto à deslizante arquitetura das *exposées* ou dos *grandmagasins* e *shopping centers*, aqui, nada se deixa marcar, tudo está fadado ao apagamento sobre a superfície fria e lisa do metal e do vidro, todo rastro se encaminha para extinção no imperativo do movimento deslizante do consumo de Moda. A alma dos *grandmagasins* é o movimento, é por isso que toda atenção está posta em fazer mover, seja a decoração, seja a estrutura, sejam as coleções ou o corpo afetado do consumidor; também se movem os vendedores, manequins fantasmáticos que como o caixeiro da morte desfilam sua languidez em vestes escuras. A interdição de tocar desaparece já nos *grandmagasins*, o cabaré agora não proíbe o acesso à dama enquanto a mesma dança seu *cancã*, é possível sentir parte de seu encanto, mas não se permite levá-la pra casa sem que se pague o preço devido. O consumidor passa a ser estimulado a comprar, excitado a se permitir o gozo. É o espaço da consumação que vai se modelando para criar um novo rito, onde a “gula do olhar” (ORTIZ, 1998, p.164) possa ver sem empecilho seu colorido e brilhante alimento, o olhar corre sem limites, sem ser impedido por um excesso de paredes e sustentações. Os arquitetos são os atores desse novo templo, são eles os que traduzem a paixão pelo objeto, que transformam o espaço público um *intérieur*, fazendo com que o consumidor goze de sua *flanerie* atrofiada. São espaços de sedução, contrapostos à moralidade burguesa pela própria ação da burguesia, que

instala um falso interdito apenas para suscitar um falso crime, um sentido artificial de violação, mas que é no fundo, perversão. Os *grandmagasins* incitam um fetiche de pecado e apresentam a ruína à subjetividade do consumidor.

Uma frase de Colomban (um dos personagens do romance de Zola, que nos serve quase como um fio condutor de tensões, à qual é prometida a mão da filha do tio Baudu e herança da loja) é enigmática: “*La certitud de saberla suya le impedia desearla*”, a certeza de ter como garantia o casamento e a atenção da jovem Geneviève, o impedia de desejá-la. A ausência do risco apagaria o desejo, que muito provavelmente nasceria desse desejo impossível da eterna reconquista de um objeto que está sempre a escapar. Essa frase é enigmática, pois muito se assemelha ao movimento que performatiza a própria Moda, nesse indo e vindo, num falso eterno retorno que sempre volta distinto da primeira aparição. É da própria Moda essa capacidade de não se deixar capturar pela morte; sempre que seu frescor está se dissipando, uma reviravolta a faz renascer completamente diferente, um movimento que se perpetua por constantes revoluções que nunca se deixam raptar pelo seu dono. Assim como fizera Geneviève; se o desejo se esvair do circuito, a atração fulgurante da mercadoria se perderá e, junto com ela, se esfriará o consumo, retornando de volta ao frio reino das necessidades “reais”:

[...] Pois a Moda nunca é outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a Moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com os olhos para bater nela (BENJAMIN, 2009, p.102).

Sobre Mouret, o burguês que dirige o movimento do *Paraíso das damas*, dizia-se o melhor *escaparartista* que Paris já havia visto, e o termo aqui quer nomear a atividade de uma espécie de decorador de vitrines. Era um *escaparartista* revolucionário, que dentro de sua própria ciência havia fundado a escola do brutal e do desaforado, utilizando-se do contraste entre as cores para dar aos objetos ainda mais vida. Dizia o próprio Moret que, ao saírem das lojas, as clientes teriam que sentir doer seus olhos (ZOLA, 1998). Os *grandmasins e shopping centers* são espaços perfeitos para esse homem médio que então se forma, um homem que pouco a pouco se percebe desligado da tradição identificatória com o grupo feito classe, família e comunidade religiosa e que encontra na massa impessoal uma confortante familiaridade, este homem que não consegue ficar sozinho, que teme o tédio e o silêncio, é o homem da multidão, o espírito do crime. Baudelaire, pelas mãos de Benjamin (1994), comenta sobre a Moda de sua época, a preponderância do negro em ternos e sobrecasacas, que possuem uma beleza poética enquanto expressão da estrutura especial pública, uma infindável procissão de papa-defuntos

“papa-defuntos políticos, papa-defuntos eróticos, papa-defuntos particulares. Todos temos sempre algum enterro pela frente.” (BENJAMIN, 1994, p.30). Esses papa-defuntos carregam o poder do legista de registrar a própria morte em laudo, o negro era o invólucro do rito e do herói moderno e nas palavras de Baudelaire esse negro representaria a própria marca de Caim no palimpsesto moderno, sempre a caminho da fatalidade de um velório. A roupagem do desespero, quase sempre toda igual, prova a igualdade... E as pregas na fazenda, que fazem caretas e se enroscam como cobras em volta de carne morta, não terão elas o seu culto encarnado? Nossa época segue esse mesmo caminho apresentado pela modernidade? E a Moda segue sendo a indumentária dessa procissão fúnebre?

Na modernidade inaugurada pela máquina a vapor e pela aceleração radical de todos os fluxos, “as coisas são liberadas da servidão de ser úteis” (BENJAMIN *in* ORTIZ, 1998), e o tempo ocioso vai sendo pouco a pouco colonizado em sua totalidade pelo consumo do não útil. Esse furor inaugurado no *grandmagasin* é um desejo apaixonado de se universalizar, de calar qualquer sussurro que não apregoe a universalidade.

[Denise] Se sentía perdida, diminuta, en las entrañas del monstruo, de la máquina aún en reposo, temerosa de que la atrapase al ponerse en marcha, lo que debía de estar a punto de suceder, pues ya lo anunciaba la vibración de las paredes [...]. Todavía no se había atrevido a arriesgarse a entrar en el patio de las sedas, pues la atemorizaban el alto techo acristalado, los suntuosos mostradores, la apariencia de iglesia (ZOLA, 2009, p.38).

Mouret, justo como o barão de Munchhausen, é o operador de sua própria redenção, sem auxílio de ninguém, *ex nihilo*, retira seu corpo todo do lodaçal movediço e prossegue viagem. Mouret sai da província francesa sem nenhuma insígnia e sem nenhum nome de família como ficha simbólico-social, perfaz o mesmo caminho que Denise percorrerá rumo à cidade de Paris, reduto de Caim. Mouret inicia sua auto-suspensão como empregado na loja dos irmãos Deleuze, casando-se com a filha de um deles e herdando o que viria a se transformar no *Paraíso das damas*. Misteriosamente, num deslize acidental na primeira das reformas que a loja sofre ao longo do tempo, é tragada a vida da jovem esposa de Mouret. Zola faz questão de deixar como uma sombra esse mito fundador do Paraíso, sempre se reportando a ele de soslaio, dando ao romance um ar obscuro, típico de qualquer narrativa sobre as origens míticas e sacrifícios rituais; como se algo inaudito ressoasse desde as entranhas desse Moloch. No escritório onde Mouret recebe importantes visitas e reuniões com funcionários, a imagem de Caroline Hédouin vela sobre a estrutura do Paraíso, como imagem do primeiro sacrifício de sangue ofertado ao Paraíso. A imagem sustenta um olhar puro e distinto, imprimindo no burguês o ímpeto altivo e

a maldição que inscreve a condição de que Mouret nunca mais se apaixonará por nenhuma outra, não será de mais ninguém e, assim o sendo, terá todas a seus pés; tornar-se-á o amo dessas escravas que se destroem em consumação e entregam à loja dedos e anéis. As damas de Paris serão pontes para a construção de um império cada vez maior e mais poderoso, usando inclusive da paixão de Henriette Desforges (*cocote* aristocrata), para atrair créditos do influente homem político e credor Hartmann (inspirado na própria figura de Haussmann). A ascensão fáustica de Mouret é paixão e cálculo. A frenética circulação e renovação das mercadorias, criando um movimento avesso a qualquer experiência de tédio, provocando nos clientes a sensação de um para sempre novo, onde nada se deixa enfasiar. Renovam-se não só os artigos, como a fachada, a arquitetura, a decoração e os funcionários, tudo deve ceder a essa natureza cambiante. Mesmo as vendas se renovam sobre o teto do Paraíso, os vendedores deveriam se sentir como num aquário, onde somente sobreviverão aqueles que forem mais agressivos frente às senhoras e que se fortalecerão cada vez mais na estratégia e arte do impiedoso ataque.

A morte do *flaneur* em sua última paragem, a grande loja cindida em departamentos. O encanto, para ser conhecido precisa da morte, como se a única estratégia que o consumo conhecesse fosse a do excesso. O sacrifício que o capitalismo faz do *flaneur*, como representante em carne e osso do dandismo, do ritmo lento e zombeteiro que enfrenta Mouret e os papa-defuntos é a oferenda perfeita de em corpo malemolente, que é carne para alimentar a marcha do Paraíso. A perda do *halo*, deixado ao lodaçal, a atrofia da tradição e a alienação que, possibilitarão o re-encantamento, produzirão uma nova mônada pulsional. A alienação como o que permite o embrutecimento e o deslize para o desconhecimento de si, da alteridade e da realidade social, cava no homem um cada vez mais profundo vazio. O homem acrítico se torna presa fácil de um sedutor objeto-fetice. No fetichismo, não se fala de Eros, Leonardo só conhece o abutre, representante de mãe e de morte amalgamados. Eros é perversão da naturalidade da vida, perversão do caminho óbvio e circular que o ser faz em retorno à imaterialidade, ao sentimento oceânico de não afetamento pelo inferno das paixões. Perversão da vida. O capitalismo é testemunha da profanação do *halo* sagrado que ligava trabalho, tradição e utilidade, é morte, assim como o é o desejo humano, enganação dos desígnios de Tanatos.

1.2.1 Da perda ao descaminho

Esta seção que se segue tem como fundamento a discussão de um termo central para a análise da Moda, a de investigar a dupla dimensão do conceito de fetichismo que ocupa posição

central no discurso sociológico e no discurso psicanalítico. Tanto na obra de Marx, quanto na de Freud, o conceito fetichismo ocupa um lugar privilegiado; ademais, ousamos articular essas duas abordagens, distintas sob vários aspectos, partindo de uma suspeita curiosidade; a de que o fetichismo, por encarnar na relação entre os sujeitos – seja ela uma relação de trocas econômicas ou libidinais – a imaterialidade do artigo, as perverte, transformando-as para sempre. Tendo por objetivo da seção investigar mais de perto o conceito de fetichismo, discutimos a obra *O Capital* (MARX, 2002) e a relacionamos a uma série de textos que Freud produziu, tomando a categoria fetiche como égide do problema ou orbitando sobre ela tangencialmente. Mais especificamente, analisaremos os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2016), *Batem numa criança* (2010), *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci* (2013) e *O fetichismo* (2014), sempre articulando os textos de Freud e Marx a outras implicações que vão sendo desfiadas ao longo do processo até atingirem a questão central da técnica moderna e seu poder em tecer cenários oníricos.

1.2.2 Abstração e vertigem

Marx, no início do *Capital*, apresenta um óbvio, que por ser tão evidente parece sempre contestável, premissa daquelas tão banais que sempre suscitam naquele que a lê, uma espécie de desconfiança, como K. de *A metamorfose*, que, por sua extrema opacidade diante do cotidiano e do processo que o assombra, não deixando de causar no leitor um desconforto, um *será que é só disso mesmo que se trata?* Por parte do leitor, uma sensação premente de que algo ali tropeça, de algo que nessa obviedade quer se revelar e a trair. “A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer.” (MARX, 2002, p.204). A definição, desde o início, carrega algo de inquietante, parece que, desde as primeiras páginas, *O Capital* vai se revelando em suas sutilezas metafísicas. Se as necessidades, que promete a mercadoria satisfazer em seu possuidor, são provenientes do estômago ou da imaginação, isso não altera em nada a questão, a mercadoria serve os desígnios de quem puder possuí-la e é o próprio Marx (2002, p.158), recorrendo a uma citação de *Nicholas Barbon*, que aponta em nota o fato de o desejo fazer parte dessas necessidades a serem saciadas, desejo como apetite do espírito, como a fome para o corpo. Ainda seguindo a nota, Marx (2002, p.158) escreve que a maioria das coisas tem seu valor porque satisfazem as necessidades do espírito e, mais uma vez, essa enigmática questão parece trazer algo por detrás. A mercadoria só é produzida pois precisa satisfazer desejos, como

o alimento, a mercadoria é posta sob processos de transformação que elevam o sujeito de uma condição de carência a uma condição de plenitude. Mas não é tão simples assim, a mercadoria se produz via articulação e se há condições de este objeto ter vindo a ser fabricado, isso já é sintoma de que antes houve uma carência articulada em demanda, seja ela reflexiva ou comunicativa.

A mercadoria é signo de uma relação de alteridades, seja como produto da clivagem do vivente, seja como produto do conflito intersubjetivo. A questão, aqui, parece postular que a mercadoria, como externa, só é externa devida a uma anterior capacidade de *separação*, capacidade de abstração de si e de reflexividade que postule uma necessidade, uma urgência que se expresse. Então, as necessidades humanas de um tipo qualquer seriam satisfeitas pela mercadoria, a partir da capacidade de formar demandas, de montar engrenagens de desejo. Mas o desejo, o que é? A fome do espírito, e o espírito faminto é a mônada da criação do valor, que se levanta para matar essa primeira demanda por satisfação. O valor de uso é o corpo da mercadoria e é por via das propriedades sensíveis deste corpo que a mercadoria será acessada em sua utilidade. A mercadoria e seu valor de uso só cumprirão as promessas de seu destino amarradas ao corpo, efetivando-se apenas pela dimensão do consumo, mas é somente no capitalismo que esse corpo valor de uso se fará suporte para outro valor, o de troca. O valor de troca é, por sua vez, “forma de manifestação” de um conteúdo que dele pode ser destacado. O valor de troca mostra seus dentes como signo de uma capacidade de operar separações; disjunções no próprio corpo que lhe antecedeu, o valor de troca aparece então, já envolto na sutileza de um processo que muito se assemelha à metonímia lacaniana. A simplicidade da afirmação que inaugura *O Capital* “desmancha no ar”, e o valor de troca, quando lança suas pernas sobre o corpo da coisa, a torna outra, repleta de armadilhas escorregadias.

A abstração dos valores de uso caracteriza as relações de troca das mercadorias, de forma que o próprio *capital* se assume enquanto capacidade disjuntiva, num movimento ininterrupto de tentar se livrar de seu lastro humano. O objeto mercadoria nasce negando a si próprio, como filho sem mãe nem pai, sem produtor e sem divina criação, nasce rasgando de si qualquer marca de anterioridade que o pudesse ter criado. Essa capacidade negativa de separação, habilidade em tudo abstrair, retira do corpo da mercadoria a marca humana e, apagando esse rastro, paradoxalmente ganha em poder de atração. Sua “frieza” lacunar, tal qual alguns narcisos que, perdidos em suas imagens, assustam e seduzem o resto do mundo por sua indiferença, atraem impiedosamente para sua órbita, o olho do consumidor. Destacadas de seu valor de uso, as coisas flutuam mais facilmente pelo mercado, apagando de forma cada vez

mais hábil a imagem de seus produtores, podendo então, marcar-se por outros mitos fundadores, mais atraentes e sofisticados. Os produtos do trabalho humano estão assim subsumidos de seu valor, destacados daquilo que os havia efetivado e lançado ao uso comum. Todas suas qualidades sensíveis vão sendo apagadas (MARX, 2002, p.160), sua realidade natural que é ser produto do emprego “produtivo” de tempo, se vê clivada, voltada para dentro e gradualmente sendo reprimida para o fundo embaçado do olho. No Paraíso das damas, as coisas somente aparecem às vistas das senhoras, quando devidamente preparadas, quando o ritual que as envolve está montado e as mesmas possam se vender por si próprias. Necessário é somente dar a correta visibilidade a elas, deixar que elas operem sua própria mágica disjuntiva. Ao vendedor, cabe a técnica da invisibilidade aparente, que não deve cortar os laços que afetivamente se tecem entre consumidor, cena e coisa. Caso sua imagem seja revelada, que ela venha como a aparição do *voyeur*, daquele que admira e se desculpa por aparecer em tão inoportuna hora, mas que no fundo no fundo queria irromper acidentalmente o ocaso e emergir no gozo do outro, nesse caso, na auto-consumação do consumidor. “Na objetividade de seu valor não está contido um único átomo de matéria natural.” (MARX, 2002, p.173). A forma mercadoria é forma universal, contaminando a relação entre homens como relação entre possuidores de mercadorias, sendo a grandeza de valor dessas mercadorias o que regula todas as relações de troca, e não o oposto.

Marx (2002), ao entrar na questão do fetichismo da mercadoria, revela-nos o sintoma angustiante que atravessa todo *O Capital* desde seu início, o segredo que anima a coisa magicamente, aquilo que a desvenda como algo que ultrapassa qualquer trivialidade, o nada usual se apresenta sobre a forma mercadoria, pela sua aparência de obviedade se esconde um mar revolto de mistérios. A questão da obviedade tem de ser tomada por uma dupla perspectiva; o objeto é óbvio e não óbvio ao mesmo tempo, é óbvio à primeira vista e enigmático para uma segunda vista; da terceira vista em diante passa a ser cada vez mais assustador e intrigante, misto de medo e desejo do consumidor. A trivial obviedade é o que fisga a atenção do despreparado, o objeto está ali, dado ao olho, entregue à contemplação, exigindo daquele que olha o mínimo esforço para a entrada em cena, muito pelo contrário, estratégias intensas são estabelecidas para que pululem projeções afetivas na consciência de quem olha. A falta de cerimônia do consumidor, sua ausência de recato e desconfiança frente à mercadoria encontra uma cerimoniosa cena ritual, sofisticada e objetiva, perspicaz e pontual, capaz de lançar o distraído nas fantasias projetivas que sua consciência amarra com as técnicas de publicidade, de discurso, arquitetura, venda e ambiência. O espanto delicado e desprotegido é aquilo que o

torna presa fácil da atração óbvia do objeto. Nesse primeiro nível, o da vulnerabilidade do consumidor, ou o que Benjamin poderia chamar de produto de um processo de choques traumáticos, o atrofiado se lança à obriedade e se deixa perder em volúpia nas sutilezas do objeto, seu próprio descontrole é signo de um processo histórico de deseducação moral e de docilização para o consumo. O outro nível, o da não-obriedade da mercadoria, só é acessado através da crítica das segundas e terceiras vistas.

A mercadoria é prenhe de “melindres teológicos”, como Marx (2002, p.204) assume em suas observações, e, ao aparecer na vida social sob essa forma fantasmagórica, que somente se torna fantasmagórica por coadunar no mesmo corpo o valor de uso e sua obriedade e o valor de troca e sua estranheza, transforma-se em algo sensível-suprassensível que conduz o inocente apaixonado conquistador pelo brilho no nariz¹⁴. A citação do *Fausto*, de Goethe, por Marx (2002, p.205) é o que nos leva a crer ainda mais firmemente na dimensão ritual do consumo, na cena sagrada da qual se reveste a Moda e seu discurso; e é perseguindo essa ideia, de um consumo sacralizado narrado pela voz de Mefistófeles e Caim, que recorremos ao *Capital*. A mercadoria, olhando o consumidor de ponta cabeça o seduz, ao mesmo tempo em que assombra o crítico, que por suspeitar de seu poder, franze sempre a testa ao se dobrar perante ela, num pequeno trejeito de resignação. O caráter místico do objeto não advém de seu valor de uso, advém da própria forma-mercadoria, da abstração, da igualdade pressuposta entre os trabalhos humanos dispendidos na produção através de uma objetivação do valor dos próprios produtos do trabalho. A grandeza de valor é definida pela ação de domínio sobre o tempo, pela subsunção do tempo à rigidez do relógio mecânico, de forma que a relação social entre produtores é agora passível de ser subvertida numa relação social entre coisas (efeitos da venda do tempo). Aqui fica claro que o capital e sua lógica disjuntiva, operador de separações, assentam-se num movimento anterior de equalização; ímpeto disjuntivo e violento contra a ubiquidade do tempo. O fetichismo de Marx (2002, p.207) se encontra na “região nebulosa do mundo religioso”, onde os produtos da mão humana assumem vida própria, destacados da vontade de seu produtor e que, independentemente, travam relações entre si e com outros homens, o fetichismo aparece tão logo aparece a mercadoria em modernidade, amalgamado ao objeto desde seu nascimento.

Mas o que vem a ser abstração? Abstrair é de alguma forma ou outra reduzir, isolar o objeto da atenção, tentar dar ao complexo uma forma palatável, e é aí mesmo, nessa delicada

¹⁴ O brilho no nariz, a pisada de Gradiva, a insígnia distintiva são exemplos de alegorias que fisgam o desejo do consumidor, apaixonando-o. O fetiche, esse detalhe ambivalente que lembra o excessivo, o não-utilitário, a dimensão erótica da derrelição que imprime no objeto desejado, uma marca que o nega em sua densidade, promove no consumo, um ar de transgressão, de um se deixar levar pelo *gozo*.

operação, na qual repousa um risco fundamental; na tentativa de redução do complexo se forma um novo conceito que pode não respeitar a particularidade do anterior, ou seja, ao se reduzirem todos os trabalhos a uma igualdade, não se atinge o trabalho humano em sua complexidade. O produto de uma tentativa de abstração que, idealmente (para quem?), sintetizaria em uma forma dinâmica os diferentes trabalhos por um único denominador, serve aos desígnios do capital, esfumando as reais condições e as articulações caras à materialização do objeto-fetice. A abstração, aqui, nivelaria tudo à condição de trabalho abstrato, amassando todas as diferenças em uma única forma plasmada de trabalho, ao ponto de transformá-lo em mero acessório da coisa, despersonalizando o produto final de sua matriz humana, ela própria, abstraída da função produtora. Por meio da abstração do trabalho, o homem pode abandonar a cena e deixar com que as coisas relacionem entre si, “eles não sabem disso, mas o fazem”. O capital abstrai como máquina metafórica, produzindo discursos e estruturas condicionais para o enganche pulsional.

O objeto profano olha sua imagem no espelho e vê refletido o sagrado, repete o movimento da imagem religiosa quando nega suas reais origens e após tanto dançar em volta do animal sacrificado, passa a acreditar piamente no mito que forjou. O compromisso social transformado em chaga¹⁵, memória fundada em carne e sangue, base essencial para a estruturação dessa abstração que se segue. A mercadoria, como todo produto do trabalho social, é convertida num “hieróglifo” e, tal como ocorre nas aventuras de Indiana Jones, esse hieróglifo se revela um sedutor implacável, levando à loucura aqueles que se propõe a tarefa de decifrá-lo. O fetichismo subverte a ordem da produção, cifrando seus processos e lentamente apagando qualquer traço de autonomia que detinha o trabalhador; no tempo em que Marx (2002) escrevia, a atitude que melhor descreveria o trabalhador seria a do olvido, a de perder as conexões com os próprios traços mnêmicos, de assistir sem compreender, os fios da tradição se desfiando em sua frente. O cristianismo, par ideal deste capitalismo em formação, cultua junto a abstração do homem real, desligando-o violentamente dos laços que mantinha com a natureza e o lançando num mundo inteiramente fabricado pelo homem, feito para responder a todos os imperativos de seu desejo excessivo e de sua falta inesgotável, que sempre reaparece como a ave de fênix, renascendo incansavelmente do fértil terreno de sua má consciência. O fetichismo da mercadoria é o que a faz deslizar no terreno social sem a mediação da mão humana, e ao mesmo tempo faz do valor algo desgarrado de origens.

¹⁵ Reservaremos um espaço para discutir a questão da *mnemotécnica* em Nietzsche, instrumento analítico importante para pensar as diversas modalidades de socialização.

Pelo fetichismo a mercadoria chega ao mercado sem o rastro do homem, chega como um ente puro como Deus e, por ser também produto de um ato sacrificial, pago com a perda da subjetividade, exige para si um ritual ascético que a auxilie em sua sacralização e que facilite o consumo, que é comunicação sem voz. A alienação, que se justifica nesse contexto, otimiza o novo encantamento pela coisa e pelos processos sociais que levam inevitavelmente ao consumo, auxiliado por uma ideologia de liberdades consentidas que revelam uma coleção de novas entidades divinas alimentadas pelo imperativo do gozo e produtoras de *mais de gozar*.

Tudo se pode vender e comprar. A circulação torna-se a grande retorta social a que se lança tudo, para ser devolvido sob a forma de dinheiro. Não escapam a essa alquimia os ossos dos santos e, menos ainda, itens mais refinados, como coisas sacrossantas (MARX, 2002, p.158).

O trabalho ocupa o centro da sociedade nas análises de Marx, não somente o centro das sociedades industriais, mas o centro da ideia de homem, o trabalho é antes de tudo produção e, mais ainda, produção de si. É pelo trabalho que o homem coloca as mãos sobre si mesmo e, como o escultor, se redefine, talhando a própria imagem a partir do esforço. Se a carne vocaliza e reverbera outra voz, é porque antes trabalhou. A respeito da ontogênese cultural, fica o rabisco marxiano, apenas o indico por caracterizar melhor a centralidade que o trabalho ocupa na modernidade industrial. Se a proposta marxista fosse comprovada como origem e abandonasse de vez a coleção dos vários mitos fundadores existentes, diríamos agora que o trabalho que, na aurora da história, humanizou o homem, no contexto histórico de Marx (2002), o objetificou. *Eles não sabem, mas o fazem* é sintoma dessa alienação de si, dessa perda da própria humanidade que tem lugar no capitalismo. É sobre o trabalho que se erigirá a sociedade burguesa, mais especificamente, sobre o trabalho do outro. No *Capital*, a centralidade do trabalho se mostra no conflito, na luta entre classes polarizadas, o trabalho é *sobre o que se trata a disputa*, que é, em última análise, o poder de quem pode expurgar do outro seu tempo, quantificado como valor de sua força de trabalho. *Tudo se pode vender e comprar*, a tudo é passível uma regra de conversão, inclusive a consciência do despossuído que, assim como no *flaneur* benjaminiano, se vê em processo de atrofia e se perde em flutuar por entre as coleções e os prazeres exalados pelo consumo citadino das mercadorias encantadas. Alienar-se, então, seria perder tudo até o ponto mais radical de perder a si mesmo como entidade autônoma, assumindo a falsa consciência ideológica, o discurso emanado pela plasticidade da matéria; alienar-se seria entrar de corpo e alma no mercado, sentindo o escorregar da alma ficando pra trás, a definitiva perda do halo. A modernidade, assim, se alimentava de seus dois mundos, o

intramundano da centralidade profana do trabalho e o extramundano da centralidade sagrada da alma, conciliando suas diferenças ao ponto de Benjamin (2013) apontar que o capitalismo deve mesmo ser visto como uma religião, a serviço das mesmas “preocupações, aflições e inquietações” (BENJAMIN, 2013, p.21). A burguesia revolucionária, educada pela consciência de culpa de nunca estar à altura daqueles bem-nascidos nobres, que tem na própria *héxis* corporal a pompa distintiva, é criada nas bases de um ressentimento agourento que culpa seu destino ingrato e secretamente blasfema contra a ordem, nesse entremeio, fareja suas oportunidades e espera o momento certo de um levante capaz de reorientar o vetor de seu destino ingrato, dando novos sentidos à ordem social, à lei, à cultura e à própria religiosidade.

A má consciência perverte a ordem e promulga o capitalismo como sua religião puramente cultural. Tudo é posto em movimento, tanto homens, quanto ideias, quanto as coisas sacrossantas, e tudo o que se movimenta pelo espaço social se deixa marcar por uma etiqueta de valor. A religião puramente cultural que aos poucos vai formatando uma nova dimensão social cada vez mais centrada em sua autoimagem. Os sentidos agora vão sendo estabelecidos através de um novo culto de duração permanente, nem dogmático nem teológico; nesse novo culto, como o trecho acima sinaliza, *a circulação torna-se a grande retorta social*, e nada há que sobreviva à virulência desses fluxos. O deus dessa religião cultural assume várias formas e vários discursos, enfeitando todo aquele que ao seu redor caminha, irradiando uma profusão de sentidos, às vezes até contraditórios entre si, o deus difuso dessa religião é a Moda. A Moda é esse culto livre de dogmatismos, culto do constante jogo conflitivo de transparência e mistério, de revelação e olvido. Esse culto moderno é processo ritualizado do começo ao fim e, se Benjamin (2013, p.22) diz que esse culto é *sans rêve et sans merci*, ou sem sonho e sem piedade, é porque nesse rito religioso o próprio sonho não se articula ou não encontra vazão para ser interpretado. O sonho e seu poderoso traço mnêmico passam sem serem capturados pela consciência, precipitando-se junto aos outros lapsos, escombros e espólios inconscientes que apropriados pelo mercado seduzem *sem piedade* o consumidor. O que traçamos como essa inabilidade narrativa passa também pela incapacidade de interpretar os próprios traços oníricos, passa pela esterilidade para com o processo de deciframento desse que é o valioso hieróglifo do desejo¹⁶. O capitalismo abole os dias normais, todos os dias são festivos e se prestam ao mesmo culto que tem uma capacidade ímpar de se apresentar em diferentes formas. A grande diferença trazida pela religião capitalista é que a mesma não propõe nenhum processo para a

¹⁶ Com Lacan, concordamos com a impossibilidade de solução desse resto de desejo (*a*), que é, por sua vez, a mônada do movimento subjetivo; mas está na tentativa, para sempre frustrada, de manejar esse escapante o ato criador do sujeito, a própria dimensão aurática do ato.

expição da culpa, “esse culto é culpabilizador” (BENJAMIN, 2013, p.22), produtor de uma monstruosa consciência de culpa represada e publicizada, que, não expurgada do pecador, se propaga universalmente. O próprio Deus é envolvido nessa culpa, para que se interesse pela expiação. O capitalismo, assim, acaba por operar a inversão fundamental; fazer do Deus que o apequenou quando predestinou o nobre ao trono, um servo de sua religião cultural, um analista que trate da má consciência impossível de cada um dos neuróticos consumidores, aprisionando sua força na clausura da vida privada.

Em outro texto, *Diálogo sobre a religiosidade do nosso tempo* (BENJAMIN, 2013), o autor coloca em cena um diálogo entre dois amigos que falando sobre a finalidade da arte veem, por volta da meia noite, o assunto descambar para a religião. Chama a atenção o fato de que na conversa se assumem irreligiosos por não mais observarem em seu tempo o persistir. O espírito do capitalismo já no início dos novecentos parecia se apagar, a silhueta do agourento poupador vai dando lugar ao capitalista que gostou de se entregar aos prazeres da cidade; o persistir numa vida meticulosa regada a um manual de regras éticas e estritas vai lentamente se dissipando no gozo da cidade moderna, que encontra ainda mais lucratividade na alta rotação dos produtos e na especulação da Moda. A silhueta de Mouret como modelo burguês, aquele que encarna o gozo como *modusvivendi* e enche sua loja, projetando na mesma, sua imagem dionisíaca. O diálogo dos personagens se aproxima da meia noite, talvez por flertar com o novo tempo que se aproxima, do mesmo capitalismo transformado em outro, refazendo as curvas do próprio labirinto, demolindo de vez o “fim em si”, destroçando valores que lhe eram caros e erigindo outros, o peso repressivo da conduta acumulativa e enobrecedora dá lugar à maldição sublime do gozo! “Somos acossados pela alegria de viver. Senti-la é nosso maldito dever e nossa obrigação. Arte, comércio, luxo, tudo é obrigatório” (BENJAMIN, 2013, p.33).

O capitalismo como sistema religioso em Benjamin (2013, p.22), como já dito, apresenta um culto permanente, livre de dogmatismos e teologia, diríamos que é um culto sem deuses e sem fé. O culto capitalista é também, para Benjamin (2013, p.22), não expiatório, ou seja, não possui uma propedêutica que livre o pecador de sua angústia. O capitalismo como religião é ainda culpabilizador e “martela” nas consciências essa culpa, ao ponto da mesma se tornar universal. Todos os adjetivos tradicionais que acompanhavam as religiões foram redefinidos. Se essa “religião” cultural é de alguma forma semelhante às outras formas religiosas, somente o que a liga ao termo é o culto. Estamos diante de uma religião sem *Pai*, e por isso, referenciada em outras estruturas de *Lei*, sem sonho e sem piedade, e por isso, sem pecado. Poderíamos assumir essa religião benjaminiana como a religião do trauma, da alienação

e da perda da aura. A religião de Caim. É essa a religião sem sonho ou a religião inábil na técnica de enveredar por seus sentidos cifrados inconscientes? Se é culpabilizadora, mas não oferece remédio expiatório, o que a faz seguir enchendo seus salões? É a religião que assassinou Deus, do sucesso do homem e de suas liberdades, liberdade inclusive para a culpa, e é culpabilizadora justamente porque necessita da própria culpa como seu alimento. A culpa é combustível para o excesso, que é pecado e fundamento do consumo e do culto moderno; essa religião, como as outras, funda-se no par interdito/transgressão, mas se diferencia das demais por não promover em si nenhuma espécie de catarse; a expiação tem de ser atingida por outros caminhos não ascéticos. O fetichismo em Marx (2002) depende de uma abstração dos valores de uso, de um golpe que esfume a transparência do processo e traga à cena outra clivagem, a da própria consciência e da realidade. Fetichismo e abstração caminham juntos para envolver a sociedade burguesa dos séculos XIX e XX num mistério. Via valor de troca, as coisas relacionam-se no mercado desprovidas de traços mnêmicos, como se suas origens fossem erradicadas da memória; puro efeito desterritorializante. O fetichismo anima magicamente a vida das coisas, dá à sua natureza social um encantamento, embaça sua transparência, sacralizando o mais profano dos objetos, surgido das mãos dos menos valorizados na ordem social. O fetichismo é a alma dessa religião de Caim, é o que anima esse culto que é, no fim das contas a própria Moda. Cabe ressaltar que estamos lidando aqui com um contexto cultural de capitalismo industrial, profundamente marcado por estruturas ideológicas e ideologizantes que assumem intensas cargas repressivas para perpetuar seu poder. Cenário ideal para o nascimento do *supereu* freudiano. É *Verleugnung*, o movimento capaz de operar a mágica da inversão, o desmentido, que ainda nos fará gastar muita tinta.

Só poderemos compreender o consumo de Moda partindo de seu progenitor, os *grand magasins des nouveautés*, e só aí poderemos localizar a aurora do desmentido enquanto força social.

1.2.3 O efeito desmentir

A partir deste momento, creio ser melhor interromper a análise sobre *O Capital*, reservando-o de lado para retomá-lo, à luz dos textos sobre o *fetichismo* em Freud. A tarefa que pretendo empreender é a de reunir alguns textos em que Freud discute o termo que nos é caro analisar, para posteriormente experimentar uma espécie de exercício de *découpage*, ou seja, seccionar o “*fetich*” em planos, para posteriormente reposicioná-los um sobre o outro de modo que este um guarde as características do outro sem se perder na junção. Esse resgate dos textos

sobre o fetichismo já foi feito por outros autores, inclusive por autores que mais adiante aparecerão, mas esse retorno é essencial e se justifica, pois cada retorno captura nuances distintas e o interesse que aqui se levanta iluminará os textos por outra perspectiva; a de tomar o *fetichismo* enquanto “perversão sexual” como veio articulador do consumo em modernidade, relacionando-o ao fetichismo da mercadoria na análise social de Marx (2002).

O primeiro texto em que Freud se dedica à questão do fetichismo data de 1905, em seu “*Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*”; nesse texto o fetichismo aparece de modo bastante breve, mas com muitas das características que o acompanharão nas empreitas subsequentes. A sexualidade que será posta em análise nessa obra é nada mais que uma fome que afeta o corpo, a essa fome que também move esse corpo de carnes Freud (2016) dá o nome de libido. Tanto a libido, a fome do corpo erotizado, como a fome propriamente dita, são, pelas sociedades, educadas a se reprimirem, a abrandarem seu ímpeto por satisfação e conterem a animalidade do desejo. O ensinamento que Freud deixa por toda a sua obra é que esse esforço por imperar sobre o desejo bestial, deixa marcas no sujeito, faz clivar uma barreira interna onde se depositam resíduos de todas as experiências de satisfação contidas. Esse represamento de angústias, de vozes que não encontraram saída, ou que saíram e ao sair perderam sua natureza instintual, é fruto de um compromisso social, de um corte que não mais pode ser revogado. Lembremos que dar vazão ao desejo é processo que se opera via sublimação, e justo aí está implícita a impossibilidade de plenitude do gozo, há sempre um excedente a ser aparado, a ser extirpado pela linguagem. O represamento confina o animal e produz o homem social, clivagem interna e externa ao mesmo tempo, cria imagem e reflexo, via má consciência.

Freud (2016) define as perversões como desvios de meta referente às regiões do corpo que conclamam a união sexual, ou como “demoras nas relações intermediárias com o objeto sexual, que normalmente seriam atravessadas com rapidez a caminho do alvo sexual final.” (FREUD, 2016, p.92). É o fetichismo uma dessas demoras que podem inclusive nunca chegar ao alvo sexual final, justamente por perverterem esse mesmo alvo em suas dimensões. Adiantamos ainda que essas “demoras” serão postas neste trabalho sobre o selo de uma ambiguidade importantíssima. O “demorar-se” é também uma alegoria da vida social moderna, e Freud estava ciente disso desde o texto de 1905; o efeito desse “demorar-se” nos interstícios é um dos pontos que tanto atraíram a curiosidade de Freud sobre o tema do fetichismo. O ato de se perder nas partes é essencialmente social, fazer da natureza (atividade sexual) seu avesso, trair a funcionalidade do acaso e deslocar o valor para outras frentes, é nesse sentido que o fetichista opera um movimento de grande perspicácia, o de efetuar um compromisso aberto com

a trama edipiana, de encontrar uma saída não natural. Sobre isso, ainda retornaremos muitas vezes.

O fetichismo, enquanto parafilia, é substituição “imprópria” do objeto sexual, uma parte do corpo, que ressaltada, passa a denotar o centro da atração (pés, cabelos etc.), ou um objeto inanimado “que mantém uma relação demonstrável com a pessoa a quem substitui, de preferência com a sexualidade dela (um artigo de vestuário, uma peça íntima). Comparou-se esse substituto, não injustificadamente, com o fetiche em que o selvagem vê seu deus incorporado.” (FREUD, 2016, p.94). Deus está num tronco de árvore talhado, e é o tronco dessa árvore talhada o próprio deus. Sua própria força reside aí, nessa qualidade mimética de transsubstancialização; deus está no pão ritualizado. O fetiche do “selvagem” faz dos objetos profanos coisas sagradas, é por via do fetiche que o profano se sacraliza e se destaca da profanidade do mundo. O fetichismo é quem fabrica o halo e, ao fabricá-lo, lança-o à condição de representante daquilo que ocupa lugar central na horda, o pai. Por via do fetichismo, a lei se incorpora na imagem do pai e na imagem de seu representante imaterial. O fetichismo, antes de ser perversão do alvo sexual “normal”, é aquisição das mais fundamentais no sujeito social, a arte da representação ritualística que desloca o valor dos objetos (aqui, é difícil não se lembrar de Marx [2002]). Pelo poder locucional do homem, objetos inúteis assumem a imagem de deus. Aqui, cultura opera sobre a natureza, pervertendo-a¹⁷.

Em termos da perversão sexual que atrai a atenção de Freud (2016), é posto que quando o demorar-se nos interstícios, algo natural e esperado em sociedades modernas, supera a própria genitália como alvo do interesse, lidamos com uma patologia, “quando o fetiche se desprende de determinada pessoa e se torna o único objeto sexual” (FREUD, 2016, p.94), quando uma roupa íntima conclama o gozo ao invés da imagem despida e unificada do outro, defrontamos com uma questão de estrutura. No texto de 1905, Freud ainda parece incerto sobre os processos que produzem o fetichismo enquanto perversão da meta sexual normal, mas já tateia a ideia de que se trata de uma “conexão simbólica de pensamentos” inconsciente, conectada com traços da memória infantil.

Já Simmel (1987), traz a ideia de que o olho nos tempos da metrópole vai tomando o lugar central na cena cotidiana. Testemunhamos pelo olho um mundo cada vez mais atraente no que tange às tecnologias visuais, o prazer de ver, escopofilia, é parte integrante de todos os processos sociais educativos, e em todo debate aflora a questão visual que deve servir de fundo

¹⁷ No texto de 1905, já se comentava que “Nenhuma outra variação da pulsão sexual nas raias do patológico merece tanto o nosso interesse quanto essa, dada a singularidade dos fenômenos a que dá lugar” *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, 2016, p.94).

à “ensimesmada” experiência moderna. O prazer de ver é também ponto central aos jogos sedutores, tanto do despir como do cobrir, do esconder como do exhibir e é normal que assim sempre tenha sido na história cultural. A escopofilia se perverte (dribla a “naturalidade” do movimento esperado) quando “suplanta o alvo sexual normal, ao invés vez de ser preparatório a ele” (FREUD, 1996, p.96), como se o outro interessasse muito mais como imagem que como substancialidade, como carnalidade. Cinco anos depois da publicação dos *Três ensaios*, Freud escreve *Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci*, partindo de uma investigação biográfica do próprio Da Vinci, lastreando principalmente os poucos documentos referentes à sua infância e às obras biográficas escritas por autores da época. O que interessa Freud (2007) nessa empreita é a vida sexual de Da Vinci, que se imiscui numa “estranha” memória de infância que o próprio relatara. Leonardo era o retrato da fria rejeição da sexualidade, a frieza para com as atividades sexuais se aproximava do asco; toda a libido escorria para uma sublimação cultural, fazendo-se dominarem todos os afetos pelo instinto da pesquisa (FREUD, 2007). Sua racionalidade ultrapassava qualquer domínio a ponto de formar uma personalidade “indiferente ante o bem e o mal, o belo e o feio. Nesse trabalho de pesquisador, amor e ódio deixavam de ser algo positivo ou negativo e se transformavam em interesse intelectual” (FREUD, 2007, p.133). O segredo de seu ser, o desinteresse sexual e a completa entrega à pesquisa, como se toda sua energia se canalizasse rumo a apenas uma saída.

Parece que estava em meu destino me ocupar assim do abutre, pois me vem uma recordação muito antiga, de quando eu ainda estava no berço, em que um abutre desceu até mim, abriu-me a boca e bateu muitas vezes a cauda contra meus lábios (FREUD, 2007, p.142).

Nesse texto, Freud (2007) persegue a memória de infância de Da Vinci para interpretá-la como um resíduo da infância, como uma pista que preencherá os furos deixados pela falta de documentação disponível sobre os primeiros anos de Da Vinci, poderíamos mesmo pensar que esses furos são, na verdade, auxiliares na busca de Freud (2007), pois tendo apenas a esparsa memória, o campo de interpretações possíveis se alarga enormemente. Essa memória, interpretada aos olhos da Psicanálise, revela a passividade de Leonardo perante a imagem da mãe; a mãe aqui veste a fantasia de abutre, que abre a boca do pequeno Leonardo e bate a cauda contra seus lábios. Cauda (*coda*) é para Freud (2007) um substituto do órgão masculino, ou seja, a mãe abutre bate com seu membro “masculino” repetidas vezes contra a boca de Leonardo; uma fantasia passiva. A mãe assume a forma de abutre por ser o animal a representação da maternidade nos egípcios justamente, pois, entre eles, repetia-se a crença de

que era o abutre o animal que não necessitava de um macho para procriação, precisando apenas posicionar a abertura de seu órgão contra o vento para se fecundar. Ou seja, só existiriam abutres fêmeas e o pai era um simples significante vazio nessa pura autonomia. Leonardo, filho de abutre e órfão de pai. Freud (2007) assume uma forte ligação entre Leonardo e a mãe nos primeiros anos e, frente ao achado biográfico de que aos cinco anos, Leonardo habitava a casa de seu pai, lança a ideia de que Leonardo passou pelo complexo de Édipo sem a presença desse pai, que veio a conhecer apenas posteriormente. Aqui, nesse ponto, Freud (2007) encontra oportunidade de retomar o tema do fetichismo, já abordado em 1905, e se embrenha na análise de seu processo originário. A saída engenhosa do fetichista é encontrar uma solução “impossível” ao complexo de Édipo; o complexo que, de acordo com os moldes da “normalidade” psicanalítica, encontraria sua solução normativa com a ameaça de castração proveniente do pai e a retirada do filho da disputa pela posse do corpo materno. A ameaça revela ao sujeito a diferença, dá subsídios à entrada num novo campo simbólico, apresentando a mulher (mãe) como aquela que é sujeito barrado/interditado. Mais ainda, revela a mãe como representante da diferença e da abstração, aquela que teve o membro amputado e tem como signo uma hiância. É essa impressão violenta que encaminha o sujeito do trauma a operar triangulações edípicas em sua vida social; essa experiência é código normativo da família nuclear burguesa, a própria ordem social sendo interiorizada pelos corpos, agora marcados por interdições e recalques. O fetichista escapa a essa solução.

A saída do fetichista é guardar a ideia da mãe não castrada, de uma mãe fálica, e formar com essa imagem um compromisso, totalmente distinto daquele firmado pelo sujeito que aceitou a castração. Leonardo escapa duas vezes da usual resolução de Édipo, primeiro ao seguir o compromisso com a fixação na ideia da mãe fálica, e depois ao assumir a própria mãe como o modelo edípico, identificando-se com ela ao invés de idealizar um dia ocupar o lugar do pai, retornando ao autoerotismo, amar o que um dia foi o objeto de amor da mãe, o *si mesmo*. Leonardo, fetichista e homossexual segundo Freud como produto de seu tempo social, é uma personalidade incrível para a curiosidade de Freud (2007), por realizar de maneira incrível a arte do desmentido, da *Verleugnung*, *Eu sei bem, mas mesmo assim continuo a fazer*. O que Leonardo fez foi deixar-se seduzir pela mãe, o centro de seu universo sem pai, e acreditar, preservando o traço fantasmático do pênis imaginário, no irrestrito poder da mãe. Leonardo firma um compromisso, o de proteger seu sexo das investidas do pai (em suas formas sociais mais distintas, ora representado no Estado, na Lei, na Escola e na Religião, etc.) e, ao mesmo tempo resguardar a ideia de um falo maternal. Leonardo recusa o momento primeiro da

diferenciação. É sobre essa base, avessa ao Édipo, que todo o fetiche na vida adulta se fundamentará, reanimando e reatualizando o compromisso com a crença. O gozo somente se articulará através desse passaporte, objeto transitório entre o reino da natureza e da matéria, bota, cabelos, roupas íntimas, que apareceram antes do derradeiro encontro com o vazio, que o fetichista preferiu desacreditar. Todo fetichista, no fundo, intui a “ausência” que está marcada no corpo da mulher, mas insiste no gozo da imagem mnêmica, da lembrança de infância, goza com a história de seu tratado e tem no objeto, seu facilitador. O *outro* da cena, essencial ao gozo, permanece como suporte vivo da imaterialidade animada. O fetichista traz para a relação sexual o reino do inorgânico. O elã social está aqui, na *verleugnung*, capacidade cultural de formar compromissos ¹⁸antinaturais. Embrenhamo-nos na análise dos textos freudianos, justamente para embasar os próximos passos da investigação. O interesse da Teoria Social por esses estudos, posso dizer, já está fundamentado na experiência de outros autores como Lyotard, Deleuze, Žižek, Sloterdijk, etc. que detectam nesse processo uma chave para a compreensão da ação social em nossas sociedades. O que procuro nessa mesma trilha é compreender o processo que opera o fetichista no desmentido, pois isso será fundamental na compreensão da Moda e do consumo contemporâneos.

Em 1927, Freud, em um texto curto batizado com nome de “*Fetichismo*”, estabelece uma espécie de síntese dos postulados que desde 1905 o inquietaram. O fetiche é um substituto para o falo da mulher, da primeira mulher na vida do menino, da mãe. O fetichista se recusa à realidade apresentada na imagem do corpo, acreditou na sua própria crença e não renuncia a esta, mesmo consciente da trama que está fiando. “No conflito entre o peso da percepção indesejada e a força do desejo contrário chegou a um compromisso, o que é possível apenas sob a direção das leis do pensamento inconsciente” (FREUD, 2007, p. 306). Criou-se, via desmentido, um substituto para esse falo maternal, uma saída para a ameaça de castração, o fetiche “subsiste como signo de triunfo sobre a ameaça de castração e como proteção contra ela; ele permite também que o fetichista não se torne um homossexual, ao emprestar à mulher a característica que a torna aceitável como objeto sexual” (FREUD, 1927, p.306), daí parecer tão estranho o caso de Leonardo, que, frente à complexidade de seu compromisso, abdicou do interesse para com as atividades sexuais, represando toda sua libido e direcionando-a a outras metas, uma saída perspicaz frente à elisão. O fetiche será então a via do compromisso, a matéria inorgânica ou a parte do corpo isolada do sentido total de corporeidade, que trará sempre de

¹⁸ O termo *anti-naturais* se refere justamente à questão de que a estruturação edípica se naturaliza socialmente como canal unívoco de socialização das pulsões. O fetichismo aparece então, como *anti-natural*, por representar uma contradição radical em relação à *natureza* das pulsões modernas.

volta a imagem mnêmica da potência materna. O objeto que serviu de antessala para o encontro com o vazio que é o órgão da mulher, que antecede o traumático, assume a condição de fetiche. O objeto será sempre um ativador alegórico, uma insígnia metonímica; onde irá se revelar a *imago* traumática, aparece em defesa do fetichista o objeto encobridor.

O fetichista sai ileso do Édipo, sobre ele não recai o cutelo. Entra na sociedade atado ao inorgânico, ao reino da matéria. Aquilo que “retém o instante do desnudamento, no qual ainda se podia imaginar a mulher como fálica” será para sempre o objeto do gozo (FREUD, 2007, p.307). Ainda nesse texto, Freud (2007) aponta que os fetichistas nunca apareciam para análise com a queixa da perversão como motivadora da busca por tratamento, não somente viam sua situação como satisfatória e louvavam as facilidades que seu compromisso trazia à sua vida amorosa, mas em nada os perturbava a particularidade de suas metas. Outro comentário importante é o que Freud (2007) traz, ao comparar o espanto do fetichista com o órgão feminino, ao pânico do adulto “quando se ouve o grito de que o Trono e o Altar estão ameaçados, pânico esse que trará consequências igualmente ilógicas” (Freud, 2007, p.304). A esses dois comentários, retomaremos mais adiante, porém, adianto que são importantes por revelarem o complexo de Édipo como algo não tão trágico assim, e até como um arquétipo em crise. O grito, alerta para a ameaça que assombra tanto altar e trono parece na verdade querer prever o vazio com o qual trono e altar passarão a conviver.

O interesse que guia esta investigação sobre o fetichismo é a tentativa de sobrepor o fetichismo da mercadoria, em Marx (2002), ao fetichismo enquanto perversão em Freud, mas o que de fato anima esse interesse? De modo extremamente sintético, capturar os sentidos de um desmentido social. Um trabalho que tem como objeto o estudo do consumo de Moda e toma o consumo e a própria Moda como um dos eixos estruturadores da experiência social contemporânea. Estabelece-se como herança desse consumo contemporâneo, a ossatura dos *grandmagasins* parisienses do século XIX. Lidamos assim com o capitalismo, fundado sob as bases de sua pedra angular, a forma mercadoria-fetiche. Marx publica o volume um do *Capital* em 1867, 33 anos antes da publicação de *A interpretação dos sonhos*. Poderia sem dúvida dizer que tanto Freud, como Marx estão pensando sobre a mesma estrutura social, sobre a mesma família a partir de pressupostos ora distintos, ora similares. É sobre o capitalismo de classe e sobre a família edípica que flutuam suas formulações e é preciso ter em mente que esse período é um período permeado por tensões. O século XIX, parido das luzes, afunda cada vez mais profundamente o pequeno homem livre nessa obra grandiosa que é a cidade moderna, que cada vez mais vai se alinhando à forma capitalista de produção, máquina produtora de diferenças,

máquina disjuntiva de clivagens. Sobre os resíduos dessa máquina inexorável, vão se concentrar Marx e Freud, e creio que o fetichismo os une numa questão cara a esse cenário; o desconhecimento, ou melhor, a *astúcia da razão*, luta perpétua entre particular e universal que se resume em *Eles fazem, mas não sabem*.

O fetichismo da mercadoria em Marx (2002) desvenda o olvido da produção, descobrindo o processo que anima magicamente as mercadorias no mercado, tal qual o fetichismo em Freud (1927) que descobre pelo compromisso que é *Verleugnung*, ou *desmentido*, um processo que pode ser o fundamento de um por vir, em que ao invés de um não saber, *sabe-se muito bem, e mesmo assim, continua a fazer*. Seja em Freud ou em Marx, o objeto-fetice assume sua função de operador metonímico, ora como ativador da denegação, criando caminhos outros para a socialização das pulsões, o que em certa medida provoca temores em Freud; ora como operador de mercado, insígnia que seduz o consumidor e, ao mesmo tempo, obscurece as reais relações de produção nele contidas. Mas se o objeto-fetice é central para compreensão das dinâmicas do capitalismo, é por ser um eterno *devir*, algo nunca corrompido pela morte, somente é metonímico esse objeto-fetice por ser Moda.

1.2.4 Sempre retomar o mesmo ponto

O capital e sua moderna história dependem da produção de mercadorias, da sede por espaços cada vez mais amplos de comércio e de uma forma desenvolvida de circulação das mercadorias produzidas. O que aparentemente é muito simplório e óbvio se torna imbricado ao analisarmos cada uma das componentes que formam esse sistema *capital*. O circuito que obedece esse movimento é o famoso D-M-D, dinheiro que se transmuta em mercadoria e retorna como dinheiro, e é aí onde se assenta o mistério do movimento; o espírito é circulação, e há que aparecer no final desse circuito, como condição de vida do sistema, um *quantum* maior do que o valor investido, essa é a prova do valor racional e moral do religioso reformado, essa é a natureza do talento. O D que retorna precisa ser maior que o D aplicado, valor excedente, mais-valia, não mais D, mas um D potencializado, D'. Esse movimento é a *alma* do capital, esse salto é o próprio capital em si. Assim se expande o valor, num ímpeto de deslocamento sem limites e cada vez mais voraz, fim em si mesmo da circulação de dinheiro (MARX, 2002). O capitalista se erige nesse fluxo, encarna-se na silhueta de um Mouret, atravessado pela velocidade do capital, donde emana e retorna o valor, e se deixa mergulhar no saber de que toda mercadoria, independentemente de sua forma, da Moda que a reveste, do corpo que dela goza

e da perversão que é ela própria, é “em fé e verdade dinheiro [...] milagroso meio de fazer mais dinheiro com dinheiro” (MARX, 2002, p.185).

A mera circulação de mercadorias não é o que realiza o milagre da criação de valor, o mistério repousa sobre o trabalho, a cada volta da mercadoria pelo circuito, ela aparece carregando uma maior quantidade de trabalho empregado, trabalho seccionado por um corte que decepa o próprio tempo. O capitalista fantasiado de *chronos* subverte o passo dos ponteiros, e assim o faz, pois antes encontrou no mercado uma alteridade que se marca pela despossessão, por possuir como bem apenas o corpo a ser vendido, ou melhor, a ser arrendado por tempo determinado pelo capitalista, aquele que detém um corpo com mais órgãos, um corpo-máquina à vapor, *corpojenny*. O trabalhador se aliena de seu próprio corpo ao dar início à sua jornada.

Ao se converter dinheiro em mercadorias que servem de elementos materiais de novo produto ou de fatores do processo de trabalho e ao se incorporar força de trabalho viva à materialidade morta desses elementos, transforma-se valor, trabalho pretérito, materializado, morto, em capital, em valor que se amplia, um monstro animado que começa a ‘trabalhar’, como se tivesse o diabo no corpo. Comparando o processo de produzir valor com o de produzir mais-valia, veremos que o segundo só difere do primeiro por se prolongar além de certo ponto. O processo de produzir valor simplesmente dura até o ponto em que o valor da força de trabalho pago pelo capital é substituído por um equivalente. Ultrapassando esse ponto, o processo de produzir valor torna-se processo de produzir mais-valia (valor excedente) (MARX, 2002, p.228).

A mais-valia surge do excesso, da criação de um para além do valor de uso, a mais-valia é o alimento para a fome do capital, é a lenha que alimenta a chama desse *moloch*. Aquele que vive do trabalho tem o seu dia repartido entre tempo de produção que paga sua força de trabalho e tempo de produção que se acumula à massa de outros tantos tempos de lucratividade. Esse segundo tempo não roda sobre a referência da manutenção da produção, mas sobre o vazio da lucratividade, aqui a mágica se dá, e a inovação tecnológica faz comprimir ainda mais o tempo necessário à reprodução do trabalho e dilatar o tempo que se traduz em mais valia, o capitalista faz do tempo seu deus imolado, e não se percebe cada vez mais crente na imagem do movimento. Na análise de Marx (2002), capital e capitalista não são a mesma coisa, “o sujeito apenas personifica o capital. Sua alma é a alma do capital”, mas algo mais assombroso se dá quando o próprio capital escapa, independente dos desígnios do capitalista, cria suas próprias pernas e corre pelo globo, “*o capital tem seu próprio impulso vital, o impulso de valorizar-se, de criar mais-valia*” (MARX, 2002, p.271, itálico nosso). Não é mero uso estilístico ou tentativa de suavizar a rudeza dos escritos do *capital*, a recorrente escolha por Marx (2002) de um vocábulo obscuro. Para além do peso ideológico na escolha das palavras, não é por acaso

que o trabalho é morto, ou que o capital é um vampiro, não é também mero acaso o uso de palavras como alma, ao se referir à entidade *capital* ou mesmo à imagem do autômato para se referir ao trabalhador estropiado¹⁹. A escolha dessa constelação de palavras remete sempre ao lado escuro da modernidade, à morte que a acompanha, ao *Spleen*, que na poesia de Baudelaire sempre se relaciona à melancolia ou ao suicídio, ou melhor, a ambos ao mesmo tempo. A escolha dos termos revela, de modo sutil, a ideia de que o movimento fantasmático do capital é o movimento infernal de Caim, o espírito da grande cidade moderna que violentamente se assume trágica.

O trabalho morto sorve trabalho vivo, e reanima seu furor, através do sacrifício *consentido*; o ritual da mais-valia se perpetua, e isso que se aproxima da ficção, de uma história dessas que como no singelo e impactante *Her*²⁰, em que uma inteligência artificial parece nada ter de artificial a ponto de se livrar da mão de seus criadores e viver só, seu movimento avassalador. Torna-se assustadoramente próxima essa cena tão antiga, reedição contínua do sentimento *unheimlich* freudiano. O trabalho morto, que, ao se apropriar do tempo de trabalho vivo, nada mais tem de decrépito, mutila a vida daquele que trabalha de modo que quanto mais intensa é a retirada, mais forte o movimento do capital e mais pobre a vida do despossuído. Por via da ação sobre o tempo, da perversão de seu ritmo, coloniza-se parte da força do sujeito. As novas técnicas de consumo e de venda de Moda, objeto de nosso estudo, apropriam-se do resto de vida ativa do homem moderno, dão sequência à tentativa de sorver cada vez mais energia do vivente, esforçam-se por se apropriar do fiapo que sobrou da jornada de trabalho. A divisão do trabalho, aliada ao constante melhoramento das máquinas produtivas são produtos do capitalismo industrial analisado por Marx, e que desde os meados do século XX vem criando novas formas cada vez mais surpreendentes de absorver suas crises como alimento para seu próprio crescimento, *ouroboros*²¹.

A busca do *capital* pelo excesso nada mais é que seu “desejo” por cada vez mais trabalho vivo, inclusive a ponto de subverter mesmo o que é dia e o que é noite, dilatando ao limite as jornadas de trabalho nos fins do século XVIII. Essa fase que Marx (2002) chama de “orgias do capital” é refreada no decorrer dos oitocentos, mas seu ímpeto não é, de forma alguma, resfriado; tal qual as moções inconscientes, dá seu jeito de escapar. A relação entre capital,

¹⁹ “O capital é trabalho morto que, como um vampiro, se reanima sugando o trabalho vivo, e, quanto mais o suga, mais forte se torna. O tempo em que o trabalhador trabalha é o tempo durante o qual o capitalista consome a força de trabalho que comprou” (MARX, K. O capital, p.271).

²⁰ Jonze, S. *Her*, Los Angeles, Annapurna Pictures, 2014.

²¹ Nos próximos capítulos, retomo pormenorizadamente a questão do movimento capitalista que absorve suas próprias crises, trazendo o ponto de certa ironização que encena o capitalismo tardio.

sujeito e morte é fundamental para compreender essa via de “escape”, é por entre esses polos, que a Moda se coloca perfeitamente, como “*entreposto dialético*” (BENJAMIN, 2004, p.102). A Moda se encrava entre o desejo e o cadáver, provocando ao mesmo tempo a morte e o desejo, pervertendo de vez a noção de utilidade das coisas e oferecendo ao consumidor a imagem imperativa de um *Goze!*, imbricada de cabeça na múltipla acepção do fetichismo. O capitalismo como religião é ode à virtuosidade do trabalho mutilado, à especialização como o *grand finale* de um processo longo e contínuo de aquisição da ausência de qualquer destreza; arte da leveza em se despojar do peso, de mergulhar no fluxo da não-referência tradicional. Sacrificar a capacidade total de trabalho é dar continuidade a um processo que tem início na separação fundamental entre campo e cidade, a primeira disjunção da máquina capitalista, versada em operar cortes. A máquina disjuntiva produz pelo desconhecimento o fascínio, o sonho, a distância, e por assim proceder, produz também a Moda, a multiplicidade discursiva, o hiper-consumo, as ideologias e o cinismo, o inconsciente, e por que não, essa própria ossatura típica do homem moderno. Poderíamos mesmo dizer que a estética desse tempo é a do corte, da secção, do ato ambíguo que espiritualizou a revolução francesa na noite do primeiro dia de combate, suspender os passos do ponteiro dando tiros contra os relógios públicos, clivagem da história sobre sua própria tessitura. O monstro de Marx (2002), a máquina disjuntiva que enche edifícios com sua força demoníaca, máquina que produz máquinas e que atrelada a seu corpo encontra os membros de uma miríade de súditos automatizados, órgãos conscientes coordenados a órgãos inconscientes, quadro em que é cada vez mais difícil identificar não só onde foi a consciência, mas o que é de fato isso que se procura encontrar. “A produção de luxo aumenta” (MARX, 2002, p.507) e novos meios de satisfazê-los são criados pela máquina, eis nosso sintoma, lesma escorregadia que deixa um rastro transparente por onde passa, rastro que é a Moda, que é o discurso articulado ao luxo, que é preciso desfiar em busca de sentidos.

A máquina hoje, diferentemente da máquina “solene” que Marx (2002) tinha a sua frente, avergonha-se de sua forma, empenha-se num estranho jogo de esconde mediado pela técnica. Não existem nem fábricas nem máquinas, isso tudo não passa de especulação filosófica, as coisas são produzidas nas mais distantes e idílicas fazendas, ursos polares trabalham alegres sobre a camada fina de gelo, mesma camada que engarrafa o próprio líquido que nos chega à mesa, ao mesmo tempo em que modernos homens da cidade grande tocam com seus dedos a interface deslizante no novo smartphone sem origem, nascido da caixa, parido pelo reflexo da vitrine. Tudo isso é posto em tensão, sem o menor interesse em desvendar o que está por detrás. Uma crença descrente é de bom grado assumida, excesso de fetichismo(s), o trabalho não existe

e ainda assim existe. “Tudo o que é estável e sólido se esfuma, tudo o que é sagrado se profana” (MARX, 2002, p.552), mas tudo que é neblina se solidifica e tudo que é profano magicamente se sacraliza.

1.2.5 *Se deixar embalar num sonho*

Parece a modernidade se assemelhar à passagem que Benjamin (1994) captura na coleção de Baudelaire; “não só como vítima eu estaria feliz: também não me desagradaria o papel de carrasco – para sentir a revolução dos dois lados! (BENJAMIN, 1994, p.3), ou, ainda seguindo o traço baudelairiano em *Une pasante* da “doçura que fascina e o prazer que mata”, passagens sempre repletas de tensões e contradições, inerentes a seu próprio movimento. A cidade grande da má consciência e da solidão é o cenário por onde passeia a Moda e suas variações, por onde a personagem principal de *O estrangeiro*, de Camus (2009), observa as flutuações da turba numa tarde quente de domingo, indiferente aos amores, indiferente a tudo e julgado por tantos outros indiferentes por não chorar a morte da mãe. Essa cidade entrecortada por contrários, que se nega e nem por isso se fragiliza ou esmorece, é o terreno para o trânsito da mercadoria-fetichismo, modernidade que é ao mesmo passo risco eminente de morte e pulsação intensa de vida. O excesso de vida que enquanto pleora flerta com a desintegração. Essa estética do limite trabalha sempre com opostos muito bem definidos, não deixando se agarrar a uma certeza sequer e permitindo, ou melhor, suscitando cada vez mais rápidas fusões e disjunções. Essa modernidade pode, no máximo, criar esboços de compromissos e máscaras de consenso, nunca chegando a fechamentos, repetição de seu mito idêntico a si mesmo.

Essa abertura contínua, essencial ao sucesso da mercadoria-fetichismo e do modo de produção que nela se apoia, possibilita o encantamento embriagado do consumo, reforçado ainda pela massificação dos próprios fregueses. Se há algo que retrate de maneira fiel a complexidade da modernidade é, também, uma imagem de complexidade ímpar; o sorriso da Gioconda que encarado por algum tempo passa a revelar um desconforto típico da ambivalência, que carrega em seu rasgo um ar de tristeza, esse sentimento de estranheza (*Unheimlich*), que é premente na contemporaneidade, parece contaminar tudo como projeto, e o sorriso pintado por Leonardo é tão carregado de possibilidades que é uma pleora em si;

A dama sorria com régia tranquilidade: seus instintos de conquista, de ferocidade, toda a hereditariedade da espécie, o desejo de seduzir e de fascinar, o encanto do artifício, a bondade que esconde o propósito cruel – tudo isso aparecia, desaparecia e voltava a aparecer, escondendo-se por trás do sorriso velado e mergulhando no poema

de seu sorriso [...]. Boa e má, cruel e piedosa, graciosa e felina, ela ria [...] (FREUD, 2007, p.183).

Cada artigo de Moda traz consigo um pequeno símbolo do sorriso de Gioconda, uma beleza que esconde por trás de si um mistério, uma promessa de fruição de desejo que carrega um perigo, uma atração posta no signo da morte, no fetichismo.

O fetichismo de Freud (2007) aparece como um inquietante compromisso produzido na infância, um acordo entre a memória evocada pela crença de uma mãe fálica, daquela que não sofreu a castração, e que resguardou seu membro da ameaça. A mãe forte suprimiu inclusive as formas ausentes do pai e a lei do desejo se estruturou por outras vias. Pai algum é necessário à composição da cena, o fetichista sabe muito bem que a mãe não porta um pênis, sua própria curiosidade o levou a constatar que ali onde se localizaria o órgão repousa um vazio, o signo da operação traumática e é aí que opera então, seu compromisso fantasmático, acreditar no impossível, a substituição traumática do vazio por um objeto substitutivo, aquele que cobriu por último a cena do desvelamento, que antecedeu a imagem lacunar. O reino inorgânico passa então a habitar todos os eventos sexuais do fetichista, que buscará em todos os seus objetos sexuais aquele substituto do pênis perdido da mãe. Todo desejo, que quer se livrar do fardo da descontinuidade num acesso fugaz de continuidade, é intermediado pelo objeto-fetichismo. Apenas se goza com o reino da materialidade, com o próprio traço mnêmico representado no objeto.

O portador desse objeto, o parceiro sexual, é mero suporte; o que não quer dizer que participa da cena pela força ou mesmo que não encontre prazer na posição de suporte que ocupa. Fetichismo aqui é desmentido (*verleugnung*), sonho reanimado em vigília. O trabalho seccionado pelo capital em valor de uso e valor de troca, em trabalho vivo e trabalho morto, em capital constante e capital variável, em tempo de reprodução da força de trabalho e tempo de produção de mais-valia, cinde a produção de mercadorias entre um antes e um depois, um pré-fetichismo e um pós. A abstração do valor é resultado de uma equalização das condições de troca das mercadorias, todas elas reduzidas à determinação de valores como efeito do tempo de trabalho investido na produção de cada objeto. Na troca, o valor de uso se perdeu, sua inexistência imagética foi falseada, desmentida, e na medida em que essa natureza do objeto se oblitera, suas conexões com a realidade da produção se tornam mais fracas, o que injeta no consumo um ânimo renovado, não se sabe de onde vem cada coisa e se desconhece o “como” cada uma dessas coisas foi produzida, o milagre na vitrine, desconectado de origens, intercambiável por uma multidão de outros milagres.

Fetichismos muito diferentes um do outro, mas que se assemelham por realizar o mesmo salto, desmentir a naturalidade de seu movimento. A mãe fálica que sobrevive, guardada como compromisso no fundo das lembranças do pequeno fetichista, contra toda prova e contra toda produção discursiva, permitirá sempre um gozo mnêmico, que evoca a fantasia através do objeto frio, signo da ausência da lei de qualquer pai, signo de um compromisso que desafia o Édipo e, que talvez por isso tenha chamado tanto a atenção de Freud. A modernidade é tempo disjuntivo, produtor de cortes, e Marx (2002) sabe muito bem disso. O cada vez mais profundo desconhecimento quanto à origem dos objetos, e a alienação que provém da automatização do produtor, fiapo da máquina, que por ser agora um retalho do sujeito autônomo, desliza pelas franjas do mercado, seduzido pelas formas cada vez mais sensuais dos produtos órfãos. Nos dois fetichismos, as coisas movem por si só, como memória inconsciente que tem no objeto-fetice seu ativador substitutivo, ou como transfiguração na vitrine, abstrações do valor, que se intercambiam como entes sem origem. As coisas se movem libertas da vontade de seu dono por se livrarem antes de seus mitos originários, livre do Édipo e livre dos reais sentidos da fábrica, realiza-se a corporificação das inversões, realização do milagre disjuntivo.

O fetichismo revela o desmentido (*Verleugnung*) enquanto técnica criativa, capaz de subverter os sentidos de sua própria natureza social, capaz de forjar narrativas substitutivas outras que passam a ocupar o lugar das narrativas tradicionais. O fetice é o símbolo dessa redenção do inorgânico à condição de sagrado. Benjamin (2009), em suas *Passagens*, nas *Exposés*, espécie de projeto do trabalho colossal que não chegou a empreender, deixa algumas importantes considerações caras à nossa temática. As passagens recebem o abraço de superfícies de ferro fundido em sua construção, recebem a iluminação a gás, o desenho idílico dos panoramas que confundem realidade e fantasia, além do vidro como parte de sua arcada; e fazem dessas estruturas maleáveis o cenário de um espaço devotado ao consumo, constroem com aço, vidro e ferro a tessitura de um novo sonho de mercado, “a construção desempenha o papel do subconsciente” (BENJAMIN, 2009, p.40). Assim como as formações oníricas que ao se aperceberem do relaxamento da consciência quando em estado de sono, tocam as imagens da percepção com os dedos sujos de traços mnêmicos do real, a arquitetura faz da realidade um devaneio. O novo e o antigo se deixam contaminar mutuamente, e os materiais de que se utiliza a arquitetura permitem com que a modernidade faça do passado uma paródia sem fim e traga milhares de perspectivas sobre o futuro que se reflete em sua superfície. A modernidade lança o valor de uso para segundo plano, inaugurando uma fantasmagoria cada vez mais eficiente em alienar por via da captura do desejo e por via de uma dimensão inédita de encantamento, uma

espécie de obsolescência dos usos. O homem é elevado ao nível da mercadoria, e tal nivelção faz do mesmo alvo perfeito de toda espécie de folhetim, de anúncio, de usurpação do tédio por atividade irrefletida. O homem se entrega à univocidade do gozo prometido no brilho de qualquer objeto. Seu movimento delinear sempre o limite entre a “discrepância entre seu elemento utópico e seu elemento cínico” (BENJAMIN, 2009, p.44), ameaçado a todo tempo pelas “*argúcias teológicas*” da mercadoria.

A Moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria deseja ser adorado [...]. Ela se encontra em conflito com o orgânico, unindo o corpo vivo ao mundo inorgânico e fazendo valer no corpo vivo os direitos do cadáver. O fetichismo subjacente ao sex appeal do inorgânico é seu nervo vital. O culto da mercadoria coloca-o a seu serviço (BENJAMIN, 2009, p.45).

A modernidade é ela própria a pletora de um sonho, seu excesso escorre uma dimensão que tem no seu funcionamento o próprio simulacro, a ausência de referenciamento. O capital sopra esse sonho e atraca a realidade em suas teias, descodificando seus códigos e criando um mundo à sua imagem, nesse sentido, Moda e morte são fantasias imprescindíveis ao tempo que não se pode permitir a imobilidade. O *flaneur* foi o último herói dessa modernidade, aquele que resistiu à tentação de dormir, mas que inevitavelmente cedeu à tentação de gozar com seu tempo, cedeu à armadilha dos *grandmagasins* que se utilizam do flunar para capturar o desejo e as paixões dispersas. A modernidade é mundo dominado por essas fantasmagorias discursivas do capital Moda. A ambiguidade é contradição, ser e não ser ao mesmo tempo, tensão sem fim de opostos, impossibilidade de conciliação ou de supressão, é frente e avesso ao mesmo tempo. Benjamin (2009) faz da modernidade o ambíguo, cola em sua testa o selo da contradição, identifica o retorno desse que é o *unheimlich* freudiano, que não deixa esquecer o que na modernidade é aparentemente familiar e, por isso, sedutor (ímago primeva), que atrai a atenção e na proximidade revela um rosto aterrorizante, monstruoso, um flerte com a possibilidade de encontro com o real, que é em última consequência, a hiância, a mais absoluta ausência que a modernidade não pode revelar.

A ideia do *unheimlich* deixa intacta a noção do risco de elisão que está para além da crença, máscara sua face lançando aos céus o brilho inorgânico do fetiche, a alegoria mestra. A alegoria é a manifestação dessa imagem dialética, que é, portanto, imagem onírica, trabalho de corte e colagem de signos, “tal imagem é, dada pela mercadoria como fetiche [...] representada também pela prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa” (BENJAMIN, 2009, p.48). O novo é “a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a Moda” (BENJAMIN, 2009, p.48). A repetição do sempre igual é sinônimo desse novo que é sempre

outro tecido onírico, coberto pela fanstasmagoria da história cultural contada pelos vencedores, sempre dispostos a vestir os trajes dos heróis já sepultados. A positividade de Benjamin (2009), que nunca se encontra ausente, faz da própria modernidade um sonho, pois coloca em seu seio a possibilidade de um despertar, a possibilidade premente, que corta a história como um raio, da redenção que faz do pensamento dialético sua arma²².

O capitalismo foi um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas (BENJAMIN, 2009, p.436).

Sonho é invasão, é desrespeito, sublevação das fronteiras que lentamente foram se acumulando conscientemente, no sonho cada tijolo se derrete, todas as paredes das barricadas se derretem e das mãos do resistente escorrem as armas da realidade junto aos seus próprios dedos, tudo no sonho se lambuzava de seu oposto e se entrega ao além muro da realidade se deixando contaminar pela desmedida imagem aberrante. O capitalismo moderno traz consigo um novo sono, *repleto de sonhos*, dos quais tomam parte a arquitetura, a Moda e a publicidade, inundados pela sempre premente ideia do sempre novo, tom essencial do colorido da forma onírica da realidade. O sono moderno faz da aparência, essência, e da essência uma erupção onírica, um emaranhado confuso de cores e sons acochambrados pela derrelição de uma demanda imperativa de gozo. A imagem do sonho é uma sublevação constante, é o mito entorpecido e entorpecente do capitalismo moderno, narrativa narcotizante da realidade que só faz levantar tensões, produzir ramificações, negá-las, culpá-las e orar a elas mais uma vez, tudo ao mesmo tempo.

A forma onírica da modernidade é o reflexo de uma ideologia que se efetiva na sedução, no encantamento, e a crítica à modernidade deve se pautar muito mais contra seu efeito narcotizante e sua arte de empunhar máscaras que contra seu maquinismo (BENJAMIN, 2009). Entre vida e aparência, o limite se perdeu; o mundo econômico do capitalismo exala ambiguidades e ambivalências, traz consigo uma miríade de mitos que aparentemente nada tem a ver com suas origens e mesmo uns com os outros, mas através de mimeses engole cada um deles e os abriga sob o signo do eterno retorno do sempre igual travestido de novo. O próprio termo ideologia já parece insuficiente para dar conta dessas dinâmicas da modernidade. “O

²² A utopia benjaminiana faz contraste com o recuo do burguês ante o trono deixado vazio pela modernidade. O capitalista lança gazes no trono vazio, cobre a hiância e faz circular isso que é um vazio referencial (o que mais adiante aparecerá como consumação). A condição de sobrevivência do capital é o próprio movimento. As armas benjaminianas, sempre se referirão a um contra movimento, seja no tédio, na melancolia, ou, na espera do fugaz instante aurático em que as condições opostas comungam de uma unidade passageira.

mito está, simultaneamente, na linguagem e além dela” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p.240), sempre se referindo a acontecimentos passados e formando estruturas permanentes, atravessando por sua imanência, simultaneamente o futuro, o presente e o passado. O mito está na *história* relatada, sempre se deslocando através do fundamento linguístico; e aqui escapo da citação de Lévi-Strauss (2003) para indicar que nesse caráter “escapante” em que o mito se deixa deslizar para longe da linguagem, acaba por se tornar presa do poder narcotizante da modernidade, e, envolvido pela tessitura do sonho, passa a ser linguagem cifrada e operar por via de ambivalências e disjunções. O mito deixa de ser mito para se transformar numa estetização de mito, um embuste que sirva de apoio aos ritos de consumo. Os mitos não poderiam se sustentar sem articulação a uma referência, então, quando nos referirmos ao mito, sempre estaremos nos reportando a uma miragem.

É o próprio Lévi-Strauss (2003) quem assume que nada se assemelha mais ao pensamento mítico que a ideologia política, e que “em nossas sociedades contemporâneas, talvez esta tenha se limitado a substituir aquele” (STRAUSS, 2003, p.241). É assim que evocamos o “*mito*” do empreendimento de Mouret, o Paraíso das Damas, que se erige sobre uma espessa camada misteriosa que, se posta à descoberto, revelaria a ossatura de uma morta, a amada sacrificada pelo capitalista. Nada mais é esse “*mito*” que uma alucinação repetidora do mito original; sacrifício da carne que demanda uma dádiva – liquidações cada vez mais violentas. A ideologia política moderna, que muitas vezes é posta sob dúvida, talvez seja um exemplo bastante interessante, onde as narrativas dos atores parecem cada vez menos articuladas a ideologias em si, puros sofismas técnicos do cinismo. O mito sempre se refere a uma sequência de acontecimentos passados, que ainda reverberam sentidos no presente e que, por assim ecoarem, serão sentidos ainda mais fortemente no futuro, reativados por serem a cada rememoração embebidos por suas qualidades entorpecentes. Mitos são “séries, não-reversíveis, de acontecimentos intermediários” (STRAUSS, 2003, p.241), que não são acessados como recordação em seu potencial aurático, mas como memória, em seu potencial cristalizador. A técnica, assim, ao invés de dissipar a fantasia onírica e revelar tudo em sua claridade, alimenta-se desse resíduo, apropriando-se de suas formas, cada vez mais crente na perversão dos mitos aliada à técnica da modernidade. Aqui aparece forte a ideia de que o capitalismo, tal qual o psiquismo, se erigirá a partir de um resto, sempre uma hiância envolvida na fantasia de ser um dia satisfeita, é essa a forma do *ouroboros*.

A fim de responder às expectativas suscitadas pelas tensões que levantamos, é preciso que ao menos deixemos traçadas algumas linhas do que virá a seguir. Creio que muitos fios que começamos a desenrolar ainda seguem emaranhadas no novelo, e o primeiro passo para enfrenta-los é apresentar esse problema e ir tentando, a partir daí, encontrar os melhores caminhos para encontrar a ponta do outro lado. Depois de manejar esse ninho confuso por algum tempo, começamos a identificar melhor suas possibilidades de desenlace; se a leitura e análise de algumas importantes questões em Freud, Marx e Benjamin, articulados a inspirações da história, da literatura e da própria curiosidade, puderam nos mostrar o tamanho do problema, puderam também apresentar um caminho possível para tomar o objeto-Moda em suas relações complexas.

Seguiremos com a ideia de que a Moda e seu correlato consumo se produzem, em modernidade, via perversão, e tomaremos os estudos de Bataile – tanto os ensaios sobre o erotismo, quanto os escritos sobre a noção de dispêndio e do mal –, de Barthes e seus *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1981), Lacan e, mais especificamente seu seminário de número três, além da análise foucaultiana sobre a modernidade que deixamos propositalmente aberta. Se interrompemos aqui nossa observação, tendo em frente o onírico, seguiremos pelo segundo bloco, aprofundando a ideia de perversão, central na análise do “discurso-Moda” e que preparará o terreno para a terceira e quarta parte, contando com um rol mais atual de autores, dentre eles Agamben, Deleuze, Baudrillard, Safatle, Zizek, Sloterdijk e Lyotard. A partir dessa perspectiva, tomamos o cinismo como pista para a compreensão do consumo de Moda, sempre retomando a ideia de que o ponto de partida é uma espécie de desmentido social. Esse é, em linhas gerais, o retrato do percurso teórico que empreenderemos, e, sabemos que muitas questões, naturalmente aparecerão e serão postas em diálogo, mas esse esqueleto é o que é possível adiantar dos próximos passos.

1.2.6 Perfurações punctuais

“A vida é assim, feita a golpes de pequenas solidões.”
(BARTHES, 1984, p.11)

De certa forma, a compreensão da teoria benjaminiana passa inevitavelmente por Proust e Baudelaire. A influência dos dois autores de língua francesa é decisiva na formação do pensamento de Benjamin, que se dilui nessas cores distintas entre si e que faz de sua teoria, uma obra tão particular no modo como são delineados os tantos objetos de interesse que

pululam em profusão sobre as páginas brancas. Repentinamente, as referências começam a ebulir no seu texto, provocando a sensação de que a cor aquarelada invade os contornos limítrofes da forma acadêmica e, quando nossa compreensão começa a se deixar correr no fluxo de imagens sugeridas pela narrativa benjaminiana, somos redirecionados bruscamente para o esteio do objeto. Proust, Baudelaire e Benjamin compartilham de um certo cuidado com o passado entesourado, mas tal cuidado com a imagem resguardada é tão precioso que sérias dúvidas são levantadas sobre a veracidade de tal imagem pretérita. Não é difícil resolver a questão. O passado nesses autores está envolto numa tessitura onírica, e acessar esse depósito mnêmico é se notar tateando aquilo que inevitavelmente se esfumaça em contato com os dedos apreensivos pelo toque. Não há rememoração como revivência, toda referência ao que já se decantou pelas teias da memória é *fictio*, versão. A infância de Proust nos descaminhos de sua Guermantes é uma via de rememoração, é uma forma de redenção que faz esfumaçar os definidos limites entre o sujeito da lembrança e o sujeito da rememoração. Da mesma forma, a infância em Berlin vivida por Benjamin mais parece um retrato, acessado pela mediação de uma rememoração não fidedigna. Uma sépia aurática cobre essa ligação entre sujeito contingenciado pelo presente e sujeito sujeitado à rememoração irreferenciada. O tecido das reminiscências é um pântano movediço e qualquer resgate das imagens que ali foram depositadas já não são mais retratos fidedignos, mas são paisagens híbridas, restituídas pela consciência por intermédio da interpretação, o que Benjamin (2012) chama por trabalho de Penélope.

Proust é produto de uma sociedade saturada em suas significações, assim como os problemas pelos quais se enveredam seus personagens. A Paris proustiana, entre o século XVIII e o século XIX, está prenhe de efeitos que acompanharão toda a modernidade, e não estaríamos exagerando se apontássemos esse ambiente específico como um dos entrecruzamentos históricos fundamentais para que se coadunasse um discurso efetivamente moderno. A saturação dessa Paris é tal que qualquer trabalho de compreender esses anos em sua integralidade já está destinado a fracassar, mesmo um projeto sobre essas passagens históricas, pontilhando os pontos a serem percorridos está carregado de uma ambição sem tamanho. A impossibilidade de acessar a significância desse específico fulgurar histórico talvez tenha impellido Benjamin (2012) a se utilizar da mesma técnica proustiana; a alegoria acessada no contato com as imagens negativas. Através do alegórico, o resto não-significado socialmente, deixado sufocado sob os escombros, pode alçar sua condição de existente e reaver sua voz obstruída. Talvez a maior diferença entre Benjamin e Adorno e Horkheimer seja esse fio

esperançoso que o conecta ao *passado rememorado*, mas não inerte, um passado vivo, de potencial aurático. A mesma massa da atrofia da experiência carrega em seu silêncio seco uma centelha de aura não deteriorada pelo choque. As imagens proustianas estão repletas desse indivíduo moderno definido pelas andanças e pelo desejo disperso e faminto por circular nos ambientes envidraçados da capital do Capital. O consumidor é o signo dessas *passagens*. O desenho que Proust faz de sua série de personagens, que em certo sentido são sujeitos não individualizados, feitos de uma matéria não necessariamente corpórea, mas profundamente tátil, revela grande parte da natureza de uma classe em formação, obrigada a dissimular integralmente sua base material numa fantasia que reencanta sua realidade violentamente realista, que revive um embuste dramaturgicamente de Idade média imaginariamente criada como cenário irreal da modernidade. Proust descreve uma distensão, um deslocamento espaço temporal, fenômeno mnêmico-social, burguesia que se deseja apaixonadamente como nobreza e que sofre por não carregar no corpo a insígnia desse nascimento distintivo ausente de qualquer significação econômica, tanto mais utilizável como máscara estética da burguesia em sua representação (BENJAMIN, 2012, p. 46). Isso que parece um disfarce, é gaze para encobrir o vazio que circula como um grande buraco toda a estrutura da consciência burguesa. Essa gaze cobre a consciência burguesa inclusive daquilo que é sua pletora: a economia das abstrações do valor. Uma vida de paixões devotadas ao simulacro e ao consumo dessas mesmas imagens de desejo.

Proust se dedica em sua obra ao universo do entrecruzamento dos fluxos do tempo, manifestada na rememoração e no envelhecimento. Tal entrecruzamento relativiza a tal ponto a noção formalista do tempo que o implode em seus limites, fazendo confluir na experiência subjetiva do sujeito da rememoração um rio caudaloso de inferências. Proust transgride as barragens que foram lentamente se erigindo no processo de individuação, fazendo o corpo um grande organismo supra-individual atravessado pela experiência do tempo. A Moda, em uma acepção outra, faz perverter esse deslizamento temporal, atira contra os relógios da Paris benjaminiana deixando aparecer um novo calendário que se dobra a seus caprichos. Mas a perversão que a Moda faz do tempo das estações depende em primeira instância de uma série de outras perversões imbricadas na modernidade do Capital, aquele que primeiro perverte as unidades temporais quando equaciona tempo e trabalho como pertencentes a uma mesma dimensão da vida social. Na Moda, o tempo da rememoração é antienvelhecimento, é um protesto contra a morte, mas que dela recebe seu hálito vital. A Moda moderna concorda com Proust na capacidade do rememorar, na revivência mnêmica como momento aurático que salva

o presente de sua imobilidade, mas quebra na rememoração esse ímpeto transformador. A Moda rememora o passado em sua forma sistemática, na revivência dos códigos de uso que imortalizam o presente. Na Moda, a rememoração cíclica é – ao contrário da linguagem, mas fazendo uso de sua articulação semântica – negação da aura que resgata o sujeito do demoníaco presente, na Moda, a rememoração é eterna repetição do mesmo, reencantada sob a superfície simulada do novo. Na Moda, a rememoração aparece como grande tagarelice ruidosa, de um passado rememorado como novo, apresentado como salvação ao tédio presentificado, impedindo qualquer momento em que cessa a fala viciada pelo aparecer de um entrecruzamento de experiências mnêmicas que trazem consigo o poder de conectar narrativas e produzir o espanto sentido pelo sujeito em seu tartamudeio, condição para a superação da solidão moderna.

Barthes (1984), em um texto sobre fotografia, revelando com Benjamin uma afinidade eletiva entre os objetos escolhidos no mundo social, construirá um conceito peculiar chamado *punctum*. Por que a fotografia atrai de modo tão violento o olhar desses autores? Sobre a superfície enigmática da fotografia algo há que se distancia radicalmente do retrato, na fotografia podemos dizer que houve *captura*, mesmo na pose há um tal congelamento do enquadre. Mas há ainda o mistério da câmara obscura entre a retina do operador e a imagem, unidas pelo estalo seco do aparelho. Na fotografia, uma forma de imagem cada vez mais rápida se produz, até que isso se torne de fato filme, provando o ponto vista heraclítico da ilusão fatídica do movimento. Cada *frame* é captura do momento vivido, nunca mais passível de revivência. Um dos pontos curiosos do texto de Barthes (1984) é a ausência de citação ao texto benjaminiano sobre a fotografia, curioso pelo fato de que os dois textos se tocam em alguns pontos centrais e conceituais. Mais interessante ainda é que ambos os autores encontram na fotografia certa ambivalência inquietante, que ao mesmo tempo em que revela a morte ou a corrosão de uma tradição do retrato, da figura do pintor, apresenta a modernidade de maneira não fatalista, carregada por tons escuros de reticência com o aparecimento da técnica, mas sem descartar por completo a subjetividade que pode surgir justamente desse escombro de imagens magicamente impressas nos daguerreótipos. A ideia de alegoria em Benjamin, uma espécie de ativador aurático acessado pela capacidade narrativa do recordar, faz do passado um objeto em latência, a ser resgatado pelos heróis da modernidade que o resgatarão do lodaçal pela fresta, pelo detalhe, assim como captamos o sentido essencial da obra barroca por aquele pequeno adorno que faz com que a visualizemos a partir do negativo, como se pudéssemos concebê-la pelo avesso. O movimento permeia as imagens benjaminianas sobre a modernidade, essas imagens são híbridas, o que não quer dizer que são puramente leves e fugidias, são também

imagens que se deixam encrustar nas soleiras das passagens, repisadas por gerações e obscurecidas pelo véu do esquecimento. O século XIX, revisitado como período sintomático para a compreensão da modernidade, é prenhe desses símbolos reveladores como a fotografia, e podemos observar alguns conceitos que tencionam em suas mais distintas áreas de enfoque esse caráter da transformação, da metamorfose, da transfiguração. É possível estabelecer relações de proximidade entre o conceito *unheimlich* em Freud com o conceito de *aura* em Benjamin, que de certa forma reinterpreta o conceito de *reificação* em Marx e que se comunica com essa tradição dialética resgatada posteriormente em Bataille com a ideia de transgressão e em Lacan com a noção de metonímia. O *punctum* de Barthes (1984) testemunha esse assombro com a ambivalência contida na ideia das *Passagens* abertas pela modernidade.

A fotografia, diferentemente do retrato, traz consigo a prisão de certa imobilidade, no âmago do mundo em movimento (BARTHES, 1984, p.15), representa em sua existência um paradoxo frente à própria modernidade, uma imagem estática em meio ao puro trânsito sugerido pela modernidade. A fotografia ainda implode seu referencial, não é representação na medida em que é puramente uma captura instantânea, o ser que ali se faz presente em imagem não está simbolizado, é natureza morta. Se no retrato é possível imaginar uma narrativa que se deposita para além do enquadramento, sugerida nos próprios símbolos retratados, na fotografia estamos diante do imóvel, da cristalização do instante para sempre referido em sua própria referência. Esse instante não encadeia, mas repete a si próprio no infinito. Na fotografia está capturado o álibi, incapaz de forjar sua ausência. A fotografia cria o corpo daquele que posa e não o contrário e, mesmo quando me sinto olhado pela objetiva e me faço imagem antes mesmo dela se materializar, não tenho sobre ela nenhum controle. Mesmo o *selfie*, tentativa de controle absoluto dos elementos presentes na imagem, irrompe o *punctum* que perfura a imagem no seu âmago, representando ali um outro ente que não aquele que clica, algo naquela pose revela sua contrariedade, toda fotografia é metafórica. A fotografia mortifica, e o recurso da exposição a uma torrente de novos cliques parece aprofundar ainda mais tal mortificação, quando minhas duzentas novas poses revelam um distanciamento cada vez maior daquela primeira intenção fotográfica. As fotos não coincidirão com o “eu”, “sou ‘eu’ que não coincido jamais com inha imagem” (BARTHES, 1984, p.24). A fotografia revela a transformação de minha imagem em objeto, de um transformar-se em coisa e me inquietar profundamente com aquela imagem, que só se torna um pouco menos estranha quando coloco sobre ela uma legenda, um retoque, um filtro, um recorte e nada mais há ali a não ser a referência vaga a uma captura. Experimento

nesse momento uma microexperiência de morte, de tornar-me verdadeiramente um espectro (BARTHES, 1984, p.27).

Ao tornar-me todo imagem, sou a morte em pessoa. Experiência abismal, porém, instantânea e fugidia. A Moda, em sua faceta perversa nos revela essa dimensão mortuária em que as identificações imagéticas se superpõem de maneira tão rápida e tão instantânea que a própria ação do representar-se se perde na velocidade em que os discursos, ao invés de serem acessados em comunicação inter-subjetivada, são apropriados e colados ao corpo como essencialidades. Mesmo que o agente não acredite na veracidade daquela narrativa simbólica, ela se torna um espaço confortável para a identidade, em que o corpo se adequa às imagens disponíveis sem que seja estabelecida a mediação representativa. Entrego-me à imagem-Moda para que a mesma fale por mim, até que uma outra mais adequada a ela se sobreponha sem qualquer perspectiva de definição.

punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 1984, p.46).

O *punctum* de Barthes (1984) repete uma fé que está presente na alegoria benjaminiana e seu potencial aurático. A morte é não-definitiva em Benjamin. Esse algo a mais que está denotado pelo *punctum* não somente perfura a imagem cristalizada, mas me perfura quando me pego estranhado por aquele que ali se faz representar. A mortalidade ali contida somente pode ser captada por aquele que a coloca em relação comunicativa: *eu me percebo olhando para minha imagem e, ali, não me reconheço*. Esse ato de distanciamento revela uma relação subjetiva com a imagem, por via do instante mortuário que então se produz. Essa ambivalência, característica da modernidade faz sempre referência ao movimento de ressignificação, que também a Moda coloca em trânsito. Entre Moda e fotografia, estamos frente à imagem projetada, espelhada e refletida num sem fim de outras projeções. A imagem-Moda é um texto a ser codificado, corporificado pelo sujeito numa sistemática de códigos que acabam por obliterar ao sujeito o acesso à *câmara obscura*. Por detrás de todas as imagens que a Moda disponibiliza, existe uma nudez? Talvez o grande ensinamento que tenha deixado a psicanálise é que independentemente da existência dessa essencialidade desnuda, é o projeto de uma vida dar força às identificações que se reconhecem como projeções que se montam sobre o vazio e que, compreendendo a si mesmas como imagens, colocam-se sobre essa hiância de modo ativo. Tudo o que se lança sobre esse vazio referencial é *fictio*, o catolicismo transcendental assume

essa *versão* como universalidade do interdito, a modernidade afeita às gazes da Moda, incorpora uma linguagem afeita à abstração cada vez mais rarefeita do relativismo.

A fotografia de Barthes (1984) se assemelha às máscaras mortuárias, feitas sobre as últimas impressões deixadas pelo rosto do vivo que desfaleceu. O rosto sem vida deixará para trás os traços que um dia o individualizaram, entrando na generalidade repetível do crânio, que não pode representar, não pode dar falsos testemunhos, nem piscadelas ambíguas. A máscara mortuária é o último instante de uma identificação, o ensaio da fotografia. A máscara mortuária, a imagem fotografada e a própria história podem ser acessadas pelo traço mnêmico, resgatadas do frio da morte e restituídas ao presente, mas recaí sobre nós uma inquietação? Como poderemos restituir ao presente aquilo que se deixou silenciar no palimpsesto? A história feita documento legítimo ecoa silenciosamente no tempo, deixando escapar um resto chamado alegoria; a máscara mortuária, impenetrável, deixa escapar as últimas intenções do rosto retratado e esse resto é traço unário, pronto a se enganchar em encadeamentos possíveis do presente. Mas pode o corpo-Moda, do puro trânsito, rememorar? O *punctum* me fere como uma fotografia unária quando carrega o potencial de negar a imagem, redirecionando o olhar para a realidade, a fotografia unária possui um potencial retórico, inquietante. Esse raro momento em que o *punctum* atravessa o cotidiano representado em sua forma de sistema-Moda instala um desconforto que inviabiliza o encadeamento de imagens que impõe o consumo de massa, lança sobre a sequência uma melancolia (*Spleen*). Essa força é frequentemente metonímica (BARTHES, 1984, p.73).

Benjamin faz uso direto de um método de interpretação, digressivo em seu estilo de abrir no texto infindáveis gavetas, por onde saem mais e mais gavetas. Esse método *anticartesiano* (MATOS, 1993) por essência segue um curso de intenção subjetiva que, não por isso, abandona a racionalidade científica. O argumento e seus conceitos são torcidos exaustivamente e colocados em xeque. Seu ritmo intermitente é preparação para entrada em níveis cada vez mais espessos de significação. A verdade é a todo tempo buscada de forma não objetiva, mas de forma metonímica e retórica através da alegoria histórica, de uma dialética que aprofunda o abismo existente entre a representação e a significação (MATOS, 1993, p.13). O ensaio, que não almeja a construção de um objeto fechado, é metodologia justamente na medida em que o objeto de suas investidas é impassível de ser capturado por um método rígido. O objeto-Moda, fugidio por definição, pode ser melhor compreendido por uma forma de narrativa que não se limite a pressupostos inquebrantáveis, mas por técnicas de enquadramento das tensões que sustentam o objeto em questão. O ensaio prefere perenizar o transitório na busca

por um filosoficamente provável ao invés de uma cruzada em busca de uma verdade não teleologicamente dogmática (MATOS, 1993, p.16). O ensaio dialético benjaminiano nos serve de inspiração na tentativa de tatear os sentidos irradiados pela Moda até que esse jogo de aproximação possa se transformar numa imagem do objeto mais clara e reduzida.

A forma benjaminiana buscará rastrear na era industrial o traço das esperanças malogradas, depositando nesses soterrados pela história uma fé redentora.

Aqui Benjamin encontra a origem do mal. O homem, reduzido ao *logos*, após ter morto Deus, rebaixou-se à posição das coisas. Se o século barroco mostra as ruínas de tudo que é 'corpóreo, mau, temporal', o século XIX é o mundo plasmado das coisas, das mercadorias. Mundo do homem inteiramente reificado, sem expressão ou comunicação. Seu emblema é o da caducidade e também o da decomposição (MATOS, 1993, p.24).

O olhar de Benjamin sobre o século XIX é um olhar melancólico, mas essa posição diagonal frente ao objeto não é, de forma alguma, fatalista. O olhar que se direciona às passagens extintas pela ossatura dos *grandmagasins* não é o da resignação, mas o de uma *fé* no absurdo da tomada de consciência, mesmo em meio à esse excesso de fetiches reificantes. A melancolia benjaminiana é em si, paradoxalmente, ambígua. É postura que denega, que acredita no realismo industrial da modernidade que expropria do homem do trabalho sua capacidade reflexiva, mas ao mesmo tempo não abandona a fé na redenção por via da *catarse* histórica. O objeto aurático não está para todo sempre perdido, mas para encontrá-lo é preciso submergir na lama dos pés à cabeça. A meta é a passagem da verborragia morta à representação linguística ativa, ou, no caso do nosso objeto especificamente tomado, da ruptura das simulações do desejo que se codificam numa resposta mercantilizada e objetificada pela forma Moda à problematização do movimento como representação em si. Não é pelo fim do movimento-Moda que traçamos nossas análises, mas pela experiência de compreensão que mais se aproxime da integridade de seu discurso. Se a Moda produz um reencantamento social pela imagem capaz de obinubilar a reflexão crítica sobre esse movimento *onírico*, cabe à teoria social interpretar os fios dessa narrativa onírica, desfiando a sistemática que se esconde por trás desse desejo fabricado. A fresta que nos permite adentrar o avesso dessa narrativa montada publicitariamente é o *punctum*, esse resto que não se deixa significar por completo.

Esse homem que matou Deus não se tornou Deus; os homens se reificaram apaixonados pela imagem da grande gaze que se acomodou na forma de um panorama, destinado à renovação constante de suas inebriantes cores. Essa *passividade*, fonte de um mutismo ruidoso, com o decorrer do tempo começa a desacreditar do real abismal, do vazio onde caiu a última grande

imagem punitiva, e, como foi performatizado desde os tempos primevos, a repetição do ritual cerimonial faz com que o temor se acomode ao hábito, *rito de consumação*, que apazigua esse *Real* latente. Olgária Matos (1993, p.27) reforça a noção de que nas Teses sobre a história, a grande lástima moderna é a uma humanidade emudecida, que faz girar perpetuamente os signos de um sempre novo que é, repetição do mesmo. O que se repete sobre a forma de Moda é o véu cultural do progresso em ciclos cada vez menores de duração, capazes de aniquilar as bases daquilo que poderia ser considerado como *tradição* em seu sentido mais ampliado – contemplação do tédio, do trabalho manual, da família nuclear religiosa do desejo interdito, das ruelas e do bairro, das passagens e do ocaso do narrador, tanto quanto da *flanerie*. Não se está exilado de uma tradição particular, mas de qualquer tradição (MATOS, 1993, p.28).

Não sustento a ideia que aparece tencionada em Matos (1993, p.30) de que o que se perdeu nos choques da sociedade moderna tenha sido a aura, por sustentar uma aura que resiste heroicamente aos mesmos choques e que circula, mesmo que de modo deficitário, *latente*. A ausência da aura é impossibilidade qualquer de rememoração consciente e, por consequência, de redenção. A autora ainda indica que não havendo mais um centro fixo no mundo, todas as coisas caem no vazio onde nada pode sustenta-las ou orientá-las, o que apoio em parte. De fato, o referencial por onde se estruturava o interdito social perdeu sua solidez e as ações sociais que por essa referência se norteavam deslizam indefinidamente, porém, é preciso indicar a ressalva de que essa ausência de centro fixo ou mesmo a errância desses movimentos modernos é mantida descentrada por uma própria inaptidão dos modernos em articular novas narrativas capazes de rememorar a aura latente. A ambivalência desse fenômeno tem, por um lado, uma espiral capitalista que se apoia num consumo de massa cínico, que se apropria da própria contradição como paródia metonímica e faz repetir um movimento espetacular de simulação do desejo de consumo reificante e, por outro, o reencantamento dessa esfera social por intermédio de uma Moda erotizada, pressionada pelo imperativo de um *gozo* solicitado como ordem e sentido pelo sujeito como promessa de satisfação. De fato, há uma ausência de centro, mas é imprescindível observar que essa ausência de centro é condicional à ação social representativa. As narrativas sociais legítimas e normatizadoras foram, todas elas, discursos que se impuseram como *tradição*, e mesmo a precariedade da estratégia moderna tem a ver com a tessitura de uma narrativa-Moda, feita da fibra que é, em si, metamorfose descentrada e descentrante.

O despertar proustiano é para Benjamin o despertar histórico: tudo gira, quer dizer, ele contém um momento de desordem do qual a classificação temporal e os demais sistemas de ordem estão dispensados. Quando as coisas giram, elas o fazem umas em

relação às outras sem formar nenhuma série, nenhuma ordem hierárquica, nenhuma conformidade (MATOS, 1993, p.46).

A ambição do projeto Benjaminiano não é abandonar a racionalidade iluminista, mas a de sobrepor ao iluminismo a imagem dialética do surrealismo, incorporando na objetividade um detalhe inquietante, que lance a racionalidade iluminista numa desconfiança que se dirige à própria estrutura. O surrealismo, ao esfumegar fronteiras tidas tradicionalmente como estabilizadas, realoca o sujeito em sua estrutura difusa, de modo que os próprios processos inteligíveis passam a ser questionados como sedes de autonomia do ser. Benjamin falará de uma memória inconsciente, lugar de uma desordem produtiva (MATOS, 1993, p.55), espaço de confluência com as teorias freudianas que poderão propiciar um *retorno do reprimido* também dentro do imaginário social. Decisivo, como aponta Matos (1993), é mais o esquecimento que a memória, é em função do esquecimento que esse traço mnêmico se obstrui do resgate. O discurso sistemático e programado da Moda, que tem como aparência um forte apelo ao que é irreverente e descontraído, reforça incessantemente o esquecimento na medida em que propala o trânsito, o movimento e a evitação da amarelada treliça de onde provém o tédio melancólico. A consciência histórica dos sujeitos contornados pelo traço benjaminiano não deriva de uma consciência tal qual a de Marx ou Descartes, mas a partir da ação do involuntário e da rememoração.

Na obra de Benjamin, já se apresenta de modo bastante presente a ideia de uma modernidade não pura e simplesmente racional-científica, contrária a qualquer essência mítica. Benjamin traça o século XIX em Paris como um microcosmo do que iria se repetir em larga escala nos séculos subsequentes e percebe nessa Paris um algo que se destaca da racionalidade técnica do desencantamento, imprescindível na compreensão dos reais mecanismos de suporte da Moda. Benjamin vislumbra Paris como unidade de onde se secreta um encantamento não religioso, mas transcendental na medida em que busca o prazer da redenção pelo gozo, que na ausência de interditos por onde se produzam transgressões, simula e denega tais interdições faltosas. Tudo se passa no registro óptico, na formação da imagem e a estratégia de um capital-Moda se apropria dessa pregnância para forjar laços sociais amparados no consumo. A Moda, nesse sentido específico é o império da própria imagem feita corpo, feita identificação subjetiva, feita linguagem e estilo de vida. O que se consome no objeto-fetice é em grande medida a imagem de si como portador do objeto. Nas imagens produzidas pela Moda, é impossível notar distinções entre o *modelo e a cópia*. A opacidade da aura remete ao mundo das mercadorias, da reprodução em série, das fantasmagorias erotizadas em forma de Moda. A representação da

Paris do II império é o protótipo da civilização capitalista, sob o inédito impacto das forças técnicas (MATOS, 1993, p.124), da arquitetura das *exposées*, dos *grandmagasins*, das passagens e das marteladas de Haussman investindo contra as barricadas populares e lançando a burguesia ao movimento, ao ritual do *sair às compras*.

Olgária Matos (1993, p.142) interpreta o pensamento benjaminiano de uma maneira interessantíssima ao sublinhar o modo pelo qual o mesmo situa a modernidade através da ambivalência, mas sem ser por ela capturado. A ambivalência se torna uma categoria analítica para dar conta de uma forma moderna definida na alegoria. O mundo profano pós-industrialização é antinômico, ele não necessariamente enterra o mundo transcendental, apenas minando seu absolutismo. A modernidade fere como um *punctum* o cerne dessa tradição religiosa, condicionando-o à sua relativização e, por consequência, descentrando seu posicionamento, porém, não faz questão de ocupar esse posto, continuando a girar centrifugamente, ameaçado por ser absorvido pela hiância abismal, a ausência narrativa que é, em si, morte. A modernidade é, pois, tensão contínua, recusa ante a conciliação.

PARTE II

INTERLÚDIO À PARTE II

No capítulo que se segue, encontramos uma discussão central no trabalho; a entrada nos temas do erotismo e da profanação. Na maioria dos estudos em que o objeto a ser observado de mais perto é a Moda, muito se discute acerca do consumo, da publicidade, das estratégias de marketing, das possíveis tendências e implicações culturais que estão aí depositadas. A razão de concentrar o olhar sobre tais pontos vem da insígnia benjaminiana e de uma certa desconfiança em relação a outras pesquisas sobre a mesma temática que se debruçam sobre discussões sérias como o *status*, a diferenciação e o individualismo, mas pouco se referem a esse lado mais obtuso da Moda: o fascínio erótico, a perversidade, o signo-morte. Talvez essa objeção seja a de que tais discussões são pertencentes a uma dimensão muito mais estética que científica, repleta de nuances subjetivas e abstratas.

O que encontramos no capítulo que se segue é um estudo sobre a obra *O Erotismo* (BATAILLE, 2009), em que num primeiro momento impera um esforço de compreensão, para, aí sim, produzir comunicações entre o que está ali colocado em latência. Pensar *O Erotismo* (2009) de Bataille é refletir sobre o espaço transicional entre uma cultura lastreada e estruturada pelo interdito religioso e uma que se levanta despida dessas referências, e que opera uma brutal secção como *isso* que é transcendental. A revisão desse conceito traz sérias questões a serem observadas, e por elas passaremos para melhor compreender a noção de continuidade/descontinuidade dos corpos, o estado de abertura pletórica e a relação dessa posição com o estabelecimento/suspensão do interdito. Essa compreensão nos colocará em condição de tencionar a validade dos interditos em contemporaneidade e como o capitalismo se referencia através disso que chamaremos *hiância*. Essas estruturas são centrais para que possamos refletir acerca do *modus operandi* desse sistema de mercado e, como a Moda, ocupa aí uma posição de centralidade na formação da própria subjetividade, misto que sente o sujeito ante o vazio de significações, fascínio e temor. Nesse capítulo, poderemos refletir acerca disso que é a premência da finitude do desejo e a infinitude da metonímia operada pelo sistema-Moda.

O ponto central da seção é a discussão sobre o erotismo, mas essa questão é complementada pela relação com o conceito de profanação (AGAMBEM, 2007), ação inviabilizada pelas conjugações históricas da modernidade, ação embargada. Sem a possibilidade de atos profanadores, temos de nos ver com outras conjunturas sociais, espaço

habilmente ocupado pelo discurso-Moda. Nesse capítulo que se segue, o que nos guia é a tarefa de produzir a comunicação entre esses dois autores que julgo cruciais para a compreensão dessa *versão* da Moda que nos designamos como objeto. Há ainda uma tênue linha que percorre toda a extensão dessa parte específica do texto, a angústia.

2.1 A dimensão erótica

O Erotismo acossa a história do homem, na mesma medida em que acossa a própria história de Bataille (2013). O que é erotismo? Como é significado o erotismo em Bataille (2013), e, afinal, como é possível tomar a questão como um ponto seminal na história da modernidade? É, pois, importante, precisar qual a relação do erotismo com nosso objeto, a Moda, e é patente que qualquer resposta que se proponha definitiva nesse momento do texto seria mera pretensão e precipitação. Fato é que o erotismo, na perspectiva de Bataille (2013) se enfurna na cultura, entre a animalidade e a sociedade, entre o puro ímpeto e o recuo angustiado. O erotismo está marcado na história do homem, não podendo ser considerado apartado da história do trabalho ou mesmo da história das religiões. O mito freudiano da concepção ontogenética do sujeito parece articular um bom ponto de partida. A libido é energia que se movimenta no interior da membrana unicelular, satisfazendo-se de seu próprio fluir, é movimento de maré, sem tempestade e sem conflito, autorreferente e incomunicável, *ser para a morte*. A libido autorreferente se fecha num sistema incomunicável e é somente por uma expulsão violenta de seu próprio plasma que começa a querer projetar de si, seu próprio material. Isso já é sacrifício e já é morte, mas é também prolongamento. Para que o ciclo de vida seja forçado a uma dilatação/ruptura, é urgente que essa libido seja projetada para uma meta, essa meta primitiva que era feita próprio corpo se revoluciona, é agora meta-mundo (objeto). A libido tem assim um caminho a repetir indefinidamente a cada novo ciclo, e esse caminho é efeito de uma violência sádica, que expulsa a energia como impulso destrutivo.

O ponto de virada se desconhece, e todo esse percurso é uma espécie de elucubração sobre as origens pré-históricas do desejo. Se o *milagre* da vida se opera, seu primeiro fulgor se encontra nesse momento fugaz, *ex nihilo*. A ambivalência nasce dessa primeira noção mítica, de que para haver desejo, é antes necessário que haja antes uma “vontade” de destruição, estabelecimento da meta como alternativa à morte na autorreferência, pois a única libido que há, é tecida da mesma matéria que a morte, um só e mesmo plasma.

O que nomeamos como vida é esse perpétuo alargamento do ciclo, é projeção da libido ao que excede o corpo, é, enfim, pulsão comunicativa como alternativa ao silenciamento; diz-se assim que, no começo, o que irrompe é um grito, um tartamudeio que escapa da dor, resíduo dessa radical violação original. Essa dinâmica é imprescindível para Bataille (2013), destruição como acesso ao Outro, violência como instituição de si próprio. Especializamo-nos nessa arte de enganar a naturalidade do movimento sinuoso rumo à imaterialidade, montamo-nos como fuga do inominável silêncio nos desviando do abraço que ameaça fechar novamente a derme, desviamo-nos pelos furos, pelos buracos, pelos espaços vazios de fundura que nos levam ao Outro. A missão desse corpo atravessado de libido por todos os lados é tomar o desejo por suas mãos e o projetar na matéria-mundo. Essa matéria que se faz homem pelos buracos, produz e é produto da cultura, do trabalho, da religiosidade e da lei, e não mais pode ser compreendida ou abstraída sem a *história* ambivalente desse plasma, pois essas obras vão sedimentando matérias que novamente recaem sobre o corpo, reformatando-o. A língua que fala o corpo e fala a si mesma, a matriz ontoformativa, em que Elias (1994) viu a moeda. Dessa dinâmica de corpos sociais, nasce do limite fronteiro o erotismo, “aprovação da vida até na morte”. O desejo de continuidade produz descontínuos comunicantes, buracos que se deixam aproximar e fascinar com aquilo que no escuro é intraduzível. Passemos então para o jogo produzido na relação desses sujeitos descontínuos.

É o próprio Bataille (2013) quem apresenta a noção de que os sujeitos são invólucros descontínuos e, por essa noção, devemos ter em conta o fato de que essa discontinuidade é, de fato, um trunfo. Se afirmamos sermos seres descontínuos é devido ao fato de recusarmos a naturalidade do movimento modular oceânico, pois recusamos a continuidade e violamos esse invólucro através de nossos escuros buracos comunicantes. Essa questão nos traz de volta a dialética da luta, a ideia de que sem comunicação, seja através das línguas que operam os corpos ou pelas ideias que agregam as línguas, não há atrito entre Eu e Outro e, que sem esse atrito conflituoso, o que resta é retorno ao estado inorgânico do mutismo. A reprodução é o que põe em jogo os seres descontínuos, através da promessa infinita de continuidade. Por *promessa de continuidade*, o que tentamos tencionar é essa violação utópica que o sujeito humano sempre se atreve a empunhar, o enfrentamento da natureza pela via da afirmação de uma vida cultural, regida pelo discurso de uma virtual comunidade simbólica que faz comunicar os descontínuos, dando a eles a ilusão da continuidade possível. Esse estranho jogo é conhecido por nós todos; é impossível recuperar o momento original, esse é o infatigável evanescente, e cada vez que avançamos sobre o mesmo o sentimos mais distante. A continuidade está representada na

reprodução como derrelição dos corpos em atrito, como sutura dos buracos incomunicáveis, momento efêmero de gozo entre dois descontínuos que flertam, de perto, o sabor da comunhão. Nesse elã contínuo, a vertigem, o fascínio inominável que, pela via do gozo, é apresentado como possibilidade de retorno ao inorgânico, mostra suas disposições. A reprodução põe em jogo toda a integridade do ser, e a expressão *la petit mort*, que tenta capturar pelo sentido o sentimento melancólico que sucede o gozo e que traz sempre a ideia de um afastamento do outro ao mesmo tempo em que irrompe uma dificuldade em simbolizar, parece exata para nomear o momento. A continuidade é morte, é fechar o ciclo tapando os buracos que exaustivamente foram abertos e por via da luta se mantém profundos. Essa morte é vertiginosa e fascinante, um dos pouquíssimos monumentos inomináveis presentes na modernidade iluminada, rara sombra que ainda não foi iluminada por completo pelo discurso da ciência racionalizada. Entre dois descontínuos, um abismo de continuidade. É essa ambiguidade que domina todo o erotismo, é isso que o preenche de significado, um jogo perpétuo entre vida e morte, ruído e silenciamento, onde quase palavra não há, um feixe de continuidade no ato que é, ao mesmo passo, nostalgia de origem e promessa de revolução. Em cada momento de derrelição está posto um desafio à integração da língua pelo silenciamento, que somente é vencido pela violência dos corpos em espasmo, que mesmo cientes da impossibilidade de continuidade, entregam-se à violação alheia, assumindo *la petit mort* como trunfo contra a grande morte que ameaça o avanço do significante.

Na acepção de Bataille (2013), o erotismo indicaria uma promessa de vida, ou seja, a destruição completa do ser fechado e incomunicável; e essa comunicação corpórea se encontraria nos limites do próprio corpo desnudado. É a ação decisiva do erotismo: o corpo em seu estado despido, essa nudez que é, ela própria, aceitação da abertura corporal, acesso à violação via obscenidade dos canais obstruídos, possibilidade de perturbação da ordem, lembrando de que a perturbação da ordem, o grito que irrompe e atravessa a membrana do silêncio, é pulsão de vida, é cultura em funcionamento. Esse algo que é o excessivo por si só ilumina o movimento e apresenta o corpo como vinculado a algo que lhe é exterior, que lhe é estranho e propõe por essa dimensão conflituosa o compromisso com a ideia de um corpo simbólico, que se monta no vínculo com alteridades, que se constrói sempre na iminência pujante de uma impossibilidade. Nesse sentido, o corpo apenas se desnuda, pois antes se fez coberto, e se antes se fez coberto é porque nada mais possuía de corpo natural, mas já era corpo involucrado na cultura, corpo decoroso e repleto de reticências sociais. Esse corpo envergonhado, quando se cobre, já está imerso em uma comunidade simbólica que o abraça e

o captura por todos os lados. Nesse abraço, já está desenhado o discurso Moda, o “como” da cobertura, as variações e hierarquizações das línguas e dos ritos; nesse abraço cultural já está posto o discurso e o poder, os lugares e as posições de cada sujeito e de cada signo nas redes de sentido. A Moda não somente é discurso que se levanta no nascedouro da cultura, mas discurso que se torna impetuoso e central contemporaneamente. “O que designa a paixão é um halo de morte”, Bataille (2013, p.44). No erotismo, tal qual no sacrifício, está sempre presente a vítima imolada; os dois fenômenos se embebem da relação com a morte.

No sacrifício, o sangue irmanado pelo ventre do ser posto em posição de ritual redimirá a angústia dos pecadores, selando a comunicação e o compromisso entre o profano e o sagrado, de forma que, para a esfera profana, esse vínculo é sempre a ressignificação do trauma de um assassinio fundamental, é sempre a re-atualização da consciência de culpa que une e mantém coesa a *comuna*. O sacrifício é responsável diretamente pela vivissecção do mundo em puro e impuro, é através do sacrifício e da consciência de culpa, internalizada como marca no âmago do sujeito, que surge a força da lei (tanto *Lei* da repressão das paixões, quanto lei instituída socialmente enquanto ordem). Quanto ao sacrifício, podemos seguramente afirmar que este se consagra na tênue relação que estabelece com a morte. No erotismo, estamos diante da relação de corpos descontínuos que se alienam, em primeira instância, da continuidade, mas buscam no ato uma proximidade com essa, que é a continuidade fascinante, o inominável representado em ausência, a morte (finitude). No erotismo a morte é superada e buscada pela abertura ao signo, e é o próprio signo que impossibilitará o acesso interpretativo a esse fenômeno inaudito, para abarcá-lo, as palavras sempre falham. O signo, trunfo de um corpo erotizado, é a implementação no corpo da cultura, recusa da morte, mas ao mesmo tempo ambivalência. Em ambos os fenômenos, sacrifício e erotismo, a imolação está presente enquanto violação e, em ambos, como violação que reintegra duas esferas descontínuas. No primeiro, sagrado e profano, no segundo, sujeitos abertos que se alienaram do fechamento.

O sagrado representado pelo sacrifício é a própria continuidade; o sagrado dos sacrifícios “*primitivos*” é análogo ao divino das relações atuais, há sempre no interstício, o fundamento de um interdito e de uma barra. A presença de um interdito supõe, automaticamente, a possibilidade de uma transgressão, e a transgressão, não necessariamente, suprime o interdito pactuado. É necessário fazer sempre lembrar que o interdito é mola propulsora tanto da religião quanto do erotismo, é a própria vivissecção do mundo e o ponto de clivagem da consciência. Sem o interdito, não seria possível conceber consciência humana, sempre fazendo questão de lembrar que a consciência humana se fundamente também numa

culpa. No interdito dormita a experiência do sentimento de culpa, angústia e pecado e, ainda, a possibilidade real da transgressão bem-sucedida, que “conserva o interdito para dele gozar.” (BATAILLE, 2013). Um dos problemas centrais para discutir de modo satisfatório o tema do erotismo é o de que o erotismo está intimamente conectado com a noção de sensibilidade religiosa, velcro que une desejo e pavor, prazer e angústia [sem tremor não há milagre].

Somos parte de um mundo cindido, um inteiro segmentado em opostos que ora são antagônicos como água e óleo e ora contradizem as normas e se deixam mergulhar um no outro, ultrapassando a racionalidade da impossibilidade e formando uma mistura viscosa de água que é óleo e não se deixa reconhecer sem seu traço de outro. É necessário, de antemão, julgar esse mundo como prenhe de opostos magnéticos que não conhecem outro movimento que a atração recíproca. Os opostos só saberão da repelência dos corpos através de um contato muito próximo. O grande interesse na obra de Bataille (2013) é, primeiro, a suspeita de que essa noção de opostos que se imiscuem seja fundamental para a compreensão da realidade objetada pela sociologia e, em segundo lugar, e numa dimensão mais específica, investigar como o erotismo é apropriado pela Moda, ou seja, como a Moda empunha o erótico a seu favor, como um escudo que a protege e, ao mesmo tempo, seduz o outro que a antepõe. Escudo que a defende e ataca sem cessar, a Moda se deixa tocar, não se deixa capturar, logo já é outra.

A vida, como afirma Bataille (2013), aspira à prodigalidade até a angústia, e essa aspiração toma como fim, um gasto que pode inclusive levar o sujeito a um estado de irreconciliação que chega a tocar o ponto da desintegração identitária. Prodigalidade nada mais é do que luxúria, reconhecimento da dimensão pletórica em sua tradução cultural. Sabemos que na *história* da cultura humana, o que de fato aproxima o animal do seu comportamento cultural é, antes, uma disciplina de frugalidade, ou seja, do irromper do espírito cuidadoso, que primitivamente se limita a fazer reprimenda ao instinto de consumir por inteiro a carne da presa abatida, ou do cereal coletado. O que emana desse jogo constituinte de prodigalidade e frugalidade, de excesso e de agouro? O culto à prodigalidade não é particular e exclusivo à burguesia típica de uma estirpe de homens como Mouret, que acumulam posses no intuito de levá-las todas à desforra, que acumulam com o objetivo de consumir todo o espólio reservado. Isso não é apenas consumo, é consumação, é não apenas queimar o excedente mas queimar as reservas e, em ritual orgástico, testemunhar o nascimento de um novo surgido da própria prodigalidade, isso é exuberância nos termos da questão da consumação. A prodigalidade também não apenas revela suas formas na *belle époque* francesa, mas está fincada no coração da cultura, desde os tempos auráticos das orgias saturnais e dos rituais dionisíacos. A questão

central a ser percebida é que o homem, quando assim plenamente se reconhece em intersecção íntima com o *sócius* que o envolve, está, há tempos, investido nessa dicotomia que perpassa seu próprio gozo. O que irrompe é a questão: o que fazer desse gozo? Como sublimá-lo? Como consumir esse excedente que é pulsional e econômico? A Moda aparece na resposta a essa questão, e se refina no modo pelo qual essa interrogação será resolvida.

Sexualidade e morte são momentos agudos de uma festa, são os picos de êxtase de um ritual que culmina no entrever do brilho fugaz da total derrelição. Nesse sentido específico, parece se encaixar muito bem o conceito de *unheimlich* freudiano; numa concepção descuidada poderíamos assumir o *unheimlich* como a ambivalência bruta, o estranhamente familiar que de familiar nada possui ao ser revelado, que é na verdade o inquietante, o avesso da aparência. O conceito de *unheimlich* muito se assemelha ao conceito de alegoria em Benjamin (2009), o detalhe da obra que a trai em sua inteireza, o detalhe aurático que revela o avesso da obra ou do monumento histórico. Esse caráter ao mesmo tempo inquietante e alegórico está presente na história, que é sempre silenciamento de uma voz dissonante que foi abafada no processo. Sexualidade e morte são investidas pelo tabu e têm, por trás da aparência, um algo mais profundo que trai sua superfície simplificada. É o erotismo que coloca a sexualidade no seu lugar ritualístico, que abre no ato a promessa de continuidade.

Por via do erotismo vislumbramos o rastro de morte que percorre a sexualidade. Não seria exagerado assumir que o erotismo é o alegórico da própria sexualidade, revelando o que se esconde na imagem de uma pujança de vida, como seu direto oposto. Na busca pela continuidade, por transgredir essa estrutura normativa e flertar com o Real, paradoxalmente, vemo-nos obrigados a recorrer ao erotismo, um dos mais elevados bens culturais. Sabemos que ante o excessivo que está premente no jogo de reprodução, desnudamento e intimidade, há, o tempo todo, também um desejo de morte, que é desejo de consumação de si através da presença especular do outro, apagamento desse outro na entrega encenada e autorreferente. No fim das contas, como Lacan (1998) pontua, não existe relação sexual, ou seja, os corpos acabam atingindo a *jouissance* sem atingir o outro da relação, de modo que o clímax é também o gosto da incomunicabilidade, ou seja, impossibilidade de continuidade do *um* no *outro*. Ao fim, toda relação sexual é autorreferente e fantasmática. Retornaremos a esse ponto num momento específico, resta aqui apenas uma ilustração da questão. Tenhamos em mente que a cultura produz laços nada naturais de significação entre alteridades, nisso consiste a aptidão narrativa, no estabelecimento desses vínculos simbólicos que desafiam o movimento natural que incita o sujeito ao silêncio e ao isolamento (é esse o movimento da pulsão de morte). Temos, assim,

vida como movimento antinatural e morte como entrega à naturalidade de um *jouir*; e podemos afirmar que, em todo ato de vida, há por detrás um cenário de morte, e que a vida do sacrifício, da sexualidade, do ritual e da festa, somente atinge seu ponto mais alto no limite, na iminência de alienação da própria vida, na possibilidade de perversão, no fulgurar da morte na própria extremidade da vida.

Enquanto discurso, a Moda se apropria desse momento particular; ela se transveste de erotismo para fascinar, pois é através do componente erótico que ela toma pelas mãos o halo de morte, que lhe empresta toda a sensualidade. Esse é o sentido posto no fragmento benjaminiano, são essas as armaduras das prostitutas, cedidas pela morte às mulheres da Moda. Sexualidade e morte carregam o sentido de um desperdício ilimitado, e nisso se assemelham a Mouret, contrário ao desejo de durar. A Moda quer durar? De certa maneira, respondemos positivamente à questão, mas com várias ressalvas; a Moda quer durar na medida em que vive sob pequenos ciclos de consumação de suas fronteiras. Toda a cultura depende do momento em que sai da boca do sujeito um “não” à prodigalidade total, o mundo humano é composto desses opostos e dessas polaridades: trabalho e festa, profano e sagrado, onde no seio do profano pululam interditos e, no âmago da esfera sagrada, encontramos uma profusão de possibilidades para transgressão (que paradoxalmente sustentam o interdito) em ritos de festa. O jogo de interdito e transgressão se torna ainda mais claro no erotismo, criação também paradoxal. Horror e repugnância estão sempre postos, no princípio de *meu* desejo.

2.2 Entre as discontinuidades e a finitude

Entre Moda e erotismo há alguma coisa de peculiar, não seria muito estranho dizer que Moda e erotismo são feitos de uma só e mesma carne. O erótico mergulha suas mãos na fronteira entre continuidade e discontinuidade, entre morte e vida cultural, ou melhor, entre cultura e morte ritualizada. Erotizar é já, por excelência, nunca mais retomar a animalidade pré-simbólica; o que Bataille (2013) quer dizer com os corpos pletóricos e convulsivos não pode ser confundido com uma fenda na realidade simbólica que abarca esses mesmos corpos. Essa convulsão é de fato pletórica e de fato tem a ver com a possibilidade de uma elisão momentânea do Eu, mas está sempre presa à ritualização sobre a qual os corpos se submetem. O rito erótico está completamente educado pela etiqueta do olhar moderno, e nisso há Moda. A sexualidade erótica coloca uma reprodução possível, coloca em jogo dois corpos simbolizados além de posicionar no espaço o desnudamento dos canais comunicantes, em estado pletórico, desses

mesmos corpos. O erotismo é promessa de morte na vida, fuga da descontinuidade, é efeito de um desequilíbrio da sustentação cotidiana que ameaça se eclipsar mas retorna à ordem. Moda é discurso de poder, é feixe muscular compactado e emaranhado em milhares de outros feixes que conclamam melhores pontos de apoio nessas mesmas redes de poder. A Moda é, diferentemente dos outros discursos, um articulador, ou seja, significante produtor de práticas e rituais. A Moda é regulador de códigos e, por consequência, de disposições; e, ao final, a Moda é nada, é significante máscara que antes precisa ser empunhada por agências empoderadas, que por trás e por meio dessa máscara, constroem símbolos legitimados de poder. É o erotismo que empresta à Moda seu hálito vital, é *ele* que dá ao sujeito a possibilidade de enxergar pela fresta a desordem, o excesso, a prodigalidade e a luxúria. A morte, como elixir da vida, destaca-a da rigorosa disciplina da poupança e da ordem; e isso que parece à primeira vista estranho, nada mais é que a dialética da experiência dos riscos e dos acasos. E estranho parece ser mesmo a palavra mais na formação da frase. Porque precisaria a vida de morte para se intensificar? Para ter certeza da prova da vivissecção e fundação da consciência? Provar a veracidade do interdito e da angústia como resultado de sua possível transgressão? Ou ainda, testar a tese de que o agouro e a repressão moral do ímpeto irracional e apaixonado de nada servem para o crescimento da virtude, e de que o caminho para o crescimento é o da consumação de si, da enérgica busca pelo gozo e da resposta ao imperativo social que demanda: *Goze!*

A Moda assume sua forma metamórfica a fim de não ser capturada pela morte, a Moda não se deixa repetir, para não ser vítima do eterno retorno do mesmo, do curto-circuito da própria diferenciação. O sinal representado em várias pinturas cristãs revela na mão direita de Jesus Cristo, dois dedos; indicador e médio apontando para o alto, e dois, anular e mínimo apontando para baixo, além de revelar o polegar apontando para seu próprio corpo. O signo representa Jesus como intermédio (polegar), enquanto carne sacrificial que sela o compromisso entre o sagrado (indicador e médio) e o profano (anular e mínimo). É sua carne e seu sangue que serão símbolos desse pacto e sua imagem remanesce como lembrança desse trauma comunicativo. O gesto ainda lembra uma tradição romana pagã, onde cada um dos dedos se referiria a um dos deuses-corpos celestes. Esse mesmo gesto, com algumas irrisórias modificações de posição é repetido por Baphomet, seu avesso, podendo representar um vínculo entre as profundezas e o profano. É sempre a violência o que retira a vítima do solo firme da realidade do cálculo e da moral e é sempre o signo da morte como finitude que vem revelar a delicada instabilidade em que se estrutura a ordem legal. Para além do conhecido nada há mais

que o inominável, onde o símbolo se encontra com sua insuficiência, e é aí mesmo onde reside o fascínio pela falta de objeto, ou melhor, pela inabilidade em articular redes de sentido que captam esse objeto e que deixam entrever a dimensão da angústia. A humanidade é constituída pela tentativa recorrente de superação dessa angústia (BATAILLE, 2013). Dito isto, é preciso articular a concepção de que a angústia é um desacordo entre desejo e objeto, é desejo que não encontra significado, significante estéril.

O sentimento depressivo está ligado a essa inabilidade na conformação de metas socioculturais, o que leva gradualmente ao isolamento e ao abraço da pulsão regida por Tânatos. A indicação de Bataille (2013) nos serve então para dizer que a humanidade se forma nessa *gramatologia* da significação de objetos, ou seja, na construção de metas socialmente validadas. Assim sendo, há uma clara relação entre a formação de metas sociais e a barreira erigida pela lei, o próprio interdito separa o puro do impuro, o aceito como limpo e o repudiado como mancha; abraçar a mancha impura é se aferrar ao sentimento de culpa historicamente construído. É pela transgressão que supera o limite interposto e se aproxima da culpa, da angústia da ausência de objeto, que experimentamos momentos de dissolução do sentido. Os rituais de sacrifício e festa – momentos em que oficialmente se suspendem as barreiras interditas – significam o que é ausente de sentido pelo seu avesso, dão vazão à catarse e, paradoxalmente, refreiam sua virulência. Para além desses momentos, o sujeito transgressor está acompanhado apenas daquilo que não está simbolizado, do risco de elisão, do mutismo espantado e da morte, adjetivos que fascinam e chamam para dentro de suas lógicas irracionais e apaixonantes.

Os momentos de pletora são momentos de crise do isolamento (BATAILLE, 2013), esses momentos registrados como fuga da racionalidade e do controle da própria mecânica do corpo são incitados por uma cena erótica, que muito bem poderia ser escrita como cena *erótica*, cena que se oferece ao olhar dos sujeitos descontínuos à espera do vislumbre de continuidade. Nesse sentido, é possível afirmar que a modernidade irradia uma cena, uma ideologia fantasmática que está sempre a incitar o momento pletórico, o excesso, que difundido no consumo leva o sujeito que adentra o *grandmagasin*, regido pela batuta de Mouret, ao sublime momento da prodigalidade, da entrega à sedução operada pelas coisas. Nas passagens que testemunham a morte do *flaneur*, que acompanham sua inabilidade para se defender dos golpes traumáticos operados por um esgrimista ainda mais assertivo em suas investidas, tudo parece suscitar o onírico. Está posto um banquete escópico aos olhares do desavisado, que se encanta pela beleza dos gigantescos panoramas, do brilho das vitrines e da tecnologia, da

arquitetura em aço deslizante e dos grandes armazéns que permitem, como uma espécie de continuação das passagens, o livre fluir do movimento. A turba delinea seu caminho por entre a exposição de mercadorias racionalmente posicionadas para a relação. Que então se abra uma distensão na realidade, uma distensão onírica onde todas as formas de projeção são válidas. O consumo de Moda é um engodo? O consumo de Moda somente poderia levar o sujeito a um excesso irreversível capaz de obliterar sua capacidade crítica, desfalecida frente à sedução da mercadoria-fetichismo?

No erotismo, o inchaço dos órgãos quando se aproximam da crise de sua descontinuidade, revelam o fulgor de uma continuidade ilusória. O erotismo é um caminho sempre rumo à destruição da vida, é percorrido pelo halo de morte. A Moda segue movimento similar, erotiza-se através dos signos transgressivos do excesso e da morte, mas dela retira apenas seu fascínio, apropriando-se do atrativo presente nos inauditos e obscuros que pululam na realidade. Mas poderíamos perceber uma conotação aurática na Moda? Se a mesma incita a plethora da carne e isso é aproximação da continuidade e abertura no descontínuo, é possível conceber comunicação pela Moda, abertura de canais, não pelo desnudamento, mas pela articulação do próprio discurso Moda. Deixemos, entanto, isso em suspensão.

Nos momentos pletóricos o temor da morte e da dor é superado, e na aceção de Bataille (2013) a realidade mesma é violada em sua integridade, dando espaço a uma superação da ordem, uma entrega que lança os corpos ao movimento que embala o sujeito rumo à naturalidade da morte; mas o gozo os traz de volta à realidade. A atividade erótica é momento de crise do isolamento, mas devemos também nos perguntar como essa sociedade contemporânea e moderna comporta a significação erótica. Esse erotismo desenhado por Bataille (2013) é repetido contemporaneamente? Qual a relação entre esse erotismo criativo e o consumo de Moda? No erotismo ao qual estamos nos reportando, o excesso se revela na abertura sustentada pelo Outro, o que possibilita diálogos entre corpos descontínuos. Nessa noção de excesso existe transbordamento simbólico no outro, possibilidade de gozo também na insuficiência do significante para fisgar seus possíveis significados, esse gozo é puramente hiância. Estamos diante do que, quando o fundamento da crise pletórica não emerge como outro? Quando a distensão da consciência não chancela o enigma representado pela abertura a alteridade, mas a uma abertura à memória, chegamos, de fato, a um paradoxo. O fetichismo promete a plethora e o gozo, promete também o excessivo do sentido que é espanto e tartamudeio, mas, nesse caminho, apenas convoca o outro descontínuo como suporte do objeto-

fetichismo erotizado. Os buracos comunicantes se abrem a uma questão outra, que tem na fugaz continuidade uma ponte material.

O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes. A essa vontade refletida, sucedem os movimentos animais desses órgãos inchados de sangue. Uma violência, que a razão não controla mais, anima esses órgãos, tenciona-os até a explosão e, de repente, é a alegria dos corações de ceder ao excesso dessa tempestade (BATAILLE, 2013, p.116).

Há, sob o selo do erotismo, sempre uma perturbação, e esse tensionamento faz com que o erótico sempre pareça um equilibrista em corda bamba, sempre pendendo para um lado, mas se esgueirando na mira do lado oposto para prosseguir nessa linha reta toda torta. O erotismo é um cálice sempre cheio, a ponto de transbordar, mas que não suja a mesa, assim como o equilibrista chega ao outro lado do desfiladeiro, atônito ainda pela vertigem. A atividade erótica tem sempre esse aspecto nefasto? É sempre uma busca pela essência da continuidade? Digamos que sim e não, que como Bataille (2013) sustenta, nem sempre é essa *fissura*, mas retoma a questão assumindo que isso que é *fissura* é o prazer em si mesmo, o inquietante indecifrável que por não ser capturado pelas redes do sentido, atrai tão ferozmente. À continuidade, o espírito humano reage de duas maneiras; por um lado, um desejo de reencontro com essa dimensão sempre evanescente e rapidamente perdida, o que seria o próprio amálgama com o originário plasma inorgânico; deixar sucumbir de vez o signo, abandonar o labirinto. Por outro lado, o desejo em escapar à continuidade e forjar compromissos sempre abertos na possibilidade de uma “*imortalidade do seu ser descontínuo*”.

O lastro erótico forjado é o esforço pela suspensão da descontinuidade, é a investidura cultural no cerne da *performance* pletórica da natureza. O erotismo é a tentativa de fuga de uma condição irremediavelmente solitária. O halo de morte que percorre o erótico em sua extensão é muito bem ilustrado no *Império dos Sentidos* de Nagisa Ôshima (1976)²³, uma luta violenta contra a impossibilidade de superação dessa descontinuidade, ela própria, fundação da consciência pela invenção do interdito. O interdito nasce de um trauma, mas funda em sua aurora a possibilidade antes insignificante, de transgressão, além de sacralizar o mundo das coisas na comunhão sacrificial e na consciência de culpa. Nesse sentido, quando nos defrontamos ao erótico, defrontamo-nos com sua estrutura ambígua. O erótico é sempre essa promessa efêmera de continuidade através do atravessamento do interdito, transgressão dos

²³ Obra filmográfica de 1976, dirigida por Nagisa Ôshima – Argos Films e Oshima Productions.

limites do próprio corpo, possibilidade rara de implosão do sentido. Essa promessa discursiva fascina o sujeito, que adentra o laço cultural pela dimensão do compromisso com a linguagem, com o imaginário e com o real.

Labirintos entrecortados por escadas espirais ou perspectivas, escadas que levam a outros níveis, escadas que se deixam interceptar por vãos e escadas que se comunicam com outras escadas, que sobem e descem, levando de desconhecido a desconhecido. Nesses labirintos ainda se colocam portas e pontes, portais e biombo, falsas passagens e passagens reais, corredores e precipícios, becos apertados e amplos salões vazios, além de uma pequena porta de saída. A imagem marcada a ferro quente na memória daquele que se encontra perdido é a da saída, todo o resto parece derreter nas paredes dessa consciência estranha a qualquer tipo de referência. No centro do labirinto, reza a lenda, está localizada a morada de um ser, corpo de humano e cabeça de touro, o guardião desse espaço de perdição, aquele capaz de decifrá-lo. Tateia então pela estrutura de pedra esse labirinto de Creta, o sujeito, multidimensional em seus sentidos, potencial herói que encontra a ponta perdida do novelo de Ariadne, ou oferenda e carne a ser devorada pelo minotauro que por esse Dédalo repousa. Percorre então os interstícios em busca desses raros pontos de referência, uma marca ou um rastro que possa indicar um repetido e assim se engancha num traço mnêmico capaz de inferir um desenho do milimetricamente ordenado caos. Decifrar e rememorar as passagens se atendo ao compromisso firmado introspectivamente; não ser devorado, seja pela abertura na pedra, seja pela abertura da boca da besta. Esse inferno é não somente a angústia, mas o retrato dos vários que perceberam seu corpo ceder e desabar desanimado. É ainda o labirinto, texto em que é possível ler os próprios rastros de si escritos. A desintegração do perdido vai marcando, no tateio, o próprio labirinto, e esse, recebendo a tinta, vai crescendo em volume. Sair do labirinto é se deixar perder em consumação, ou conjecturar possíveis fios de racionalidade? Em cada esquina revisitada, a impressão imprecisa de já haver pisado aquele calçamento.

Consumação não é meramente morte, é o “como” dessa morte; signo da redefinição da estirpe burguesa, da *belle époque*, daqueles que se deixam engolir pela luxúria, mas fazem desse excesso um espetáculo de si. Nessa dramaturgia da própria consumação, fazem subir os valores investidos. Corporificação do discurso do gozo; superação e escárnio do discurso do agouro e da frugalidade. Fazem do seu próprio corpo um bezerro de ouro a ser sacrificado, nada sacrificam ou regulam, operam o fluxo da abstração do valor também pela via da sedução, do fetiche e do erótico que empresta a essas coisas, o fascínio do interdito. O consumo e a consumação se lastrearão pelo objeto-fetiche e só poderão levar ao ensimesmamento, destino

de Mouret, marcado pela escolha limitada entre ter todas as mulheres aos seus pés e não se deixar fisgar pelos encantos de nenhuma, ou se entregar a alguma delas e se ver para sempre perdido como o mestre da consumação e do mercado. A insígnia do labirinto é o objeto-fetichê, seu ponto de inflexão. Nele estão depositados o simulacro erótico e a marca estranhada de seu produtor. Compreender esse objeto, passa, necessariamente pela compreensão da estrutura edípica e sua superação via compromisso fetichista, na aceitação do objeto fantasmático como substituto do trauma inominável. É também compreender o fetichismo, lidar com a abstração do valor; descolamento do valor de troca e do valor de uso, reificação e alienação do produtor, que agora pode mais facilmente ser fisgado pelo elixir erótico posto na coisa.

2.3 Sobre a parte maldita

Moda é discurso contemporâneo capaz de animar de vez o autômato, claro que Moda não é o único discurso desse estado de coisas atuais, mas é, sem sombra de dúvidas um dos mais importantes a ser pensado. O discurso-Moda se prende nas roupas, nos cabelos, nas unhas, nos membros pleróricos, na língua e na linguagem, no andado, no veículo, nos óculos, no sorriso, no cômodo, na disposição, no esporte, no sexo, na espiritualidade, na gastronomia, na fome, no estudo, no lazer, na guerra e em tudo e qualquer coisa. O discurso-Moda se acotovela a outros discursos como a semiótica, como a religião, como o trabalho, e se deixa manchar de cada um deles; Moda é discurso escorregadio, promíscuo, enganchando-se a tudo o que sirva como referência; mas algo na Moda enquanto discurso a faz mais que outrora, hoje, o mundo a venera de joelhos, rainha da ubiquidade e da transformação. A Moda se enlaça a outros discursos a ponto de os obliterar, de os perverter dos pés à cabeça. Mas se a Moda é discurso desde o nascimento do homem, um sentido completamente distinto a anima com a aurora da modernidade, das luzes e do individualismo das grandes cidades. Esse é o ponto de inflexão.

O cristianismo reduziu o sagrado e, para compreender tal redução, devemos antes pensar sobre os sentidos do profano e do sagrado. Profano é tudo aquilo que não é sagrado, ou seja, o que é estranho à sacralidade e que é possível ser acessado pelo toque. Mas essas duas dimensões não são incomunicáveis, podendo o profano se sacralizar; tal processo seria como a redenção do objeto, que se destacaria do profano e alçaria sua condição *sacra*, e então, inacessível ao toque, puro objeto da contemplação. O oposto também é possível, este movimento de queda seria a própria danação do objeto, o reluzente que se mancharia no lodaçal da mundanidade.

Com o cristianismo, eleitos e danados foram divididos entre afortunados e malditos, mas essa redução que o catolicismo opera é um pouco mais complexa. No paganismo, a transgressão era o ato de fundação do sagrado. Entendamos que a transgressão é o corte que se faz no mundo, corte sem nenhuma assepsia, que rasga o mundo em dois, corte este que somente se opera a partir da existência de um interdito, de uma lei. Transgredir é ultrapassar essa lei, adentrar a fissura que o corte uma vez abriu. Se há *religio – re-ligare -*, isso é efeito de um corte que se produziu abruptamente entre mundo terreno e extra-terreno, um trauma a ser simbolizado. Entre paganismo e cristianismo, impera uma questão essencial: nos ritos pagãos, o sagrado (produto da transgressão) se deixava povoar tanto do puro quanto do impuro, fato que não se repetirá no catolicismo. O momento do ritual de sacrifício é útil como ilustração: a festa abre no mundo uma fenda, suspende a ordem rotineira das coisas e perverte seu sentido mais usual; os interditos que regulam o mundo são postos numa caixa, nesse interstício temporal, os corpos estão livres para se entregarem ao excesso que tem ao fundo o animal a ser imolado, o trauma fundamental como o esteio da realidade, que, posteriormente ao êxtase, liberará da caixa a lei. Esse sagrado pagão está embebido de puro e impuro, do bem e do mal, do limpo que se deixa manchar nessa suspensão. A redução do sagrado conduzida pelo cristianismo está justamente em limar do sagrado a baixeza do impuro. A composição do sagrado como abertura ao excesso, seja ele puro ou impuro, se desfaz; a impureza é rechaçada, mas nesse rechaço se perde a própria essência do sagrado, que, sem impureza, vê seu sentido para sempre perdido (BATAILLE, 2013). Em linhas gerais, o catolicismo invoca um tempo ausente de suspensões de interditos, um tempo sagrado total.

Bataille (2013) é cirúrgico ao apontar que o declínio do sagrado se revela na pouca atenção que se presta ao diabo. O sagrado se reduz à luz, e nada mais há de maldito em seus domínios. O interdito, no mundo cristão, tornou-se absoluto. A ideia basicamente é a de que no paganismo esse momento de acesso ao sagrado seria a comunhão de puro e impuro na justa medida em que o interdito se abolia, uma esfera de ação onde as rígidas fronteiras se esfumaçavam e descortinavam passagens de acesso. No cristianismo, com a extinção do impuro, o interdito não mais é ultrapassado, absolutiza-se, iluminando todo o espectro. Mais que tudo isso, o cristianismo perverteu a noção de que o acesso ao sagrado está posto na violência de uma transgressão. Violência, maldição e impureza são extirpados do acesso ou da imanência sagrada, esse sagrado é, então, a partir do cristianismo, na narrativa de Bataille (2013), nada mais que um simulacro do sagrado, outra coisa que não o sagrado *primitivo*. O mal é, agora, somente o profano, há de se perseguir, mutilar, enclausurar, excomungar todo tipo

de Sabah, de rito obscuro, de magia negra. Não somente é preciso limpá-lo do sagrado, como persegui-lo no mundo profano, a ponto de restar o que testemunhamos como uma religião asséptica. O mal que ainda existe não provoca nenhum eco significativo, não se acredita mais nesse mal, é um verniz de filme de terror em que é possível ver na silhueta do monstro, o zíper por onde escorregou o ator. Mas, se o mal foi descreditado pelo catolicismo, é nessa pequena mancha escura que se esconde a volúpia, ali bem próxima ao inaudito da morte.

Há ainda possibilidade aurática por via do mal, essa possibilidade discutida por Agamben (2007) ainda será retomada, mas adiantemos que reside na condição de tomar o *sacer* pelas mãos e o profanar. No mal se encontra a volúpia e na transgressão (profanação) se encontra o caminho ao prazer. Assim, é o erótico portador de uma dupla condição, funcionar como articulador do acesso à transgressão, pervertendo a si mesmo, ou como possibilidade de simbolizar a profanação através da volúpia. “Mas o mal não é a transgressão, ele é a transgressão condenada. O Mal é exatamente o pecado. É o pecado que Baudelaire designa.” (BATAILE, 2013, p.151).

O fulgurante renascimento da razão humanista cultuada pelos gregos em Florença, os raios sedutores de uma *Marianne* de peito aberto enfrentando a escuridão e dispersando com sua racionalidade qualquer escuridão, seduziu também os espíritos livres a se atracarem numa guerra contra o Mal, essa guerra é vencida no sublime momento em que se deixa de crer naquilo que é Mal, esse é o momento em que o pecado não é mais uma mácula, uma angústia culpabilizante, é apenas um engodo. A possibilidade mesma do pecado desaparece no mundo desencantado da técnica. Bataille (2013) precisa a questão de que num primeiro momento o erotismo é, pelo catolicismo, transformado em pecado, luxúria da carne convulsiva, e *a posteriori*, o próprio pecado perde sua fundamentação sem encontrar esteio no Mal erradicado. Um mundo que não conhece o pecado não possui a habilidade de se lançar às redes do erotismo. Resta ao sagrado o reino do Bem, ao erótico não resta quase nada.

Se um interdito deixa de atuar, a transgressão é impraticável, e o pecado não mais se articula firmemente como narrativa. Mas o capitalismo se revigora cada vez mais como a narrativa de nosso tempo, a narrativa que com seu monstruoso poder de síntese, apropria-se dos entulhos e dejetos, e os faz brilhar como ouro. O contemporâneo não abandonou o interdito, nem mesmo a transgressão, e muito menos o erótico; também seria incorrer em erro, pensar que tal sistema os ressignificou à sua imagem, a operação realizada aqui é, na verdade a da farsa e

não a da tragédia²⁴. Nesse sentido, o trágico traria em si a capacidade ambivalente de coadunar a possibilidade de decadência e redenção, seria o trágico a confluência que poderia se amarrar num desfecho criativo e aurático. A farsa é repetição do trágico sem que haja ali criação, é reprodução descontextualizada, é repetição sem aura, ou seja, simulacro. O capitalismo falseia o erótico, falseia o interdito e a possibilidade de transgressão a fim de articular consumações. Essa é nossa hipótese central, de que o consumo se apropria de um halo perverso, Moda, como meio de alimentar o ato de consumo, identificado como libertador, como transgressivo. Somente a violência é capaz de superar um mundo movido por racionalidades em todos os seus pontos, somente a violência comunga dessa capacidade de nos abrir à continuidade (BATAILLE, 2013).

A beleza, na abordagem de Bataille (2013) é algo que se confunde a uma camuflagem, uma espécie de procedimento de decopagem do corpo, que, ao se montar culturalmente, faz cobrir a animalidade contida no corpo. A beleza nega a animalidade, e nessa negativa desperta o desejo. O paradoxal é que a descoberta dessa armadura, que é significado no discurso-Moda, é o encontro com a crueza do animal, encontro com a exaltação dessas partes animais, os buracos comunicantes que nada mais são que o traço primitivo. *“A beleza é desejada pois sua posse introduz a mácula animal”*. A beleza está, no erotismo, para ser conspurcada, profanada. Observando as mesmas notas de Da Vinci, que foram alvo também do olhar de Freud (2013), Bataille (2013) enxerga não a frieza perante o calor que envolve a cópula, mas o fato de que a feiura a qual se refere Leonardo sobre o sexo, é na verdade a inabilidade em ver que “o atrativo de um belo rosto ou de uma bela roupa, atua na medida em que esse belo rosto anuncia aquilo que a roupa dissimula. Trata-se de profanar esse rosto, sua beleza.” (BATAILLE, 2013). Aqui, profanação, conspurcação e transgressão carregam o mesmo poder, o de transfigurar o belo e sagrado em mal e profano, trazê-lo ao espaço de violação, mesmo que seja uma violação na decadência, superando efemeramente o limite do interdito. Quando o interdito se dissipa, quando a imago parental, representação da própria lei se desintegra, o que repousa sobre o trono? Enfrentaremos essa questão mais a frente, mas cabe aqui apontar que a conspurcação é possível em contemporaneidade, mas se erige sobre uma estrutura tanto quanto diversa, não por via do impuro, mas por via de seu fantasma.

²⁴ O capitalismo tardio, em sua inabilidade de narrar, simula. Lança gases sobre o vazio referencial. Esta é a virulência da Moda. A tragédia se dá no enfrentamento traumático com o real, o falseamento é mera encenação irreferenciada. Esse processo de falseamento encontra na Moda, o próprio movimento circular, repetição do mesmo, aparentada sobre o “sempre novo”.

Outro apontamento importante na obra de Bataille (2013) é sua reflexão sobre o consumo, essas ideias serão muito importantes para o prosseguimento do trabalho. O consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A primeira dessas partes diz respeito à conservação da própria vida, uso do mínimo necessário para que seja possível o prosseguimento da atividade produtiva. Essa primeira parte diz respeito a uma economia de frugalidade, a obviedade de fracionar bem o *quantum* de energia para bem produzir todo o dia, de modo que o consumo de energia seja menor que as exigências da realidade. A segunda parte, e mais enigmática, é a parte improdutiva do consumo, aquela que se representa no luxo, na atividade sexual perversa, no refinamento do gosto. Essas formas de consumo improdutivo são dispêndio. Sua extensão é sempre o excesso e sua forma é sempre a consumação. O objetivo desse outro lado do consumo é a perda maior possível, assim se forma seu sentido. O ódio ao dispêndio é a mola propulsora da burguesia protestante, sua racionalidade muito se deve ao apego pelo cálculo e à tara pelo reinvestimento do valor excedente, uma contagem de migalhas que se pretende acumular até empapucar; seu ódio ao dispêndio é também um desejo de exceder seus limites, seu ódio ao dispêndio vem mascarado no gosto da inveja, na prova do valor. O que tem em comum esse burguês da repressão com o burguês da consumação que se entrega aos aspectos luxuosos e suntuários da liquidação? A noção de dispêndio também compreende esse desdobramento que é não só ação política, mas transbordo, *mais de gozar*, que encontra na própria prática extasiada sua satisfação. “O dispêndio, a consumação das riquezas é, em relação à produção, o objetivo primeiro.” (BATAILLE, 2013). A vida sofre os acessos da exuberância, e seu acontecimento sublimado nada mais é que o desenvolvimento do luxo, a produção de formas de vida e hábitos cada vez mais onerosos. Quem, se não a Moda, para simbolizar esse desejo cifrado de exuberância? A Moda é a linguagem discursiva que traduz essa segunda via, improdutiva, do consumo. “[...] O que importa em primeiro lugar não é mais desenvolver as forças produtivas, mas despender luxuosamente seu produto” (BATAILLE, 2013, p.56).

A luxúria no consumo de Moda tem como objetivo a experimentação do frenesi, o fulgurar maldito da continuidade, que toma de empréstimo do erotismo sua armadura e seus símbolos. O consumo se erige através do rito, simulando o sacrifício, na consumação do próprio desejo falseado pelo objeto-fetiche que o reflete. A busca pelo frenesi, pelo gozo que a sociedade impera, é fuga da angústia. Entendamos angústia como a inabilidade de forjar vínculos com objetos sociais para enlaçar o desejo cifrado, em que o erótico do próprio objeto, da ambiência das lojas, dos comerciais e dos anúncios capturam esse desejo perdido. O frenesi do dispêndio é mais poderoso do que a angústia (BATAILLE, 2013).

O objeto-fetichismo pode ser abordado por duas perspectivas distintas, cada uma delas comporta a questão da produção e do consumo dispendioso. Toda forma de produção de mercadorias já é implicitamente consumo, consumo da energia que deve sempre estar abaixo do limiar das exigências da natureza. Aí o risco da derrelição do trabalhador que nada mais é além de um refúgio ao sair do trabalho. É consumo também a compra ritualizada, o desejo de luxo, fome de gozo, superação da necessidade orgânica. Essas duas faces se alimentam ou se sabotam; quando do consumo produtivo resta energia para dispêndio, a fórmula produz um excedente, *mais de gozar*. Por outro lado, quando o consumo produtivo sempre parece em débito com as exigências, o dispêndio não se opera, o excesso falta e caímos direto na atrofiação do espírito, na alienação reificadora e na inanição. Indiretamente, estamos retomando Marx e Freud, fetichismos.

2.4 O sagrado da Moda e suas profanações

Eis que adentra a névoa matinal, que emerge do lago com seu aspecto sombrio e inebriante, alvorecer ficcional que se repete pleno de mistérios. Cada novo dia parece ir pacientemente iluminando esses úmidos resquícios da noite e se desvelando, o onírico cede então à luminosidade e seu aspecto surrealista desmancha em favor da rudeza e da clareza de um novo dia. A consciência desperta rapidamente se estica como gato, de cima abaixo a fim de se desamassar do sono, os passos do ponteiro imprimem a cadência do iluminado dia, mas se engana aquele que piamente acredita que essa névoa se dissipa por completo, este precipitado deposita sua vida em espaços privilegiados da grande cidade, que o acolhem e o dão de comer, testemunhando o crescimento dessa estrutura de sonho viva no mundo da vigília. O contemporâneo capitalismo tardio descansa suas bases entre a ideologia e o cinismo, misto embebido de um lado e de outro, entre a crença e a simulação da crença, o capitalismo tardio se envolve em uma tessitura onírica. É o sonho que se fabrica nesses espaços privilegiados, sonho fabricado através da técnica e do resíduo de desejo que se articula enquanto discurso desamparado, perfeito às necessidades de uma comunidade mal-referenciada. Os espaços de consumo são fábricas de produção onírica, tal como Freud afirmou em algum momento de sua extensa obra, capazes de dispor a consciência em estado de relaxamento, estado em que desejo e realidade se deixam contaminar um pelo outro. O sonho embala essa abertura da consciência e facilita o acesso violento e violador do choque traumático. Se a modernidade é traumática, é necessário que esquadriremos qual o mito fundador desse trauma, qual o interdito que ele

sustenta e qual modelo transgressivo ele sugere no rito. Exploro aqui o que muitas vezes aparece em matérias de jornais, revistas, programas de TV, filmes, músicas e em todos os tipos de mediação como *Catedrais do consumo*. Se muitas vezes essas fábricas são assim nomeadas, não nos esqueçamos da tradição que cabalistas e necromantes seguiam, segundo a qual a magia é ciência dos nomes secretos (AGAMBEN, 2007).

O que é sagrado? Responder a essa questão não é, em nada, fácil. Antes, melhor é estabelecer uma delimitação, um corte. Deixemos sagrado como um termo que se referencia por outro, sagrado como aquilo que se define à contraprova do profano. Assim, temos uma dependência conceitual, caso um desses conceitos venha a falhar e seja subsumido, o outro automaticamente escorre pelo ralo, restando somente sua sombra. Agamben (2007) traz em suas reflexões não somente a discussão sobre o sagrado, mas também sobre o profano, e ainda sobre o profanar e seu verbo irmão, o sacralizar. É preciso profanar o sagrado; restituir o uso, devolver à comunidade humana aquilo que historicamente foi subtraído ao uso comum através da sacralização. O ponto chave da questão é que apenas se sacraliza um objeto profano, ou se profana um objeto sagrado, através do rito sacrificial, ou seja, não há salvação do objeto sem um rito que corte a fluência do profano, que o destaque violentamente da mundanidade. Profanar, do grego, tirar do templo, supõe mecanicamente a existência do sagrado (AGAMBEN, 2007). O homem não é apenas Eu e consciência individual, como já antes escrevi. Tanto consciência como isso que chamamos Eu, emergem do corte feito mundo, do corte que é, ele próprio, fundação do interdito. Reafirmando Bataille (2013), consciência é produto da lei do interdito. Essa consciência é o lado que, no corte, o gume deixou com a realidade; é *ela* a carne que resiste ao movimento natural de retorno ao inorgânico (FREUD, 2010), sublimação cultural metonímica. Mas isso que se secciona em dois comunica-se, por via de um outro sistema de signos, mas se comunica, sempre deixando marcas de resto por onde passa. O homem, além de Eu e consciência individual, convive com um elemento impessoal e pré-individual (AGAMBEN, 2007), lidamos aqui com o inaudito, com a possibilidade de continuidade, não somente o retorno do reprimido, o *unheimlich*, mas o mergulho no reprimido e no risco de elisão. Esse elemento impessoal é soprado pela abertura nos lábios da pulsão de morte, movimento paradoxal que instila fascínio e demanda morte, faz pulsar a vida e suscita, ao mesmo tempo, um excesso insuportável. Estamos desse outro lado do corte, próximos da continuidade fulgurante, do masoquismo, do fetichismo e do desinteresse pelo vínculo comunicativo, elã cultural. A queda ascendente da faca é ponto de clivagem, o que o mito conta como assassinio do Pai primordial, lembrado pelo catolicismo na divisão de seu corpo

(símbolo da força do totemismo e da incorporação da força) e na comunhão de seu sangue. Na imolação, a suspensão, a festa ritual que eleva o objeto profano à condição sacra, a suspensão momentânea e inebriante do interdito, a morte liberada para festejar. Esse impessoal é inseparável do homem e emocionar-se é travar contato com isso que é pré-individual. Essa é a imagem de *Gênios*, trazida por Agamben (2007) em *Profanações*, anjo entre a liberdade, produção cultural moderna da técnica e do árduo controle em manter afastada a morte, e a própria morte desencarnada, empunhando sua foice. *Gênios* é misto de puro e impuro. *Gênios* é beleza e agonia, entreposto entre o bendito e o perverso. Felicidade é sempre excesso e risco de continuação.

A ideia de que somos seres para a morte está nos escritos de Bataille (2013) e também de Agamben (2007), mas se encontra em um rol de outros autores, ser *para a morte*, não é simplesmente crer na finitude da experiência corpórea, mas é apostar que essa experiência efêmera tem como fundo um movimento constitutivo que é o pré-individual. Todos os gestos estão marcados por uma natureza escatológica, a vida está prenhe de morte, e a questão parece ser a de que nosso olhar atrofiado raramente consegue captar esse domínio. O grande artista, é aquele que, nas palavras de Benjamin (2009), no momento da morte eminente solta um grito, último impulso criativo, ou que, nas de Agamben (2007) está representado na atividade do grande fotógrafo, que capta no gesto a natureza escatológica, preservando a historicidade e a singularidade do evento fotografado. “A réstia de luz que nasce em nossos defeitos e nossas pequenas baixezas não era senão a redenção.” (AGAMBEN, 2007, p.30), a possibilidade redentora se esconde na sombra, naquilo que é avesso ao sagrado, mas que nunca deixou de postular essa condição. Profanar como arma é tocar os objetos sacralizados e fazê-los retornar à baixaza, torná-los profanos e passíveis de uso, é tomar o caminho oposto da sacralização, que via sacrifício, retira do profano, o objeto eleito, exortando-o aos céus. O movimento de sacralização encontra seu esteio na *imago parental*, a ferida que abre a angústia de culpa e, como sua consequência suja, a lei e a consciência. O movimento oposto, a profanação, nega a força desse esteio parental, blasfema, tocando os troféis sacros com as mãos sujas e os trazendo de volta ao mundano, profanar é perverter os sentidos, inspirado em Lacan (1998), é perverter a imagem do Pai, *père-vèrsion*, puxar seu tapete e arranhar seu trono, empurrá-lo do alto e se deparar com o lugar da hiância, tartamudear mais uma vez ante o angustiante trono vazio. Os dois movimentos – profanação e sacralização – se unem por via do ritual, do procedimento que o sujeito imprime sob o signo.

A aura agora, como bem argumenta Agamben (2007), é morta e imparodiável, perdeu-se de vez na profundidade do lodaçal. O autor dá como exemplo desse fenômeno o objeto próprio da pornografia, que mantém inatingível o próprio fantasma do objeto, no mesmo gesto com que se aproxima desde um jeito incapaz de ser olhado, forma escatológica da paródia. Ainda sobre o veio aberto por Agamben (2007), se a ontologia é a “mais ou menos feliz” relação de costura entre linguagem e mundo, a paródia, como para-ontologia, expressa apenas uma impossibilidade comunicativa, impotência da língua para alcançar e laçar a coisa, inabilidade para dar a ela um nome (AGAMBEN, 2007, p.41). Lidamos então com a gradual inabilidade em narrar, impotência diante do signo, soluço embaraçante ante o trono vazio. Uma das crises que enfrenta o sujeito contemporâneo é, sem sombra de dúvida, uma crise da *persona*, crise de identificação. O contemporâneo gira em torno de processos de identificação, e nossa cultura se mobiliza através desses espasmos de classificação. A única maneira que encontramos para designar algo como personalizado é referindo esse algo a uma identidade que o destaque. Da mesma maneira que um sujeito não é alguma essência encontrada nalgum lugar, o sujeito é justamente o refugio de um atrito, ao invés de uma realidade substancial, é o resultado não perfeito do corpo-a-corpo com dispositivos que ele mesmo produziu. Assim o sujeito se coloca em jogo sem mesmo conceber a partida. Escritura e linguagem, comunicação e interdito são dispositivos criados e criadores que atravessam a carne cindida do homem.

Profanar é devolver ao uso ordinário objetos anteriormente sacralizados pelo ritual. Assim como o fez Prometeus ao reservar num caniço oco, a essência do fogo, que dado aos mortais, acenderia neles uma centelha, a mesma que brilha no olhar demoníaco de Blanqui. Assim como a religião se define naquilo que subtrai as coisas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada, a profanação se definirá no ato de Prometeus, de transgredir o inviolável e o tocar, trazendo o sagrado de volta à sua origem profana. Atento para o fato de que não há religião sem separação e o dispositivo que regula e realiza a separação é o sacrifício (AGAMBEN, 2007). Se o ritual operador da separação é a festa sacrificial, o banquete público, o ritual que encarna a profanação é mais bem ilustrado como aquele que acontece pela porta dos fundos, ao invés da festa que inaugura o interdito e convida todos como testemunhas e participantes do sacrifício, na profanação, estamos diante da usurpação, do assalto, da transgressão que viola o próprio sentido transgressivo, de uma espécie de assalto ao signo envolto em sombras.

O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana [...]. Há um contágio profano, um tocar que desencante e devolve ao uso aquilo que o

sagrado havia separado e petrificado [...]. Religião não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos [...] profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular [...]. A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanada, o que estava indisponível e separado perde sua aura e acaba restituído ao uso (AGAMBEN, 2007, p.61).

Detenho-me em alguns momentos de “*Profanações*” (AGAMBEN, 2007) para reforçar alguns pontos cruciais das questões sobre as quais orbitamos. *Sacer* é contraceno dos pés à cabeça, e talvez por isso tenha chamado a atenção de Freud. *Sacer* é um dos signos que carregam em sua estrutura a ambiguidade, o dizer outro, representando ao mesmo tempo a aparência e seu avesso, fazendo de interior e aparência ora a mesma coisa, ora o revés. O que é trazido como *unheimlich*, ou estranho e inquietante, não é simplesmente o conhecido que abruptamente se revela como monstruoso, o movimento de revelação daquilo que se escondia sob a aparência de familiar, mas aquilo que tanto se estranha na posição da testemunha em não saber identificar o sentido de seu próprio ato. A confusão que faz brotar a sensação *unheimlich* é da ordem do ambíguo, de perder a referência entre aparência e avesso, familiar e monstruoso; *unheimlich* é onde toda tentativa de referenciamento se perde, restando a angústia no não saber. *Sacer*, aquele que ao mesmo tempo é consagrado aos deuses – Augusto – e maldito, excluído da comunidade; ao mesmo passo a glória de ser escolhido e a maldição de ser separado das relações mundanas, ser reservado à incomunicabilidade do objeto a ser contemplado à distância. Agamben (2007) é preciso ao pontuar que a ambiguidade constitui a operação profanatória. No *Capitalismo como Religião*, Benjamin (2013) toma o próprio capitalismo como fenômeno religioso que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo (AGAMBEN, 2007). O capitalismo é a religião da modernidade. Bataille (2013) nos desenha um quadro muito bem disposto sobre a fundação da cultura como a própria fundação do interdito, que se alicerça no sacrifício primeiro, no ritual de sangue que se impõe sobre a finitude da morte e abre por via da Lei, duas dimensões separadas: o sagrado e o profano, que somente se reencontrarão através da festa, do rito de rememoração empreendido através do sacrifício e do excesso pletórico.

A cultura se funda na habilidade de separação; na abstração do *continuum* temporal. Entre tempo profano e tempo sagrado. A separação que cindiu o mundo entre bendito e maldito é da mesma ordem da que seccionou o tempo entre o tempo mundano e tempo sacro (festa). Bataille (2013) tencionou a questão da transgressão como chave para a compreensão dos sentidos do erotismo. Transgredir é irromper o interdito, é profanar. É o erotismo uma das “técnicas” de violação do sagrado, de violar a descontinuidade dos corpos e se aventurar pela

promessa de continuidade. Através do erotismo, *isso* avança sobre a cultura e flerta com a morte, com o inominável pré-linguístico. A problemática se dá quando o catolicismo empreende sua cruzada contra o maldito, a caça às bruxas, a caça à magia negra, a caça a tudo que remeta à danação, até o limite de caçar a si próprio enquanto objeto, também sustentado pela polarização entre bendito e maldito. Caçar Lúcifer até a extinção desse anjo caído é caçar a própria condição, é destruir o interdito e com isso a possibilidade de transgredi-lo, essencial para a manutenção do equilíbrio da balança. O objeto erotismo se vê ameaçado com o ocaso do interdito, sem a esfera do maldito, como articular transgressões? Sem presença no trono, como produzir novas identificações? A transgressão não mais se referencia em estáveis interditos e o iluminismo desfere mais um golpe iluminado contra a ainda cambaleante sombra do mundo. Quando o sagrado não mais se levanta em riste, a transgressão se esvazia de significado. Quando o cristianismo dá lugar ao capitalismo enquanto rito religioso, a transgressão escorre, mas não se extingue.

Agamben (2007) define a religião da modernidade por três características primordiais. A primeira diz ser o capitalismo uma religião cultural, em que tudo possui significado unicamente como referência ao cumprimento de um culto, sem necessariamente possuir relação com um dogma ou uma ideia. A segunda característica essencial é a de que esse culto é permanente “celebração” de um culto *sans trêve et sans mere*, implacável e solitário, onde não é mais possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. Por fim, o culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (AGAMBEN, 2007).

O capitalismo leva ao limite uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcou a passagem ritualizada do profano ao sagrado, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano (AGAMBEN, 2007). A máquina de produzir cortes cristã, não apenas secciona mas cria a partir de cada novo golpe, criando canais de comunicação, passagens interditas e autorizadas, perseguidos, canonizados, mártires e excomungados. Cada corte faz surgir não apenas procedimentos, hábitos e nomenclaturas, como incide violentamente sobre a essência do sujeito, seja ele religioso ou não. O cristianismo faz arder mais ainda a culpa, torna cada vez mais profundo o veio entre sagrado e profano, dimensões interdependentes que se alimentam.

A pedra de toque cristã – o pecado –, salvo poucos momentos de suspensão da lei e apagamento do interdito, separa o profano do sagrado. Nesse movimento que busca extirpar do mundo a mácula, o cristianismo empreende uma cruzada contra toda espécie de mal. Sua potência maquinica de forjar separações se vê traída quando não há mais mal a ser extirpado e nem transgressão possível. Sem mal, o interdito perde seu sentido, a transgressão não tem razão e a *imago* parental pressente a inevitável queda. As condutas, que se delineavam entre danação e salvação, racionalizando a si próprias em função da meta ascética, com a dissolução do interdito, vão se organizando cada vez mais em função da mundanidade e da técnica. Aproximamo-nos de uma religião sem mácula e de um puro sagrado sem risco de profanação, da transgressão embargada pela inacessibilidade do interdito. O corpo descontinuado, sem poder para dar vazão à possibilidade de continuidade erótica, não pode gozar/perverter/conspurar nenhum objeto e vê sua potência comunicativa cair gradativamente em desuso. Numa atrofia narrativa que torna cada vez mais raro o milagre do instante aurático, o momento que nos apresenta o risco de afânise, o excessivo do desejo angustiante, parece ir se fechando, substituindo o transgredir – alimentado por esse interdito cambaleante – por um perpétuo repetir.

A mesma técnica científica desencantada revela novas disposições abertas ao caminho ontoformativo do sujeito de desejo e, revela uma posição paradoxal em que se encontra a nova religiosidade: narrativa descentralizada, que tem na imagem de seu trono ocupado por um mito despótico; um espaço vago a ser ocupado por uma miríade de narrativas híbridas, pura tragédia de uma Moda que faz tudo abstrair. Frente a possibilidade de criar outras metanarrativas a linguagem falha em significar a hiância. Qual o sentido do agouro? Qual o sentido do sacrifício terreno? Qual o sentido das obras? Resta ao burguês edificar uma nova *héxis*, a da consumação. Classicamente o circuito de desejo necessita de falta, de um resto não significado. Agora tudo é resto. Não há referência a que se enganche o desejo e, conseqüentemente, não há resto insatisfeito. Sem a referência significativa, há apenas ausência, espaço vacunar onde o desejo falha em se atracar, o desejo trepa no nada sem produzir atrito ou efeito algum, e sem outro, impossível restar. A hiância imagética do trono vago é a própria perversão, e a morte se realiza plenamente na entrega a esse mutismo ante o inominável, coisa que não ocorre.

O capitalismo assume o trono de modo a mantê-lo ausente, edifica um novo culto *sans tréve et sans mere*. A narrativa a ocupar o lugar do trono vazio é justamente a hiância, travestida de objeto-fetichismo e Moda, e é o discurso cínico do capitalismo, representado na figura do burguês da consumação, aquele que se erige no “*sei muito bem que não há Pai, mas finjamos*

um pouco mais”. A modernidade capitalista-burguesa, nascida do vício da separação, nada mais tem a separar. Opera uma profanação absoluta dos signos sem deixar resíduo algum, ao mesmo passo em que imprime nesses signos esvaziados uma consagração integral (*sans trêve*), que se delinea a partir de um outro discurso que não o religioso. O Burguês que tem como *telos* a própria consumação e que vê a salvação de sua carne numa consumação luxuriosa transforma-se no significante mestre dessa cultura. Jorra gozo de seu sacrifício e, quanto mais goza, mais sofisticada seu gozar, nesse ponto, mais-valia encontra a fórmula mais-de-gozar na expressão dessa nova estirpe de burguês. O significado produzido por esse discurso significativo é a mercadoria, ícone maior da separação, produto de trabalho já expropriado e separado. Na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca, transformando-se em fetiche inapreensível (AGAMBEN, 2007).

Mais uma vez travamos o passo diante do fetichismo, ou melhor, do(s) fetichismo(s). De um lado, o fetichismo da mercadoria, do outro, a parafilia. Se em Marx (2002) estamos diante da força do equivalente universal, em Freud (2014) se revela um fenômeno que pode muito bem ser lido com uma linguagem latente a ser universalizada, estamos diante de dois fenômenos, ou leituras da cultura moderna, do capitalismo como religião. No fetichismo da mercadoria, objetos-fetiche são perfeitamente intercambiáveis no mercado, traduzidos pela forma contábil do dinheiro, assumem a condição de equivalentes universais. As mercadorias adentram uma Babel invertida, que por milagre saem da confusão languageira e começam, todas elas, a orarem numa só língua referenciada na produção reificante. Os objetos-fetiche somente se intercambiam, pois encarnam sua forma fantasmagórica, descolam de seus produtores e passam a chamar os vivos em seus sonhos, a seduzi-los por seu mistério e corporificar uma nova forma de desejo, desejo que suscita no produtor não a promessa da utilidade, mas o não-uso, a exibição espetacular do gozo. O processo de fetichização do objeto mascara as relações de produção necessárias ao aparecimento do próprio objeto, de forma que, dispostas no mercado, as etiquetas não narram suas trajetórias, mas narram os efeitos oníricos de sua aparência.

No mercado, o que exala é a tessitura do sonho e não a realidade da produção, obnubilada. É essa separação, também, capaz de obliterar do próprio produtor, a história das outras mercadorias. É a separação do próprio trabalho, o motor da reificação, complemento imprescindível na construção do consumidor. Todo o culto orbita a ordem do consumo, produzir alienações e separações reificando e forjando *mais*-consumo, e, na outra ponta, consumir seu próprio corpo em luxo cria padrões astronômicos de gozo. O fetiche freudiano é

a contraprova do Édipo, a possibilidade de formações não triangulares. É, de certo modo, a queda da *imago parental* reproduzida no retrato microscópico da família. É o trabalho da tradução social a se operar. Nesse sentido específico, o fetichismo reconhece, via *desmentido* (*Verleugnung*), o falo na mãe; sustenta um compromisso inconsciente de que é possível não vivenciar a ameaça e a angústia de castração (chave conceitual fundamental na produção do resto não simbolizado), e mais, de que é perfeitamente possível gozar verdadeiramente do objeto-fetice não referenciado no Pai. O perverso, aqui, pode ser lido como norma latente e, se é possível promover algo que se assemelhe a uma síntese entre esses dois modos de fetichismos, poderíamos assumir que estamos a viver uma cultura que se revela no e pelo fetichismo, tanto por via da atrofia da aura e das experiências, quanto pela operação do desmentido, de reconhecer a hiância do trono e lançar em seu lugar a miragem do objeto-fetice. O capitalismo extremo só sabe separar, sua linguagem é puro corte. Onde antes cada corte erigia uma barreira, agora o corte existe por si só, e a barreira se levanta apenas como holograma, como simulacro. O desmentido, gradação do cinismo, amarra a cultura de massa à Moda, e o rito discursivo que organiza esse culto único e sem trégua é a própria mercadoria-Moda, culto *sans tréve et sans mere*.

[...] assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido – também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem – acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duramente impossível (AGAMBEN, 2007, p.64).

É o consumo essa esfera sem separação substancial possível, onde a realização plena do uso está extinta, mas pensemos um pouco mais sobre tal asserção. Logo no início de *O Capital*, Marx (2002) apresenta uma mercadoria que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de tipo qualquer. Hora alguma está implicado qual o tipo dessas necessidades, ou hora alguma se pontua uma especificidade do que se considera por necessidade, de tal modo que a mercadoria responde aos desígnios de um desejo, ele próprio elástico em função de uma tradução social. Essas necessidades as quais responde a mercadoria podem ser as necessidades do estômago ou da imaginação, quiçá do estômago que anseia pela gastronomia fetichizada da experiência *gourmet*. O desejo, apetite do espírito, é necessidade e as coisas somente angariam valor a si mesmas por saciarem as necessidades desse espírito de borracha (*rubber soul*). Decompondo os sentidos do uso, o que poderemos encontrar? O uso de algo responde à sua utilidade, criada enquanto valor de uso, clivando mais ainda, o valor de uso cria utilidade e, ao mesmo passo, é tempo trabalhado para a produção de mercadorias e para a

reprodução de sua própria força de trabalho. No consumo espetacular, estamos ainda consumindo produção, ainda organizada sob a expropriação do tempo de trabalho alheio. A questão incide então sobre a outra face do valor de uso, aquela que cria utilidades saídas de um saco de onde não se acha o fundo.

O consumo sem separação é o consumo sem interdito e sem referência, ou melhor, o consumo sem *Pai*, é ainda o consumo espetacular, um consumo sem uso, mas nunca um consumo sem produção de mercadorias separadas. A separação se dá de modo ainda mais voraz, mas é não-substancial e não-referenciada, ou melhor, referencia-se no discurso sistêmico da Moda. Na fase extrema do capitalismo contemporâneo, espetáculo e consumo são duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não se usa se entrega à exibição espetacular e ao consumo (AGAMBEN, 2007). A Moda produz nessa hiância, um novo discurso, capaz de fabricar simulacros de interditos e simulacros de erotismos, gravitando em torno do significativo morte (interdito real-ficcional), fascinante. São esses simulacros de interditos as referências por onde se engancha o desejo não-edípico e o consumo de objetos-fetice que se exibem como separação de si mesmos.

A religião capitalista se volta para a criação de algo absolutamente improfanável (AGAMBEN, 2007), aqui, o sentido de improfanável se revela como impossibilidade de uso. Se a sacralização é o processo ritualizado por meio do qual um objeto é elevado à condição de intocabilidade, a profanação é o rompimento dessa redoma e o rebaixamento desse sacro-santo de volta à mundanidade e ao uso ordinário. A religião capitalista assume o credo ao improfanável, distinto do profano por não se reduzir ao uso e do sagrado por não se referenciar no sacrifício fundador da referência. O improfanável é o consumo cínico daquilo que é puramente exibido²⁵, simuladamente erotizado e curto-circuitado.

O uso na cultura contemporânea é relação com o inapreensível, circula em imagens como virtualidade, mas não pode, de fato, existir. O uso seria sintoma da profanação, da abertura do objeto ao toque do consumidor, mas, como já postulado, defrontamo-nos com uma modalidade de objeto-fetice improfanável, nem sacro, nem profano; nem desligado e cultuado, nem rebaixado e libertado de seu halo. O improfanável nasce do que Bataille (2013) investigou como a extinção do mal, que cessando em seu terror passa a minar o sagrado e golpear a rigidez da *Lei*. De forma similar, Agamben (2007) traz a questão da impossibilidade do uso, fruto da

²⁵ O erotismo se faz no capitalismo tardio às avessas. Como viemos pontuando, é impossível pensar um erotismo sem que tenhamos firmada a crença no interdito, mas é também inviável supor um objeto-fetice que se mostre ao consumo em sua natureza utilitária. A mercadoria-fetice, para operar a sedução e o enlace, conta uma mitologia, simula um erotismo que capte um verniz de desejo.

inabilidade profanatória e do ímpeto vazio de separação. O contemporâneo sofreu um achatamento discursivo e imagético, foi dele apartado o céu, destino dos que se ativeram ao sacrifício, e o inferno – destino dos danados pela consumação luxuriosa. A turba de consumidores de Moda se destaca pela infelicidade, pela angústia e pela significativa depressão, a turba solitária não sabe simbolizar nem forjar objetos. É a infelicidade do consumo devido à falsa crença na propriedade dos objetos-fetichismo; é triste a posse que não se traduz em uso pela impossibilidade de profanar. Esse fenômeno muito se assemelha ao que Kierkegaard entenderá como uma das características centrais do homem burguês-moderno: aquele que nada ama em profundidade.

Essa incapacidade de trazer os objetos à utilidade infla os sentidos do discurso-Moda, da separação desreferenciada e da abertura para a fabricação de ideologias oníricas inebriantes. A Moda como objeto nos permite adentrar um universo não esperado de significações e, através da análise desse mesmo objeto-Moda, podemos investigar à distância, um algo do colorido da Angústia. O vigor do discurso-Moda depende em grande medida da perda de objeto, da inabilidade simbólica em construir e acessar esses objetos. O discurso-Moda, de aparência ruidosa se infla do silêncio dos consumidores, revela-se por detrás do culto e da crise narrativa.

A questão que ressoa é a de como restituir o uso, como ultrapassar a dimensão do improfanável? A superação dessa problemática nos levaria a uma nova construção do sentido da redenção. A proposta de profanação do sagrado, na cultura contemporânea, descamba, é quase impossível abordá-la. A inabilidade narrativa do sujeito moderno o impede de travar contato com o pré-individual. Lembro da questão lançada no *Erotismo*, compromisso de superação da descontinuidade do corpo na promessa de continuidade representada no Outro, ameaça de desintegração simbólica, puro flerte com o *unheimlich*, inquietante e fascinante, que se apresenta enquanto abertura para a morte, mas se retrai, deixando marcado nos corpos a experiência ambígua do gozo. *Felicidade* é sempre excesso, e o excesso não mais pode ser bem delineado numa realidade órfã de interditos. O discurso Moda é o significante dessa cultura sem interdito, sem sacrifício e sem mal, é o significante que permite ao *capitalismo como religião* erigir significações outras, erigir simulacros de interditos e simulacros de sensações e experiências de gozo, fetichizadas pela lógica do consumo. A Moda é narrativa que atravessa o contemporâneo, substituindo o nada de sua fala, por um nada fetichizado.

A aura morta é objeto imparodiável. O halo que foi perdido no lodaçal não mais é passível de ser resgatado por aquele que perdeu a habilidade de narrar e, conseqüentemente, de dar real sentido à coisa. Olhando de longe o próprio halo encardido, ressoa o silêncio ou a

verborragia estéril que pouco ou nada tem a dizer. O sujeito da cultura, produto do atrito entre seu próprio corpo e os dispositivos por ele produzidos, parece perder gradualmente essa habilidade de atritar. A linguagem é dispositivo social, instituição de enlace que simboliza o “insimbolizável”, que tateia o pré-linguístico e exaustivamente tenta o identificar. A linguagem, tal qual a consciência e sua correlata angústia, nasce do sacrifício e do interdito, nascem, em suma, da separação. Quando o interdito cai, a separação se dá sem esteio, a linguagem fala sem identificar e o capitalismo da técnica resta como o significante mestre, tendo a Moda como sua linguagem e a morte como o último inominável. O capitalismo é religião, ritual e culto, sem deuses e dogmas; culto permanente que desconhece o limite entre festa e dias de trabalho, talvez por não conhecer limites ou por fazer do consumo e do consumidor, objetos de uma festa onírica permanente. Na trilha de Agamben (2007), essa precariedade da separação sem substância²⁶ promove um culto em que inexiste culpa, a não ser a de estar fora do código binário operado pela narrativa Moda (fora/dentro). Assim se sustem o *milagre do consumo*, na impossibilidade do uso e na fabricação dessa língua chamada Moda. O sistema espetacular, expondo seu próprio vazio, diz apenas Moda.

O *aqui* de Benjamin (2009), no início da inscrição que nos serve de guia, destaca o século XIX, século que, entre tantas outras coisas, testemunhou o nascimento do burguês que adota como estratégia a consumação. A Moda, sobre os braços desse Mouret, sofre uma *revolución*, se posiciona como entreposto entre a mulher e a mercadoria. Entre o desejo e o cadáver. Esse operador lida com a Moda e a Morte, o significante do capitalismo como religião e a mancha que a modernidade ainda não pode iluminar. A morte, mais que nunca, é um mistério a ser desvelado. É preciso fazer fascinar, trazer a morte ao consumo para fazer brilhar os olhos da mulher, usar dos sentidos da morte como fio condutor ao excesso, daí ao gozo, e daí a angústia da impossibilidade do uso. Quem vende a Moda é o caixeiro vestido de negro, a morte, a mesma que mede o século XIX em braços. Na inscrição a morte assume primeiramente o papel de cadáver, depois o de caixeiro, depois incorpora o século XIX como seu, e ainda representa o manequim, o gerente e a putrefação, até o ponto em que abandona a arena. A morte, sobre a veste de manequim e de gerente, lidera a liquidação (termo que não deixa de remeter ao pré-individual).

²⁶ Recorremos à obra *Sistema da Moda* (2009), de Barthes, em que a substância é empregada no sentido aventado por Hjelmslev como conjunto dos aspectos dos fenômenos linguísticos que não podem ser descritos exaustivamente sem que se recorra a premissas extralinguísticas. A língua, não podendo nomear, sem simultaneamente, fazer existir ou particularizar.

Moda é ainda a paródia do cadáver colorido, provocação da morte e diálogo cínico com a putrefação. A mulher é o intermédio desse trânsito. O século XIX, o próprio Mouret e sua Moda lançam-se a ela para exaurí-la. Através da Moda, à mulher é apresentada a morte e o fascínio do pré-linguístico, à mulher é apresentado uma *jouissance* e ela dialoga cinicamente com essa putrefação, vestindo-se, pois a Moda rapidamente muda e engana a morte, que vê frustradas suas tentativas de captura. O nosso século, e não o século XIX, se apresenta como questão, e aqui a Moda continua nada a dever à morte, que abandonou a arena e deixou a armadura das prostitutas como espólio. Qual proteção oferece essa armadura? A Moda se veste dessa armadura com que finalidade? A armadura empunhada pelas prostitutas, o aplique ao cabelo, a maquiagem pesada, as excessivas rendas, o pseudônimo, o salto pontiagudo e a fala segura revelam uma identificação, revelam a *persona* e garantem o anonimato; revelam aparência para resguardar um segredo, pois sabem que o nome revelado porta um estranho poder de assenhoramento. Essa armadura separa, isto é ainda apenas indicação e retomaremos a essas questões mais à frente. Resta apenas destacar que o cenário dessa entrega são “as margens de um novo Letes, que rola pelas passagens como um rio de asfalto” (BENJAMIN, 2009). Letes é esquecimento em grego, o rio de Hades donde se bebe do esquecimento, Lete é também filha da discórdia. Um sentido a mais é posto na obra de Dante Alighieri, onde beber do Letes é se livrar dos pecados, esquecer-los, beber do Letes é redenção. Letes é a alma da cultura contemporânea, de um fluir sem referências que engancha seu desejo num simulacro de interdito, o esquecimento é o sintoma maior da vitória do sonho e do amontoado de escombros em que se deposita a narrativa.

2.5 Moda e língua

“Ao cantar na escuridão, o andarilho nega seu medo, mas nem por isso enxerga mais claro.” (FREUD, 2014, p.27).

Moda é mediação entre desejo e morte; mulher e mercadoria. É signo da vitória sobre a finitude através do esquecimento. Moda é esquecimento (lembrando que no esquecimento as coisas assumem a forma de sonhos). A Moda assume sua componente erótica já no momento em que desafia, por seu sinuoso movimento, os desígnios da morte. Esse desafio é a própria estetização de suas formas. Sabe a Moda que o gozo não pode se constituir sem que o desejo seja capturado por uma simulação de objeto, um objeto fantasmático, e sabe bem que esse objeto por onde se engata o desejo é produção de sentido social. O Outro só pode alcançar status

de validade, de existência, atado aos dispositivos sociais que o produzem como falante e como produtor de restos. Não há Outro sem lei, não há signo sem *socius*, não há desejo sem interdito, e temos de lidar justamente com essa questão, a precariedade dessas formas contemporâneas de interdição. Há no discurso Moda uma demanda por interditos, e é se travestindo de erotismo que forja uma condição de violação na transgressão. É forjando um laço erótico que é possível simular interditos fabricados com o fim de serem, eles mesmos atravessados por passagens ao ato vazias. A modernidade sem mácula é impossibilidade erótica, reprodução do mutismo ante a imagem vacante do trono. Resta à Moda separar, formar disjunções, erotizar e estetizar o vazio. Se o objeto-fetice é improfanável, é a Moda o ritual da impossibilidade de sacrificar. A Moda é o discurso não do consumo, mas da consumação, própria impossibilidade do uso, tomada do objeto como mediação do consumo de si próprio, é o rito de uma religião capitalista (cultural, permanente e não expiatória). Esse ímpeto de disjunção dessubstancializado é profanação e sacralização de tudo ao mesmo tempo, no ritmo da paródia, orbitando ao redor de uma hiância, um movimento de auto-produção contínuo cada vez mais intenso, em que a perversão dos usos se torna patente e o único sinal da morte, o esquecimento em que cai cada ressignificação da própria Moda. A partir deste ponto, meu objetivo é tentar delinear uma filosofia da angústia. Num primeiro momento, retomando algumas noções fundamentais da obra de Walter Benjamin, mais especificamente as questões da reprodutibilidade técnica, da ossatura das coleções e da crise da narrativa, de modo que possamos retomar alguns apontamentos de Freud sobre a angústia, articulando-os ao seminário X de Lacan (2005), intitulado *Angústia*.

2.6 O ritual sagrado da consumação

Se é o capitalismo uma forma de religião, a Moda prescreve tal culto. É possível tomar o itinerário benjaminiano numa constelação que tenha como desenho a forma nebulosa de uma modernidade religiosa, que se alinha através dos fluxos do capital e projeta como fim a destruição da aura. A religião moderna capitalista nasce do corpo decaído cristão, parasitando sua carne, alimentando-se de sua energia, sorvendo cada signo e o pervertendo até que a carne pulsante desse sistema seja, por fim, sacrificada e imolada, dando lugar a um imenso oco representacional. A religião capitalista é sem substância, opaca, fazendo mover violentamente os corpos celestes através dessa força que é o próprio vazio, mas que por nada ser, representa. Benjamin (2013) traz a questão de que o capitalismo está essencialmente a serviço das mesmas

preocupações, aflições e inquietações que as religiões, outrora, estiveram. Essa religião cultural é sem teologia, e se nela podemos ver pulular a imagem de vários deuses é em razão de cada uma destas imagens estar pagando seu devido tributo para circular em tão “sagrado” solo. Não é por ser sem teologia que o capitalismo como religião deixa de prescrever ritos, cultos, peregrinações e sacrifícios. É a Moda a linguagem dessa religião sem referência, oração que une os fiéis numa nova Babel, traçando laços comunicativos através da imagética da reprodutibilidade. O culto vela pela atrofia dos sentidos, pela esfoliação da aura, pela precariedade da narrativa e pela extinção da utilidade, o rito capitalista anseia pelo milagre do vazio.

O culto capitalista é culpabilizador e permanente, nele, todos os dias são festivos, todos os dias são dias de excesso e imolação e, lembremos Agamben (2007), quando diz que nesse tempo tudo é sacralizado ou profanado sem a mínima vergonha, pois a própria nomenclatura polar que designa o sagrado ou o profano nada tem a explicar, estamos diante de objetos improfanáveis, impossíveis em sua utilidade e função, relegados à exibição espetacular. Dessa forma, confirmamos a percepção de Bataille (2013) de que sem o interdito, a sustentação desse mundo perde seu esteio. O objeto ainda resiste como mercadoria, mas como o acessa o sujeito? Benjamin (2013) aponta ainda que esse culto é culpabilizador, a novidade não está nessa questão, afinal toda forma religiosa produz leis que sedimentam uma propedêutica de proibições, restrições e ensinamentos que levam o corpo a um regime interditado, mais especificamente no cristianismo, a mácula da culpa já está inscrita no nascimento, o pecado é já original.

A novidade reside no apontamento de que esse novo culto produz uma monstruosa consciência de culpa, mas não sabe como expiá-la. Nesse sentido, Benjamin (2013) opera uma importante inversão: o capitalismo nasce do seio do cristianismo, parasitariamente se alimenta de sua carne até que dessa carne nada mais reste, podendo assim ocupar esse corpo vazio, aceitando os deuses – já apequenados pela técnica – como qualquer outra imagem que povoa a cidade, deixando a essas entidades o objeto culpa, pelo qual se interessam imediatamente. Fica clara a passagem em que a transcendência de Deus ruiu, o que não quer dizer que ele está morto, mas que foi incluído no destino humano, celebrando também, não a reforma do ser, mas seu esfacelamento (BENJAMIN, 2013). O que Benjamin (2013) indica é justamente o movimento de queda das imagens alegóricas dos deuses; traçando sua decadente profanação e perda do

halo. Revisitamos nessa passagem, a obra de Pieter Bruegel²⁷, da indiferença frente à queda de Ícaro, semelhante ao olhar do burguês ao perceber a queda de seu deus. O burguês sabe de sua queda, mas faz *semblante*, denega; os deuses seguem existindo como as bugigangas e pelúcias dispostas no mercado.

O rito segue sendo culpabilizador, não poderia deixar de sê-lo, já que não prescreve nenhuma forma nova de lei, nenhuma forma nova de origem e depende profundamente dessa culpa que as formas religiosas primeiramente criaram, pois, a culpa é sintoma da imanência de um desejo, matéria prima do movimento, do intercâmbio e da formação de objeto. A questão é que essa *Lei* será pervertida pelo sujeito moderno, sua força será denegada por um compromisso cínico-fetichista, pura ambivalência. Não se crê plenamente na religiosidade, mas seus restos são ainda preservados.

Figura 1 – Paisagem com a Queda de Ícaro



Fonte: Pieter Bruegel, c. 1565.

²⁷ Em *Paisagem com a queda de Ícaro*, nada nem sujeito algum nota a queda de Ícaro nas águas do mar depois de ter transgredido as interdições postuladas pelo *pai*. Ícaro e seu angustiante afogamento não perturbam a rotina dos demais sujeitos representados na tela. Tudo na pintura parece indicar o contexto renascentista em que vivia Bruegel: a indumentária dos trabalhadores inabaláveis, a arquitetura das cidades, o trato com a terra e a posição central de uma personagem que, deslumbrada, admira atônita o céu. Talvez esteja Bruegel retratando a indiferença desses sujeitos com a morte, justamente por estarem referenciados em uma dimensão discursiva outra, que não a narrada por Ovídio em suas *metamorfoses*.

No *Diálogo sobre a religiosidade do nosso tempo* (2013), Benjamin ainda deixa formigar uma inquietação. Antes de mais nada, é essa inquietação, ao que parece, o alimento do que estamos tentando estudar aqui como Moda, discurso articulador essencial para a formação do sistema religioso de produção capitalista. Suspeito de que o móvel do discurso Moda é a *angústia*, e suspeito também do fato de que pontuar isso desse modo é a mesma coisa que nada; por tal razão, faz-se necessária uma filosofia da angústia e, conseqüentemente, um regresso às questões da psicanálise. Eis que estamos de volta ao labirinto. Sobre a inquietação benjaminiana aparecida no diálogo sobre a religião salta aos olhos a percepção de que a religião é inércia. Caso essa inércia signifique uma interioridade persistente da busca ascética, chega-se rapidamente à conclusão de que somos irreligiosos, por via da constatação de que é impossível identificar na modernidade algum sinal de persistência; o “fim em si” está demolido e, de acordo com as discussões transcorridas em *Diálogo sobre a religiosidade do nosso tempo* (BENJAMIN, 2013), estamos envoltos sob uma inédita pobreza de valores, em que todas ações sociais se encontram isoladas, desterritorializadas. Analisando a perspectiva do fiel, a dificuldade no persistir pode muito bem se dever ao fato de que a grande referência por onde se amarrava a promessa de redenção se esfacela e o “fim em si”, elidido, transforma-se em hiância, corrosão da própria lógica sagrado/profano, de tal modo que uma nova *héxis* discursivo-corporal se erige vigorosa. Em substituição à repressão do gozo, em proveito da promessa e da economia, a consumação se opera no terreno da realidade, o milagre se realiza na carne, aqui e agora, seja da multiplicação dos peixes ou seja no ímpeto do capitalista em dar sua vida pela maquinaria que produz seus objetos. A felicidade desse consumidor depende desse esporte desgastante que é a performance pelo gozo, ser acossado pela alegria de viver enquanto ambigüidade – gozar até o limite da perversão – Sentir isso é nosso dever. “Arte, comércio, luxo, tudo é obrigatório.” (BENJAMIN, 2013, p.33).

O capitalismo é pura formação religiosa e, tal qual outras religiões, livra os seus da ideia de um desamparo original, ao menos os faz esquecer tal natureza por alguns instantes. Oferece, sim, algo em troca desse sentimento ante o inapreensível. Basicamente, é a oferta de modos de vida, de experiências, de cultos, de performances e de objetos, todos significados na lógica de mercado, pois são objetos cedíveis e intercambiáveis, tal qual os sujeitos de desejo. Como dizer que tais alternativas são menos eficazes que a transcendência? O capitalismo produz transcendências mundanas a todo instante, e toda experiência nessa forma moderna de ascese é, inevitavelmente, consumo; consumo não necessariamente mediado monetariamente, mas indiretamente produtivo, consumo de imagens. Moda é linguagem capitalista, o que envelopa

seu movimento, é sua própria salvação, é graças ao discurso Moda, podemos dizer, que o capitalismo não se deflagra com seu fim, Moda é linguagem vazia, operadora de inversões. Mais importante ainda, a Moda sorve dessa sempre iminência de morte, sua própria essência a ser estetizada eroticamente, esse algo *a mais* que é sombra, *unheimlich*.

Em *A teoria geral da angústia*, Freud (1914) estabelece os primeiros contornos acerca da angústia. Essa primeira tentativa de diagnóstico, ainda de 1917, parece ser apenas uma aproximação, mas apontamentos importantes já estão presentes aí. É bastante compreensível que exista esse afeto chamado angústia no comportamento humano, afeto que hora ou outra experimentamos como reação à percepção de um perigo externo, do lado de fora do corpo, algo que possa ameaçar a integridade desse corpo, reação instintual de autoconservação, que antecede o momento da fuga. A angústia pode abarcar o sujeito por completo, impossibilitando qualquer forma de reação motora, de tal modo que essa angústia mais intensa, catatônica, promoveria uma imobilidade, incapacitando o sujeito a encontrar qualquer saída para a hipotética situação de perigo. A fuga se adequa à situação de perigo, mas a angústia, a que serve? Sobre esse ponto Freud (2014) avança para apontar que é jamais adequado o aparecimento desse afeto angustiado, mas esse inadequado que emerge é signo para preparação frente a um iminente perigo, ativação da capacidade motora e sustentáculo da passagem ao ato, além de ser estado de abertura e flerte com o pré-individual. Freud (2014) pontua nesse pequeno e introdutório excerto sobre a angústia, o que “acha” ser um estado sem a consideração de objeto, diferentemente do temor, afeto ativado no contato ou ameaça de um objeto bem delineado em suas formas. O homem assim se defenderia do temor pela via da angústia.

A angústia seria também um traço mnêmico, um condutor capaz de fazer lembrar a experiência traumática do nascimento, fenômeno desprazeroso, perigo iminente de vida, que sinaliza justificadamente uma ameaça do meio, melhor, um câmbio de meio. Essa primeira significação da vida num violento destacar-se da unidade materna parece ficar registrado como experiência a ser rememorada, uma espécie de marca a ser ativada pela experiência de perigo. Essa primeira angústia, tóxica, traz na própria etimologia seu sentido; *angustiae*, do latim aperto, sempre a rememoração dessa falta de ar proveniente da renovação de sangue, rememoração do sufoco como o sentimento de entrada na realidade, tendo para sempre destacada a experiência do ventre. Esse sufoco que experimentamos na angústia, um *frame* que antecede o perigo e a reação, *frame* silencioso entre duas palavras, o tartamudeio.

“Onde há angústia, deve haver aquilo que angustia” (FREUD, 2014, p.531). É possível constatar a presença da angústia como o preenchimento de uma ausência da libido, angústia

como *moeda universal corrente*, pela qual podem ser trocados todos os impulsos afetivos de conteúdos ideativos postos sob repressão, é a angústia, nesse sentido, a um só tempo, o operador da repressão e o significante. A angústia nasce daquilo que falta. É demasiadamente prematuro hipotetizar o capitalismo como uma estrutura produtora ou incitadora de angústias, como se tal sistema pudesse vir a radicalizar a produção natural de angústias no sujeito humano. Cabe lembrar da imagem conhecida do burguês, encarnação do espírito capitalista, como aquele que conhece e antecipa os desejos do consumidor; nessa acepção, o que faz o capitalista não é responder ao desejo, mas, pervertê-lo. Inconciliável no Eu, transforma-se em angústia deslocada, restando um afeto instintivo reprimido. De qualquer modo, o capitalismo, por depender em grande escala da atrofiação da experiência de seus fiéis, está sempre a minar processos de significação “autônomos”. A libido, energia eroticamente catexizada e aproveitável para os instintos da vida, deve ser sublimada em desejo e atada aos objetos presentes na realidade, mas é altamente dependente de um mínimo de habilidade narrativa para que sejam forjados tais vínculos, poderíamos arriscar “habilidade narrativa”, afinal, os objetos são metas, dispositivos socialmente válidos. Irrompe a angústia quando esses objetos não podem ser acessados, performatizados. Quando o conteúdo ideativo desses afetos é reprimido, emergindo apenas o vazio entre o desejo e seu alvo, aparece a catatonia e o sufoco, a falta em seu termo mais próximo. Seria aí fatal o discurso Moda, criando pelo próprio sujeito paralisado uma tradução para o seu gozo, uma resposta para seu desejo. Repito, essa formulação é ainda prematura e irresponsável, mas, as coisas são assim e assim se dão, vão se produzindo na própria digressão, e podemos vir a confirmar, adiante, tais impressões esbaforidas.

Dessa formação religiosa chamada capitalismo, movida também pelo intuito de confortar os corações daqueles sobre os quais pesa o sentimento de desamparo, espera-se uma promessa, e é sabido que nesse culto não existe salvador, nem mesmo salvação, qual seria então essa promessa? Mas é assim mesmo que se dão as coisas? A resposta parece não ser tão simples quanto a questão. Retomando Benjamin (2013), esse é um culto sem transcendência e sem “fim em si”, produtor de uma monstruosa consciência de culpa, mas, como produzir consciências culposas sem transcendência? Lembro das inquietações de Bataille (2013) sobre o erotismo que, sinteticamente, entraria na modernidade já abalado em suas fundações. O erótico se sustentava na polaridade entre aurático e maldito, sagrado e profano, esferas que se destacavam por via de uma referência, um interdito. O erotismo se operava nessa dimensão de violação do interdito, de aproximação da afânise, flerte com o pré-individual (morte). O cristianismo, em seu afã por luz, extirpa de si a mácula, persegue a sombra numa cruzada, fazendo a balança da

transcendência perder seu equilíbrio. O que não se esperava era que da sua própria carne, o verme crescesse também sedento por luz, iluminando e perseguindo o agente dessa transcendência. O problema está na condição do interdito. Sabemos que o fundamento da cultura é a *Lei*, rememorada no ritual de sacrifício; sabemos também que nasce a consciência disso que é reprimido pela mesma presença-lei. Eis que estamos diante do sujeito, o barrado, para sempre interdito em seu desejo, mas, ainda assim, sabemos que sem o interdito, sem a referência que sustentava o próprio desejo via transgressão, estamos também perdidos.

Os fios que comunicavam o ente sagrado e a mundanidade foram rompidos, o trono foi iluminado e a imagem do mesmo é somente hiância. Mas como pode ser conjecturado uma “monstruosa consciência de culpa” sem o esteio da interdição? Sem possibilidade real de transgressão? Nesse ponto exato, estamos já lidando com a perversão, justificadamente parodiada por Lacan como *père version*. A referência é o vazio, mais ainda, a referência é o objeto improfanável, que por assim o ser, impossibilita o uso e curto circuita os caminhos desenhados pela demanda e pelo desejo. O conceito de capitalismo como religião é fundamental para dar a dimensão desse estado de coisas que gravitam sem referência, que tem por único sustentáculo o próprio vazio, a negação do “fim em si”. Talvez o grande mandamento dessa transcendência mundana seja o imperativo *Goze*, onde tudo é obrigatório e pesa como maldição sobre o sujeito, que não consome referenciado na transcendência, mas entra no jogo da consumação de si, o único jogo a ser jogado, desafio à morte, perversão total da imagem e da referência, num embate violento contra uma angústia cada vez maior.

Em 1926, Freud (2014), retoma a questão espinhosa da angústia, trazendo algumas correções importantes sobre sua empreitada de 1917. Nesses escritos a angústia está sempre atrelada à questão da inibição, como renúncia à função. Essa renúncia é devida ao fato de que, a realização de tal ato produziria angústia, assim, o Eu se limita, apequena-se ante o desafio da passagem ao ato. A inibição é signo de uma erotização excessiva do órgão conclamado a operar tal função, o Eu renuncia a tais operações numa recusa dupla, por um lado, evitando a repressão do afeto angustiante fugindo a um conflito com o Id, e por outro, furtando-se a um comportamento vantajoso hipoteticamente reprovado pelo Super-eu. Essa dupla recusa, é inibição, re-atualização do sufoco, experiência de confusão e impotência, imobilidade. Esse fechamento à experiência é convite à depressão e à melancolia. Dessa condição nasce o sintoma, sinal da apatia do Eu frente ao conflito, substituto e marca de uma satisfação instintual não ocorrida (FREUD, 2014), embargada. Esse virtual afeto é reprimido e mantido fora do alcance da consciência, restando nela um traço inconsciente, é esse deslocamento o que produz a

angústia, ou melhor, a angústia é esse mutismo diante de algo que o Eu barrou, mas que ressoa ainda como potência não simbolizada. A angústia se referencia numa imagem mnêmica já existente, é rememoração de uma antiquíssima vivência e, poderíamos aqui, até mesmo conjecturar uma aproximação com o conceito de pré-individual de Agamben (2007). A angústia reatualiza o trauma, repete-o sem cessar, mas sem poder dar a isso um sentido palatável.

O impulso instintual que sofre a repressão é, sempre, um impulso hostil em relação ao pai, e é preciso tomar esse pai em sua configuração mais ampla, como depositório da *Lei*, como um acúmulo de imagens e projeções que se corporificam enquanto dispositivos socialmente reconhecidos. A palavra “*pai*”, na narrativa freudiana é a própria centralidade do discurso, é o eixo por onde serão significadas as consciências. O nome do pai é *História*. O contemporâneo nos exige uma nova tarefa, tomar essa *história* freudiana como metáfora, como narrativa a ser mais uma vez revisitada, pois uma nova perspectiva sobre esses escritos, poderão nos localizar mais firmemente para a análise do que é posto como desafio pelo capitalismo tardio: o vazio referencial. Mas antes de chegar a esse vazio, retomo os escritos de 1926. O impulso instintual a ser reprimido, hostil em relação ao pai advém da primitiva ideia de ser pelo próprio pai, devorado (ativação da experiência ante o apetite de *Cronos*). Freud (2014) afirma com convicção que tal ideia é distorção regressiva de um impulso terno passivo: o de ser tomado pelo pai como objeto de amor. É importante lembrar que essa relação ambivalente frente ao pai, já está presente no texto de 1912 (Freud, 2012), em que a união dos irmãos parricidas é sinal de desejo por ocupar a posição do grande *Pai* primordial e, ao mesmo tempo, remorso pelo assassinato deste que é o modelo a ser, ao mesmo tempo, seguido e repudiado, ritualizado sacrificialmente como pura ambivalência; demônio e anjo, origem. Freud (2014) não tem dúvida de que o impulso reprimido é hostil ao pai, pelo processo de transformação no contrário, assumindo a agressividade do pai contra o filho, como substituto dessa hostilidade do filho contra a presença paterna.

Será a postura angustiada o elemento primário e ativador da repressão, aparecendo sempre no lugar da manifestação da libido. Ao invés da passagem ao ato, a angústia catatônica. É a própria angústia quem causa a repressão, no exato momento em que o Eu se furta tanto às exigências do Id, quanto do Super-eu. É importante apontar que essa instância chamada por Freud (2014) como Super-eu, consolida-se no início da fase de latência e coincide com o momento de dissolução do complexo de Édipo e com a ameaça de castração operada pela imago parental. É o Super-eu a introjeção da ordem intra-psiquicamente, a forma social corporificada e movente, responsável pelas censuras críticas e estéticas do Eu. Mas é importantíssimo nos

perguntarmos como esse Super-eu se erige contemporaneamente e qual a viabilidade desse conceito para a análise social da Moda?

A hostilidade do Super-eu é a situação de perigo a ser evitada, e as sanções impostas por ele são o prosseguimento sempre a se repetir de uma significativa ameaça de castração.

Tal como o Super-eu é o pai que se tornou impessoal, assim também o medo da castração pelo pai transformou-se em angústia social indeterminada ou angústia da consciência. Mas esse medo é oculto; o Eu se subtrai a ele executando, de forma obediente, os mandamentos, preceitos e penitências que lhe são impostos. Se é impedido de fazê-lo, logo há um mal-estar extremamente penoso, no qual podemos enxergar o equivalente da angústia e que os próprios doentes equiparam à angústia. Nossa conclusão é a seguinte, portanto. A angústia é a relação à situação de perigo; dela é poupado o Eu ao fazer algo para evitar a situação ou subtrair-se a ela. Poder-se-ia dizer, então, que os sintomas são criados para evitar o desenvolvimento da angústia, mas isso não nos leva a enxergar profundamente. É mais correto dizer que os sintomas são criados para evitar a situação de perigo que é sinalizada pelo desenvolvimento da angústia. Nos casos até aqui examinados, porém, esse perigo era a castração ou algo dela derivado (FREUD, 2014, p.68).

Os sintomas serão sempre conservadores em suas tentativas de evitação de um perigo, sinalizado pela angústia. Sabemos agora que esse perigo é sempre uma ressignificação da ameaça de castração, rememoração da tragédia como farsa, produzindo assim uma moeda universal de escambo entre os impulsos instintuais não satisfeitos, sinalização de uma falta modelada pela primeira grande perda do sujeito, o nascimento.

O Eu foi preparado para a ameaça de castração por repetidas perdas de objeto. Desde o nascimento, essa fissura em formação (Eu), de contato próximo com a realidade, é produzida por níveis de separação, níveis dialéticos de diferenciação face ao Outro. Seguindo a trilha deixada por Freud (2014), a base dessas jornadas disjuntivas é o nascimento, primeira experiência traumática vivenciada pelo sujeito, então inconsciente. Cabe lembrar que no nascimento não há objeto, embora se inicie o curso das demandas no justo momento de destacamento do corpo-mãe. São iniciadas as fases do desenvolvimento psicosssexual caracterizadas por Freud (2014) como marcos perceptíveis tanto da sexualidade infantil, como do deslocamento do desejo e das conjunções sociais. À experiência traumática do nascimento se sucede a perda do seio materno, o reconhecimento da auto-imagem e dos limites corporais por via do controle fecal e, finalmente, o primado genital, ponto de clivagem onde Freud (2014) identifica o complexo de Édipo e a ameaça de castração como corte essencial. O Eu se forma e se modula na vivência do corte e da disjunção, na separação e na recíproca dependência da imagem do Outro. Como resíduo de cada um desses cortes inscritos no sujeito há produção angustiante, sinalização de uma falta que não pode ser satisfeita. Essas repetidas separações

condicionam o Eu a arcar com a ameaça de castração operada pelo pai, a separação capital que insere o sujeito no mundo social como alteridade. Esse imperativo social, introjetado como Super-eu é a própria impessoalização da lei que torna o perigo indeterminado e difuso, moeda de intercâmbio social, linguagem cifrada entre desejo e sociedade. Essa linguagem comunica, mas deixa resíduos, não se traduz sem deixar marcas de não-sentido, essa linguagem cimenta sujeito e demanda através de cortes. É a pura lascívia da carne em faca cega, que se espedaça e não se dá de forma alguma à secção limpa, é esse pedaço grudado à lâmina fria, angústia, não mais incorporável às metades, mas sinal de que as mesmas não são fruto de um corte fiel. A angústia é o que mancha de falta a comunicação de um desejo, a libra da carne que está na inconformidade da língua ao sempre restar.

A angústia da castração evolui para uma angústia da consciência, formando-se angústia social. O perigo a ser sinalizado sempre será o da perda de amor do Super-eu, sinalizada via angústia. Há nesta angústia uma característica de indeterminação, de falta de objeto, que Lacan contestará em seu Seminário X. O que há é uma expectativa do trauma, repetição atenuada do mesmo; reação ao perigo da perda de objeto (FREUD, 2014).

2.7 O olhar da Sr^a Hédouin e a reminiscência

Mouret, o gênio da consumação, inspirava em Denise Baudu, recém-chegada à grande cidade, um sentimento confuso, um misto de fascínio e medo, inspirados por uma espessa névoa de desconhecimento e atração. Não se podia determinar com certeza se, por detrás do olhar decidido, repousava o encanto que alguns narcisistas inspiram nos reles normais ao não retribuir nenhuma das olhadelas, ou se, o que fascinava ali era o halo de morte a o envolver, a imagem da mulher morta, da senhora Hédouin “cujo sangue havia selado as pedras do paraíso das damas” (ZOLA, 1998). Seduzindo todos os que circulavam ao redor, Mouret lhes explicava como fazer avançar seus negócios, o negócio das novidades. Tudo se baseava na atualidade, na rápida e ininterrupta renovação do capital, capital este que deveria ser convertido em novas mercadorias, de modo cíclico e veloz o máximo de vezes possíveis num mesmo ano. Urge a necessidade de se livrar dos objetos rapidamente para substituí-los por outros, fazendo render o capital a cada novo retorno. A violenta estratégia de Mouret: marcar os preços, renovar artigos e organizar liquidações, tanto dos artigos variados e renováveis quanto do espírito reticente em não se deixar levar pela sedução do objeto. A tudo isso se adicionava a estrutura do próprio armazém, que ocupava papel central na estratégia da atração do olhar, da criação de uma

tessitura onírica que embalaria todo o processo de consumação. A necessidade de ritualizar eroticamente a estrutura metamórfica; a todo momento, aos passantes, deveria se oferecer o excesso enquanto experiência, a todo tempo o significante a pulular o imperativo: *goze!* Esse complexo levava à morte o pequeno comércio tradicional e lançava à sedutora rede todos que pela grande porta envidraçada entravam, ninguém estava a salvo dos dedos envolventes e sedutores dos objetos-fetice.

A imagem fáustica de Mouret, pintado por Zola (1998), nos lembra que não é possível erigir capitalismo sem paixão, e que, em muitos momentos, o próprio autor se parece fascinar pela envergadura da própria criatura, da possibilidade de dar forma ao mundo que pisa. O ímpeto empreendedor e apaixonado por prosperar, o emergir pelas próprias forças desde o interior da França até o domínio completo do *quartier* situado no coração de Paris, fazem do avatar da consumação, não somente o vencedor, mas aquele que, por vencer espetacularmente e narrar sua própria vitória enquanto tragédia, produz valor, produz mais abstrações e imagens.

Esse invento surpreendente, a Moda da modernidade transformava Paris porque a amassava com a carne e o sangue da mulher (ZOLA, 1998), deixando exalar por todas as largas avenidas essa essência perversa, que é o próprio elixir do erotismo, a transgressão, o excesso e o desperdício. É sobre esse simulacro de referência que se agarra o discurso Moda, sempre pronto a se reinventar por sua capacidade de evocar esquecimento e reanimar o desejo deslocado do sujeito atrofiado.

Al principio, pretendía aprovechar las ocasiones, a fuer de buena ama de casa; luego, se dejaba llevar por la coquetería; al final, se la comían viva. Los almacenes multiplicaban las compras, democratizaban el lujo y se convertían, así, en causa de temibles despilfarros, desbaratando los presupuestos familiares y favoreciendo las locuras de la Moda, cada vez más costosas (ZOLA, 1998, p.58).

A mulher no *grandmagasin*, adulada como uma rainha, soberana de uma cidadela de traficantes, pagando a cada um, por seus caprichos, com as gotas de seu próprio sangue (ZOLA, 1998). Para essa rainha, será construído um templo, sobre o qual legiões de vendedores queimarão incenso em sua honra. Esse é o ritual de um novo culto. O ritual se levanta como tempo de festa, como um parêntese atravessado na vida cotidiana, sinalizando a suspensão temporária do interdito. O ritual então passa a ser símbolo de um traço mnêmico marcado profundamente no âmago da comunidade, sinalizando uma ruptura significativa e fundando na primeira *passagem ao ato*, a *Lei*, o interdito e a transgressão. Essa lei produz na comunidade uma consciência de culpa compartilhada, pactuada como economia libidinal e trazida à superfície de tempos em tempos como lembrança desse trauma inaugural. Essa é a forma

social de uma representação do nascimento, a tragédia da origem. Essa memória traumática socialmente compartilhada é reelaborada no excesso da festa, em que sagrado e profano se tocam e se deixam tocar. A possibilidade imprescindível dessa abertura sedimenta ainda mais firmemente a *lei*, reforçando a marca da pertença social. No *Erotismo*, Bataille (2013) suscitará com base na experiência erótica, a gradual erosão do interdito e, como sua consequência direta, o empobrecimento dos atos transgressivos, abrindo assim, a possibilidade de uma desativação dos sentidos do ritual. O rito central perde sua eficácia na justa medida em que a imagem da referência lentamente se esvai²⁸.

O capitalismo tardio, o capitalismo da consumação, produz um novo rito, mas um rito sem transcendência e sem *Pai*, um rito essencialmente mundano. A felicidade está aqui e, se há alguma carne a ofertar, tal carne é a de si próprio, que se deve consumir sem intervalo na mediação com o objeto-fetice. O rito deve ser permanente, e deve o sujeito estar pronto para dele gozar a qualquer hora; esse rito permanente é Moda, orbitando em torno do único halo, a morte, que lhe empresta a capacidade de reformatar sempre suas aparências numa linguagem esquizofrênica.

A constatação de Benjamin (2011) é simples e pontual: no século XIX o burguês joga. Essa constatação é representativa por delimitar tanto um comportamento que dá novos tons à burguesia “do jogo”, destacando-a da sua forma anterior, quanto marcando um novo tempo ao já instuído modo de produção capitalista. Tanto a conjuntura, quanto o ator que por ele se desloca, mudaram. Não se sabe, afinal, quem muda o que. O século XIX apresenta uma nova Modalidade de experiência existencial, abrindo outras formas de experimentar os limites do corpo e os limites da cidade, de deixar no asfalto os humores viscerais. Corpo e cidade se aproximam vorazmente um do outro, deixando o campo como uma figura mnêmica daquele reprimido que retorna invariavelmente. Em *Jogo e prostituição* (BENJAMIN, 2011) a Moda aparece sobre a estranha alcunha de “bafio”, donde sob as saias, um glauco clarão. Recorrendo às *Passagens* (2009), temos: “sobre o mofo da Moda, o ‘glauco clarão’ sob as saias”, sendo esse glauco clarão, algo que Aragon se refere como um clarão esverdeado. Nas *passagens*, há ainda um comentário de Veuillot: “Paris cheira a mofo”.

²⁸ Nesse ponto específico, parecem estar cobertos de razão, aqueles autores que tencionam o contemporâneo como uma era pós-ideológica. Tomando rapidamente o pressuposto benjaminiano de que o capitalismo, parasitando o cristianismo, o corrói pelo centro a ponto de destruir seu sustentáculo – a *imago* parental -, tal que podemos observar, analisando o cenário atual, não uma ausência de atores prontos a se opor ao capital, mas uma incapacidade de forjar narrativas e referências a serem performatizadas. O poder do discurso Moda está justamente em escapar à morte abraçando-a, seu discurso gira em torno da produção de espasmos, tempos curtos e intensos de fulgor, capazes de produzir vazios, angústias a serem transpostos em desejos deslocados de sua referência, essa é a perversão do consumo, consumação.

Sobre esse mofo de Paris e da Moda, um clarão esverdeado se esconde sob as saias. O trecho segue; “o espartilho como passagem do tronco. O imenso contraste com o mundo ao ar livre de hoje em dia.” Benjamin (2009) parece querer interpor o mofo parisiense ao ar livre (ou noutras traduções, ao naturismo), contrastando também o espartilho com o tronco, dando a entender o espartilho como a passagem pela qual se afunila a natureza, tanto de um tronco retorcido de mulher, quanto do próprio naturismo enquanto metonímia do corpo feminino. Temos então o imenso contraste, de um lado o ar livre e/ou o naturismo frente ao asfixiante espartilho. A citação segue: “Aquilo que hoje é comum nas prostitutas baratas – não se despir – pode ter sido outrora a praxe mais distinta. Apreciava-se o *retroussé* – a saia levantada – na mulher. Hessel supõe ter encontrado aqui a origem do erotismo de Wedekind, cujo pathos do ar livre teria sido um blefe.” (BENJAMIN, 2009, p.533). Uma relação vai se produzindo entre prostituição da mulher, século XIX e natureza, de forma que, por século XIX, parece estar subentendido não somente a urbanização pujante da cidade de Paris, mas o significativo revolver das subjetividades que ocupam essas cidades efervescentes sob o céu da religião capitalista e de suas instituições normativas. A praxe mais distinta, não se despir por completo, pode ter sido o chamamento à relação não somente entre homem e mulher, mediada pelo dinheiro, como a relação entre sufoco e ar livre, e que, entre o mofo parisiense, o ímpeto socializador poderia encontrar uma nova forma de natureza, um “ar livre”, destacado da natureza; um ar livre cidadão que poderia forjar novas disposições de tronco, que se perde nesse clarão escondido sob as saias. Esse mofo da Moda esconde outra natureza úmida, ao mesmo tempo em que a ressalta como algo escondido, a ser encontrado. O desnudamento é abertura à comunicação dos corpos, mais do que nunca, descontinuados, e o *retroussé* assinala a possibilidade de violação encenada, a abertura ao jogo do corpo a corpo com o objeto-fetice.

A consumação burguesa só pode ser compreendida sob o fundo da grande cidade do “jogo” e do capitalismo tomado como religião, não apenas como produto da técnica, mas como produto de uma técnica colocada a serviço da paixão. O ímpeto dessa burguesia é sádico no sentido de comportar uma revolta contra as formas da natureza e acalentar um desejo de quebrá-la, de perverter suas leis. Se remontarmos o sadismo ontogenético em *Além do princípio do prazer* (FREUD, 2010), teremos um espasmo muscular que expulsa da própria estrutura corpórea o movimento masoquista autorreferente, metafisicamente, um excesso violento que produz um corte, capaz de dilatar cada vez mais a extensão da vida. Esse impulso sádico a que Benjamin (2011) se refere é ímpeto da mesma espécie, é demanda por reestruturação da natureza dessa própria vida, perversão pela cultura. A natureza não mais deve designar os

caminhos da busca pelo prazer, mas o desejo do homem moderno deve dobrar o pré-individual, quebrá-lo e dele se assenhorar por completo. Esse capitalismo inaugurado pelo século XIX tem como seu componente estrutural uma *certa* busca pelo prazer, o que nada tem a ver com uma busca pelo prazer da coletividade através de uma melhor distribuição dos ganhos da grande indústria da técnica, falamos de um prazer consumatório, significado pelo total destacamento do além-mundo.

A prostituição desse século será tomada por Benjamin (2011) como o sintoma da própria decadência do amor, praticada de forma cínica nas galerias, sinalizando a decadência de suas passagens e o desprezo pelos ritos de iniciação, essas cerimônias que se ligam às zonas limítrofes. Na vida moderna, os ritos que ativam o nascimento, a puberdade, o casamento e a morte, tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis ou ausentes. “Tornamo-nos muito pobres em experiências iniciatórias. Adormecer é, talvez, a única que nos restou” (BENJAMIN, 2011, p.240). O jogo de azar é efeito da vontade do homem de criar por suas próprias forças, tanto as experiências iniciatórias, quanto o próprio destino. Através do jogo, é possível sentir todos os lances da vida em frações de segundo, todas as sensações iniciadas pelos ritos como uma espécie de catarse, o jogo é experiência de abrir na regularidade, mais um abismo, desafiar a descontinuidade social pelo absurdo catastrófico da grande aposta, aquela que põe em jogo todo o trabalho. O jogo é adorado não como experiência limítrofe, mas como experiência abismal, tal qual na prostituição, é um excesso o que está em questão. A paixão pelo jogo e pela prostituição atraem tenazmente, justamente por serem terríveis, por concederem, ou não, a miséria e a vergonha. Nesse ínterim, o burguês se derrete, consome-se, mediando seu *gozo* pelo equivalente universal, o deus do século XIX.

A atração do perigo é subjacente a todas as grandes paixões, não havendo volúpia sem esse sentimento de vertigem. O jogo, como deus, tem as razões que lhe convém, dá e tira sem que os jogadores possam entender suas razões, é nisso que tanto fascina, o risco. Esse deus mundano, como qualquer outro, tem seus devotos, seus credos e suas angústias e, se despoja o jogador, depondo tudo que possui, a culpa é única e exclusiva da má jogada, do desatino, nunca da divindade terrena. O deus que habita o avesso do pano verde. A natureza do moderno é a própria seiva da cidade; o campo aparecerá como idílica ficção na estampa do floral *Biedermeier*, em seus fuxicos e pelúcias, na pregnância de um mobiliário e mesmo nos ramalhetes estampados na caxemira; o paradoxo daquilo que se acessa apenas em simulacro, de uma modernidade irônica, como nos lembra Berman (2007), em que tudo se reveste de seu contrário. Na caixa do suco que tem sumo e é destacado da laranjeira e espremido direto no

recipiente, onde estampado está uma fazendinha com vacas e caipiras sorridentes num fundo axadrezado, ou na experiência de imersão profunda na lama do pedaço mais inóspito das cordilheiras andinas, onde o aventureiro sentiu de perto a morte, mas em segurança retornou ao almoço de domingo em seu restaurante preferido. Na peça publicitária ou no pacote de turismo para as praias caribenhas estampada no verso da notícia da revista, a natureza é um engodo; sua verdadeira face só poderá aparecer na hecatombe natural. A natureza se experimenta de modo destacado, sem conexão alguma com as referências daquele espaço. Podemos perfurar o mundo natural de cabo a rabo, sem conseguir fazer dele mais do que uma pintura de panorama, uma exposição de *grandville*, achatada no espaço-tempo. Resta um êxtase minimamente estranho do “Oh! Que mais podemos visitar agora? A natureza é um museu, um traço mnêmico. A Moda é linguagem dessa religião consumatória, que reduz o *gozo* às formas do jogo vazio, mas nem por isso menos intensas, o discurso Moda regula o erotismo²⁹, regula o modo como esses corpos se falam e se engancham, sobre o modo como essas roupas decaem do corpo, sobre o modo como esses corpos fumam depois da pequena morte e sobre os modos como esses corpos performatizam a performance e dirigem de volta pra casa.

Os humores da Moda são volúveis, homicidas, fúteis e, em si mesmos, incompatíveis com o sistema da grande indústria (BENJAMIN, 2011). Assim, Benjamin (2011) se refere à volatilidade dos gostos que a Moda instila no desejo do homem do século XIX, seduzido sobremaneira pelo veneno destilado pela tendência. As coleções são incompatíveis com a grande indústria da época por travarem volumosas produções simplesmente pelo fato de que tal artigo, ainda na esteira, já havia sido rebaixado ao *démodé*. O *just in time* ou o sistema de produção *on demand*, tenta lidar com essa hostilidade obscena do gosto. Se no século XIX, foi a regulamentação da jornada de trabalho, o primeiro freio racional para os humores incertos da Moda, lidamos hoje com a superexploração do trabalho alheio além-fronteiras e entre fronteiras, com a condição de farrapo humano daquele que serve esse deus decaído e imprevisível do aumento exponencial das produtividades. A produção da sofisticação do gosto, e muito provavelmente o deleite sentido no *inacesso*³⁰ a esse artigo, depende dessa degradação do outro à condição de servo, daquele que exclusivamente contempla. O amor pela Moda – pelo jogo e pela prostituta – é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria (BENJAMIN,

²⁹ Nesse caminho, um trecho coletado por Benjamin (2009, p.257) da obra de Eduard Fuchs é minimamente curioso: “A propósito do efeito da Moda sobre o erotismo [...] ‘Uma dama do segundo império não diz: eu o amo, mas sim: tenho um capricho por ele’”.

³⁰ “*inacesso*” como condição de um objeto-Moda, destacado do uso comum, sacralizado à dimensão da exclusividade do *gozo*, fenômeno autopoiético de produção do fascínio por aquele que somente consome a imagem-Moda.

2011), o desafio constantemente renovado pelas tendências agressivas e narcísicas de onipotência, pois nessa religião capitalista, todos podem assumir, eventualmente, a posição de um deus.

A luxúria autêntica tem como base nada mais do que justamente essa subtração do prazer do curso da vida com Deus, cuja ligação com ele reside no nome. O próprio nome é o grito do prazer desnudo. Este elemento sóbrio, em si mesmo desprovido de destino – o nome – não conhece outro adversário senão o destino, que ocupa o seu lugar na prostituição e monta seu arsenal na superstição. Daí, no jogador e na prostituta, a superstição que dispõe as figuras do destino e preenche todo o entretenimento galante com o atrevimento e a concupiscência do destino, fazendo o próprio prazer ajoelhar-se diante de seu trono (BENJAMIN, 2011, p.533).

A luxúria pintada por Bruegel em “*The Seven Deadly Sins or the Seven Vices*”³¹ é paradigmática. A luxúria, nos sete pecados, parece ser uma espécie de síntese, representando não só o excesso do corpo, como um excesso das paixões, que o ultrapassam em seus limites. Na própria pintura, a inscrição do rodapé é *LVXVRIA*, e nela o animal aflora no corpo humano, transbordado em desejo, irrompe esse pré-individual, desejo de derrelição pelo corpo, abolição total de qualquer interdito e violação do próprio sentido a que a palavra natureza possa vir a remeter. A cena perverte o idílico, tudo nela é infestado pelo termo transgressão, que falha em conceber a imagem retratada, falta o signo na evanescência do interdito. O curso da vida com Deus está subtraído. Poderia o capitalismo tardio encantar uma luxúria permanente?

O nome de Deus, na luxúria, perverte-se em seus sentidos pois, na luxúria se convoca a parafilia e a perversão, tendo como referência o cristianismo apenas como forma. Ao postularmos um capitalismo, embebido e fastiado do cristianismo, que assume a condição de um novo culto permanente, temos a luxúria permanente não como perversão, mas como possibilidade não interdita. Prostituição, jogo, fetichismo, voyeurismo, incesto, pedofilia, sadismo, masoquismo, consumismo, etc. são excessos, erupções da carne irrefreável abolindo os limites sociais e morais. O nome do pai se esvai no prazer e na superstição, ode à concupiscência da carne, que vem do mundo e não de Deus. O permanecer para sempre, ligado ao nome de Deus, não cativa os corações mais que a permanência excessiva nos prazeres do mundo. O capitalismo como religião suporta um desejo sem barra, mas o mistério do funcionamento desse modo de produção é o de como produzir consumação sem interdito? Como transgredir sem referência? Como produzir mais-valia desse mais-de-gozar? Minha hipótese é a de que o capitalismo cria falsos interditos, simulacros, onde o desejo se engancha

³¹ Pieter Bruegel the Elder, 1588, Royal Library of Belgium.

fantasmaticamente, como na morada do sonho montada pelos *grandmagasins*. Lembro o excerto: “Paris ganhou mais com as tropas de ocupação do que teve de pagar como indenização de guerra” (BENJAMIN, 2009, p.532), em referência à tropa de jogadores que se entregavam loucamente aos prazeres oferecidos pela cidade, no jogo, na prostituição e na facilidade em contrair empréstimos nos bancos.

Pela introdução de Benjamin (2011), podemos lançar uma discussão que pretendemos atravessar no quarto capítulo. É discussão que creio ser fundamental para compreender os sentidos desse objeto Moda que decidimos investigar, trata-se da questão do cinismo, que Benjamin (2011) já tencionava em suas anotações. É preciso, porém, abrir uma nova porta digressiva, o capítulo terceiro, que tem por objetivo a discussão sobre o consumo na modernidade tardia. É Benjamin (2011) quem já observa no fim do século XIX certa distinção no modo como se davam à “imoralidade”. Benjamin (2011) caça uma pérola de Carl Benedict sobre o comportamento de determinada prostituta ao dar as boas-vindas a esse preceptor que chegava à Paris: a pequena história conta que uma dama exageradamente maquiada, munida de suas vestes curtas em transparência entrega ao recém-chegado um cartão, no cartão se inscreve o endereço de um médico que promete livrar qualquer um de qualquer doença em pouco tempo.

Em uma leitura apressada de Zizek (2013), poderíamos interpor o teor dessa pequena observação à inversão religiosa do “Eles sabem muito bem, porém continuam a fazer”, delatando uma reação cínica ante a realidade. Ok, sabemos muito bem dos riscos, mas o que teríamos a não ser isso? Na perspectiva de Benjamin (2011), essa história demonstraria, de forma bastante convincente como a *imoralidade pública* “*carrega seu corretivo em si mesma, num cinismo libertador.*” Quem salva a pele do pecador é sua própria capacidade narrativa de ludibriar a si mesmo, se essa técnica cola, que sigamos, pois não há mais nada a que recorrer. “A ferida vermelha no corpo da sociedade secreta dinheiro e sara.” (BENJAMIN, 2011, p.533). Outra caricatura interessante é o campo de ação erótica de meados do século XIX, relatado por Ferdinand von Gall nas *Passagens* (BENJAMIN, 2011).

[...] em muitas dessas pensões era a regra, à hora do jantar – do qual também podiam participar estranhos com reserva antecipada -, comparecerem algumas cocottes. Elas se viam na obrigação de assumirem a aparência de moças de boa família e, de fato, não deixavam cair a máscara tão cedo; ao contrário, cercavam-se de uma interminável embalagem de bom comportamento e laços familiares, que era para ser retirada por meio de um complexo jogo de intrigas, o que, afinal, elevava seu preço. Nestas situações, naturalmente, expressa-se menos o recato da época do que seu fanatismo pelas máscaras. (BENJAMIN, 2011, p.534).

Essa forma de cinismo somente pode se articular firmemente porque a força organizadora do ocidente, o nome do pai em forma cristã, foi corroído pelo capitalismo consumatório. A pista é que frente ao trono vazio, a hiância substancial do declínio da narrativa transcendente, fez revelar a inabilidade narrativa do homem contemporâneo para formar um novo referencial. Cai no colo da burguesia o vazio, e resta aos filhos dos agourentos do sacrifício a missão de separar, cortar e consumir em prazer esse valor. Deixemos isso como está.

A Moda vai retirar sua força dos limiães, assim como o fazem as prostitutas, os jogadores, os amigos e os amantes. Esses limiães, mais do que nunca estão abertos, mas são perigosos. Há uma diferença essencial entre fronteiras e limiães, as fronteiras são interdidas e se abrem ritualmente, estabelecendo a suspensão de suas proibições. Os limiães são zonas onde se produzem mudanças, fluxos, intumescimentos (BENJAMIN, 2011). Como posto anteriormente, as experiências de cunho iniciatório estão em decadência, os ritos se extinguem velozmente, dando lugar a essa forma menos radical de operação, um movimento via limiães. *“As prostitutas amam os limiães postos no sonho”* (BENJAMIN, 2011) e é recorrente lembrarmos a proximidade entre Moda e prostituição na perspectiva benjaminiana. A Moda, ao escapar dos desígnios da morte, mas orbitando sempre através dela de forma quase suicida, recebe como troféu a armadura dessas prostitutas às margens de um novo Letes. Nessa armadura estão as técnicas do esquecimento, do ocultamento do traço mnêmico. A Moda se utiliza dessa armadura herdada para produzir seu encanto onírico, e para assim se portar, faz-se mesclar na arquitetura, na ambiência, na comunicação erótica e na promessa de continuidade (resquício inacessível do pré-individual). Esses limiães abertos permitem o fluxo, o voyeurismo; qualquer um os consome com os olhos abertos. Levam pra casa esses objetos improfanáveis apenas os portadores do pequeno deus das carteiras, equivalente universal que remanesce fora do jogo desintegrador.

Adiciona-se a esse encanto destilado pela Moda a aparência de jogo em que gira a economia financeira, em seu impulso corrente de se desvencilhar de sua própria natureza produtiva, reforçando a ideia desse vazio discursivo. Ao mesmo tempo se alimenta uma estranha racionalidade científica para lidar com tais operações contingenciais do destino; na economia não existe produção nem Moda, tudo é reduzido a uma operação matemática sem restos. Nas bolsas de valores, alguns burgueses perdem, outros ganham e voltam a perder, os economistas, mais se retratam que preveem esse movimento diabólico do deus vazio, tal qual no jogo de azar. “O desenvolvimento econômico moderno tende a transformar a sociedade

capitalista em um enorme cassino internacional” (BENJAMIN, 2011, p.538) e esse postulado, nos assusta por sua atualidade.

Há um significativo vazio no centro do ocidente, intercambiável como equivalente universal, sinalizado em sua forma de angústia. Nossa sociedade da técnica, extirpou com suas luzes renascentistas a mácula da mundanidade, extirpou também o sagrado desmedido, revelando a hiância frente a qual a técnica nada tem a dizer. O inescrutável reina como no antro do jogo, esse inescrutável social envolve o burguês como o inescrutável da natureza envolvia o selvagem (BENJAMIN, 2011). Essa angústia é expectativa do trauma e repetição atenuada do mesmo. E a reação burguesa e consumatória de se apropriar de uma ficção narcisista e agressiva de onipotência, torna-se, cada vez mais, causa de sofrimentos incautos. O burguês aposta apaixonadamente seu destino nessa roleta, atribuindo aos acontecimentos a marca de sua potência, silenciando a alteridade pela verborragia pornográfica de seu *gozo*. O capitalismo se investe da técnica do choque, da pressão pela atrofia, por dobrar a natureza ante o desejo fetichista. É mister o choque, para destacar a sociedade do contexto da experiência. A consumação é a aposta máxima, a forma do choque representado na catástrofe, a ruína absoluta ao fim do jogo que pode ser, muito bem, flerte com a redenção em forma de fluxos de informação, um devaneio ao estilo *Cosmópolis*.

Figura 2 – The seven deadly sins – Lechery³²



Fonte: Pieter Brueghel, 1558.

³² The seven deadly sins – Lechery. Pieter Brueghel, 1558. Royal Library of Belgium

2.8 A narrativa e seus engasgues

Benjamin está lidando em seu grande projeto com uma filosofia que se monta através de uma constelação. Se olharmos de perto, nada se vê nitidamente nesse imenso desenho do cosmos, só poderemos notar uma interconexão das figuras se pouco a pouco nos afastarmos da cena, de modo que deixemos as peças se aproximarem por afinidade. Deixando repousar cada fragmento em sua própria composição, notaremos o sensível esboço de uma silhueta, e se nos permitirmos o tempo dessa silhueta, poderemos então, ver concatenar essa constelação de temas e de imagens. Assim, olhamos de longe *O narrador* (2012), *o flaneur*, *O colecionador* (2009), *o homem religioso*, *o burguês*, *a prostituta*, dentre outras tantas imagens que parecem se encontrar sobre o destino da atrofia da aura e da experiência de choque. Se retomarmos a figura do *flaneur*, poderemos trazer de volta a imagem da luta, daquele que observa de longe o movimento da multidão, apaixonado pelo seu balé de corpo-a-corpo, pelas figuras policromáticas e que por ela desfila e se encarna. O perigo ao qual se expõe o *flaneur* é se derramar na massa, deixar seu limite crítico se apagar no gesto apaixonado, perder-se na osmose do duplo. O *flaneur* é um esteta e não resiste à atração do objeto-fetice. O movimento da turba adentra as lojas de departamento, às exposições universais, às galerias de arte, aos panoramas, aos cinemas, às ondas radiofônicas, ao fluxo da internet, aos *shoppings centers*, aos clubes e às festas sem tempo para erigir barreiras contra o choque traumático. O fluxo de informação incessante sufoca a experiência do tédio e não permite sequer o aparecimento da angústia, a não-referência faz do próprio *flaneur* um vazio, embalado por essa cadência consumista ímpar. O capitalismo tardio não produz interditos, apenas simulacros, e sem interditos não produz possibilidades de transgressão e de sacrifícios. O *flaneur* evanesce sem a possibilidade de transgredir, em resumo, não há, em contemporaneidade, avesso da massa.

A constelação benjaminiana parece se construir sob o esteio da atrofia da aura, e essa atrofia aurática acompanha um movimento sinuoso de desgarramento do indivíduo da experiência compartilhável. O sujeito moderno está cada vez mais só, desamparado. A substância do romance já indicava na aurora moderna, um hábito ensimesmado, eminentemente burguês, contrário à tradição oral e à epopeia, que se fazia na reverberação com o público, na tensão manifestada pela voz do orador. O romance vai instilando uma paixão pelo silêncio, pelas projeções mentais e pela explicação pormenorizada do detalhe individual. Esse processo é acompanhado de perto pela publicação espessa de volumes e de gêneros, individualizando e

particularizando o contato com a narrativa. A aura, trama singular de espaço e tempo, aparição única de uma distância (BENJAMIN, 2012), adentra uma espiral de extinção. Cabe ressaltar um detalhe importante, a *aura*, aproxima do sujeito um acontecimento distante, no sentido de aproximar sujeito e obra, concatenar a experiência individual ao objeto. Nesse instante fugaz, um e outro se alinham numa conjunção criativa, essa é a aura, o espasmo da criação destilado, muitas vezes pela nuvem espessa do tédio e da anti-produtividade.

O capitalismo faz também os objetos se aproximarem do sujeito, através da reprodução serial. No instante aurático, indivíduo, contexto, obra e tempo são parte de uma mesma tessitura; na reprodução serial, nada há de unicidade, mas consumação do indivíduo pela cópia não-referenciada do objeto. É premente que se possua o objeto da forma mais próxima possível, o close glacial, o zoom espetacular, a ritualização do consumo, a erotização da mercadoria, fazem com que essa linguagem consumatória chamada Moda, não somente aproxime indivíduo do objeto, mas o permita entrar dentro dele, seja num *testdrive*, na experiência gastronômica, no vestuário ou nas dicas profissionais de um *sommelier*. A cópia nada tem a ver com a imagem aurática, na cópia tudo o que se tenta combater é o momento reflexivo, o tédio e a distensão, no rito consumatório, lidamos com a experiência do excesso.

Inversamente ao que sucede com a experiência do momento aurático, o capitalismo tardio produz experiências de semelhança e homogeneização, a ponto de que o consumidor se sente em casa em qualquer lugar do mundo quando experimenta a sensação apaziguadora de reencontrar em outros países as mesmas marcas e as mesmas lojas. Os objetos não estão destacados de seu invólucro, como Benjamin (2012) havia descrito. A Moda contemporânea faz implodir mesmo a ideia de referência. O que Benjamin (2012) postulava em *A Crise do Romance* era o fato de que a imagem estaria destacada de seu *aqui e agora*, de seu espaço-tempo e das condições que a teriam produzido, postulando a cópia como reprodução do original. Hoje, não mais nos preocupamos com a cópia, pois os objetos são criados sem a necessidade de um original que os possibilite, a referência original não existe, daí a ideia de simulacro e não de simulação. Na relação com a cópia, poderíamos supor um resquício do original, uma espécie de aproximação, traço mnêmico daquilo que é essência. Na relação com o simulacro, testemunhamos o objeto como improfanável, não-utilizável, relegado à mera relação de espetacularização, implosão do sentido.

Na figura d'*O narrador* (2012), Benjamin indica mais uma fissura dessa experiência geral moderna de crise da experiência. A arte de narrar já estaria em extinção no século XX, acalentando em sua crise, uma dificuldade de intercambiar experiências, comparável à pobreza

comunicativa dos egressos da segunda guerra mundial que, abalados pela proximidade do perigo da morte e do choque das imagens traumáticas, optavam por se calar frente ao cotidiano. A guerra parecia demonstrar numa *passagem ao ato*, a precariedade do terreno sobre o qual nos movemos, de um total desamparo. Se a crise do romance indicava um desejo por entrincheirar a linguagem, a crise da figura do narrador desvelava uma precariedade na formação de laços de alteridade, na faculdade de intercambiar experiências. O lastro comunicativo depende de um resto a ser elaborado na linguagem, um *impossível* a ser significado na relação estabelecida entre alteridades atritantes. É Benjamin (2012) quem postula o fato de que uma das causas desse fenômeno é o das experiências estarem em baixa, num movimento de aprofundamento. O que quer Benjamin (2012) dizer com isso? Que, se as experiências estão em baixa, o conteúdo a ser compartilhado se esvazia significativamente. O que está em baixa é a aura, e a metáfora de Baudelaire, do halo e do lodaçal é perfeita para ilustrar essa situação. O halo está na avenida, pisoteado pelo fluxo dos veículos, cabe ao sujeito resgatá-lo, fazê-lo brilhar. O halo assume a forma da palavra, cabendo ao silenciado retomar a palavra, intumescê-la, vivificá-la.

O narrador, modelado pela figura de Leskov, sabe se orientar no mundo sem se prender demasiadamente a ele, sabe encontrar na mutante natureza, seus pontos cardeais, sabe, e isso é o mais importante, alcançar um destino pré-fixado recorrendo a diferentes trilhas, evitando no (des)caminho os precipícios, os grandes braços do rio e as montanhas mais íngremes. O bom narrador conta a mesma história com uma capacidade de improviso e de rodeio, sabendo se guiar por aquilo que mantém a narrativa unida, por seus pontos estruturais, mas seguindo um cuidadoso ritmo que não revela essa mesma estrutura. O declínio do narrar nada tem de destino cósmico ou de acaso imponderável, não pode ser visto como sintoma de decadência moderna. Esta queda é muito mais sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está aparecendo (BENJAMIN, 2012). É claro o ponto: o declínio da narrativa, e sua consequente atrofia da capacidade de intercambiar experiências, são parte de um processo gerido no complexo capitalista moderno – feito corpo político, econômico e cultural. Não que essa estratégia esteja personificada numa agência que previamente a tenha deliberado, mas que essa refundação narrativa seja alimentada por uma componente estruturante, que, todavia, realimenta esse sistema com sua vacuidade.

O ataque à narrativa é sintoma da criação do individualismo; é por esse trunfo que o complexo capitalista corrói as bases do já pênsl cristianismo ascético tradicional. A modernidade cria uma nova experiência a ser acalentada, um novo dispositivo que dê forma à

comunicação. A forma da experiência narrativa dá lugar à experiência de um discurso chamado Moda. Se na narrativa encontrávamos pontos cardeais como referências, na Moda encontramos apenas um vício por separações helicoidais, referenciadas no vazio referencial. Nesse vazio a Moda pode operar suas piruetas, de modo esquizofrênico, atraindo e repelindo o inescrutável pré-individual como ponto de captura do desejo do consumidor. As figuras de Benjamin (2012) vão nos dando a dimensão dessa crise da experiência, fazendo-nos vislumbrar esse farrapo do trabalho, de corpo vazio, pronto a ser preenchido pelos modernos dispositivos da Moda, da informação, do entretenimento e do valor-de-exposição. O processo que Marx (2002) evidencia como alienação do trabalho é sintomático como esvaziamento da habilidade narrativa.

Se o trabalho compunha o próprio corpo do produtor, significando o processo e o contato de apropriação especular da natureza, a protoforma de sua própria subjetividade, alienar é retirar do trabalhador a própria condição de operar a mediação intelectual com o objeto. Desconhecer é contemplar, é se apequenar diante do efeito produzido pela fascinação irradiada pelo objeto-fetice. O dispositivo-chave para esse distanciamento reificante é o dinheiro – introdução ao que virá a se tornar o corpo do trabalhador – um dispositivo intercambiável. Esse ponto, na modernidade, é essencial para minar a experiência, que, não mais compartilhada se entrincheira numa subjetividade angustiada e, por assim o ser, desamparada, silencia-se com o auxílio de uma cultura burguesa capaz de fetichizar eroticamente a solidão. Esse corpo não-narrativo pode ser marcado por uma nova inscrição, que, bestializado, contempla o objeto-fetice improfanável. É o discurso Moda, capaz de preencher essa linguagem muda, de modular caminhos para o desejo não-sublimado pela arte da narrativa.

A nova forma comunicativa é informação, da qual a imprensa e a publicidade são os baluartes. Jornal sem anúncio já foi algum dia possível?

Valéry conclui suas reflexões com as seguintes palavras: “É como se o desaparecimento da ideia de eternidade coincidissem com a crescente aversão ao trabalho prolongado.” A ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu. (BENJAMIN, 2012, p.223).

A ideia da morte perdeu sua vinculação com a certeza da transcendência ou da danação, assim aparece o desamparo na ideia de que a única transcendência possível tem de ser operada na própria esfera mundana. Essa é a única experiência possível, e somente pode ser experimentada através do invólucro desse corpo perecível. A eternidade somente pode ser

experimentada na consumação, na promessa de continuidade erótica prometida pela carne do objeto-fetichismo ou pela matéria fria do corpo do outro não simbolizável pela narrativa compartilhada. Se Benjamin (2012) detectara uma crise da narrativa, Bataille (2009) sinaliza para uma decadência da esfera erótica, com a impossibilidade de atos transgressivos e a impossibilidade de profanação. Sua questão gira em torno da ideia de que o cristianismo, na busca do suplício contra o impuro, produziu um sagrado irrelevante, onde o interdito não mais se erige. Faltando esse interdito, as transgressões não mais puderam se organizar. O cristianismo faz do erotismo uma perturbação sensual, funciona como uma barra ao seu ímpeto evasivo, não propiciando espaços para a sublevação das leis, restando ao erotismo o caminho único da profanação do sagrado, pela via da violência última e da perversão, dos sabás e das alcovas, sintoma catártico de uma repressão impiedosa.

O capitalismo assume o posto de religião da modernidade, seu rito, não é o trabalho, mas a consumação, única via de superação da angústia contemporânea. O caminho do excesso e da alienação comunicativa, isolam o homem de seu outro imediato. A palavra de ordem a ecoar é a obrigação de ser a todo tempo, feliz – de gozar irrestritamente. A prodigalidade rege a técnica desse mais-de-gozar, operando o discurso Moda. Levantam-se barreiras puramente estéticas, simplesmente para serem conspurcadas. Esse é o simulacro erótico, essa é a paixão pelo disfarce – criação de falsos interditos, para a elucubração de falsos gozos –, capaz de criar níveis inéditos de angústia. Resta lembrar que o gozo é sempre fantasmático, sustentado pelo objeto *a*, equivalente universal da economia pulsional, e os sistemas sociais funcionam na medida em que modulam esse resto de desejo não simbolizado. Como a religião capitalista procede frente a esse excedente deslizando?

O *perverso* Da Vinci afirma ser a beleza do rosto, dos adornos e ornamentos, além do impulso desenfreado, os efeitos capazes de salvarem a espécie humana da morte. A cópula, de feiura sem igual, nada possuiria de belo e, se não se revestisse dessa fantasia, não possuiria a força para promover a proximidade do contato mais íntimo. É Benjamin (2009) quem interpreta essa atitude de Da Vinci como falha ao não perceber que o belo rosto e os belos adornos dissimulam o atrativo real que é conspurcar a beleza em busca de um fulgurante contato com a continuidade posta na morte, de flertar com o pré-individual depositado na crueza da carne plerôica, em resumo, profanar a beleza pelo seu avesso. Da Vinci não perceberia, contemporaneamente, que a religião capitalista toma de assalto esse afã erótico desligado como dispositivo de consumo, como operador da consumação. Quando nos vemos isolados da

transgressão e da viabilidade da profanação, resta a entrega ao objeto-fetice que, perversamente faz do outro um suporte da coisa, mediação para um gozo irreferenciado.

Um dos temas centrais na obra de Walter Benjamin é sua investigação sobre o conceito de história, que seria elaborado em seu *Sobre o conceito de história* (2012), em que postula suas dez teses com apêndices anexos. Brevemente, Benjamin (2013) flerta com a temática em seu ensaio sobre *Eduard Fuchs*. Contra o historicismo e seu impulso de cristalizar a história em sua imobilidade épica, o materialismo histórico deve atar a história à sua devida experiência, superando o “Era uma vez” historicista. A experiência ativa na história um presente sempre a ser originado, quebrando as bases historicistas de um *cotinuuum* na premência do para sempre presente. A distância que o historicismo posiciona a história cultural é refundação da falsa consciência, é mumificação de seu contágio. A falsa consciência depende dessa distância alienante, que eterniza num verniz intransponível o acontecimento, fazendo da narrativa sobre a história uma repetição do sempre igual, um eterno retorno do discurso dos vencedores.

Caberia perguntar se o discurso Moda repisa essa compulsão a repetir. “Não há documento de cultura que não seja antes, documento de barbárie” (BENJAMIN, 2013, p.137). Não podemos postular culturas sem que esse impulso, que é diferenciação e domínio, esteja presente; de tal forma que *isso* poderia mesmo ser tomado como o motor da produção de alteridades. A missão do materialismo histórico seria então a de libertar o *ângelus novus* do amontoado de escombros, de libertar os olhos que observam estupefatos a história que silencia o discurso dos vencidos, o de irromper esse verniz e ativar o passado na origem de um presente eterno. Para o *ângelus novus* a história não está consumada. A cultura burguesa reifica, sedimenta a falsa consciência, perverte desejos, fetichizando-os; e idealiza a si própria na tessitura de um sonho. A cultura burguesa tece uma fantasia, erotizando a si mesma enquanto narrativa do individualismo e da técnica, legitimando moralmente sua existência dominadora. A burguesia do capital consumatório não domina somente pela força, mas pelo *gozo*, reificando não apenas as relações entre os homens, mas os próprios desejos desses homens. A cultura produz pela reificação o silenciamento da experiência que, improfanável e incomunicável, se deixa seduzir facilmente pelo sonho fabricado pela Moda – simulacros de transgressões que orbitam ao redor da ainda inescrutável morte.

O ser humano se distancia consideravelmente da vida selvagem, e suas camadas sociais nos parecem tão espessas, que se torna difícil encontrar o lastro animal escondido por entre elas. O homem não concebe a si mesmo sem sua consciência, sem sua angústia e sem suas fantasias, isso é o que o distancia da barbárie. Mas, não satisfeito, a diferenciação tem de seguir

seu curso e iluminar a própria humanidade, operando clivagens internas. Como já dissemos, o discurso Moda prescreve um ritual de consumação intramundano, uma etiqueta frente ao banquete de mercadorias improfanáveis. A Moda exige do sujeito uma habilidade de manejar signos cortantes, de executar os precisos cortes de diferenciação e de, através dessas lâminas fiéis, erguer uma fantasia. O erotismo dessa fantasia está no poder de atrair o olhar, de suscitar o desejo de ser conspurcado, seu uso se reduz ao sacrifício. A Moda, ou história dos costumes, dá a ver o modo como se conduz a moralidade pública (BENJAMIN, 2013).

Retomemos o que indicamos alhures. A moralidade burguesa se assenta numa ética um tanto quanto perversa. A moralidade burguesa está posta na tradição judaico-cristã da ética sacrificial, mas sabemos que o reflexo dessa *héxis* perdeu sua nitidez com o decorrer do tempo da modernidade. A geração proveniente desses espirituosos agourentos se fez criada pela razão e pela técnica, embalada pelo tédio e pelo prazer exalado pelas cidades órfãs de interdito. Essa nova estirpe de burgueses compreendeu muito cedo que a mais-valia se relaciona intimamente com a captura do desejo, pois são feitos da mesma matéria, são resíduos intercambiáveis, desejo e lucro, excedentes a serem simbolizados, ora como angústia a ser superada, ora como valor a ser transformado e reinvestido em capital. A moralidade burguesa depende essencialmente da falsa consciência, daquilo que permite ao indivíduo operar o desmentido, *sei muito bem que..., mas prefiro seguir gozando disso*. A moralidade burguesa se assenta nesse desmentido que é o cinismo, e que Benjamin (2013) capta magistralmente, como modelo de comportamento dos passantes modernos, que acalentam em seu comportamento imoral, seu próprio antídoto, seja da prostituta que se apresenta com o cartão do médico capaz de curar qualquer afecção, ou, do consumidor que ao sair da loja, jura para si mesmo não mais cair na mesma tentação.

A atividade consumatória acompanha a ontologia, de tal modo que a vida social é, em realidade, a tentativa de criação de uma rota de desvio. Talvez seja nesse sentido que Bataille (2009) destaque a ênfase, o ponto de viragem que é a descoberta do trabalho produtivo, o sintoma de uma economia tanto material quanto libidinal, signo de uma recusa ao presente e aposta numa projeção no tempo. Nesse mesmo sentido, um pequeno texto de Freud (2010), escrito em 1932, corrobora o *insight* de Bataille (2013). A questão fundamental é a de que frente à labareda de fogo, o “*selvagem*” tem dois caminhos a serem percorridos - no primeiro, apagar a chama com seu jato de urina numa espécie de desafio fálico, no segundo, o caminho árduo da repressão instintual, manter acesa a chama e reservá-la, lidando com a pequena angústia de acalentar em si esse desejo contido. Consumo é racionalidade ambígua, e em sua realização é possível perceber a distensão da consciência, que olhando sobre si mesma, projeta sua imagem

adiante; mas é também possível vislumbrar o consumo como parte de um processo mais amplo de atrofia do sentido reflexivo. O consumo é tanto o gasto para manutenção da energia vital, quanto dispêndio improdutivo, sendo que ambas modalidades podem ser consideradas meios de dilatar as fronteiras conscientes. Pensemos no gasto suntuário do *Potlatch*, na consumação de Mouret, no consumo voraz de Luís XIV na França; é possível indicar essa versão de consumo como traço de paixão desmesurada e negação à consciência? Tais formas de consumação, dilapidação do bem, são, ao contrário, consumo produtivo de imagens, atos que erigem significações.

Se olharmos detidamente para a arte, para as obras monumentais, para a performance sexual perversa, para o luxo, para os cultos e, porque não para a indústria do entretenimento, veremos que, aparentemente, são atividades que tem em si mesmas o seu fim, não prescrevendo teleologias. Em tais atividades, a repressão de desejo está em jogo, tendo como meio, o excesso e não a mesura. Quando o consumo não serve à produção, nomeamos como dispêndio. O sentido dessas atividades consumatórias está no máximo de perda alcançado; nelas, o limite é o desfalecimento. O instinto investigativo de Bataille (2013) o leva a afirmar que a consumação é o objetivo primeiro da economia, e que é a prodigalidade, e não a necessidade, quem coloca os dilemas fundamentais à humanidade. É possível ainda radicalizar o argumento, considerando a exuberância das formas de vida e a consumação como modelos contemporâneos normativos, ainda que tenhamos sempre de ter cautela, pois a dilapidação pode ser atividade reflexiva e significativa ou alienante e atrofiante. Termos como o prolapado *life style* parecem cruciais para concebermos a erotização da vida como objetivo da produção. A produção, num mundo despido da transcendência, curva-se à consumação exuberante de uma temporada em Las Vegas. Essa exuberância hiante é o auto sacrifício feito num misto de angústia e frenesi de puro excesso. Mas não esqueçamos a ambivalência, a força alegórica; em determinadas situações o gasto suntuário tem o poder de criar estruturas linguísticas de poder e de desejo, sendo então, reinvestimento racional, domínio do fogo.

O tempo do domínio Cristiano pode ser analisado na história cultural do ocidente, como período onde a descongestão foi obstruída. Com exceção dos suplícios, a transgressão foi severamente contida. As luzes trazem de volta a prodigalidade na forma do par consumo-Moda. Nas festas primitivas ou nas férias, no prolongamento das atividades de lazer e consumo, a descongestão tenta lidar com um excedente impossível, sempre pronto a renascer vigoroso, tal qual o fígado de Prometeu, a sede das paixões sempre intempestivas, alimento dos deuses do capital.

A figura do colecionador, sem nenhuma análise profunda, nos parece o polo antagônico ao consumidor. O colecionador que Benjamin (2009) visualiza é um ser em extinção. Se nos é permitida uma digressão, diríamos que a constelação das figuras benjaminianas se perfaz como uma longa série de personagens em crise, e é bem possível que o próprio Benjamin os visualizasse pela janela do século XX como ossaturas decadentes. O *flâneur*, o *coleccionador*, a *prostituta dos cancãs*, o *jogador*, dentre outros, são corpos alegóricos sempre posicionados à frente da luz emanada pela ética burguesa. Esses personagens evanescentes são cruciais para concebermos a solidez dessa estirpe de burgueses, que se fortalecem na via da exploração do excedente de desejo não simbolizado, na exploração do prazer e da exuberância, capazes de levar à extinção inúmeras figuras e, fazer nascer milhares de outras. A outra figura sólida é a do trabalhador, o farrapo humano que respira com dificuldade sob o peso da ruína, trazendo cravado em si, a insígnia alegórica, o olhar de Blanqui a ser ativado pela linguagem de um *Angelus Novus* – um milagre ideológico.

A arte do colecionador está em habilmente desligar as conexões funcionais da coisa colecionada, num desafio à sua utilidade aparente. O colecionador destaca o objeto almejado de sua natureza, desloca-o para uma nova série de objetos, fazendo com que esta matéria comungue com outros objetos pertencentes à série de um significado. Vemos aqui, repetida a questão da crise narrativa. Na coleção, é dado ao objeto uma linguagem, ele participa de um atravessamento simbólico que dá sentido à própria série significativa. O objeto compartilha uma narrativa particular e universal, retoma sua aura. Faz-se assim um novo sistema histórico de símbolos – a coleção. A coleção almejada pelo colecionador carrega alguma afinidade com a coleção da Moda? A coleção é pelo colecionador organizada de forma que os objetos compartilhem um sentido, quando postos nessa série articulada. Na coleção, os objetos comungam de um texto que os articula e que os vivifica. É o colecionador que ata no objeto, uma linguagem, contando uma história de seus particulares e de suas conexões, o colecionador assume o papel de um deus, velando pelo destino e pela origem de suas peças.

Pensem nas coleções de vestuário, separadas em estações, ou as “coleções” anuais para modelos de veículos, ou ainda as coleções de móveis que, de temporada em temporada alteram suas formas. Não é mero acaso que o crescimento dos *grandmagasins* franceses, como bem ilustrado por Zola (1971) em sua simulação de *Au Bon Marché*, recebe sobre a estrutura de seu armazém coleções de móveis, de enxoval para bebês e até mesmo de viagens turísticas. O termo coleção somente se justificará na medida em que seu colecionador estiver imbuído da ideia que perfura toda a série e faz com que os objetos descontínuos alcancem uma

continuidade. Tanto o colecionador de selos quanto o colecionador *don juanesco* de experiências amorosas, suspendem seus objetos, observando-os de fora e os catalogando com uma pequena história que os diferencia e conecta. O discurso Moda, na imagem do estilista, do designer, do arquiteto ou de qualquer uma dessas personalidades que erigem sistemas, empresta à série uma aura, “sacraliza” por via do fetiche, esse objeto ordinário, tornando-o espetacular. Essa sacralização é impossível, pois estamos vedados do sacrifício, o que não quer dizer que o sacrifício não esteja sendo encenado como representação, e o objeto não conquiste o seu halo simulado. Aí entra em jogo a sinuosa profusão das imagens publicitárias.

Na coleção, todos os objetos são incorporados na história de seus antecedentes, de modo que todo traço mnêmico se incorpora no objeto. Colecionar é manifestação profana da proximidade, e a percepção de Benjamin (2009), de que o colecionador vive um pedaço de vida onírica, onde tudo caminha em direção a ele, é pontual para nos fazer perceber que nessa linguagem onírica e cifrada, sempre há um desejo a buscar vazão e significado. No sonho se perverte o ritmo da percepção, assim como sucede na entrada à Exposição Universal, às galerias, ao *grandmagasin*, à loja de departamento e aos *shoppings centers*, e tudo conclama o olhar individual, tudo se direciona ao passante, ou melhor, ao sonâmbulo. Não é possível indicar Moda na ausência dessa dimensão de destacamento, dessa alteração do ritmo da percepção; é essa distensão do ritmo que propiciará a entrada no rito consumatório, o auto sacrifício.

“Matéria fracassada: é a elevação da mercadoria à condição de alegoria. Caráter fetiche da mercadoria e alegoria” (BENJAMIN, 2009, p.241). Essa passagem benjaminiana parece importante. O tempo de trabalho arrendado pelo burguês, que o utiliza como seu por um período de tempo determinado, abstrai do trabalhador as funções de seu próprio corpo, separa. A divisão técnica das funções retira do produtor o conhecimento sobre a própria produção e sobre o processo atravessado pelo produto. A intensificação do trabalho, no período em que esse mesmo corpo é arrendado, dilata a produção de bens em termos de volume. O produtor se desconhece no produto, no reflexo especular desaparece a silhueta do sujeito, e o produto dele se vinga, fazendo dele seu servo objetificado. A inversão assustadora, pujante no horizonte da ficção científica, é que o objeto-fetiche opere o corte sacrificial. As coisas, intercambiáveis pelo equivalente universal dinheiro – substituto de uma falta, um resto – estabelecem relações entre si como fantasmagorias. Fetiches vivos, deuses revivificados e embebidos no suor do sujeito objetificado. A matéria fracassada. A alegoria é um dispositivo similar à angústia e ao dinheiro, é um operador de deslocamentos. A angústia é o dizer outro por via da metáfora, é a forma figurada do sentido, o detalhe que carrega em si, o poder de negar ou corroborar a obra em sua

integridade, ao mesmo tempo – possibilidade de redenção aurática e porta de acesso ao isolamento masoquista e autorreferente. O caráter fetichista da mercadoria parece ser, de fato, alegórico: a *relação social entre coisas* assume a forma de *relação social entre entes deificados* por via dos *fetiches*. O que são os fetiches senão a matéria divina encarnada no objeto intocável? O sagrado sacrificado. Mas aqui não avançamos. Matéria fracassada. A mercadoria fetiche é improfanável, o que não quer dizer que essa mesma mercadoria alce o status de objeto sacro. O próprio Benjamin (2009) recua por perceber aí o sofisticado engodo. O capitalismo tardio simula o sacrifício a todo tempo, mas é ainda simulacro, e não assume como insígnia a alegoria, pois esta alegoria carrega o potencial aurático de revelar o *unheimlich* interdito na obra.

O colecionador enxerga mais que o proprietário profano, para ele, o mundo está presente em sua integridade em cada um dos objetos da série (BENJAMIN, 2009). Ao consumidor reificado, está vedada a conspurcação do objeto. O colecionador, e Benjamin é um fanático por coleções, assume a tarefa de violar a insignificância do objeto, atravessando-o por uma narrativa vivificante; imbuído de o retirar desse limbo estéril. O colecionador se empenha no impossível resgate ao objeto do lodaçal, para limpar e polir seu halo, conferindo-lhe novo fulgor alegórico. O capitalismo mostra sinais de sua força nessa produção de consumações improfanáveis. O colecionador é a figura antagonista do consumo, o que tenta enriquecer seus objetos através de um conhecimento cuidadoso e catalogado de suas origens, estabelecendo com as coisas uma relação agora arcaica. Imbuído na luta contra a dispersão, o colecionador faz as coisas se aproximarem de seu rosto, acalentando em si algo de alegorista. No consumo de Moda, uma narrativa também percorre a coisa, mas essa narrativa conclama a aproximação até o âmago da indiferenciação, conclama a violação simulada dessa coisa pelo seu possuidor, para que ambos se consumam nessa mediação simbiótica. Se há uma história, é a da promessa da derrelição.

2.9 Sobre a angústia

“O que sempre esperamos ao abrir do pano senão aquele breve momento de angústia, rapidamente extinto, mas que nunca falta na dimensão pela qual, ao irmos ao teatro, fazemos mais do que pousar nossos traseiros numa poltrona de preço mais ou menos caro – o momento das três batidas e da cortina que se abre? Sem esse tempo introdutório da angústia, rapidamente elidido, nada poderia adquirir seu valor pelo que é determinado, em seguida, como trágico ou cômico.” (LACAN; JACQUES, 2010, p.86).

Nossa experiência está dada muito mais nos momentos de silêncio do que nos momentos de ruído, o peso do destino adentra o instante de embaraço, no andar trôpego, na respiração interdita, no desviar dos olhos. O labirinto distende essa sensação, *Do que nada se sabe*. “Em vão também o medo, a angústia, a absorta/E truncada oração que iniciamos/Que arco terá então lançado a seta/Que eu sou? Que cume pode ser a meta?” (BORGES, 2008). Assim, retomo a questão da angústia para findar essa seção. A angústia é da ordem de um vazio, um afeto, que por estar ao nível do Eu, não pode ser recalçado. Isso que não pode ser reprimido se desloca à deriva pela estrutura consciente. Em cada relação com o outro, mediada pelos signos sociais que atam simbolicamente os sujeitos, uma angústia repousa como fundo, pronta a irromper e provocar estranhamentos. Nesse vínculo social forjado, o sujeito só se reconhece no laço com o Outro, mais ainda, só se reconhece enquanto objeto em relação. Poderíamos mesmo dizer que a habilidade social está posta nessa técnica mimética de se projetar enquanto objeto a todo momento, objeto a ser alcançado pela língua.

O que Lacan (2005) sempre retoma incessantemente é que toda relação de objeto estará perfurada por uma falta, mais ainda, que na formação do sujeito da demanda, uma falta já está instituída. A falta comunga e participa do vazio. Nesse ponto, que nos é essencial, o discurso do analista, muito se assemelha ao discurso do burguês, de uma hiância sempre renovável a ser superada, ou melhor, repetida. O burguês da consumação, em seu desejo por ser a própria imagem da fênix, consente ao analista essa verdade, e, em seu desejo onipotente, tentará superá-la por via dos objetos cedíveis e da fantasia. A Moda é a linguagem do esquecimento (Letes), dispositivo que desmente a morte em um impulso renovável de deslocamento. Nisso, reproduz o mecanismo da angústia. O esforço de superação da angústia em Bataille (2013) é o que humaniza o sujeito, é a superação da angústia, a passagem ao ato, o deslocamento dessa hiância para o futuro. A angústia sinaliza um vazio e a Moda abarca esse discurso do resto psicanalítico, fazendo disso a mônada do mercado, abstração do valor. O segredo é que na separação, um resíduo se produz, e sempre se produzirá. Mais uma vez lembro Agamben (2007), para quem o contemporâneo se limita a um impulso cada vez mais violento por separações, com a significativa diferença que, separamos, agora, sem substância, separamos sem transgredir, sem profanar ou sacralizar coisa alguma, separamos por separar, pois esse é nosso vício doentio, gozar o gozo da imagem irrefletida, gozar de um desejo que não me pertence de modo algum, gozar da Moda por estar conjugado em sua linguagem irreferenciada.

A construção mitológica freudiana do complexo de Édipo reforça ainda mais esse ímpeto de separação e encontro angustiante com o vazio. As sucessivas experiências de

rememoração das castrações são reproduções de uma experiência traumática original – também ela, separação – chamada nascimento. Esse trauma original desliga o pequeno sujeito de um núcleo de completude, arrancando-o dali pelo sufoco que se repetirá indefinidamente como sinal de um perigo próximo. Peter Parker, o homem-aranha, de modo muito mais aguçado, sente o perigo através de seu *sentido aranha*, antevendo-o; por um lapso temporal para reagir antes do aparecimento da angústia. Os sujeitos não heroicos, ante a proximidade do perigo se veem reféns do *unheimlich*, travam silenciados na impotência e não operam nem a passagem ao ato nem a produção de sintoma. Na construção da infância freudiana, sempre há uma reelaboração da falta constituinte, num objeto cedível. Na origem quem cede é a mãe, quando vê escapar o filho (falo), depois, o filho vê faltar o seio fetichizado e, um pouco mais tarde assente o risco de faltar a si próprio na separação das fezes, na operação de um novo corte. O cume desse desenvolvimento separatório é no complexo propriamente dito, quando o corte incide sobre o falo sob a ameaça de castração, encenação do que não existe, mas separa, marcando no corpo o sinal da angústia, o perigo sempre posto na possibilidade de perda do falo. O Édipo se erige na falta de referenciais societários? Pode se levantar o pequeno pai, na impossibilidade de crença no grande Pai fundamental? Rechaçar esse Édipo pode também ser visto como o pesadelo do burguês?

O filho, frente à ameaça posta pelo pai, enxerga em letras garrafais o interdito, e por se saber ainda tão pequeno, cede à investida e se elide do jogo, pois essa é a única maneira de resguardar seu pequeno falo. Esse drama, a pequena tragédia, se repete incessantemente no seio da família nuclear burguesa, essa é sua narrativa, seu lugar de origem. É essa cena que sacraliza a falta, o objeto sempre escapante *a*. Uma das dimensões da angústia é a falta de certos referenciais (LACAN, 2005), quando o sujeito derrapa em seu desejo. Criar a sociedade é ultrapassar essa dimensão vazia, de certo modo figurada, é preenchê-la de significado, mas sabemos que o esteio da psicanálise e, por que não, da formação subjetiva, é fracassar nesse enchimento cortante, deixando escapar sempre um resíduo não simbolizado. Tentamos lidar com isso que escapa por via da fantasia, tentamos dar forma a *isso* como o sujeito barrado que somos, sujeitos de desejo sempre interditado, afinal, a sociedade se sedimenta nesse quantum de sacrifício instintual. A cadeia de significações chamada destino (LACAN, 2005) apresenta fissuras, por onde escorre aquilo que não engana, sinalizado na angústia. A angústia é sinal do pré-individual a ecoar e “agir é arrancar da angústia a própria certeza. Agir é efetuar uma transferência de angústia.” (LACAN, 2005, p.88). Nesses lugares vazios, há passagem ao ato, nesses lugares vazios é possível operar a língua da consumação que insiste na prodigalidade e

no excesso. Se há vazio angustiante, há matéria a ser superada na terapia ocupacional do consumo e do gozo.

Assim, cada sociedade prescreve uma etiqueta para lidar com a presença do Outro, cada sociedade prescreve uma *lei*, e a relação do desejo com essa *lei*, é se enveredar pelo caminho prescrito pela interdição; *lei* e desejo são feitos da mesma tessitura, sendo a angústia aquilo que aparece na proximidade do não significado, do objeto *a* deslizante. A angústia é sinal de que, na relação, o próprio sujeito se tornou um objeto cedível, uma abstração do valor intercambiável. A angústia é sinal dessa metanarrativa chamada sujeito de linguagem. Podemos assumir que, quando os referenciais vêm a faltar – e de alguma forma ou outra, eles sempre faltam – lidamos com uma lei que lentamente definha. Sabemos que a angústia é sinal de hostilidade contra a lei, mas, quando a referência da lei se dilui, a angústia deslocável se ata a qualquer ponto. O desejo surge da barra posta sobre o sujeito, no lugar da angústia de castração. É a angústia um fenômeno de borda, sinal de ameaça à integridade do eu por algo que não deveria ter aparecido – *unheimlich* – mas que sobreveio na forma do inominável *a* (LACAN, 2005). No erotismo, em sua versão edípiana e burguesa, o desejo se apresenta como vontade de gozo e suporte da *lei* se diferenciando sobre medida do erotismo que o antecedeu. Esse novo erotismo, como qualquer forma erótica que é também social, não pode ser tomado sem a referência do homem e da religião, porém, estamos diante de uma nova forma de homens e uma nova forma de religiosidade; ante um culto capitalista que tem como rito a consumação da transcendência mundana, onde o sacrifício é incessante e espetacular. A nova versão do erotismo é pura imagem e gozo, nada transgride pois suporta a *lei* do objeto fetiche, apropriando-se da morte como seu inescrutável motor simbólico. A perversão, que sustenta uma subversão da *lei* paternal, representa sempre o avesso de uma estrutura social descaída, e a Moda aparece como objeto central, celebração ritualizada do capitalismo. Da *lei* de Édipo, referenciada no consumo da imagem evanescente do *pai*, à *lei* da Moda, referenciada no consumo descentrado da pura hiância referencial.

A angústia como aquilo que não engana é a prova da existência de um Real, que apenas aparece na fricção intersubjetiva, relação social imperfeita, produtora de resíduos irreduzíveis. Esses resíduos intersubjetivos são furos na realidade, que nos permitem vislumbrar a falta real, a insuficiência simbólica para operar o desejo do Outro. Somos então, barrados por essa marca de desamparo, por um desejo sempre interdito em sua possibilidade. Há sempre um desejo que conclama o gozo, e uma angústia que se apresenta como sinal da impossibilidade de redução total, *isso* nos faz adentrar a fantasia, forma social de lidar com o resto. A religião

capitalista somente prescreve um rito para mediatizar esse insondável, a prodigalidade da consumação, a obrigatoriedade do ser feliz, do para sempre excitado e para sempre gozar sem intervalo. A coleção de criaturas benjaminianas atesta esse movimento, no processo de atrofia da experiência por via do choque traumático.

Desde o século XIX, o verniz que cobre a imagem de Deus vem se escamoteando, e sua sustentação no interdito, perdendo sua força. O representante da *lei* no seio da família burguesa se vê desamparado e sua ordem parece ecoar cada vez mais baixo no vazio. O cristianismo vê que o verme que parasitava sua carne está prestes a tomar o controle e assente colaborar, perder seus anéis ao invés dos dedos. O sacrifício dá lugar à consumação e o objeto-fetichismo assume o lugar do cordeiro. A figura do narrador já assentia um novo tempo, em que a habilidade de compartilhar experiências degradara lentamente face à informação; de forma similar, o *flâneur*, *voyeur* por excelência, se vê engolido pelos *grandmagasins* abarrotados por mercadorias, ao passo em que a prostituta assume, ela própria, a condição de objeto intercambiável. O capitalismo tardio é a alegoria de si, refundação de um capitalismo industrial decrépito via imperativo do gozo e da Moda. O jogador experimenta as sensações de uma vida inteira debruçado sobre o mágico pano-verde, sente na ponta dos dedos, todos os prazeres oferecidos pela cidade e pelo dinheiro. O colecionador, resistente, tenta salvar do mercado os bens colecionáveis, criando para a série de objetos uma narrativa, contraponto da dispersão. Essas personagens de Benjamin testemunham a decadência da aura, da originalidade e o fulgor monstruoso de Mouret, o novo *Moloch* a triturar os traços da tradição e da comunidade, fazendo surgir uma nova comunidade de consumidores de cópias, uma nova era assentada no discurso Moda, capaz de forjar uma nova disposição subjetiva.

É possível que o capitalismo produza uma síncope em relação ao desejo humano, na verdade, esse simulacro é fundamental para que seja denotado ao consumo, um movimento “natural” e sedutor. O consumidor se deixa fascinar pois algo análogo à sua própria subjetividade se apresenta nos claros corredores do *shopping*. O suporte do desejo humano é a fantasia, é essa fantasia que dá o tom da vida desejante. O capitalismo assume a condição de que somente a fantasia pode simbolizar o resto de desejo, e se adequa ao desafio de dar forma a esse desejo deslocado, apoiando-se na máxima marxista de que o sujeito do trabalho se aliena no/do processo de produção dessas mercadorias, tendo atrofiada sua capacidade de fantasiar esse resto. O sujeito da experiência atrofiada relega ao capitalismo fantasiar seu resto de desejo por via do discurso Moda, culto ao objeto fetichizado. A angústia aparece quando falha o trabalho de significação, quando a cultura se vê insuficiente; talvez esteja nessa filosofia da

angústia a possibilidade aurática de redenção do silenciado. A angústia é sempre possibilidade de renovação da vida, na superação da própria angústia.

A angústia marca a dependência da constituição do sujeito em relação ao objeto, o desejo desse sujeito acha-se apenso por intermédio da constituição anterior do objeto *a* (LACAN, 2005), a angústia nasce antes do desejo, como paralização (inibição), e somente é superada na *passagem ao ato*. É Bataille (2013) quem nos lembra que a humanidade se faz na superação da angústia, na superação da imobilidade. E o risco contemporâneo é o de que, cada vez mais, as ferramentas de simbolização dessa falta estejam sendo colonizadas pela atrofia da experiência no choque, isso era o que Simmel – a quem dedicaremos um estudo mais cuidadoso nas próximas seções – já postulava e Benjamin confirmara. Não podemos mais nos dar ao luxo do tédio, à serração nublada e húmida que nos mantinha em casa a imaginar um dia ensolarado. A treliça se descortinou numa orgia ativa que destroça as experiências iniciatórias, deixando fulgurar apenas uma: o consumo revestido na Moda. Se há tanta angústia em contemporaneidade, tanta depressão e melancolia é por estarmos testemunhando o ocaso da capacidade de forjar fantasias de superação da inibição, por estar sendo extinta a brecha aurática, e por presenciarmos a ocupação dos interstícios antes ocupados por práticas profanatórias, por imagens-totais, improfanáveis. A retomada que faz Lacan (2005) do tema da angústia em Freud (2014) é para corrigir a questão de ser a angústia sem objeto, ela sim possui um objeto, que é *aquilo mesmo que não engana*, a Coisa. A angústia denuncia a existência de um desejo, designando também uma tarefa de superação desse *gap* simbólico, onde aparece, mais que nunca, a inabilidade narrativa.

Pela luta ante o objeto *a*, luta inglória, o sujeito se postula como barrado e, assim se produzindo, acessa a promessa posta no Outro. A angústia como mediana entre desejo e gozo, é sempre o obstáculo a ser superado, sempre o momento ante a cortina do teatro, prestes a ser levantada e extinguir o desassossego. Por essa luta, o sujeito se constitui em metonímia, objeto a ser compartilhado pela função do desejo, o sujeito se torna, ele mesmo, um objeto cedível, e aí está a sofisticação do capitalismo, organizar socialmente a falta, pervertendo o elã do desejo, ao mesmo passo em que organiza a atrofia da experiência como processo. O capitalismo promete uma outra forma de experiência, bem alinhada à proposta de Warhol, síncope entre desejo e mercado, que em última análise assassina o próprio desejo. O capitalismo realiza a metáfora do desejo humano, primeiro, arrancando do desejo o interdito, depois criando um simulacro desse interdito no consumo.

Acrescentemos simplesmente o que conota – no momento em que ela surge pela primeira vez em áreas da cultura que não há nenhuma razão para chamarmos de primitiva – a possibilidade de desligar do corpo a imagem, isto é, sua imagem especular, a imagem do corpo, e de reduzi-la ao estado cedível, sob a forma de fotografias, ou mesmo de desenhos: conota o choque, a repugnância ou o horror provocados na sensibilidade pelo surgimento totalmente repentino desse objeto, e de uma forma a um tempo indefinidamente multiplicável e passível de ser espalhada por toda parte – como recusa a deixar que se retenha essa imagem, a qual, é oportuno dizer, Deus sabe aonde poderá ir depois (LACAN, 2005, p.343).

O trecho supracitado imediatamente nos lembra da *obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 2012), publicado pela primeira vez em 1936. Desligar do corpo a imagem, destacar a imagem especular e fazer por intermédio da técnica uma cópia infinitamente reproduzível, fazendo dela objeto cedível. A expressão ante a reprodução só pode ser o choque, e de fato o foi, mas adentramos já a algum tempo, um momento em que o sujeito acalenta a técnica como proximidade, como uma segunda natureza, sentimo-nos muito à vontade em relação à captura da imagem especular, haja visto a exuberância dos *selfies*. O estranhamento parece desaparecer na medida em que o próprio corpo se reconhece na mediação fotográfica, a própria memória parece hoje, se estruturar como fotografia. A Moda está também nessas imagens efêmeras, no modo das poses, no posicionamento da lente, na posição do corpo no espelho, empunhando ou não seu aparelho celular pelo reflexo. O processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que se situou ao nível da fala (BENJAMIN, 2012). Uma das questões postas por Benjamin (2012) era a de que mesmo na mais perfeita reprodução algo essencial se ausentava, o aqui e agora da obra de arte, o que confere autenticidade. Nessa imagem para sempre reproduzível, a tradição esvanece.

A fotografia, hoje, pode ou não servir ao intuito do artista, o sujeito nela está imbricado profundamente. Benjamin (2012) está se posicionando em relação a um tempo em que a massificação do aparelho fotográfico apenas se inicia, Lacan (2005) olha para as sociedades que nada possuem de primitivas, para as sociedades mágicas que se assustam ao se ver como reproduzíveis e cedíveis. Olhamos nós mesmos em tudo, em fluxo, como informação destacável e compartilhável, como *data*. Olhamos nós mesmos pela tela, ao lado de publicidades e de uma coleção de outras fotos e perfis, entrecortados por fluxos de informação e de textos, e, por que não, obras de arte reproduzíveis. Benjamin (2012), dedicado à fotografia em seu caráter artístico, aponta que ali não reside o aqui e agora da obra de arte e que, seu caráter de autenticidade está ameaçado na indiferenciação da cópia. A tradição, nesta perspectiva, se alinha à materialidade da obra, de forma que, na ausência dessa mediação, o testemunho – a arte da narrativa – venha a se perder. As técnicas de reprodução, no ímpeto de separação e corte

que operam na não-substância contemporânea, retiram do domínio da tradição a obra de arte. A aura, teia singular de significações, aparição única do distante; (BENJAMIN, 2012) se atrofia.

A aura declina na inversa proporção em que observamos o crescente movimento de difusão das massas, massas que desejam ardentemente a proximidade das coisas, usurpando sua unicidade e as reproduzindo incessantemente a fim de tê-las sob o nariz. O próprio caráter único da obra já é ponto ultrapassado, visto que as próprias obras são produzidas e pensadas na possibilidade de se reproduzirem. Aqui, nosso argumento abocanha violentamente o próprio rabo; vivenciamos a experiência do improfanável, da impossibilidade de uso, da premência única do *gozo* não referenciado, de um *gozo* sem pai ou um *gozo* em que a *lei* tramita sem sustentáculo. Nesse tempo de disjunção, falar de aura é falar do milagre da redenção. Em última análise, o objeto Moda nos chama tanta atenção, justamente por ser essa linguagem do improfanável, do Letes, da implosão da referência na imagem do trono vazio, que o capitalismo mantém vazio a fim de provocar a angústia e abocanhar o desejo deslocado.

Dois são os modos valorativos em relação à arte na perspectiva de Benjamin (2012), a primeira se caracteriza pela forma primeira da obra de arte, aquela que se exprime no culto, a serviço de um ritual mágico ou religioso. Nesse modo de contato com a obra de arte, muitas vezes, até mesmo o toque é interditado, noutros casos, as obras se resguardam do olhar dos crentes, apresentando-se apenas a poucos sacerdotes escolhidos. Essa dimensão aurática da obra de arte, na comunhão com o sagrado puro ou impuro, presente no totem e na imagem dialética de Buda, parece cada vez mais distanciada da forma atual de contemplação da obra de arte. Nesse ponto, o esforço teórico de Bataille, Agamben e Benjamin parece confluir na questão de que a técnica moderna avança sobre o fio da tradição, sustentado na balança sagrado-profano, corroendo por dentro as pilastras que o mantinham de pé, os interditos. Nessa nova religião capitalista, o objeto-fetiche opera sua vingança ao mesmo tempo em que o burguês vê seus lucros saltarem em rodopios pela consumação. A reprodutibilidade técnica é o efeito desse ímpeto irrefreável de disjunção sem substância, de um vazio referencial sobre o qual o capitalismo sustenta a lógica da consumação da prodigalidade. A reprodutibilidade técnica e a quebra do interdito é quem destaca a obra de arte de seu valor de culto, emancipando-a do ritual e a lançando num mar de cópias desterritorializadas. Em contrapartida ao valor de culto, as obras contemporâneas são regidas pelo valor de exposição. Em nossa sociedade, a técnica não mais está fundida ao ritual, mas emancipada dele (BENJAMIN, 2012), melhor, em nossa

sociedade a técnica está sim fundida ao ritual, mas a um outro rito *sans rêve et sans merci*, o da consumação de um capitalismo religioso.

A religião capitalista tem consciência da vacuidade do trono, afinal, é a técnica que ilumina essa névoa transcendental. É então que surge a metáfora da afânise: frente ao inescrutável, *unheimlich*, faltam recursos para simbolizar essa grandiosa lacuna, e eis que a estratégia mais interessante se torna repetir o desmentido – *verleugnung* – perverter a imagem ausente, *pére-version*. Esse modelo cínico já se opera na modernidade do século XIX, que enxerga claramente sua insustentabilidade e a irracionalidade de sua técnica, mas recua em criar um substituto para a falta, deixando-se cair nos prazeres da cidade, afinal, a técnica da consumação não dá sinais de fragilidade. O trauma é sua forma, a Moda é propriamente um discurso de esquecimento, capaz de ultrapassar a figura do rosto melancólico retratado pela objetiva, a última trincheira do valor de culto. Onde o conhecedor procura frente à obra de arte, recolhimento e devoção, os processos de massificação propagam dispersão, disjunção e diversão. A religião capitalista do discurso Moda gravita sobre o vazio, separando, separando e separando outras vezes mais, forjando nesse engodo simulacros de objeto para que possa o desejo se atar e gozar.

Se há um anticristo na religião capitalista, ele repousa atrofiado sob os escombros da cultura dos vencedores. Ele(a), Angelus Novus, tem corpo de mulher.

PARTE III

INTERLÚDIO À PARTE III

O capítulo que se segue é o mais longo do texto, preferi a opção de deixá-lo como um capítulo apenas ao invés de segmentá-lo, pois creio haver uma certa coerência no modo como o mesmo é composto. Nesse, a proposta é abrir a perspectiva da Moda para a questão do consumo e, no texto, interpor algumas abordagens que, à primeira vista, não estabeleçam congruência com a forma até então escolhida. A ideia é provar a força das questões já levantadas em contraste com outras posições já sedimentadas na história das ciências humanas. Nesse capítulo, especificamente, tivemos de abrir mão do indiciário, que livremente sugere conjunções, para forçar passagens por caminhos que livremente, muito provavelmente, não se encontrariam. Julguei interessante abrir o capítulo com a discussão de um clássico na sociologia, *Cultura feminina* (2006) de Simmel, em que o autor transita por vários temas relacionados à Moda, à mulher e ao mercado, estabelecendo implicações caras às nossas observações, principalmente no que se refere às entradas teóricas esboçadas por Benjamin (2009). O fio condutor do capítulo é o consumo, evidenciado no uso que faz Simmel em *Filosofia da coqueteria e Filosofia da moda* (1934). Seguindo na perspectiva do consumo, adentramos a discussão estabelecida por Mary Douglas e Baron Isherwood em *O mundo dos bens* (2013), a fim de trazer à tona os pontos que mais são evidenciados nos debates sociológicos acerca do consumo e suas relações com a cultura, assim como o fazem Campbell e Livia Barbosa em *Cultura, consumo e identidade* (2006) e Appadurai em *La Vida Social de las Cosas* (1986). Esse primeiro bloco de referências sobre o consumo tem relevância não somente por tentar compreender a importância do sistema-Moda para a estruturação do modo de produção capitalista, quanto para indicar certas críticas a posturas que, muitas vezes, obliteram discussões centrais à sociologia, menos por recortes epistemológicos formais que por sobreposições de neutralidades ideologizantes.

O que comporá o segundo bloco de reflexões desse terceiro capítulo é o alinhamento de autores perfilados na espinha dorsal das ciências sociais, e que possuem contribuições pontuais e imprescindíveis à empreita que iniciamos. De certa maneira, é de uma escola eminentemente francesa que aqui se pretende lidar: Baudrillard (2011), Foucault (2000), Bourdieu (1989), Lacan (1998) e Lipovetsky, (2005) versando, cada um à sua maneira específica, sobre essa questão delicada chamada modernidade. As indicações nos levarão a um debate acerca da

questão das modalidades desse novo referenciamento moderno, das novas articulações estabelecidas discursivamente entre história e formação da subjetividade, tendo como ponto basilar a Moda, pensada aqui como um mecanismo central na estruturação dessas narrativas. O debate acerca da cultura ainda ganha um complemento com uma breve incursão na obra de Lévi-Strauss (1989). Essa incursão ainda traz elementos teórico-conceituais dos capítulos anteriores, além de preparar o terreno para o capítulo final.

A opção por manter esses dois blocos concentrados em apenas um capítulo é por criar a impressão de uma processualidade, de dar espaço para que as ideias e conceitos possam confluír de forma um pouco mais livre.

3.1 Consuma-te a ti mesmo

A compreensão do objeto Moda passa, necessariamente por deixar-se perder na intrincada rede de seus descaminhos, esse objeto etéreo parece ser mais bem compreendido na medida em que nos deixamos levar por sua sedução, mas sempre mantendo ao alcance um signo de referência, palavra que, quando falada, revela a ameaça de perda de sentido e nos traz de volta ao terreno delicado do real. Enveredar pela questão do consumo é, de certo modo, caminhar em terreno um pouco mais seguro, atravessado por uma bibliografia mais volumosa e mais heterogênea, e que, por assim o ser, lembra-nos do conselho de tatear com mais cuidado o pernicioso espaço do “aparentemente já conhecido”. O consumo é prática que define a humanidade e, na medida em que consome seu entorno com voracidade, consome a si mesmo enquanto alimento reflexivo, essa fagocitose perpétua, esse instinto canibalesco produz sentido na medida em que engole, produz a dobra autorreferente que, por se dobrar, consome até mesmo sua autoimagem. Atividade pletórica de gasto, de destruição do objeto na constituição do si mesmo. Nessa primeira aproximação, mantenho a distância para não correr o risco de tanto me sujar, sabendo que enveredar é colocar-me por inteiro na imundície do objeto, deixemos para o fim da seção, o momento de cavoucar o amálgama impuro dos dejetos, seguindo aqui o caminho asséptico da passagem.

O texto lançado em 1905 por Simmel como *Cultura Feminina* (2006) serve como ponto de partida para a questão do consumo. Trata-se de uma seleção de escritos sobre o tema da Moda e do consumo. Consumir o espírito objetivo é condição de aculturação individual. Através dessa forma de consumo, pode o sujeito aperfeiçoar seu espírito subjetivo. Aperfeiçoamento da estrutura humana é passagem histórica pelo sedimento cultural já

depositado. Cultura é, pois, assimilação, melhor dizendo, consumo de valores objetivos (costumes, moral, conhecimento, arte, religião, formas sociais e formas de expressão), o que Simmel (1934) chamaria de síntese dos espíritos subjetivos e objetivos, e, se há de fato uma síntese, essa decorre de um processo conflituoso de formação cultural. Só é possível conceber uma síntese do espírito subjetivo a partir da condição de um espírito objetivo anteriormente depositado, que se fez válido na supressão, como resultado contraditório de uma corrente de infinitos movimentos que se voltam para o nebuloso mundo das origens e das profissões de fé. Se há um espírito objetivo que a todo momento acultura e produz subjetividades, não é possível pensá-lo como ponto passivo. A objetividade é fruto da contingência e da vontade de poder. Simmel (1934) afirma ainda que, para que ocorra esse processo de aperfeiçoamento, é necessário que o espírito objetivo exista como realidade própria, independente de quem o criou e de quem o receberá, a cultura objetiva de uma determinada época. Essa posição adotada por Simmel (1934) tem de ser examinada em seus pormenores. A cultura nessa acepção parece demasiadamente neutra, depositada sem as marcas que a produziram. A cultura de uma época, a partir dessa perspectiva, mais se parece a um artefato exposto em museu, intocável, desconectado dos eventos que imprimiram em seu corpo, as marcas de uma disputa. Como se apropriar da cultura objetiva sem se sujar? Como aprender um conceito sem estar imerso num campo de *entrediscursos*?

As mulheres, ao conclamarem o direito de acessar com seus corpos a cultura espiritual objetiva, tateiam uma cultura produzida pelas mãos do homem, adentram um universo masculino e, de acordo com a abordagem simmeliana, se aculturam a partir da referência depositada e desconectada de seus agentes. A observação é pertinente ao apontar não existir uma cultura verdadeiramente assexuada, mas talvez exagere ao apontar que “Nuestra cultura, en realidad, es enteramente masculina”. De fato, a cultura poderia ser tomada como masculina, mas as vozes femininas aparecem no movimento de silenciamento do qual foram objeto, há que investigar as marcas no espírito objetivo, que se fazem presentes, mas que não são encarnadas no discurso do sexo que produz a narrativa histórica. Os motivos históricos e psicológicos apontados por Simmel (2006) como os agentes da obstrução feminina podem, ao máximo, obnubilar a silhueta da mulher como parte vencida da dinâmica cultural, mas não se pode apagar o rastro que ali se desenhou. Mais uma vez, revisitando a filosofia cultural em Benjamin, a mulher do século XIX sente todas as extremidades de seu corpo presas aos escombros, imobilizada pelo peso da cultura objetiva. Do ponto em que está presa, observa, pelos feixes de luz que atravessam o amontoado de ruínas, a banda de corpos masculinos em marcha, entoando

óperas viris e repisando o firmamento de sua narrativa. A cultura do consumo se erige, como o *grandmagasin* parisiense, sobre o sangue derramado da mulher.

A cultura objetiva moderna é produto do esforço masculino e herda, de tempos longínquos, todo o peso de um processo contínuo de exclusão da figura da mulher. É preciso especificar o que Simmel (2006) deixa sem reforço; o fato de que aquela atriz subalterna dos enredos da história, quando deixa soar sua voz embargada num gesto pecaminoso, produz efeitos na linguagem, porém do lado anverso, desde o avesso da tradição. O toque feminino é impuro, na justa medida em que não está autorizado a tocar, e, quando toca, profana. A estrutura da alma feminina encontra sua expressão na própria alienação da cultura objetiva especializada. A figura da mulher se perfaz na exclusão, na barra. Seu universo moderno se constrói à revelia da permissão. Seu domínio é o limitado e profundo labirinto do lar, por onde ativa como uma oleira a cultura masculina. A dialética da cultura objetiva se estranha no ponto em que não pode extirpar de seu corpo a marca efetiva do feminino; a mulher cria o homem que irá, subrepticamente, a excluir do enredo. Do lar, suas mãos contaminam desde o início a cultura, fazendo desse corpo inaugural, um rebento da mistura. O grande anseio da mulher do século XIX, na imagem retratada por Simmel (2006), é mergulhar na cultura objetiva e assimilá-la, mas qualquer assimilação desse tipo é contaminação subversiva da matriz. Contrariamente à mulher, o homem se desenvolverá nas liberdades do espaço público, liberdade para seus movimentos expansivos e colonizadores. O homem ocidental é o sujeito do dinamismo, morfogênese dos objetos culturais que recorrentemente reforçam a exclusão da figura feminina (guardo para momento futuro a discussão sobre o caráter *estranho* da voz feminina). O homem é significativo, a mulher, beleza pudica (SIMMEL, 2006); o masculino é signo ativo que restringe o movimento feminino, sem saber da força que acredita conseguir constringer. Essa forma mulher reprimida, quando libertada, só poderá falar a língua erótica da violação, da transgressão social do signo masculino. O feminino só poderá perverter.

O compêndio *Cultura Feminina* (SIMMEL, 2006) parece indicar um movimento muito bem delineado pelo seu autor: o “aparecimento” da mulher na cena social moderna. Em três momentos que parecem indicar, primeiro, a questão da cultura masculina e a “estranha” posição feminina frente a essa formação; segundo, a figura enigmática da *coquete*, e terceiro, a problematização de uma filosofia da Moda. Essa formação textual se erige como uma referência indispensável a qualquer problematização sociológica que se dirija à discussão sobre a Moda, sobre o erotismo ou sobre o consumo cultural, mas, por detrás de sua leveza, há sérios pontos imbricados sobre os quais é preciso pisar com extrema cautela. O preço da mercadoria. Desde

a economia clássica se sabe que o preço está apoiado às horas de trabalho investidas e que o equivalente universal se intercambia justamente por estar preso nessa dependência condicional. Se há troca, ou melhor, se há metonímia, é porque há uma metáfora que a antecede e a possibilita. Simmel (2006) sugere o preço da mercadoria como relacionado não só com seu caráter atraente, mas pelo que a mercadoria suscita no consumidor de exigência. A mercadoria se valorizaria não somente porque tem valor-trabalho investido, mas porque demanda um sacrifício, um esforço por parte daquele que a deseja para, finalmente, acessá-la. Simmel (2006) corta os laços da mercadoria com a esfera produtiva, esvaziando a própria mercadoria de sua natureza. Essa manobra mesmo intensifica e autoriza a atração que a mercadoria tem sobre a alma, naturaliza um processo social perverso, neutraliza a própria perversidade. Destacar a mercadoria de sua origem, limitando o preço à sua capacidade atrativa, é aprofundar ainda mais a distância entre consumidor e produção e levar a níveis cada vez mais intensos processos de alienação reificante. O sacrifício ao qual os consumidores se filiam é o da própria subjetividade, violada na forma atrativa do objeto fetiche, erotizado e vingativo, e, na relação de produção do valor, que ao passo em que aliena o homem de seu fazer, subjetiva a coisa como seu outro especular, reflexo da aura decadente.

Aparece no consumo moderno a silhueta da *coquete*, corporificação da própria mercadoria simmeliana, investida pela tarefa de seduzir e despertar em seu outro, a admiração. O que é próprio da coqueteria consiste em produzir desejos, por meio de um movimento similar ao que se dá no erotismo, uma dança sinuosa, uma promessa inatingível de acesso. Na coqueteria, impera uma abertura, a possibilidade da entrega sem a consumação da mesma, um *dar sem se dar*. O sim e o não confluem na mesma possibilidade, habitam simultaneamente um e outro polo da distinção, mantendo contrapostas as promessas de posse e não-posse num jogo manejado pela *coquete*. O homem a possui e não a possui ao mesmo tempo, sustentado numa tênue linha ambivalente. Habilmente, a *coquete* toma os signos a seu favor e manejando-os levanta sobre si uma cena de *possíveis*. A essência da coqueteria e a essência do preço seriam, na perspectiva simmeliana, uma só e mesma coisa, ao mesmo instante, ter e não ter poder sobre o objeto. Nesse jogo de perspectivas, a *coquete* se faz objeto em sua própria cena, com o intuito de capturar o outro como objeto seu, o dominando em seu desejo. Assim opera a mercadoria, pervertendo o desejo do outro de dominá-la, através da armadilha simbólica supra-sensível. O amor está nesse entremeio, entre posse e não-posse, discurso escapante, elidido a todo tempo para reaparecer uma vez mais. Amor, mercadoria e coqueteria são significantes da linguagem contemporânea que se articula sob o discurso-Moda.

A maestria da *coquete* é suscitar no outro, simultaneamente, a certeza de ter conseguido lograr a conquista e, a todo tempo, ver frustrada a garantia. É um jogo semântico, o que se estabelece uma metonímia pura sem qualquer ancoradouro firme ao signo. A *coqueteria* é a arte provocativa *par excellence*, levando o ato mesmo ao extremo da tensão, gravitando a pouca distância da realização, mas não cedendo em seu ímpeto, fazendo crescer o desejo pela afânise. A questão permanece em abertura, estado pletórico de comunicação. A cultura chafurda seus pés na natureza do homem a fim de perverter até mesmo a ordem de seus espasmos: “*Primitivamente el goce fisiológico hubo de ser sin duda el único de la serie erótica. Pero poco a poco fue el placer corriéndose a los momentos antecedentes de la serie*” (SIMMEL, 2006, p.35). A coquetería, “culturalidade” lançada ao limite, aceita os significados sociais, mas os anula ao mesmo tempo, colocando todos os signos a serviço da sedução. A alegoria é a arma da *coquete*, o adorno que ativa o *dizer outro* da obra e que possibilita a forma da reviravolta repentina no sentido. Através do uso alegórico da linguagem ou da indumentária, o pequeno detalhe transforma a narrativa e captura o outro numa pura ilusão de ótica. A visão da vítima se confunde e vê o todo assim como queria aquela que manipula os signos. O adorno é um dos referenciais móveis por onde se sustenta a coqueteria. Manipular adornos é controlar imagens, é enveredar-se pela exuberante flora do discurso-Moda. O adorno realiza sua função de *nunace*, muitas vezes encobrendo.

As mulheres se vestem da reserva e, em razão de seu enigma último, fascina a alteridade. A *coquete*, indecifrável e, por isso mesmo, inapreensível, na conquista se arma da ambivalência que é, ao mesmo tempo sim e não. A dinâmica dialética que Simmel (2006) parece construir tem de ser encarada com ressalvas, mas revela alguns pontos salutares na discussão. Sabe-se que a cultura é varonil e a modernidade um projeto masculino, que repousa sobre a obstrução da figura feminina. O homem constrói um mundo para si e para o subalterno feminino, um mundo exclusivista que restringe o acesso à voz ³³autóctone da mulher e, ao mesmo passo, restringe o acesso a determinadas estirpes impuras de homem. O destino histórico, filosófico, social, fisiológico dessas existências femininas consiste justamente em serem tratadas e estimadas como meios e conceberem-se, elas mesmas, como meios para os homens, para a casa e para as crianças. Destino mais triste que trágico (SIMMEL, 2006), mais angustiante que revelador de uma vontade de poder, signo de uma possível incapacidade discursiva para forjar seu objeto. A tristeza que Simmel (2006) aponta se parece muito mais

³³ Considero a existência de um imanente à figura feminina, uma tradição compartilhada em língua vernacular, ritualizada pela ressalva e pelo silêncio em habitar o mundo do outro, o espaço público sempre mais externo que interno, mais imagem de outro que do si mesmo.

com uma ação resignada, inviabilizada por um complexo de forças sociais. Essa resignação melancólica, inábil na construção do sentido, repousa como enigma da hiância, uma forma de impotência contra o discurso masculino. O feminino se enclausura e, na medida em que o homem conquista o espaço externo ao lar, a mulher silencia e testemunha o ocaso de seu discurso perlocucionário.

Hegel, apropriado pela leitura feita por Marx (2011), assente a repetição dos grandes fatos da história através da encenação, e é o próprio Marx (2011) quem faz o adendo: *primeiro como tragédia, depois como farsa*. Os homens, assim, produzem os descaminhos da história universal, trazendo de volta o passado como testemunha da aurora. Sempre a contingência da tradição conclama seu lugar na produção da história universal, testemunhando o acontecimento com seu peso. “A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos” (MARX, 2011, p.23). 1848 ressuscita o 18 brumário, assumindo Luís a fantasia esquizofrênica do tio Napoleão, mas quem incorpora a indumentária é o farsante da sociedade 10 de dezembro, o aventureiro que ocupou o vácuo espaço de poder. O parlamento, tomado de assalto pelo segundo Bonaparte investe agora contra as parcelas ardilosas da burguesia e garante para si todo o domínio. Encenada a farsa, de nada mais serve a fantasia e, erigida a nova forma social, dissipam-se os ecos dos personagens da história. Mas qual a função do disfarce? A exigência da missão histórica é tal que se faz preciso dessensibilizar. A ruptura do *continuum* só pode ser levada a cabo por uma força que aceite a exigência de ultrapassar, de uma só vez, as barreiras morais, culturais e espirituais de uma época. Dessensibilizar-se é tomar para si a tarefa da ruptura.

No falseamento do 18 brumário, a burguesia, para salvar sua bolsa, concede ao simulacro o poder sobre o Estado, sua comédia se transforma em história universal e a Sociedade 10 de dezembro se erige como a imagem mais adequada desse golpe aplaudido por uma temerosa burguesia industrial. A contingência se apresentou mais uma vez no terreno tumultuado da história, observada de perto pela tradição ocidental, e foi o farsante aquele que tomou para si o movimento. Assim como o demônio muitas vezes aparece como última salvação do cristianismo, aparece o roubo para salvar a propriedade privada e o bastardo para glorificar a família. Somente a desordem e o golpe, em determinados capítulos da história, podem manter firme o edifício do capitalismo moderno e remendar a estrutura política democrática. A história é feita por homens em seus disfarces, por um presente atravessado de passado e por uma recorrente usurpação desse passado para manter ou revolucionar as estruturas atuais.

O feminino se encontra no século XIX na posição de produzir condições de acesso à cultura objetiva. Aculturar-se de uma linguagem proferida não por sua língua, mas se apropriar de uma língua masculina que reatualiza perpetuamente o feminino enquanto meio. A cultura objetiva é masculina, a linguagem ocidental, a arte, a religião, a política e a produção são efeitos de uma subsunção. A mulher-objeto só poderá irromper nessa arena se assumir nesse movimento um disfarce, uma denegação da ordem socialmente estruturada através da encenação da tragédia, repetindo o trauma sem nele acreditar, pervertendo-o. Simmel (2006) nos apresenta a enigmática figura da *coquete*, a pura essência do disfarce, aquela que irá subverter a ordem dos signos sociais ao menos nas dinâmicas cotidianas. A *coquete* atravessa a fronteira que mantinha separado os universos masculino e feminino, fazendo emergir o contágio de uma esfera sobre a outra, fazendo nublar os nítidos contornos que cimentavam a hegemonia do domínio do homem sobre a mulher. A *coquete* invade a cultura varonil, não para assimilá-la, mas para conquistá-la e pervertê-la através da sutil técnica da ambivalência, do sim disfarçado de não, da entrega que é, simultaneamente, atitude de reserva. Toda cultura se forma no sincretismo entre espírito subjetivo e objetivo, e o feminino, na forma social capitalista industrial moderna, estaria posicionado à margem dos bens culturais, produzidos pelo homem burguês emancipado pela ação. A mulher das origens modernas apenas testemunha a construção dessa ópera varonil. O feminismo conclama o direito de também se lançar de cabeça nesses signos culturais, de participar da apropriação daquilo que lhe fora até então vetado.

É o próprio Simmel (2006) quem ilustra a posição da mulher como similar à posição do escravo na relação servil. Este sempre se lembra da sua condição de subalterno, diferentemente do senhor, que por muitas vezes se esquece de sua posição dominante. A mulher nunca se esquece de sua condição subalterna, em cada ato seu se lembra de estar agindo pela posição de meio masculino, meio que, como a mercadoria, angaria *mais-valor* quando dificulta e estima a conquista. Esse destino mais triste que trágico, viver num mundo feito à imagem masculina, anima a tentativa de o usurpar: usar da técnica de se desvencilhar dos escombros, tirando de cima do peito a enorme viga que impede seu movimento. Saída dali, nega a linguagem como expressão de um sentido, apropriando-se da reserva e do enigma como suas armas significantes, sua imanência é transcendente e possibilita o uso erótico (em sua dimensão transgressiva) do adorno como insígnia, fazendo da sua posição de meio um meio inacessível ao homem conquistador, que não mais consegue facilmente decifrar o mistério da posse e se vê capturado pelo indecifrável feminino.

A *coquete* veste a fantasia, trazendo à arena, novamente a figura da mulher. Assim, o feminino revisita o evento trágico, aproxima-se do traumático correndo o risco da elisão, para trazer à tona o retorno do reprimido, exposto agora a céu aberto em sua fantasia. Estabelecida a proximidade, o disfarce serve como armadura, superfície que insensibiliza o ator e o envolve sobre uma proteção do anonimato. O uso do disfarce (coqueteria) empodera a mulher na missão de reocupar e ressignificar seu lugar na cultura objetiva, é o disfarce quem permite a atitude ambivalente de dar sem se entregar ao masculino e, por isso mesmo, capturá-lo em suas redes simbólicas. A mulher se veste de *coquete* para se livrar dos escombros e adentrar a história, veste a pesada maquiagem do *Letes* para escapar a angústia e significar seu objeto, escapa à angústia encenando a si própria num discurso outro.

A Moda é simplisticamente a imitação de um modelo dado, reduzindo a variabilidade e levando aos caminhos da sociedade regulada. Adentrar o espectro desenhado pelo discurso Moda é se vestir de língua, deixar-se cobrir pelo signo e pelo próprio tecido que é, inevitavelmente, social. É há muito sabido da relação da Moda com a regra, uma etiqueta que a conduz por suas indicações indumentárias que sempre se apresentam de modo tanto quanto escamoteado. A Moda e seu discurso entram em cena como um sensível enigma, a regra fantasiada pelo discurso da libertação, a abertura significada pelo violento fechamento simbólico. Ao mesmo passo em que a Moda satisfaz a necessidade de diferenciação, cria essa diferenciação a partir de códigos de uso, prescrevendo a diferença através do próprio respeito ao código linguístico promulgado pelo que Barthes (2009) chamará de sistema da Moda. É Bourdieu (2015) quem marca os estudos de diferenciação simbólica quando estabelece uma análise sobre a Moda e as formas de consumo distintas, e teremos o devido espaço para problematizar suas considerações. As Modas são Modas de classe (SIMMEL, 2006). Não se pode desconsiderar o fato de que as Modas são sistemas de exclusão, marcadoras de diferenças e condicionantes sociais. O símbolo serve como reforço de posicionamento, caracteriza o outro na medida em que esse outro não porta o mesmo símbolo diferenciador. Quando um símbolo distintivo é apropriado pela classe subalterna, logo perde sua qualidade distintiva, seu brilho se torna opaco e, ao revés, serve como um marcador da própria posição *démodé*, fora de Moda, excluído da língua corrente. O adorno equivocado faz cair toda a cena indumentária uma vez erigida. Esse é o sentido da composição Moda, uma sentença amarrada em orações bem dispostas, composta pela postura corporal, pela palavra que escapa dos lábios, pela marca de cigarro que fuma, pelo detalhe que levemente se apoia ao corpo e que dá ao mesmo o leve toque descuidado. O corpo é uma obra a ser produzida e significada permanentemente, o corpo é um

projeto significativa, um texto. Quem escreve e legitima *violentamente* esse texto, quem controla seu fluxo simbólico, sobre o acesso e a exclusão é a fração de classe mais bem situada na rede de produção simbólica, rede composta por uma série de discursos antagônicos que se enfrentam em relações de poder, que silencia e obstruiu a formação discursiva ascendente. É descendente a produção cultural, justamente por ser a Moda, a linguagem a repisar e sinalizar o aprofundamento dessas diferenças, violência vestida de Moda.

No labirinto do consumo, há sempre espaço para a pulsão de morte, essa pulsão imanente, processo de silenciamento das tensões rumo à mínima excitabilidade possível da alma, sentimento oceânico. Corre pelo fundo do sujeito uma silenciosa corrente interna. Esse barulho aquífero, quase não audível, é sempre abafado pelo caudaloso ruído erótico, inundando as linhas da realidade. As exigências sociais são, elas próprias, tintas lançadas posteriormente na tela humana, tintas que o próprio artista arremessou sobre sua imagem, cada vez mais distante da brancura inicial. As tintas são vibrações que atravessam a regularidade, deslocam sua frequência, produzindo movimento, impelindo o sujeito a um “para além”. Esse é o tom da sublimação – repressão do movimento original e tradução desse mesmo *devoir* na linguagem socialmente codificada – interpretação, sempre incompleta, da demanda pulsional. Assim se opera a perpétua metonímia humana. Sublimar é criar e aprofundar um mal-estar, é não enfrentar de frente o real do desejo, enganando-o. A Moda, perigosamente, flerta com esse desejo não significado, com o pré-linguístico e pré-cultural. A Moda brinca com a ameaça pré-moral; pois é daí, de onde advém o vívido não iluminado pelo anseio de simbolização, o paradoxal vazio que é também morte, interdito remanescente.

Não é o erótico o fascínio pela proximidade do interdito? A Moda explora as regiões fronteiriças, assimilando o frescor da transgressão, simulando a existência de um referencial, através da linguagem erótica. Estando o interdito fragilizado em sua rigidez; resta como o único signo insondável a morte, único maldito de um mundo que tem como mola propulsora a consumação. A morte é a fragrância donde a Moda retira sua substância, a Moda, feita morte, seduz por seu halo de mistério, pela promessa de continuidade fetichista entre sujeito e objeto. Talvez se interesse o homem pela figura da *coquete*, justamente pelo que a mesma esconde por detrás da imagem controlada. Atrás da cena inebriante repousa o real, a própria imagem da morte, o outro escancarado em seu silêncio histórico. A Moda, por sua proximidade condicionada à morte, tem de se redefinir a todo tempo, seu ciclo tem de ser sempre uma fuga contra o tédio representado por uma coleção *démodé*.

A Moda somente se apresenta numa comunidade social. Por social, deixa entrever o signo da diferença. A morte, revelada no traje de luto, apresenta a homogeneidade, a invariabilidade. A Moda é aniquilação contínua do passado, não podendo separar satisfação de instinto destruidor, a Moda inviabiliza o uso, promovendo o gasto, o consumo como prodigalidade, como desperdício, como gozo. A grande cidade é o ambiente propício para a Moda, onde cada nova Moda se apresenta com o ar de eternidade, onde o sentido é alcançado na apropriação do aparente, enlace da cultura subjetiva na cultura objetiva, consumo da imagem do si mesmo através do próprio corpo, ressignificação contínua de si através da exterioridade, jogo perverso da construção não-referenciada. O espírito subjetivo, para entrar em contato com a cultura, tem de abrir mão de parte de sua subjetividade. No capitalismo tardio, esse é o caminho para se alcançar a forma dual da existência; *implicada imediatamente pela textura do sujeito, que se organiza numa íntima reciprocidade unitária com o símbolo*. Ocorre objetivação do desejo e subjetivação do objeto, na própria especificidade do processo de síntese dialética cultural.

Em *A Filosofia da Moda* (2008), Simmel intui uma conexão muito próxima entre o estudo da Moda e o estudo da religiosidade, tanto que segue por essa trilha investigativa, deixando-se levar pelas indicações da crença a que o fiel se apega como prerrogativa de sua própria salvação, pontilhando o evidente desconforto em assimilar a fé à modernidade. Esses fenômenos se estranham desde a radicalização da era medieval, e sabemos que, por detrás dessa estranheza, existe uma relação simbiótica. Simmel (2008) recua ante o desenvolvimento pleno de seu objeto, deixando soltos os nós que poderiam articular vínculos importantes para a relação entre consumo-Moda e religiosidade.

El pensamiento de Feuerbach se ha descarriado en este punto. Para él, Dios no es otra cosa que el hombre que, acosado por sus anhelos, se exalta a sí mismo hasta lo infinito y después pide auxilio al mismo Dios que así ha creado. "Religión es antropología" (SIMMEL, 2008, p.113).

Nessa trilogia se interpenetram *Filosofia de la Moda*, *Filosofía de la Coquetería* e *Cultura Femenina*, criando um interessante debate sobre o objeto Moda, sempre o relacionado à figura feminina. Em *Cultura Femenina*, a figura da mulher se encontra conjurada ao testemunho da história varonil, narrativa violenta que a exclui da construção simbólica, seu corpo é apenas objeto marcado pela simbologia de uma cultura objetiva que, em forma de barra, obstrui sua linguagem vernacular/subalterna. Já em *Filosofía de la Coquetería*, a perversão da barra, o acesso via alegoria, a tomada da linguagem objetiva e sua subversão pelo disfarce

subjetivado. A silhueta da *coquete* como a portadora de uma simbologia ambivalente, destruidora da linguagem produtora da verdade, nem sim, nem não, nem recusa, nem conviência. A *coquete* rompe a cultura objetiva seduzindo o masculino pela Moda, conquista que esconde e utiliza o embargo de uma voz encenada, relegada aos bastidores, mas que performatiza a possibilidade de um espaço social de existência, externo à vida privada. Finalmente, *Filosofia de la Moda* traz à tona o debate sobre a ausência substantiva na cultura. Talvez a questão não seria propriamente a existência ou não de uma substância cultural, mas o atino perceptivo da comunidade sobre a possibilidade de tal ausência substantiva. O homem moderno não cultiva certeza alguma, o que não o impede de tentar gozar. O homem moderno não está mais preso a nada, nenhum sentido ilumina sua ação, de forma que mesmo o mais convicto em suas ações traz consigo a possibilidade de que tudo aquilo sobre o qual faz girar sua vida, pode não estar apoiado sobre uma referência, trágica metonímia.

Talvez mais importante que essa dúvida cartesiana seja, para o homem moderno, escondê-la, falseá-la, assim como faz o pequeno Leonardo frente à imagem do abutre. O risco moderno da total licenciosidade é o encontro com a continuidade, da origem de um ponto inicial posto a rodar justamente pelo acaso, a primeira grande obra do tédio de um dia chuvoso. Vida é prodigalidade, e sobre esse desejo de gastar está fundado o discurso-Moda. A ausência do sentido poderia motivar uma atitude de apatia social, mas, ao contrário, nunca pudemos observar níveis tão altos de ação, todas elas envoltas por uma gaze chamada perversão.

A década de 1970 viu ruir seus últimos referenciais, mas estranhamente o vazio ante a imagem da ruína não promoveu um ato de redefinição estrutural-estruturante, o vazio foi sequestrado pelo espanto, imobilidade ante a potência real, incapacidade linguística em significar saídas. Flertar o social sem ideologias, o transcendental sem deuses, o inconsciente sem o esteio da repressão, o quarto sem a porta. Susteve sobre si, um único referencial; o capitalismo capaz de simular a cada ciclo seu movimento de *ouroboros*, mas que sem um inimigo também não tardaria a sucumbir. Da tragédia, nasce a farsa, ressuscitando novos credos, novas orgias, novos ritos, novas repetições re-significadas do mesmo. O discurso-Moda encena seu papel mais importante: produzir interditos simulados, propor novos caminhos para o desejo, simular novas promessas de continuidade e de transgressão, forjar também novos demônios do consumo, criar condições para que não mais se produza o espanto ante a ameaça da afânise, produzir verborragias e evitar tartamudeios. Contra o grande inimigo real, o tédio, há que seguir ritualizando o consumo.

3.2 Encantos do discurso amoroso

Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1981), Barthes investiga isso que consome o coração de um amante, isso que o faz coalescer em toda forma de estrutura, que o faz se projetar no mundo de peito aberto, deixando-se cortar e contaminar. O amante e o louco, produções discursivas mutantes, ora determinadas como insígnias heroicas, vizinhas da linguagem transcendente ritual, ora maculadas como escória, como impossibilidade de determinação no mundo. O amante, tanto quanto o louco, suspeitam da forma aparente da linguagem, duvidam de sua linearidade e acusam em seu corpo um *real*, tateiam *isso* das mais variadas formas, cavoucam à procura da substância perdida. Se em Simmel (2006), a cultura objetiva produz sínteses em contato com o espírito subjetivo, o *discurso amoroso*, promove a impossibilidade dialética, “ele gira como um calendário perpétuo” (BARTHES, 1981). O discurso amoroso está mais pendente ao trágico que ao dialético, mais ao trauma que à assimilação. O sujeito apaixonado se abisma por aniquilamento ou por excesso de satisfação, em todos os casos, a proximidade ao objeto amado promove o excesso, o transbordamento. Ao sujeito apaixonado é negada a mesura aristotélica, não pode responder à razão, mas ao ímpeto fulgurante da ação, sua linguagem é sempre escapante.

Abismar-se é não encontrar lugar em parte alguma, não assentar em nenhum referente o significante, deixá-lo circular feito louco ao redor do objeto e nele não conseguir entrar, por excesso ou falta. Abismar-se é elidir as fronteiras e não forjar no outro a imagem da coesão, a imagem do outro é ou um distante reflexo, ou uma fulgurante proximidade, nunca se apresenta na distância correta de um abraço. Na impossibilidade do elã, resta o fascínio, o fenômeno que produz o discurso amoroso. Estamos então entre a síntese cultural e o delírio amoroso, a harmonia sintética e o caos disruptivo. Se nos lembrarmos da epígrafe benjaminiana, aquela que funciona como mola propulsora ao trabalho investigativo, recordaremos a íntima relação existente entre Moda e morte, não só isso, a relação paralela entre sujeito e mercadoria e a que se estabelece como vínculo entre desejo e cadáver. Nesse jogo, a Moda sempre está um passo à frente da morte, que a agracia, derrotada, com um troféu, a armadura das prostitutas, o próprio poder do rio *Letes*, fazer esquecer e, ao mesmo tempo, produzir o esquecimento. A mulher adentra a cultura objetiva sustentando sobre seu corpo essa armadura, da técnica ambivalente, honrando as *madonas* que ao mesmo passo em que se protegiam do masculino, atacavam-no impiedosamente, levando-os à loucura do excesso, da impossibilidade da posse. O feminino adentra a cultura objetiva disfarçando sua angústia e simulando uma linguagem entrecortada,

mas está sempre na iminência da queda, da violência, da vingança que imputa a própria língua traiçoeira.

Testemunhando o jogo dos netos, Freud intuiu ali uma importante estratégia; fazer desaparecer um objeto, lançá-lo longe do alcance da visão para espreitar, *ex nihilo*, seu retorno. A brincadeira simula um movimento essencial nas formações do psiquismo, a ausência da figura materna, o *desmame*. A ausência se prolonga e urge a necessidade de vencer o tempo, é preciso distorcê-la num vai e vem, tencionar a regularidade, dobrá-la até o ponto em que uma nova regularidade se institui. Um objeto substituto ocupa o papel da mãe e, furiosamente, é lançado à distância, “magicamente” reaparece e causa o espanto na criança. O abismal é a angústia experimentada quando o objeto foge ao alcance da visão, o reaparecimento do rejeitado, a superação da angústia. Produz-se assim o duplo antagônico, o código binário, presença-ausência, silêncio-grito, linguagem. O nascedouro dessa língua é a hiância, o tédio temeroso; assim a criança domestica seu pavor de morte do outro, configura a possibilidade de um retorno, e assim vamos preparando o solo aparentemente firme do sentido, cada signo lançado, será devolvido, e o retorno me será também demandado, uma ciranda simbólica se origina e o social está então prometido tanto à comunidade bárbara quanto à criança. A origem do signo é perversa, cria sentido onde não há, apenas produz signo para alongar a experiência e nada mais. Nesse ponto Barthes (2003) é certo ao destacar a perversidade de Werther, “ele cria sentido, está no brejeiro do sentido”, por estar loucamente apaixonado excede o próprio sentido e o transgride, mas aí Freud é também certo ao destacar: somos todos, em certa medida, neuróticos, nascidos do trauma. O que o cristianismo chamará de pecado original, a filosofia chamará tábula rasa, a política de pacto social; o sentido, mesmo ficcional nos retira do pântano, repetindo o trágico movimento do barão de Munchausen. A todo momento, estamos correndo o risco de perceber, por entre as frestas do símbolo, a farsa em que nos metemos, risco que pode nos mostrar o caminho tomado nos primeiros atos de Fausto, o isolamento anti-social. A linguagem é uma pele a se esfregar, desde cedo, no outro, a linguagem freme de desejo, conclama o gozo enquanto promessa de retorno à continuidade elidida. O nirvana como desafio à perpétua tragicidade da linguagem sócio-simbólica.

Perguntado pelo nome, responde: *meu nome é legião!* Ao investir sobre este demônio, logo outro ressurgiu no vazio deixado por aquele que desfaleceu, pululam de todos os lados sem se deixarem capturar pela luz. Mas, é com base na discussão em Agamben (2007), que podemos comprovar o massacre dessa *legião*, que hoje mais se parece a uma alegoria museificada. O maldito foi neutralizado e a assepsia cobriu o rosto da modernidade, arrastando para baixo dos

escombros esse resto de parte maldita indissociável. O *resto* chamado morte, o único inapreensível, é então a matéria capaz de forjar a busca por continuidade, o traço transgressivo ativado no erotismo, de supressão da descontinuidade. O tecido social moderno é o lugar do cálculo e da técnica, da dominação racional-legal, do contrato desapaixonado weberiano, da vontade de saber e da especialização/individuação que culminaria na dificuldade, cada vez mais intensa, de compartilhamento do sentido. O contemporâneo, de fato, apresenta tais nuances, mas, ao contrário, mostra-nos uma face arredia à burocratização desencantada, a figura do *boarderline* que transborda em excesso a passagem ao ato, numa ritualização das suas práticas, revela um subsolo angustiante correndo sobre as grandes avenidas da regularidade. Engana-se quem remete essa *legião* com uma pulsante efervescência revolucionária, prestes a irromper as rígidas burocracias e liberar o componente libidinal humano, essa lava angustiante a correr pelos interstícios sociais, esse excesso limado na modernidade, é justamente a ambivalência.

Isso que é traço mortífero da angústia, de depressão, de esquizofrenia, de estresse, de violência, de surto totalitário, de anti-semitismo, de trabalho semi-escravo, é matéria-prima a ser sorvida pelo capital, e é ao mesmo tempo, alegoria a ativar a redenção dos silenciados pela força da história. Essa matéria-prima é, hoje, pedra angular do consumo, estetização do maldito neutralizado, tornado novamente signo a ser consumido. Esse é o esteio da consumação, na contramão da medida, a pujança da experiência de gozo. Essa matéria é simulada como mal, ritualizada pela derrelição e pela descontinuidade, feita mais-de-gozar. Esse êxtase se alcança não pela profanação do sagrado, conspurcação. Essa beleza sagrada a ser transgredida não mais se produz. Sem *real* possibilidade de profanação, resta a simulação profanatória, construção significativa de um novo sagrado erigido para ser violado por um rito consumatório. A Moda prescreve esse rito, produz a encenação e a sobrevivência desse rito. A *legião* é criada tecnicamente e seus demônios são combatidos pelo corpo-linguagem, que fricciona sua estrutura pletórica gozando disso que é, ambivalentemente, reencantamento do mundo. Nisso, fetichiza uma nova burocracia às avessas; perversão.

A cultura de massa é uma máquina que mostra o desejo: eis o que deve lhe interessar, diz ela, como se adivinhasse que os homens são incapazes de encontrar sozinhos quem desejar [...]. Para te mostrar onde está seu desejo, basta te proibi-lo um pouco (BARTHES, 1981, p.128-129).

Se Simmel (2006), em seus escritos sobre o feminino e a Moda, pensa a todo tempo em uma integração da mulher na cultura objetiva e utiliza como ponto central nesse processo o aparecimento da figura da *coquete*, é por considerar a Moda como central nessa dinâmica. Não

é mero recurso estilístico o uso de *Au Bonheur des dames* para, também compreender essa passagem. Qual feminino é esse da *coquete*? Seria a que mais se afeiçoa ao papel encenado pela Madame Desforges, burguesa independente, que a todos seduz com seus encantos? Seria a figura de Denise Baudu, que de inocente provinciana se transforma em protagonista do *grandmagasin*? Ou seriam as damas notívagas que saíam às escondidas com os vendedores e passantes após o expediente? *Coquete*, de coqueteria, a técnica de dizer o sim e acatar, ao mesmo tempo em que se esquivava e representa sinuamente um não. A coqueteria é indissociável ao consumo de Moda, de forma que não há como tomar o fenômeno destacado de seu contexto sociocultural, a coqueteria é a técnica capaz de fazer ingressar o feminino na cultura varonil; movimento complexo e dialético. Mouret, a representação da burguesia consumatária da prodigalidade vê na figura da mulher um novo nicho mercadológico a ser explorado, uma carne a ser amassada e utilizada como combustível da nova Paris do Segundo Império. A mulher vê em Mouret, uma abertura à cultura objetiva, uma membrana a ser rompida para ingressar fatidicamente na vida pública, superar o aperto angustiante do *lar*, e é Mouret, ou o capitalismo, quem a venderá seu disfarce.

Longe de aqui tentar reduzir o aparecimento da mulher no espaço público moderno, como efeito do aparecimento do grande comércio de Moda, mas creio que esse é um feixe central para a compreensão, tanto do discurso Moda, quanto do moderno feminino. A *coquete* é uma imagem, que gradativamente contaminará o feminino, imagem alegórica que pode tanto representar a tragicidade do trauma como abertura aurática, possibilitando, via comunicação significativa, autonomia do sujeito feminino no tecido social, ou, pelo contrário, “liberdade” de um mover-se cada vez mais profundamente pelo labirinto atrofante do consumo, assumindo o discurso-Moda como discurso do sujeito feminino reificado, objeto da Moda. O disfarce, a máscara da coqueteria, a Moda, é a pura representação da ambivalência, podendo ser o choque traumático definitivo, ou o choque promotor do grito angustiado, vivo e criativo.

O demônio nega o tempo, o amadurecimento e a dialética (BARTHES, 1981), assim como a Moda nega a morte, quando esta a procura para estrangulá-la. O demônio nega o tédio, assim como a Moda, nega a imobilidade e o atrito conflitivo da dialética. Diz ainda o demônio: *isso não pode durar*. A Moda se assemelha ao movimento demoníaco por não poder se deixar fixar, de certo modo, seu nome é, também, legião. Como a paixão que significa os objetos, performatizando-os e os retirando da neutralidade mundana, a Moda enfeitiça – fetichiza – as mercadorias, dando a elas uma *anima*. O demônio foi tragado pelo labirinto moderno, sua sombra foi extinta por um sistema de produção capitalista carente de cada vez mais técnica,

técnica que naturalmente erradicou de sua mirada o impuro e, com isso, o próprio antagonista e seu cabedal de crenças. Chegaríamos então à equação: o capitalismo não permite o impuro e seus demônios ou qualquer traço místico que atente contra a frieza da técnica; radicalizando ainda mais a fórmula, a racionalidade burguesa contradiria a si própria numa cruzada contra a ignorância, minando sua própria estrutura produtiva e classista. Esse movimento moderno que investe contra a irracionalidade, nem por isso emancipa. A modernidade transvalora, trazendo ao centro o consumo. Eis que é preciso um artifício para não retornar ao ponto zero de mínima excitação, perversão³⁴.

A saída capitalista não é simplesmente aumento de produtividade, mas aumento de demanda, *mais-de-gozar*, criação de desejo, de movimento, de consumo, *isso não pode durar*, e então não simplesmente se consome objeto mas consome-se a si mesmo na imagem refletida do objeto, *consumação*. Dialeticamente, a saída é produzir uma anti-dialética, criar um trauma, um simulacro de tragédia em espiral. O consumo se apresentará dentro de uma lógica trágica – uma mitologia – que se repete *ad infinitum* como farsa, exigindo de seus fiéis, como prescrição, a participação no rito. A angústia aperta, a espera pelo objeto é controlada e incitada ao mesmo tempo pelo discurso-Moda, e essas demandas são assimiladas, tanto pela produção quanto pelo terceiro setor, numa espécie de *input-output* elástico. O sistema produtivo capitalista contemporâneo não pode ser simplesmente *just in time* ou *on demand*, pois não apenas responde a uma demanda; o capitalismo é, ele próprio, um órgão pletórico produtor de desejos.

Barthes (1981) repete Freud quando assume “*O mutismo é a morte*”. A mãe mostra a seu filho o espelho, a imagem, e lhe fala: “este é você!”, esta fala não necessariamente precisa ser vocalizada, está muito mais relacionada à presença e à produção rítmica da demanda. A mãe muda, ausente, não me diz aquilo que sou e a criança flutua sem referência, à deriva num mar escorregadio e pobre em atrito. Aquilo que não marca, não significa, e o que não significa recrudescer. Esse caminho é bastante conhecido pela Moda, que desde cedo assume como de extrema importância marcar, criar símbolos, combater o silenciamento. A marca da criança se faz na referência do corte, no signo-falo que se faz lei para o desejo, de modo que o consumo-Moda somente poderia lograr sucesso lastreando também uma referência, forjando também uma *lei*. Na hiância completa de referências, é o próprio objeto-fetice quem ocupará a posição central de semblante, feito falo pelo significante morte, captado pelo discurso-Moda. O imperativo será sempre o de possuir o objeto e *gozá-lo*, de tal forma que a impossibilidade de consumo será encarada como o maior mal, mutismo social. É, pois, preciso capturar esse objeto,

³⁴ Retomaremos essa questão com mais profundidade no capítulo IV.

mas aquele que o capturou é sempre o já raptado, já vítima da atração que produz o próprio objeto-fetice. A atividade da conquista é, na verdade, uma passividade, o consumidor que contempla em êxtase o objeto sacralizado, já teve sua subjetividade colonizada, o sujeito da conquista passa ao posto de objeto amado, o servo se torna senhor num piscar de olhos.

É então o consumo quem retira a mulher do espaço privado da casa, do espaço silenciado, marginal em relação à cultura objetiva. Dá à mulher a liberdade de movimentos, e é também o próprio universo-Moda quem lhe dá o direito de ainda mais movimento, de usar calças e de se afogar nas próprias calças. A promessa da emancipação da mulher, já enredada pela técnica do controle via consumo, que só pode ser enganada pelo disfarce da *coquete*. Mas há sempre uma pujança por mais consumo, trazendo o risco de o disfarce de *coquete*, Moda corporificada em linguagem, capaz de libertar o feminino pelo discurso ambíguo, lançá-lo diretamente na armadilha moderna da captura do desejo, da feitura perpétua da *toalete* que, incansavelmente lutará contra a morte, sua salvadora. A Moda aparece como campo aberto na história.

Barthes (1981) lembra o sentido escatológico do termo *toalete*, na preparação do corpo cadavérico, ou do corpo que se encaminha ao cadafalso. Vestir-se, limpar-se, fazer o *toalete* é desafiar a degradação natural do corpo, é remeter esse mesmo corpo a um autoexame cotidiano, uma série de cuidados que partem do hóspede para com sua máquina sensorial. A ausência desse cuidado mínimo incita a massa corporal a produzir seus próprios sinais de decomposição, o hábito cultural introduz no corpo orgânico, o reino inorgânico, esconde o trauma e disfarça o órgão pletórico. Reprimimo-nos, e o ritmo dessas sobreposições de camadas nos afasta do silencioso *nirvana*, pela via social escapamos da fatalidade. O corpo depois da *toalete* é sempre um corpo estranho, embalsamado, menos marcado pela natureza, ambíguo. A *toalete* desfeita revela o corpo e seus órgãos pletóricos, a promessa de continuidade, o excesso. O disfarce da *coquete*, quando violada a alegoria, pode revelar um novo mutismo produzido pelo excesso que o consumo bem sabe explorar pela insígnia da liberdade ou a redenção das ruínas da história, que enxerga na alegoria a possibilidade criativa de emancipação, a metonímia capaz de produzir sentido.

3.3 O mundo dos bens

A aproximação que aqui se faz em relação ao consumo de Moda se atenta mais especificamente à modernidade, ao urbanismo e ao individualismo enquanto objetos analíticos,

mesmo que sempre se recorra a questões ontogenéticas para fundamentá-los teoricamente. Ao nos filarmos ao pensamento de Bataille (2013), Freud e Lacan, recorreremos ao primitivo, mas não sob o olhar antropológico. Ao longo desse capítulo, tencionaremos a discussão pela obra *O Mundo dos Bens* (2013) de Mary Douglas e Baron Isherwood, a fim de ampliar nosso escopo discursivo para uma espécie de *sociologia do consumo*. Um breve diálogo com a antropologia será ainda possibilitado pela entrada na obra de Lévi-Strauss, mais especificamente no *Pensamento Selvagem* (1989). A obra de Douglas e Isherwood (2013) é bastante visitada pelos pesquisadores que se debruçam sobre a questão do consumo, poderíamos mesmo dizer que se apresenta como uma referência basilar aos estudos que se enveredam por essa matriz, de modo que a tentativa de abordá-lo é também, tentar perceber como se constrói a narrativa acadêmica sobre o consumo e, por que não, apropriar-me desse apoio para melhor fundamentar a abordagem do discurso-Moda.

O ponto levantado pelos autores, de que o colapso da comunidade libertaria os indivíduos, afetando a inflação, o gasto e a poupança, parece essencial a ser considerado (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013). O colapso da comunidade nos levaria de volta a barbárie? O ponto dos autores não parece ser esse. Comunidade é compartilhamento do sentido, e se desagregaria quando o próprio sentido integrador se diluísse. Não estaríamos equivocados, ou postulando algo contraditório à obra se dissermos que cada sociedade, principalmente as sociedades pré-modernas, erigem em torno de si, uma referência própria e, a partir dela, definem seus pontos interditados ou seus espaços liberados. O sentido é criado na relação com a interdição, fundado na ideia de um parâmetro diferenciador. O colapso de uma comunidade estaria relacionado intrinsecamente à impraticabilidade da referência, o deslizamento sem barra do ritual, e sabemos muito bem que um ritual *irreferenciado* é um embuste. A ideia de liberdade afeta o consumo estruturalmente. Os autores se perguntam: o que motiva o desejo pelos bens? E, em recusa à perspectiva weberiana, como se gera o espírito de uma época? Essas duas questões estão intimamente relacionadas, e, talvez, a resposta dada à primeira questão possa nos indicar o caminho para a solução do segundo enigma. Espírito da época e desejo por bens, são colunas indissociáveis.

Em sociedades, invariavelmente, se conjecturam fenômenos de exclusão seletiva – honra/vergonha; pureza/impureza; sabedoria/ignorância; força/fraqueza. Ao invés de uniformidade da riqueza, são sempre criadas regras que “governam a equidade da competição entre os indivíduos”, por via das leis e ordenações, frutos da força, do consentimento, da escravidão ou de qualquer outra arbitrariedade legitimada. Essa *competição* pode ser o principal

controlador da inveja em tais ambientes sociais (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013). O que os autores chamam competição é o que anteriormente chamamos de alteridade, ou mesmo diferença. Se pudermos repensar, sob essa base argumentativa, a própria fundação social, sempre observaremos uma injunção partida de uma contingência. Podemos debater seriamente a neutralidade dessa inflexão, ou seja, se essa equidade de condições é de fato multilateral, pois as regras do jogo nem sempre estão postas sob o sacrifício dos privilégios das partes; o regulador social é, ele próprio, efeito discursivo da história, sintoma de vontades de poder que se debatem.

Quando a sorte, a vergonha e a honra substituem os ancestrais vingadores como ideias controladoras, saímos de uma sociedade regulada pela referência ao além para outra explicitamente preocupada com este mundo (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013, p.82).

Adentramos esse reino de liberdade, regulados numa luta por reconhecimento, mas essa liberdade não é uma simples liberdade, o indivíduo é lançado num ambiente difícil, onde deve competir por acesso, arriscando a todo momento suas vergonhas e sua honra, planejando estrategicamente suas ações no espaço social. Essa rede social muito se assemelha à entrada do sujeito no universo simbólico, onde maior poder de articulação nas redes discursivas garante melhor posicionamento nas relações de poder, que sempre perfuram e animam os corpos em jogo. Nesse *socius* liberto do condicionamento extraterreno, o consumo toma parte essencial na articulação do sentido, mas é preciso atentarmos para a definição antropológica de consumo, mais aberta que a versão econômica. O consumo aqui se define como posse de materiais além do comércio e livre, apenas circunscrito aos limites da lei (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013). Esse conceito flutuante serve para sociedades pré-comerciais. O consumo será, então, central, pois é ele a própria arena em que se transforma a cultura e é objeto de lutas que lhe conferem forma (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013).

Seguindo a noção de consumo como conceito mais leve e não necessariamente atrelado à noção de comércio, estamos ante qualquer ato de apropriação ou comunicação simbólica. Os objetos são apropriados, logo funcionam como uma espécie de *não-eu*, são bens que estabelecem e mantêm relações sociais, são formas capazes de auxiliar a formação da demanda, como a brincadeira infantil de isolar um objeto e esperar o reaparecimento do mesmo, *metáfora* da comunicação, chamamento do outro que molda o *ego* em sua espera. Nessa perspectiva ampliada, a função essencial do consumo é dar sentido, visto que se me aproprio de algo, significo esse algo, criando uma conjunção entre aquilo que identifico e aquilo que não. A

questão é que quando consumo representa um híbrido, pode representar quase tudo e, ao passo que representa quase tudo, nada pode dizer efetivamente. É extremamente válido pensar essa questão, mas ainda é cedo para inferir qualquer coisa mais séria daí.

As mercadorias são boas para pensar, são um meio “não verbal para a faculdade humana de criar” (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013). A fala sempre se referirá a um objeto e a ação somente poderá se efetivar quando objetiva uma meta. O consumo é, por conseguinte, a condição da comunicação, e, pela via do consumo produziríamos a *mimesis* social, faríamos girar o signo, emulando a comunidade. A própria cultura, nessa linha intelectual, seria o resultado dessa ação, um padrão de significados herdados funcionando para a interpretação dos eventos presentes, cristalizando tradições na medida em que avança dialeticamente o tempo da história. Mas se os signos flutuam em *mimesis* e se agarram a objetos exteriores, é preciso ordenar esse fluxo caótico. Já sugerimos anteriormente que o que fixa o sentido desses objetos é o próprio interdito, o referencial erigido no ritual. Assim também se posicionam Douglas e Isherwood (2013) afirmando que o significado que flui pela vida social é somente fixado por intermédio dos rituais. São os ritos simbólicos que definem publicamente os significados, o fazem parar de circular, elevando o graveto à condição de um fetiche. Douglas e Isherwood (2013) não se referem ao interdito, nem mesmo à transgressão que o reforça através da ação violadora; não postulam também o símbolo morte, essencial na produção e manutenção do rito. Os rituais socializam a memória, produzem a própria memória, criam marcas referenciadas no referente *mestre*.

Tomar parte num ritual é consumir coletivamente os significados que estão sendo fixados pelo sentido da ação. É comungar da transfiguração do sangue em vinho. Essa comunhão faz o sentido *selvagem* se amansar e deitar seu corpo sobre o objeto cultural simbolizado, e é pelo nome que nos referiremos a isso, pelo nome acreditamos nos assenhorar da coisa *selvagem* que aparentemente se domestica. Cada bem recebe um nome-insígnia e dele não pode mais se separar, são as partes acessíveis de um sistema de informação. O consumidor precisa desses bens nomeados para operar marcas no mundo e em si, fincar sua posição no espaço e angariar cada vez mais projeção. Toda comunicação é trânsito e faz arrastar consigo a vida social, e uma teoria do consumo – segundo Douglas e Isherwood (2013) – poderia sintetizar esse sistema de controle de informação. A própria ideia de um sistema de comunicação, onde os sujeitos lutam pelo controle da informação, já define por si só o caráter dissimétrico da disputa; todos querem se posicionar mais ao centro de irradiação simbólica, e

esse espaço não pode ser ocupado simultaneamente por todos, já está dado, nas dinâmicas comunicacionais, uma permanente disputa por exclusão, inclusão e criação de fronteiras.

O consumo, nessa acepção, passa a ser o dínamo social e a concentrar a produção e transmissão de todo o sentido em seus próprios fluxos. A cultura se torna a própria natureza, que, feito pele, não mais se destaca do sujeito. Na vida cultural, nada pode ser feito sem que assuma, direta ou indiretamente, as insígnias e as credenciais; esses bens significantes vão regular o acesso e o fluxo das distinções. Metáfora ontogenética do ser que é por natureza aquele que corta, que abstrai e que separa, e que nesses cortes vai se marcando na cultura, que agora, deve também cortar e marcar; daí a ideia de uma natureza cultural que tudo contamina com sua lâmina suja dos cortes anteriores. O consumo sempre dirá respeito ao poder, haverá sempre a preocupação em controlar a informação, estar mais próximo do centro de transmissão (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013).

As necessidades dos bens culturais circulam em eventos de alta frequência e baixo valor, de forma oposta, os bens de luxo circulam em eventos pouco frequentes e altamente valorizados. Esses bens de luxo regulam, emitem mensagens hierarquizadas e hierarquizantes, numa palavra, marcam e posicionam o sujeito livre em classes.

[...] o processo de entrada e saída de Moda dos bens depende não dos caprichos dos consumidores, mas de mudanças na divisão do trabalho dentro do domicílio e além dele, e do efeito da mudança do preço de um serviço sobre a demanda por outro. Como Gary Becker insiste e demonstra, essas são questões econômicas, par excellence, e suas análises, em termos ortodoxos, dissolvem os mistérios dos gostos dos consumidores e repõem as questões sobre a difusão de novas mercadorias, outra vez, no centro do campo de atenção do economista. Pois os gostos evidentemente mudarão para adaptar-se ao padrão de periodicidades que sincroniza a produção doméstica com a disponibilidade pessoal em qualquer nível da tecnologia do consumo (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013, p.177).

O consumidor, e mesmo o desejo, parecem respeitar ou se dobrar a um padrão de periodicidades, e sua disponibilidade para os rituais de consumo se compara com a de outros. A necessidade dos bens serve à necessidade mais direta de envolver-se de maneira significativa com outros consumidores, estando alguns economistas equivocados, quando buscam na superfície dos bens os segredos que atraem o desejo do homem. A Moda pós-século XIX tem halo de morte, de uma morte libertada da narrativa transcendental, último resquício da estabilidade referencial. A morte da centralidade de Deus, a *imago* do trono vazio, apresentou ao pequeno homem o desafio: o que colocar no lugar dessa hiância deixada pelo Pai? O homem, sentindo sua incapacidade discursiva, angustiou-se em não encontrar a palavra certa para forjar o novo objeto. Sem referencial, não há corte, não há produção pulsional, e, em nenhum

momento postulamos que esse corte é *a-social*. A inabilidade em forjar um novo referencial corrói a subjetividade, que, sem o esteio, desliza vertiginosamente. Sem o ritual simbólico, fundador e rememorador do interdito, pode haver comunicação e consumo?

Douglas e Isherwood (2013) produzem um texto repleto de afirmações precisas, mas não enfrentam frontalmente o excesso que é o próprio ritual, apresentando-o de uma forma até mesmo asséptica. Sem o puro e o impuro, sem o sagrado e o profano, o interdito flui sem se enganchar. Sem esse veio balizante, não há ritual que domestique o sentido. Os significantes pululam como aquilo que é próprio do movimento demoníaco (legiões de bolhas caudalosas que estouram sem cessar). O capitalismo opera uma economia do gasto, do excesso, do desperdício, fundamentalmente por ser um sistema ideológico, movido pelo furor do próprio movimento. Seu referencial é destruir qualquer possibilidade de referência externa, é anti-ritual, imbuído num processo de fabricação de simulacros ritualísticos. A Moda, entre o desejo e o cadáver, é esse circulante por excelência, não estritamente econômico, mas também pulsional. O capitalismo se diferencia, em termos de ritual, significativamente do mundo pré-moderno, e o conceito flutuante de consumo de Douglas e Isherwood (2013) peca quando não assume o abrupto descompasso aberto no mundo pelo capitalismo burguês. Se o consumo é um rito, e não discordo desse ponto, é um rito que, em modernidade, faz-se de uma natureza outra – perversa em relação ao *mito* - de consumação referenciada no excesso, mas em que o interdito fixado se perdeu. É o sentido morte quem se arrasta pelo consumo-Moda, *révolution*, paródia do cadáver, provocação da morte, diálogo com a putrefação, mistério do corpo sempre embalsamado na *toilette*.

A morte é o único inóspito desse mundo secularizado da técnica, e a Moda a utiliza como alimento, com ela operando a sedução. Há que se considerar a estetização desse elemento inóspito em um discurso-Moda que se reinventa periodicamente, não só por questões de economia, mas para escapar à morte e ao tédio. Qualquer teorização que desconsidere a contemporânea incapacidade de lidar com o tédio, sobrevaloriza em demasia a positividade desse mundo. Corpos de desejo são suscetíveis à sedução, e quando Benjamin suscita o novo *Letes*, é por acreditar no escombros e na violência da alienação; que a técnica Moda, não só produz esquecimento, mas reencanta perversamente o mundo reificado. Isso que é exigido imperativamente como consumo contemporâneo de gozo, talvez não seja bem definido por comunicação. Douglas e Isherwood (2013) minimizam esse efeito alienante, operado por sistemas capitalistas, e não consideram a sujeira que mancha o contemporâneo, onde os rituais tomaram uma forma completamente outra, *pé-re-versión*. Não falamos do consumo-Moda sem

falar no espectro da sedução, que nada tem de irrefletida; a sedução é o enigma de um conflito ambivalente, uma guerra pelo domínio do universo simbólico do outro e colonização desse desejo. Se se esquece da pujança do excesso, central ao consumo e à modernidade como discurso, esquece-se da impossibilidade do uso, da inacessibilidade ao objeto improfanável, da angustiante incapacidade discursiva para fazer surgir o objeto e o consumir de fato. A inabilidade de usar indica um problema sério na transmissão comunicativa, os objetos não são produzidos para conspurcação e simbolização, de forma que a Moda impede o acesso por fazer girar tragicamente esse signo refratário. Onde havia *Potlatch* e *Kula*, e as dádivas revelavam sistemas densos por via da troca simbólica e inter-subjetiva, no consumo contemporâneo, os objetos-fetichismo nada deixam entrever, obstruindo a própria inter-subjetividade.

O consumo-Moda tem sua face obscura, faz uso da morte, a metaforiza, pois o desejo metonímico do homem assume em conflito o desafio proposto pela falta, que o consumo-Moda soluciona precariamente. Se o *flaneur* foi seduzido e soterrado pelas passagens, por que diabos o consumo seria estritamente econômico? Não que seja o sujeito uma marionete feito refém pelas linhas da economia burguesa, mas pode ser facilmente seduzido pela ambivalência de uma bem construída alegoria, assim como foi o pretensioso galante pela sinuosidade da *coquette*.

Douglas e Isherwood (2013) assumem ser o consumo uma arena de circulação das relações de poder e que todo consumo se apropria de um objeto externo produzindo, no intercâmbio linguístico, cultura. Esse ponto é crucial nos estudos de consumo e Moda, e é a análise acerca da socialização lastreada por bens consumidos fundamental para a compreensão da individualidade contemporânea. A questão que se coloca é que isso é também redução da problemática do consumo-Moda, assumir que há uma vontade de poder em todo consumo, e que todo intercâmbio é também político, por mais que seja essencial não explica a lógica dessa relação de poder. Da mesma forma que “Os sociólogos acreditaram, com muita rapidez, que a emulação, a inveja e o empenho em fazer melhor do que os vizinhos eram as intenções que alimentavam o consumo” (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013, p.39), os autores se deixaram levar, muito rapidamente, pela unicidade da forma consumo e pela sobrevalorização da racionalidade do consumidor em suas práticas consumatórias. Acreditar que as dinâmicas do consumo não são o apanágio da clarividência e da racionalidade não quer dizer que estamos sustentando o polo oposto, de que consumidores são bonecos articulados pela linha do capital espetacular publicitário; significa apenas apontar que ainda seguimos firmes pelo veio da denegação e da alienação como possibilidade nas relações de produção e consumo em

modernidade e, principalmente, que há perversão desterritorializada nessas trocas comunicativas.

Através de correspondências mnêmicas – rememoração do sentido obliterado – é que será possível desenvolver as linhas do fio da tradição, animá-las e as ressignificar, permitindo o efetivo reencontro com o tempo perdido dos rituais sacrificiais metonímicos. A redenção do silenciado é a captura de ínfimas contingências que pululam no decurso da narrativa histórica dominante; a abertura para que se force uma inflexão, uma ruptura pelo atravanco do fluxo. A Moda e o consumo, apropriados pelo discurso capitalista, podem também representar em seu corpo, uma fenda alegórica. Benjamin (2012) é pontual quando assume ser a motivação dos atores das lutas sociais não simplesmente materiais, são também, espirituais (auráticas) e morais.

O silêncio contemplativo e embasbacado frente à vitrine tem caráter duplo e ambíguo, econômico e pulsional, de uma técnica pressionando o recuo da subjetividade, ou melhor, a abertura a uma nova subjetividade simulada e a possibilidade insurgente de apropriação aurática do objeto-fetice. A balança pende à vingança objetal, por via de um excesso reificante, de um estranhamento radical perante o objeto admirado, a ponto de o tomar desconectado de sua realidade material, imerso no sonho auto-projetivo construído pelo espetáculo da imagem e por tudo que a envolve. Essa nova forma perversa de silêncio contemplativo é símbolo da inabilidade narrativa em apropriar, angústia pura, ineficácia do significante em dar sentido, abraçando o significado postulado. A figura benjaminiana da *constelação* nos auxilia a compreender o consumo-Moda, pois o econômico está, ele próprio, investido por uma série de outros pontos que o sustentam e são por ele suscitados, tal qual uma rede discursiva, onde a capacidade do bem localizar-se cria condições de *mais-poder*. O consumo deve ser compreendido como uma rede, isso sim, produtora de novos sentidos, perversão da referência ritual. “A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais” (BENJAMIN, 2012). Em Benjamin (2012), a quintessência do inferno é eterna repetição do mesmo e a sociedade moderna, dominada pela mercadoria-Moda, é submetida à repetição do sempre igual disfarçado em novidade e Moda. Essa modernidade, condenada às “penas infernais” produz, mais que nunca, dominação alienante pelo capital-Moda. Sem cessar, o capital produz discursos, reduz mais ainda seus ciclos e acelera o processo angustiante da não formação do objeto, apresentando como o único refúgio da liberdade a interrupção, o “puxar os freios da história”, como bem sustenta Lowy (2005) em *Aviso de Incêndio*.

A metonímia Moda, o salto do tigre em direção ao passado, é encenada pelo capital consumatório, tal como se encenou, na Revolução Francesa, as máscaras dos heróis da Antiguidade romana. A Moda ressuscita o passado numa repetição sem fim e sem ruptura, “serve de camuflagem para ocultar o horror da classe dominante às mudanças”, encenando uma mudança superficial a cada tempo. O que aqui se assume como espiritual-moral-aurático-pulsional nada mais é que o significante-morte. Se no 18 brumário muito se deve à memória compartilhada na imagem napoleônica – o pequeno *pai* –, não se pode virar o rosto para a possibilidade de uma “estetização” da história. Se o Luís da Sociedade 10 de dezembro encarna magicamente a silhueta do tio, falseando a tragédia histórica, o capitalismo da Paris do Segundo-Império aprende muito bem a lição. Pode ou não ser mera coincidência, mas a farsa bonapartista coincide com o fulgurar do Segundo-Império francês e com o aparecimento triunfal de *Le Bon Marché* conduzida pelo corpo consumatório do novo burguês. O novo capitalismo apreende com a história a capacidade de encenação e, na ausência de bons referenciais, transforma a Moda em seu próprio referencial, movimento diante de perpétua estetização da morte, repetição do sempre igual transfigurado na simulação de um ritual falseado, metáfora de um mal que não mais existe. A Moda, mais uma vez, sempre escapa à morte, pois, quando esta se aproxima, escapa a Moda por entre os dedos, infligindo naquele que a consome o efeito *Letes*, capaz de trazer mais uma vez o início do ciclo, labirinto sem fim.

“*Eu sou o espírito que tudo nega! E assim é, pois tudo o que existe merece perecer miseravelmente.*” (GOETHE, 2004).

3.4 Sistemas do gozo

Na analogia recorrente ao *Paraíso das Damas*, Mouret, transforma sua loja de departamentos incessantemente, submetendo o *Moloch* a constantes ampliações, cada vez mais audaciosas, abocanhando em seu crescimento, a carne do pequeno comerciante parisiense. O *Paraíso* que inebriava as mulheres pelos encantos da Moda-vestuário apresentada atreveu-se a colocar em venda outros objetos como guarda-chuvas, mobília, Moda infantil e gravatas. Pouco a pouco, o sentido Moda vai se apropriando de tudo que permeia o social, pouco a pouco, mesmo a arte, sintomatizada por Warhol, se rende aos encantos da Moda e do consumo de massa. O significante Moda, com sua técnica, faz de qualquer objeto uma potência a ser apropriada. O sistema Moda é um sistema de signos, um objeto ambíguo que escapa tanto à linguística quanto à semiologia, escapa tanto à palavra quanto ao objeto (BARTHES, 2009). Se

a linguagem é o modelo do sentido, e a Moda não pode se furtar a ela, é por ser constituída de um texto perverso, não subjugado pelo signo. A Moda, o alegórico em si, perverte recorrentemente o próprio signo. A Moda está atrelada intimamente a um sistema produtivo condenado a formar consumidores que não calculam (BARTHES, 2009), e que deixam de calcular pela premência social do gozo, *ser est percipi*. Sobre os consumidores pesa uma técnica sofisticada, técnica onírica, capaz de obnubilar seus sentidos contábeis, estendendo sobre os mesmos um espesso véu de pregnantas imagens – herança legítima dos panoramas que atravessavam e fascinavam os olhares passantes pelas estreitas passagens.

O discurso-Moda elabora em torno do consumidor “uma substância mediata, de ordem aperitiva, um simulacro de objeto real, substituindo o tempo pesado do desgaste por um tempo soberano [...]” (BARTHES, 2009, p.15), a duração do encanto ofuscante daquilo que é improfanável, e por isso mesmo, inutilizável, inacessível pelo toque. O que faz pulsar o desejo no consumo é menos o objeto que o discurso que o envolve, é o sentido que vai se configurando numa relação injusta entre sujeito e objeto, onde o objeto está em posição privilegiada, posição panóptica, controlando todo o movimento de um sujeito que é objeto seu, realizando a vingança por via da perspectiva, posicionando o desejante na via da contemplação muda. A Moda é, aqui, totalitarismo disfarçado de liberdade, seu poder de atração repousa num outro poder que emana por debaixo, escondido justamente pelo véu de imagem, o de massificação. Compreender melhor o que chamamos aqui de Moda auxiliará os desenvolvimentos teóricos que se delineiam em torno do tema da cultura de massa. O discurso-Moda não apenas produz um ideal de Eu fugidio, envelopado nos objetos culturais da indumentária, da gíria, da decoração, do design automotivo, etc., a Moda divulga a si mesma enquanto desejável, divulga sua própria vacuidade como forma desejável, gozar do prestígio de ser por ela abraçado, ter o poder de incorporar à própria pele os objetos mutantes prescritos por “Ela”.

A força do discurso-Moda para essa modernidade radical é tal que mesmo aquele que não efetiva a compra pode estar consumindo imagens. Mesmo quem não porta o signo, já pode ter sido, por ele, significado. A Moda é uma narrativa fascinadora e normativa, a mais social das instituições (BARTHES, 2009). Operar no vazio referencial, esse é seu mistério, numa consonância tênue com o sentido morte; pela abertura da narrativa, surge pela fenda o *detalhe*, a alegoria que trai a integridade da obra, operar no vazio pela fresta do detalhe, inserir uma pequena variação, compondo toda uma nova ópera, é por via desse detalhe alegórico, o *shifter*, que advém o sentido da narrativa. Esse *shifter* nada mais é que o objeto fetichizado capaz de operar o desementido, denegação da natureza desejante e perversão edípica. A Moda, como

bem sabe fazer o perverso, caçoa do sentido-morte e firma com este um compromisso, o de sempre fazer girar o significante, sem que se atrele à ordem metafórica do Pai. A finalidade da Moda feita discurso é concentrar o sentido, elevá-lo à condição de singularidade e, sem previsão nenhuma, destruir sua ossatura, começar mais uma vez o laborioso processo *ad. Infinitum*.

A obra de Barthes, *Sistema da Moda* (2009), se debruça sobre o vestuário feminino escrito, lançando mão de um fôlego investigativo apaixonante. Barthes (2009) procura estabelecer uma espécie de grande coleção de peças, subdivididas em tipos e formas, estações e espessuras, criando séries de combinações, ora exaltadas pelo que chama de *fashion group*, ora rechaçadas pelo mesmo grupo seletivo de formadores de linguagem indumentária. A coleção de Barthes (2009) nos apresenta um grande sistema provido de um *excessivo* sentido, um relicário sobre o nosso tempo. A importância do pensamento de Barthes (2009) para este trabalho é simplesmente a empreita de tomar a Moda como uma linguagem central e não um acessório a ser pinçado como parte do grande sistema capitalista contemporâneo, fenômeno social total. O que aparentemente é uma franja pode ser apenas a lateral de um corpo pendendo sobre o vento, um detalhe apenso sobre o grande corpo-objeto, mas puxando um desses fios, pode ser que nos surpreendamos com o fato de este pedaço-franja não ter fim ao ser puxado, e “dando linha” seguir demandando mais “torque” daquele que puxa, a ponto de o curioso, já cansado de tanto puxar a aparente franja, entende que a franja era o próprio excesso do envoltório, era o próprio miolo da coisa. O susto é perceber que a entranha nada mais é que a pele revirada.

O erotismo do vestuário barthesiano lembra o movimento ambíguo da coquete simmeliana, deixa-se desintegrar assim como a imagem do feminino no século XIX. Jogando com a descontinuidade e a continuidade, com o mostrar e o esconder, com a fresta. A Moda teria, em seu próprio corpo, a ambiguidade de uma neurose, um *unheimlich* sempre latente, pronto a se revelar em carne viva. O que se vê na coquete é uma fissura potencial, uma promessa, uma força não conhecida, justo o que se vê no vestuário, um jogo com o possível que nunca se escancara, que antes de se dar, já é outro. O analista cavouca o ego em busca da franja mnêmica que o levará à entranha, o galante encena investidas ante a máscara da coquete. O analista da Moda deve proceder de modo distinto, deve, antes de operar qualquer corte, lembrar-se de que seu objeto é sem substância. O sistema Moda produz sua própria lei – capaz de comunicar com outras tantas leis que permeiam o tecido social, mas sua ordem é forte e capaz de vergar ordenações menores – e é dessa lei que emana seu binarismo aparentemente rudimentar. Simples compreendê-la, ou *na Moda* ou *fora de Moda*, porém, o que essa

simplicidade aparente oculta é seu poder. Por detrás da simplicidade é necessário verificar a exclusão que opera a todo tempo, verdadeira oligarquia do gosto, movimento dialético capaz de oprimir por via da sedução erótica, da produção de sentido através de uma liberdade vigiada. A tessitura aparente é a de uma fantasia onírica sugestiva e fluida, complementada pela ritualização da experiência de uma *jouissance no sair às compras*, substancialmente, o discurso-Moda é violentamente forte em termos de instante e sistematização formal, evanescente em sua duração rítmica, não se deixando captar pelo sujeito em sua estrutura ordenadora. Essa liberdade vigiada pela Moda é instituída sobre uma lei, recusa da total liberdade do uso – fundada justamente na impossibilidade contemporânea do próprio uso – e, ao mesmo passo, mascaramento da ferrenha ordenação. A Moda postula um arco restrito de jogo de possibilidades – o que torna seu sentido ainda mais certo na captura do desejo. Um dos segredos de seu jogo erótico é sempre driblar a continuidade, usá-la como fragrância, significá-la. Quando da proximidade do tédio, o movimento-Moda recua, muda.

“O signo da Moda é tautológico” (BARTHES, 2009, p.330), esfinge do *indivíduo-nomundo*, seu sentido é o do sempre à distância, o nada é precisamente seu núcleo irradiante. Sua hiância referencial permite a construção de um sistema combinatório híbrido em que qualquer câmbio abrupto seja permitido. Sua única referência é a que ela própria produz, uma referência meramente estético-simbólica, estetização de um interdito – *kitsch*. O jogo-Moda se destina a livrar a humanidade de seu mal-estar, mas não por meio de uma educação aurática de retomada do fulgurante momento histórico, em prol da construção de novos mal-estares, mas, ao contrário, pela figura do cinismo, que vira o rosto ante qualquer forma de alienação, tédio, incerteza e angústia, denegando o perigo, abraçando o risco e se lançando numa superatividade ruidosa e irrefletida. A Moda não se interessa pela tragicidade do desejo, apenas pela superficialidade de sua simulação, não quer formar linguisticamente o caminho ao objeto, mas implodir o objeto numa eterna repetição re-significada do sempre igual. Perdidos em sua função, os objetos são funções-signos, são objetos-signos falseando perpetuamente sua real inutilidade; sua funcionalidade se restringe à aparência figurativa de ciclos cada vez mais curtos em suas durações. A imagem do *homo faber*, é então tornada máscara, é um discurso entre uma série de uma infinidade de outros discursos possíveis.

A Moda tem o poder de significar através de seus laços o próprio verniz da utilidade, os objetos recebem em seu corpo uma narrativa que os anima, um disfarce para sua nulidade, a tessitura onírica a ser denegada pelo consumidor. Aí está posto integralmente seu sinistrismo; na Moda, há sempre o escárnio de si mesma, impera sempre uma ambivalência que diz: “*nem*

tão séria, nem tão inocente”. Logo que seu ciclo de encanto inicia o processo de desvanecer, a Moda é a primeira a olhar de soslaio para sua própria filha e negá-la como bastarda, como abjeto. Torna abjeto aquilo que é passado, objetando um novo *topus* estético, operando o milagre de transformar a mera contingência em decreto divino, através de uma linguagem estruturada pela técnica. O universo Moda secreta sua própria sabedoria, elabora suas regras como lei ancestral da pura natureza, inversão segunda, projetando aos céus um novo deus-mercadoria, que não perdoa aqueles que *não sabem o que fazem*, mas se vinga daqueles que se deixaram seduzir pela promessa de *gozo*. Estamos, pois, sob a lei das coisas, sob uma abstração sem narrativa. Quando a Moda confessa sua lei é sempre como metáfora, nada mais fazendo do que se denotar (BARTHES, 2009).

Toda Moda é uma afronta à tradição, recusa a herdar, que no ato classificador produz uma nova tradição e dilapida o resíduo substancial presente na matéria. Ao nomear por via de seus signos, sua língua sacraliza certos bens, os elevando ao pedestal da vitrine, e, ao mesmo passo, maculando outros como abjetos, retórica estetizada pela forma sublime da denotação. Essas inversões são sempre produtos de luta, resultado de reconhecimento pelo lado capaz de marcar ideologicamente a realidade e fascínio donde a incisão da marca está profundamente inscrita. Assim se mobilizam permanentemente novas lógicas de sentido que repetem o sentido maior, reatualizando o próprio poder consumatório, assim como opera o sonho ao perverter a realidade com os traços sujos do desejo não sublimado. O sistema semântico Moda frustra seu próprio sentido, num suicídio encenado recorrentemente, que em seu ápice espetacular produz a nova narrativa a ser professada como verdade, que, de tão resplandecente brilho, imprime naquele que contempla, o choque traumático, o excesso que o conduz à amnésia da profunda repressão. O choque atravessa todas as superfícies erigidas como defesa, produzindo sempre a repetição de um milagre. É a Moda desprovida de conteúdo, nunca de sentido (BARTHES, 2009).

Espécie de máquina para manter o sentido e nunca o fixar, ela é incessantemente um sentido frustrado, mas é sempre sentido: sem conteúdo, ela se torna então o espetáculo que os seres humanos dão a si mesmos do poder que tem de fazer o insignificante significar [...] se torna o signo propriamente humano (BARTHES, 2009, p.423).

Barthes não nos explica a causa desse vazio ou o que produz essa hiância por onde gravita o signo, e creio que isso nos indique a todo tempo a angústia, a inabilidade de repensar a “corporificação” da lei. Ecoa a premência de um novo milagre, criação de uma nova história produzida do escovar a presente história a contrapelo. Ação que exige força avassaladora de

seu ator, esforço para produzir os nexos capazes de ativarem a rememoração, potência para o retorno do reprimido (Apokastasis).

O sistema Moda se constrói na elaboração de uma narrativa mítica de seu próprio movimento, mascarando seu significado bruto e, quanto mais habilmente a Moda fabrica sobre sua simplicidade esse enredado tecido onírico, “mais imperativas se apresentam suas funções”, mais fortemente aparece o colorido de sua retórica. Nessa dinâmica, quanto mais a utilidade se encrusta na fantasia, mais exemplarmente cumpriu a Moda seu papel. O homem cada vez mais se distancia de sua função *faber*, mergulhando numa função cada vez mais voltada à atividade simbólica. A Moda é um grande labirinto onde não se permite dar meia volta e recolher os grãos de pão que pontilharam o caminho percorrido. A Moda, quando questionada sobre sua arbitrariedade, deixa entrever ser a “paródia do cadáver colorido, provocação da morte” (BENJAMIN, 2009). A Moda nasceu da contingência e da abstração, da pena de um escritor.

O achado do romancista consistiu na ideia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desse indivíduo de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar. E uma vez que o romancista nos pôs nesse estado, no qual, como em todos os estados puramente interiores, cada emoção é duplicada, e em que seu livro vai nos agitar como um sonho, mas um sonho mais claro do que aqueles que sonhamos a dormir e cuja lembrança vai durar mais tempo, eis que então ele desencadeia em nós, durante uma hora, todas as venturas e todas as desgraças possíveis [...] (PROUST, 2006, p.158).

A Moda se produz como vibração dessa constelação romântica, já ganhando espaço no coração do cortesão e que viria a explodir em todo seu fulgor, na alma do Segundo Império. A arbitrariedade da Moda é seu próprio fundamento, é linguagem calcada num código sintético que permite uma infinidade de conjugações, reviravoltas e revoluções, sem que isso indique a quebra desse mesmo código. Esse código, quase um anátema, seria um acaso ou um decreto divino? Fato é que o contemporâneo está revestido por esse sistema-Moda, que produz sua própria sabedoria aparentemente leve pela facilidade com que se transmuta, porém pesado na marcação de seus decretos. A Moda tem por natureza a retórica, e é esse artifício que a permite ocultar suas origens, de modo que apareça em sua forma final como a fina construção harmônica do acaso, sem transparecer a primeira imposição, a criação da matriz-Moda. É Barthes (2009) quem observa que essa lei somente poderá se transformar em fato através da metáfora. A metáfora posta em trânsito pela modernidade e pelo capitalismo, em recusa ferrenha à herança da Moda anterior, elaborando uma temporalidade feita à imagem do seu próprio calendário. O

sistema-Moda de Barthes (2009) nos aparece como fundamental por sua capacidade de compreender a Moda como um sistema paradoxal, ou seja, por mais que se fundamente num sistema bruto, é antissistemático em seu *modus operandi*. Sua atividade principal é escamotear a forma de seu sistema, criando via retórica a tessitura onírica de seu *devoir*. Costura uma narrativa, uma mitologia, capaz de substituir por analogia, o código bruto por um outro. O pecado da Moda é deixar aparecer entre as franjas de seu plissado, o sistema, e se caso isso venha a acontecer, aparece o escárnio ante a morte, alimento e fim do próprio sistema. O sistema-Moda nasce da perversão e faz perverter o consumidor que “se deixa” enganar pelo mito do *gozo*. A Moda só pode ser tautológica, sem conteúdo, mas não sem sentido, mantendo-o, porém sem nunca fixá-lo.

Originalmente, a Moda é um modelo aristocrático, mas esse modelo está atualmente submetido a forças poderosas de democratização: no Ocidente, a Moda tende a tornar-se um fenômeno de massas, justamente por ser consumida por meio de uma imprensa de ampla triagem; a maturidade do sistema é, portanto, adotada pela sociedade de massas em obediência a uma composição [...] ela significa o mundo e se significa a si mesma, constrói-se aqui como programa de conduta e ali como espetáculo luxuoso (BARTHES, 2009, p.427).

3.5 O compromisso com a consumação

“Cada Moda contém todas as perversidades sexuais da maneira mais impiedosa possível, cada uma comporta em si resistências secretas contra o amor.” (BENJAMIN, 2009, p. 103).

Pretendo nesta seção enveredar por alguns pontos cruciais dos debates contemporâneos acerca do consumo. De certa forma, é preciso compreender o que está velado na palavra *consumo* e qual a relação da mesma com nosso objeto, a Moda e suas voltas “perversas”. Por trás da simplicidade aparente da palavra consumo, podemos encontrar entraves teóricos quanto ao trato da mesma por uma vertente de autores contemporâneos. Se é de um labirinto que se trata, eis mais uma porta a ser aberta. O consumo é talvez a atividade que mais profundamente atravessa a rotina do homem moderno; desde a aurora do dia até a última hora da noite, nos cercamos pelas distintas modalidades de atividade consumatória, seja ao nível energético, na dilapidação cíclica do próprio corpo ou a nível mercadológico, na manutenção desse próprio corpo enredado pela forma social capitalista. O consumo é, por assim dizer, uma forma de mediação com o mundo, a atividade em que se funda nosso sistema cultural. Se, por um lado,

os objetos desse consumo mercadológico são fonte da própria manutenção da vida, por outro, vinculam-se a outras carências e necessidades do homem moderno.

Os objetos (violados pela lógica do signo) se fixam às necessidades e funções definidas, ao mesmo passo em que respondem às lógicas do desejo e culturais. Nesse ponto, é bastante difícil pensar separações que indiquem claramente onde as necessidades se acoplam às funções do objeto, ou são dele independentes. Seriam, objeto e desejo, matéria da mesma tessitura? Ontogeneticamente cúmplices? Em sua obra, *La Sociedad de Consumo* (2011), Baudrillard assume ser o consumo, o grande articulador da experiência contemporânea, tomando o lugar ocupado na Idade Média pela dicotomia entre Deus e o diabo. Como já discutimos exaustivamente, vivemos uma impossibilidade de sacralização, o que também nos impossibilita a ação profanatória, justamente por ter sido assolada a barreira que mantinha, por via do interdito, sagrado e profano como ordens possíveis. Testemunhamos hoje as imagens de um sagrado e de um profano, imagens capazes apenas de serem consumidas perversamente. O negativo dessas imagens se perdeu. “Já não há heresia possível na abundância. É a brancura asséptica de uma sociedade saturada, sem vertigem e sem história, sem outro mito que não ela mesma.” (BAUDRILLARD, 2011, p.14).

O consumo capitalista não necessariamente é o ato da compra, é consumação, é antes de tudo consumir a imagem que se apresenta, fazer da mesma tradução de um desejo, fazer da imagem oferecida enquanto objeto-fetice uma necessidade copiosa. A imagem aceita se instala e nesse ponto já se fez consumida enquanto discurso possível. A consumação, como a linguagem ou o sistema de parentesco, é um sistema de trocas, ordem de significação social. O discurso metonímico do consumo converte-se em metáfora coletiva. O encadeamento de signos emitidos pelo consumo possui em seu *corpus*, estrutura objetiva de sentido, vertendo sua metonímia em uma grande metáfora coletiva, prodigalidade pletórica na imagem da festa. Lembremos, porém, que na festa ritual do consumo moderno, o objeto sacrificial está ausente, ele não pode ascender ou descender, o bezerro de ouro é o próprio corpo daquele que consome numa relação fantasmática a própria coisa subjetivada. Os objetos-fetiches, significantes dispersos a serem gozados angustiadamente, circulam no sentido único de se esgotarem e se substituírem. Se a pena do escritor produz o que viemos a chamar melancolia, e se nessa palavra depositamos o sentimento que parece descrever a imagem de uma cadeira abandonada ao sol amarelado de domingo; da mesma forma, são os próprios deuses produtos de um ato de permuta estabelecido na selva das consciências, uma domesticação do pavor que, repisada e rememorada ritualmente, passa a domesticar seu produtor. A modernidade faz ruir essa referência

transcendental, lançando na hiância suas gazes e, produzindo assim, outras estruturas de sequenciamento para as trocas simbólicas.

A imagem nos coloniza em sua vingança faz-se entranhada quando perdemos a força de significá-las. Estamos perpetuamente imbuídos nessa luta simbólica e podemos estar sobrevalorizando em demasia o poder do consumo capitalista em destruir todas as sólidas referências narrativas sobre as quais nos assentávamos, quando mesmo estas são produções discursivas da grande sociedade humana. Essa reflexão não nos levaria a lugar algum, e, reflexivamente, achatariamos todos os edifícios num plasma niilista. Esse talvez seja o risco do consumo capitalista contemporâneo, verter todas as abstrações e equivalências historicamente levantadas num plasma indiferenciado, que em sua imagem nos parece cindido em infinitas tonalidades, e isso é a Moda, grande metáfora coletiva da abstração.

Um encadeamento de objetos se transforma num encadeamento de significante, e os consumidores muitas das vezes não estão em condições de acompanhar esses processos de significação, outras tantas vezes se encontram em condições de acompanhar esses mesmos fluxos, mas preferem, ou fingem preferir, se deixar levar pelo fluir prazeroso de seu desejo *irrefletido*. Se há algo impossível nas reflexões acerca do consumo é a produção de um discurso unidimensional, tudo se assemelha a uma retorcida banda de *moebius*. Na visão de Baudrillard (2011), tudo fica assexuado no ambiente hermafrodita da Moda, o que não parece fazer muito sentido em nosso ponto de vista, a Moda opera justamente o oposto, sexualizando e erotizando seus objetos, há, porém que ir um pouco mais a fundo nessa questão. Se nos recordarmos, a discussão sobre o Erotismo em Bataile (2013) trazia à tona a ideia de que uma sexualidade sem interdito estaria, no mínimo, mutilada. Essa noção é produto de uma impossibilidade em erigir ritos, no fim do impuro e do puro. Poderíamos assumir que a Moda é coberta por um halo erótico fetichizado, que constrói para si um erotismo infundado, e isso estaria correto, mas a assunção de uma Moda assexuada estaria perdida, a sexualidade é justamente um dos significantes mais trabalhados pela retórica da Moda. Uma Moda assexuada nem mesmo Moda seria, visto que seu objetivo-mestre é o *gozo*, mesmo que este seja apenas o simulacro de um *gozo*. O consumo se sustenta no pensamento mágico, na fulguração onírica das passagens de vidro e panoramas colossais, na deslizante estrutura de metal e mármore dos centros comerciais onde nada se deixa marcar e todas as impressões se apagam rapidamente sem deixar vestígios. É de um sonho que se trata, do belo e da aparência, do disfarce que faz silenciar violentamente o que está por detrás da etiqueta “*made in Camboja*”, do Real que a qualquer momento pode transfigurar a delicada *imago* onírica. Vivemos a ficção de Mandeville, de uma sociedade que

se equilibra por seus vícios e não por suas virtudes, eis a lógica consumatória de Mouret – aquele burguês que não é o do sacrifício de seu gozo e da poupança, mas do sacrifício de si mesmo e da voraz substituição de coleções. A ordem dessa produção feérica é aceita por Baudrillard (2011), em apoio à Mandeville, como intimamente cínica.

Na história da humanidade, todas as sociedades consumiram para além da curva da necessidade, todas elas flertaram de alguma forma com a prodigalidade. Toda sociedade se engendra no excedente, no supérfluo (BAUDRILLARD, 2011), porém, de fato, nada tem de supérfluo esse valor excedente, daí irrompendo o tesouro de um compartilhamento sócio-cultural. O consumo supérfluo pode chegar à consumação, levar a cabo o consumo a suas últimas consequências, chegar ao término e, pela destruição, pelo aniquilamento, atingir a plenitude do consumido e do consumidor. Consumação é saborear a carne até que se sinta o gosto dos próprios dedos que a empunham, e seguir devorando esse contínuo de carne.

Se há uma função social do consumo, é em razão de sua função pletórica – da abertura à continuidade que acaba por resvalar na comunicação com o outro –, o consumo é sempre excessivo e consumatório, o consumo se liga ao rito sacrificial, à linguagem, à ontogênese, à função de nó dos laços sociais. A consumação não é cálculo, mas desperdício produtivo, ultrapassar a fronteira do necessário, é mesmo sacrificar o objeto por um fetiche e dele gozar. O que hoje se produz tem menos relação com seu valor de uso³⁵ ou sua duração possível, mas em função de sua morte. “Para ser, a sociedade de consumo, precisa destruir seus objetos.” (BAUDRILLARD, 2011). Os objetos *para* a morte demandam um gozo escópico de quem os consome, tem um valor espetacular atingido em sua destruição. O consumidor é o polo oposto radical do colecionador, ao invés de criar a aura a revestir o objeto, ele o dilacera, o lança no lodaçal para que todos o vejam enlameado. Trata-se de uma relação angustiosa, perversa, de só poder acessar o objeto por meio de sua aniquilação, na verdade, de não poder acessar o objeto e o consumir, imperando aí uma impossibilidade de conspurcação. Esse é o signo da angústia, de uma inabilidade de forjar o próprio objeto enquanto outro discursivo. A relação única e

³⁵ Estabelecer a relação entre as sociedades contemporâneas e o fim do valor de uso seria de grande irresponsabilidade. É impossível forjar teoria do consumo sem pensar a forma valor de uso. Degringolar o valor de uso seria desconsiderar outras formas construídas de utilidade contemporaneamente. Não devemos nos esquecer de que se não há valor de uso a ser considerado, é por estarmos também caindo na ilusão fetichista de o desconsiderar, é por estarmos também absorvidos por essa rede onírica, e não enxergarmos a legenda que deve vir colada a cada produto. O valor de uso, seja ele de caráter espiritual, estético ou ostentatório, ou ainda valor a ser aniquilado de forma consumatória nem por isso pode ser desconsiderado, é o que dá razão aos valores excedentes, “milagre” da exploração do *mais-trabalho*. Desconsiderar essa dimensão é desconsiderar a dialética produtiva e crer na transfiguração do objeto como produto da vitrine. Apontar que os produtos têm menos a ver com seu ciclo de duração e com sua utilidade, que com seu valor de morte, não é, de forma alguma, suplantando o valor de uso.

radical de destruição é selada pela angústia, única mediação possível no consumo de Moda, sem esse caráter destrutivo, nem mesmo o termo Moda alcançaria a plenitude de seu sentido.

A sociedade do consumo somente concebe o crescimento através dessa ciranda feita de redução dos ciclos de duração, criação de novos discursos que autonomizam o *mais-de-gozar*, e produção de desigualdades e diferenciações. Os objetos-fetichê são significantes móveis a significar disjunções. O sistema somente pode conceber sua sobrevivência, e nada mais que esteja para além disso. É o código-Moda que o faz girar pela lógica distintiva, seu signo-morte está também em sua condição repulsora, distinguir nada mais é que abstrair, marcar um dentro e um fora via código. O par consumo-Moda é linguagem de ruptura do corpo social. O objeto-fetichê, o cocar a decorar o crânio ovalado dos líderes pré-colombinos ou a assinatura do arquiteto numa *flagship store*, simulam a essência do sistema, seu *status* simbólico posiciona os consumidores em distintos graus; aqueles que produzem o signo e aqueles que o perseguem, alcançando somente o vácuo das significações.

O consumo-Moda é um sistema de intercâmbio equivalente à linguagem; em que o código está sempre a escapular do falante ou do consumidor e, tanto falante como consumidor, vivem a experiência da linguagem ou do consumo como liberdade e não enquanto obediência a um determinado código (BAUDRILLARD, 2011). A alegoria eliasiana da matriz e da moeda para conceber a relação entre indivíduo e sociedade, em que ambos se marcam reciprocamente pelo atrito, serve também para o consumo-Moda, o sujeito não se percebe marcado, repete compulsivamente sua própria alienação, isso o fascina pois parece o preceder em grau e intensidade, estão, consumidor e falante, diante do sacro, que paradoxalmente eles produziram. O sistema-Moda produz códigos unicamente para satisfazer sua própria necessidade de sobrevivência, ocultadas sob o discurso da liberdade individual de cada um dos sujeitos que se devoram: “A cidade é o lugar geométrico dessa escalada, dessa reação em cadeia diferencial, que sanciona a ditadura total da Moda” (BAUDRILLARD, 2011, p.61).

Um dos grandes pontos discutidos em *La Sociedad de Consumo* (BAUDRILLARD, 2011) é o que se delineia pela posição tomada de que o *sistema de necessidades* é produto do *sistema de produção*, e que essas necessidades se produzem enquanto força consumidora. Assim sendo, essa ordem de produção não capta a ordem do gozo, mas a nega, reorganizando sua estrutura, e a substituindo. Tal posição não é equivocada, mas em meu entender, é por demais simplificadora. O que Baudrillard (2011) chama *sistema de necessidades* não é mero produto do *sistema de produção*. Preferimos seguir a alegoria de Elias da matriz e da moeda: indivíduo e sociedade são reciprocamente marcados sem que haja precedência de um sobre o

outro, o que o sistema de produção opera por via da linguagem-Moda é uma extraordinária capacidade de antecipação do espírito das ruas. A arte da música, do teatro, o cinema, a poesia e a pintura traduzem a realidade antes mesmo que os sujeitos saibam nomear aquilo que sentiam em determinadas situações, as artes nomeiam aquilo que as ruas já sentiam, e na medida em que dão nome ao difuso, o capturam sob a teia do significado, mobilizam o significante a uma meta, que nem por isso deixa de circular. Apontar o *sistema de necessidades* como mero reflexo do *sistema de produção* seria, de forma fatalista, acabar com qualquer possibilidade de retomada das rédeas da história, seria, pois, admitir que a carruagem do *juggernaut* concluiu seu desfile e enterrou de vez a aura no lodaçal. O *sistema de produção* nada mais é que uma modalidade de tradução da angústia, uma linguagem empenhada em se assenhorar, tornada esteio da própria carência, não havendo, de fato, ação deliberada de um *sistema* sobre o outro, mas produções discursivas.

O *sistema de produção* é já, de antemão, produto também de uma contingência que o precedeu, de um *sistema de necessidades* que angariava tamanho vigor e que, para dar vazão a seu ímpeto, precisou significar a si próprio via nomeação. As conjunturas sociais e históricas circulam, a Moda, linguagem ritual do *sistema de produção*, sabe captar e traduzir isso que gela a espinha num calafrio. Diferentemente do que ocorre em algumas manifestações artísticas que, poderíamos justamente chamar de auráticas, em que a ordem de produção capta sim a ordem do gozo, e, ao invés de negá-la, extirpa seu potencial aurático. A Moda traduz o social resignificando sua natureza, preenchendo as hiências melancólicas/tediosas do desejo com uma atividade compulsória de repetição do sempre igual renovado. Opera um espetáculo dialético incansável, reduzindo cada vez mais o tempo das trocas de coleção, ciando ao redor de si, uma nova natureza³⁶, embebida socialmente. Coisa também a ser tencionada na obra de Baudrillard (2011) é a afirmação de que o processo de consumo reativa a ideologia puritana. A questão que coloca é que a ética puritana assedia ainda as lógicas de consumo, impulsionando, de dentro, seu caráter compulsivo e ilimitado. O sentido dessa afirmação é o de que admitindo, como o faz Baudrillard (2011), que as necessidades e o consumo são extensões da produção, podemos concluir que a ética puritana e produtivista da era industrial são efeitos de uma injunção deliberada. O “sentimento privado” individual só poderia ter nascido de uma estrutura personalística puritana, e nisso estamos de acordo, afinal, é preciso haver o sentimento de culpa para fundar isso que é o moderno. É essa individualidade agourenta do burguês frugal, da

³⁶ Em uma das notas do trabalho *As Passagens* (Benjamin, 2009, p. 103), o autor assente que a Moda “é a precursora, não, é a eterna suplente do Surrealismo”, talvez seja a Moda uma forma de perversão da realidade, um *Surrealismo* conformado e estéril em sua conjugação à *mais-valia*.

sobriedade e do cálculo que fundam a base discursiva pela qual o sistema produtivo industrial burguês se erigirá *contraditoriamente*, mas identificar uma prática puritana no comportamento do sistema capitalista contemporâneo é acertado somente quando esse puritanismo está revestido de seu contrário, quando o puritanismo é cínico em si. Impossível não pensar a influência do Segundo Império na formação subjetiva de um novo capitalismo. *Isso* que estamos chamando de um capitalismo da consumação, refletido na alegoria de Mouret³⁷ é capitalismo de aço e vidro, que redefinem sua forma, mantendo intacto seu código (D-M-D'). Esse *sistema* anatemiza do centro de irradiação a figura do puritano, acolhendo aquele que *goza* alucinadamente e desse gozo cínico produz *mais-de-gozar*, deixando ainda viva a presença da imagem puritana, pois isso é denegar, avançar sem abrir mão. O que espetacularmente abandona o sacrifício do homem-fora-do-mundo e mergulha no mundo a fim de sacrificar sua própria carne num eterno simulacro.

O trabalho de tradução e antecipação da Moda reside na capacidade de dar ao resto de desejo não satisfeito o ponto de angústia, um alimento, ainda mais angustiante por não ter um lastro referente a se enganchar, estamos aí trabalhando na lógica pura do excesso. O sistema, máquina de abstrações e diferenças, tampona a falta, mas não a significa, pelo contrário, aprofunda a demanda, fazendo da mesma uma metáfora em sua redoma de sonho. O consumo produz um código social de valores distintivos, heterogeniza o corpo social, de forma que o central não é, e nunca foi, o interesse individual por determinado objeto, senão a função social – intercâmbio/comunicação – de valores através de um corpo de signos (Baudrillard, 2011). Em relação ao consumo, é de uma moral que se trata, e se por uma moral nos enveredamos, não há como escapar da lógica do *gozo*. O contemporâneo está atravessado por uma lógica imperativa, uma obrigação a gozar, que independe da origem desse mesmo imperativo - se na sociedade cortesã tateada por Sombart (1958), ou no *Second Empire*³⁸, como epíteto da Moda de massa.

De saída, nenhum *gozo* é pleno, se o fosse, estaria perdida toda a dinâmica pulsional. Em cada promessa de *gozo*, chega simultaneamente o sentimento angustiante, um inarticulável qualquer que não encontra seu objeto. Por razão disso que escapa, a trama tem de ser sempre refeita em busca daquele fugaz impossível. Pensando o consumo-Moda, temos de admitir que

³⁷ Uma referência mais atual da estirpe de homens como Mouret é bem representada na figura de Jordan Belfort (*O Lobo de Wall Street*), biografia transformada em filme, dirigida por Martin Scorsese.

³⁸ Preferimos acreditar na lógica das historicidades, de uma história entrecortada por convulsões, desvios, hiatos e silêncios. De lâminas temporais que se contaminam umas nas outras, mas que, em cada nova empreitada, se refaz em nuances distintas e particulares. O Segundo Império é por nós estabelecido enquanto recorte sintomático por apresentar às novas personalidades, espiritualizadas numa nova ordem de consciências, a Moda dos *grandmagasins*, os labirintos da nova cidade, da nova técnica, das novas classes produtivas e da *flanerie*.

aparentemente se trata de uma cadeia entre consumidor e objeto que venha a produzir a satisfação de uma demanda por *gozo*. Onde se instala a carência, se acomodará um objeto-fetichado que tenha como único intuito saná-la. Se assim simplesmente fosse, não estaríamos discutindo questões acerca do termo Moda, do objeto-fetichado. Qualquer objeto experimenta a frustração de não ser possível sanar essa hiância do sujeito consumidor, brecha para que o circuito de consumo possa ser repetido, abertura para a cadeia metonímica. Baudrillard (2011) aponta um paradoxo; o de que o consumo se define como excludente ao *gozo*, sendo o consumo uma denegação ao *gozo*. Antes de enfrentar essa questão, creio que um recurso digressivo seja interessante.

Se a plenitude do *gozar* não pode ser capturada pela rede significante, podemos assumir que existe um descompasso na tradução entre cultura e desejo, entre signo e significado. O trabalho de sublimação é sempre tacanho e, ao mesmo tempo, heroico; esforço humano constante de produzir os próprios fios que irão se emaranhar. O consumir, ato humanizante em princípio, é antagônico ao *gozo*, porque justamente a cultura se faz nesse atraso, numa economia de sacrifício do prazer imediato (*masoch*), em busca de maior duração, isso é abstração, corte sádico, expulsão. O consumo então, como bem cultural, denega o *gozo*, e poderíamos mesmo dizer que nesse é íterim que se instala a angústia, o irrecuperável encontro com a pulsão de morte. Consumir é produzir ruído, é estabelecer uma ponte entre natureza e cultura, faz sentido então dizer que o consumo é uma forma de intercâmbio, uma produção linguística.

Esse consumo humanizante possui relações de proximidade com o consumo-Moda? Sem responder à questão, poderíamos dizer que se estabelece uma diferença cinética, semelhante à diferença que separa a qualidade do trabalho moderno e o trabalho como *protoforma da práxis humana*. O consumo-Moda se afasta da morte, assim como o faz o consumo humanizante, mas através de uma aceleração centrípeta. Aí está o halo perverso da Moda, promessa de vida que irrompe em atrofia da experiência. A promessa de *gozo* é o elã entre o Eu e o outro, a pletórica ilusão de superação das descontinuidades, funcionando o consumo como a linguagem contemporânea das trocas simbólicas, ideologia falseada de que a plenitude desse *gozo* é mesmo possível. Ideologicamente, a sociedade capitalista obriga ao *gozo*, mas estabelecendo uma leitura de seu sistema, essa promessa é um engodo.

O consumo está regulado por uma moral ideológica e, qualquer que seja a moral, nela não se pode ver completa a curva do *gozo*. O discurso ideológico capitalista do consumo diz que o consumidor é livre em seu ato, que ele consome sozinho, e o imperativo do *gozo*, trabalha justamente nessa dimensão, na fabricação de uma encenação onírica, onde cai o consumidor e

acredita de fato nos símbolos que o próprio sistema produziu. O consumo, visto dessa forma, é uma instituição promotora de vínculos sociais, operando a todo tempo abstrações e diferenças; esse homem consumidor, avesso ao tédio, considera-se obrigado a gozar. A própria estrutura da consumação, gasto movido pelo puro impulso destrutivo, renova constantemente as referências, cria riqueza e se alimenta das próprias contradições através do escárnio e da sátira.

Pensar o par consumo-Moda nos possibilita inclusive conjecturar as revoluções da Moda como verdadeiras contrarrevoluções – adendo que faz Adorno em anotação sobre os trabalhos de Benjamin (2009, p.103) – alienantes para o consumidor que, se fecha a todas as outras revoluções possíveis. A ideologia do consumismo, *goze!*, tem potencial destrutor de toda e qualquer outra forma ideológica (BAUDRILLARD, 2011). O *gozo* do consumidor está justamente na consumação, na impossibilidade de uso desse objeto imóvel, que não pode ascender à sacralidade, nem mesmo descender à baixeza profana. Interditado o uso, o único caminho é a destruição espetacular da coisa, a aniquilação consumatória e distintiva, rememoração do *potlatch* que tanto intrigara Marcel Mauss. Sem o interdito que funcionava como mônada para o objeto, restam aos técnicos a criação de simulacros mitológicos para fazer mover esse mundo de matéria; aos consumidores, já não mais importa crer ou não nessas narrativas, a questão está para além da dicotomia entre o verdadeiro e o falso, a ausência total do referente nos apresenta uma outra forma de verificação: a repetição perpétua do acontecimento.

Se o acontecimento relevante irrompe como tragédia, o capitalismo aprendeu a renovar as farsas, dar a elas um caráter trágico e, nessa simulação – estrelada pelas revoluções da Moda – alimentar e engrossar a turba do consumo. Se não há mais possibilidade de erotismo, como procede o consumo-Moda? Simula um falso referencial de interdito e incita sua superação. Baudrillard (2011) assume estar o erótico completamente culturalizado, não podendo ele ser fantasístico, nem simbólico, não mais dizendo respeito ao desejo, nem à estrutura inconsciente. Creio não haver um erótico que não seja, ele próprio, culturalizado, e, por ser cultural, não quer dizer que tenha vedado o acesso ao simbólico ou à fantasia inconsciente, visto que o próprio pulsional se faz num transito com a realidade simbólica. O erótico não mais é transgressivo, não mais possui a capacidade de violar o interdito e significar para além do estabelecido, o erótico não mais pode ser esse excessivo que flerta com o abismo do Real. Isso quer dizer também que o que é erótico foi absorvido pelo consumo-Moda, em todas as suas fatias, o que não quer dizer que isso se dê apenas no plano das consciências. O desejo se vê também marcado nessa experiência enquanto angústia, enquanto acúmulo, impossibilidade pletórica de ação

profanatória. Essa sociedade do consumo e da abundância produz satisfações sem fim e, paradoxalmente, fabrica os relaxantes musculares para os excessos que acaba por incitar. Se a sociedade do consumo produz o imperativo do *gozo*, produz também um mercado farto de antídotos para o tratamento dessa angústia generalizada; um *ouroboros* que disciplina e reorganiza os corpos a entrarem novamente no sonho do consumo. Essa violência não é sagrada, mas produz assim mesmo um rito e seu complemento mitológico, uma etiqueta contemplativa e, mais que isso, uma ideologia.

Si las sociedades de consumo ya no produce mitos, ello se debe a que es en sí misma su propio mito. La Abundancia pura y simple ha sustituido al Diablo que aportaba el oro y la riqueza (a cambio del alma) (BAUDRILLARD, 2011. p.247).

Así como la sociedad de la Edad Media encontraba su equilibrio apoyándose en Dios y en el Diablo, la nuestra se equilibra buscando apoyo en el consumo y su denuncia. Alrededor del Diablo podían organizarse herejías y sectas de magia negra, pero nuestra magia es blanca, ya no hay herejía posible en la abundancia. Es la blancura aséptica de una sociedad saturada, de una sociedad sin vértigo y sin historia, sin otro mito que ella misma (Baudrillard, 2011. p.251).

3.6 Os fetiches da imagem

Seguindo ainda o rastro deixado pela questão do consumo e da Moda, é preciso deixar claro que a noção de consumo perpassa a história humana, desde a ontogênese, e deixará de acompanhá-la quando esta vier a perecer. Há ainda que se considerar que os consumos estão enganchados em outras instituições sociais, que cada uma dessas formações estrutura ao redor de si, uma Modalidade particular do consumir, seja o consumo de mulheres, de colares, de escravos ou de alta costura. Assim como o consumo, as Modas se transformam no *continuum* da história. Diferentemente do que muitos julgam parecer, equivocadamente, a base da pirâmide social também consome e não apenas sobrevive, não só consome aquilo do que necessita para se manter produtiva, mas consome lazer, consome esteticamente, consome créditos e consome imagetivamente os códigos produzidos como Moda. Questão interessante ao que se refere ao capitalismo contemporâneo é que nem sempre o consumo se refere à compra propriamente dita, ao possuir materialmente o objeto desejado, o consumo está também ligado à aceitação de um discurso emitido pela marca, está também ligado a dizer sim a um *life style*. Há que se considerar que determinados produtos são ofertados sem a contrapartida da compra, o que não quer dizer que aí o consumo não se realize, ou que nesse caso o discurso não se cole ao “consumidor” ideologicamente. De um lado, a ideia de que o consumidor é ator passivo ante as redes do capital, de outro, a noção de que o consumo se delinea exclusivamente em função de lógicas

distintivas. Há, contemporaneamente, a possibilidade das duas posições. Não creio ser possível abandonar a perspectiva da alienação na produção, de que o trabalho, que ainda existe e é mais presente do que nunca – mesmo que reconfigurado por uma nova estrutura técnica e social – pode embrutecer e reificar o trabalhador, destruindo sua subjetividade e costurando os furos de uma possível reflexividade aurática. E não é somente a jornada de trabalho e sua intensificação em busca de *mais-valor* que recrudescem em choque o espírito do produtor, mas a ação junto a seu par, a Moda, que seduz a *flanerie* ao interior onírico do *grandmagasin*. Embasbacado, eis que esse contempla o fetiche, simulacro de *sacro*. Isso tudo é posto no caldeirão da distinção social, e aí a Moda opera suas mais sábias proezas.

Na obra de Campbell, o consumo aparece sob uma outra perspectiva, cara a uma série de outros autores, como, no Brasil, Livia Barbosa. Aqui, o consumo, ao invés de promover a crise da identidade, pode ser o modo de solucioná-la (CAMPBELL; BARBOSA, 2006). A vasta rede de consumo contemporânea permite que a pessoa venha a descobrir, de fato, quem ela realmente é, e os autores vão ainda mais a fundo quando assumem que o consumismo moderno implica uma crença sentimental, um desejo de alterar o mundo (CAMPBELL; BARBOSA, 2006). Esta é uma posição que não compartilho; o consumo como solução de uma crise identitária, poderia sim resolver a questão da identidade, mas ao custo de assumir discursivamente a identidade ideológica ofertada pela “marca” consumida, o que, seria o exato oposto de uma tomada de posição reflexiva frente ao bem a ser consumido, não se trata aqui de uma cruzada contra o consumo-Moda, mas de que a posição reflexiva seria outra, a de um recuo, de uma reflexividade dialética ante o consumo, assim poderíamos pensar numa construção identitária, advinda do atrito entre consumidor e objeto-fetiche, de um rito consumatório que, ao invés de deslizar pela passagem absorto, freie seu ímpeto, produza atrito. O desejo de alterar o mundo que essa forma de consumo poderia promover é o mesmo desejo de mudança de uma campanha publicitária que consuma por um mundo melhor, que acredite piamente na aparência e na superfície.

O trabalho é considerado como fonte de produção criativa da identidade. O consumo, desagregador, é visto como um processo alienante, perda de autenticidade e de individualidade (CAMPBELL; BARBOSA, 2006). Quando nos referimos ao trabalho moderno, pós revolução das técnicas produtivas e do surgimento de uma nova dinâmica pulsional e de classes sociais, a dimensão da produção pode ser vista como “fonte de construção criativa da identidade” por aqueles que estão promovendo a própria consumação do espetáculo, pensando a modernidade. Já o trabalho precarizado muito se distancia da emancipação criativa e da formação de uma

identidade positiva. A esfera da produção é, classicamente, a dimensão da extração do mais-trabalho, da super-exploração, da reificação e das modernas técnicas gerenciais de motivação, da recreação consumista e da aceitação fetichizada à heteronomia de classe. Trabalho e consumo não devem ser observados como realidades separadas ou distanciadas, e aí incorre um dos trunfos do capitalismo e uma das falhas do consumidor; o trunfo é justamente a separação dessas duas esferas, a criação de um sistema onde essas realidades são apresentadas como independentes entre si. O sujeito do consumo se deixa cair na cena da independência do consumo à produção, se deixando enredar pela via suprassensível dos objetos fetichizados, levado a todo instante a desconsiderar o “para além da etiqueta”, absorto no rito imperativo do gozo não transgressor, faz do trabalho e da produção, incompatibilidades. O consumo, posto numa lógica reflexiva, na tentativa de encontrar o outro escondido na alegoria da Moda, pode sim, vir a ter um potencial aurático, revelado talvez por algo semelhante à lógica da profanação. A ação aurática no consumo seria, pois, a de conspirar, violar o objeto em sua narrativa e revirá-lo do avesso, a fim de encontrar a continuidade entre trabalho e consumo, tateando na coisa, a fosca silhueta de seus produtores, fazendo cair a cena da separação e encontrando no objeto uma constelação de significados não necessariamente ligados ao discurso publicitário vestido em cada uma dessas peças.

Etimologicamente, *consumo* é derivado do latim *consumere*, esgotar, destruir; e do inglês *consummation*, de somar, adicionar. Na acepção de Campbell e Barbosa (2006), ficamos com a primeira vertente da definição, de sentido negativo, ficando a consumação – clímax positivo – restrita à função sexual. A investigação acerca da Moda nos indica que essa separação não existe e que consumo abarca dentro de si tanto a destruição quanto a consumação sexual. A Moda cria para si um falso interdito, para assim acossar desejos transgressivos, isso que acossa está socialmente erotizado por um discurso técnico, é um enganche que fiska o desejo sem objeto, um enganche fetichista, perverso, que obnubila a imagem do outro na cena. Latim e inglês se mesclam no consumo. A soma, a adição, o imperativo do gozo, a pletórica (*consummation*) trazem consigo a imagem do inorgânico, o atrativo da pulsão de morte, a promessa de dar cabo ao desejo de superação da descontinuidade e, ao prometerem isso, evocam o *consumere*, o esgotamento, a destruição da fronteira. Estamos diante de uma versão da Moda em que é o excesso aquilo que deve ser sorvido até o caroço e, quando o caroço succulento se aproxima, essa Moda já é outra, não se deixa consumir por inteira, *coquete*, se afasta e já é outra, e então resta a angústia, a falta de vínculo objetal.

Por via do consumo acessamos o que há em nós de subjetividade, nosso autoconhecimento é ampliado. Na medida em que consumimos uma nova experiência, trabalhamos na identidade, nos redescobrimos (CAMPBELL; BARBOSA, 2006). Esse excerto da obra organizada pelos autores parece compor o próprio discurso da ordem do consumo parece mesmo traduzir com uma legenda um comercial publicitário de loteamento condominial. A identidade, essa fissura viscosa e porosa entre o sujeito e a realidade, é de fato, um compromisso a ser negociado socialmente e, de fato, através do consumo nos apropriamos daquilo que pode vir a nos compor enquanto subjetividade. Leríamos o consumo como troca simbólica, como comunicação produtora de vínculos sociais. Consumir um capítulo de Marx, consumir um filme de Pasolini, uma partida de futebol, uma hora de motel; consumir um móvel planejado ou uma camiseta branca, de fato influem naquilo que chamamos identidade e são meios pelos quais recebemos sobre o corpo o texto social, o que não quer dizer, necessariamente, que através disso aprofundemos nosso auto-conhecimento ou venhamos a nos redescobrir, entre o discurso emitido pela obra e a consciência, há de haver um estranhamento, por mínimo que seja.

O que estamos contornando pelo termo Moda reveste, contemporaneamente, a quase totalidade das formas de consumo, e há que se compreender que por mais que o termo Moda não se prenda à modernidade e ao capitalismo, pois os precede, é impossível refletir o consumo capitalista sem que este esteja acompanhado da questão envolvendo a Moda. Moda se aplica à pintura, à música, à arquitetura, ao cinema, à ciência acadêmica, à gastronomia, à etiqueta, à linguagem e a outros tantos consumos. O lugar do consumo-Moda é o lugar do excesso, do polo oposto à medida, é a utopia da Moda estabelecer na integridade do cotidiano, o ritmo da festa ritual, fazer do tempo ordinário um *para sempre extraordinário*. Talvez seja por essa razão o fato de, na Antiguidade grega, ser o consumo excessivo condenado como potencialmente corruptor à medida. A luxúria, abertura para a entrada do vício, afetaria o caráter do homem, tornando-o fraco, incapaz de defender a *pólis*. O corruptor consumo excessivo era, inclusive, visto na Roma antiga como emasculante. Na Antiguidade regia toda uma sistemática regulando os banquetes e os ritos sacrificiais, as indumentárias e as cerimônias fúnebres (CAMPBELL; BARBOSA, 2006). Na era medieval o consumo luxuoso transitou sempre na esfera do pecado, e só ao final do século XVII, se estabeleceria uma reviravolta em relação à perspectiva valorativa face ao consumo, integrada às questões econômicas de uma nova ordenação da técnica. Esse momento é sintomático, também no que concerne a um movimento rumo a uma reestruturação subjetiva do homem, da contemplação à ação, do homem ascético ao homem

desligado de suas cordas transcendentais. Esse homem abandonado à própria sorte tem livre acesso ao luxo, mesmo que ainda sinta o peso de uma grandiosa tradição que lhe faz sombra e que cai sob suas costas, e que, por muito tempo há de seguir caindo até o total esfumaçamento. O *Renascimento* inicia uma reconstrução que alcançará seu maior ímpeto no ocaso dos mil e setecentos. No século XIX, a sociedade não mais condena o consumo, perverte-se, é a própria sociedade do consumo, a Moda é sua linguagem e a aparência seu refúgio preferido.

De acordo com os autores (CAMPBELL; BARBOSA, 2006), o dínamo central dessa sociedade é a demanda do consumidor, mas se contradizem, pois afirmam em outro momento ser a produção a estrutura a determinar o consumo, assim sendo o dínamo dessa sociedade de consumo seria, pois, a produção e não a demanda do consumidor. O desejo se traduz socialmente, sua origem é uma falta, impossível de ser obstruída ou satisfeita, o desejo irrompe e, sem o sacrifício, sem a normatividade da lei gravita sem freio pelo labirinto. A produção cria pontos de enganche, significados para um significante descolado. O gênio de Mouret antecipa o desejo, cria o nome para aquele inominado e, as clientes, quando se deparam com aquilo que não possuía nome, logo traduzem o vazio num êxtase: “*isso era tudo aquilo que eu queria*”. A produção não cria o desejo, apenas compreende a falta que o constitui e dá a essa mesma falta um nome, simula um enlace de aparência eterna, mas que é fugidio assim como toda Moda. O dínamo dessa sociedade não é a demanda do consumidor, e nem mesmo a produção, mas a ausência do interdito, que, sarcasticamente, é bem aproveitada pela própria produção que a mantém “*desreferenciada*”, auto-consumatória. A renovação simulada dessa falta é que justifica a nomenclatura de uma civilização do consumo. Campbell e Barbosa (2006) reproduzem ainda uma citação de April Benson, onde a autora aponta para a questão de que o *fazer compras*, o rito eminentemente consumatório, passa por uma reconfiguração, é uma atividade vital, um processo de busca mais significativo que a mera aquisição de um bem, o rito auxilia a construção do sentido de uma identidade, “*não tem a ver com a compra, tem a ver com o ser.*” (in CAMPBELL; BARBOSA, 2016, p.57). Ainda na mesma linha, os autores admitem o fato de ser preciso exposições regulares a estímulos novos para que seja evitado o tédio e que seja satisfeita a contínua busca pela reafirmação ontológica. O tédio é aqui visto como ameaça por destruir pouco a pouco o senso de identidade. Quando se instala o tédio, comentam os autores, corremos o risco de perder a noção de quem somos, e nossa compreensão da realidade falseia. Em minha opinião, parecem os autores engolirem o anzol, a isca e a linha lançada na água por Mouret, correndo ainda o risco de não se aperceberem disto e irem famintos em direção à vara. O tédio não é o mal a ser evitado, mas é o recôndito da aura, é do tédio que

emerge a criação, é do tédio de onde sai o grito doloroso do risco de elisão, “exposições regulares a estímulos novos” reposicionam o sujeito nessa excitação condicionada, no incansável choque imagético, onde uma sequência de *aparentes novos* bombardeiam o campo perceptivo, que sem descanso, repete atrofiado.

A fuga do tédio não é reafirmação ontológica, é inabilidade discursiva em perfazer o silêncio e entrecortá-lo com modulações – jogo ontogenético da ausência e da espera pelo retorno do que desapareceu. Essa identidade construída na fuga do tédio é a identidade ideológica da brancura asséptica, não reflexiva, é uma identidade traumatizada pela intensidade dos choques, vivendo o sonho do consumo e se enchendo mais ainda dele. Mais uma vez “[...] o tédio é a treliça diante da qual a cortesã provoca a morte” (ENNNUI in BENJAMIN, 2009). O tédio é essa superfície vazada e, ao mesmo tempo, misteriosa, que deixa sentir a presença mas não revela a face de quem se posta do outro lado, o tédio é a treliça, o aperto amarelado e melancólico que conduz o sujeito à proximidade da morte, redução abismal que se rompe no fulgor do significado, da criação. O tédio é quem possibilita a construção de uma identidade não reificada, é quem possibilita a dissintonia. A importância da Moda para nossas formações sociais é ímpar, é a Moda quem imprime nos autores essa sensação de que, no tédio, a realidade tem sabor falseado, é esse mecanismo de introdução regular e controlada de novo estímulos que impedem o acesso ao tédio, numa orgia sem fim de pequenas mortes.

Se há um rito de compra, deve haver também uma mitologia a ele colado, um discurso que forneça condições para suprimir as lacunas da linguagem. O discurso é uma rede que se refaz a todo tempo, significando todo esse labirinto selvagem; poderíamos mesmo imaginar o discurso como uma ferramenta conectora, um articulador. Se nomeamos é para se apossar daquilo que até então era indigno de nossa atenção, abjeto. Através dos nomes, marcamos os objetos que, em trânsito, não deixam de nos marcar. Há ainda o objeto que tem seu trânsito restrito, que mesmo o toque está subscrito a uma série de prescrições e restrições, objeto que não recebeu de homem algum o nome, mas que simboliza aquilo que produziu no homem o tartamudeio que se tornou fala articulada. Esse objeto é sagrado e tem lugar fixado na comunidade e no ritual. *Isso* é o que ordena o universo (LÉVI-STRAUSS, 1989). No ritual se estabelece uma ordem cuidadosa com todos os objetos presentes, há lugar e sentido específicos para cada um deles, e essa ordenação meticulosa é condicional para o bom andamento do rito. Essa metodologia do rito é expressão metafórica do pensamento científico (LÉVI-STRAUSS, 1989), de uma classificação rigorosa que supera o caos e a desordem, mas segue sendo heteróclita, “*bricolage intelectual*”, é por essa arte de dar nomes que irrompe o signo, entre

imagem e conceito, entre significante e significado. O objeto e seu consumo são parte da mesma carne da língua que entrecorta os sons guturais, presença e ausência vocal intermitente.

Uma volta necessária parece ser a de analisar mais detidamente o significado de arte, mito e fato na obra *O Pensamento Selvagem* (LÉVI-STRAUSS, 1989). A ideia é que essa referência possa nos auxiliar a melhor conjecturar isso que chamamos rito de consumo, que é, na verdade, um ritual da consumação. O pensamento mítico estrutura sua edificação através de uma outra estrutura chamada linguagem, sempre repousa uma ordem, uma tentativa de lidar com o caótico. As estruturas do mito e da língua se entrecruzam no homem, que as coloca novamente em movimento, através do corpo da boneca, da carne da caça, da festa ritual, da exogamia, dos colares e pinturas, em suma, do social. Há sempre uma narrativa inaugural, ideológica e insuficiente, como tentativa de ordenamento e que acaba por fundar esse sujeito a ser, para sempre, refeito. A arte, produção da imagem análoga ao objeto, nunca sua repetição. Ao nos referirmos à arte, estamos nos referindo a uma metáfora, uma interpretação, ação reflexiva via abstração do objeto. União do que é interno ao artista e seu exterior, ser e devir, síntese de estruturas artificiais, naturais e sociais concentradas numa manifestação específica. A comoção estética emana desse encontro com o âmago da criação humana, produzindo uma estrutura através da união de objeto e falta, de técnica e emoção. Arte enquanto síntese, enquanto interpretação multidimensional.

Se o que sentimos como desejo é também derivação do mundo social, e esse reverbera de um desejo coletivo transformado em ação, a realização artística é, pois, um esforço sintético. A arte parte do objeto em sua contingência, descobrindo aí uma expressão linguística ímpar (estrutura). O Mito, oposto à Arte, possui outro sentido, parte de uma estrutura para a produção de um objeto absoluto, uma narrativa. Desde a estrutura, constrói o Mito tanto o objeto, quanto o fato contingencial, é do Mito, funcionando como significante, que pululam os significados. O Mito é a *lei (vocabulário)* que marca os corpos interditados e as trocas, a Arte sua locução. Através do Mito, expurgo do trauma, se realiza a ordem social, que de tempo em tempo se renova num excesso chamado rito sacrificial, a festa da consumação, de uma destruição que acaba por construir e confortar o lugar dos objetos. O rito é um obelisco fincado no seio da cidade, furo entre o céu e a terra, entre o sagrado e o profano, referencial narrado pelo Mito. O Mito, qualquer que seja ele, tem o poder de abstrair, de demarcar limites e nomear, de dobrar o sujeito em reprimido e vazado, em presença e ausência.

O “*sair de compras*” pode ser comparado a um ritual, típico de nossas sociedades modernas? Poderíamos mesmo considerar que, enquanto ritual, “*sair de compras*” é um

marcador social de identificação? O ritual é conjuntivo, institui uma comunhão, coloca uma assimetria entre profano e sagrado, mortos e vivos, fiéis e infiéis, etc. O ritual não só institui diferenças como as cria a partir do corte abstrativo. O princípio dessa classificação não é postulado, é, na verdade, uma ação arbitrária, contingencial, a ser revestida pelo mito. Tudo o que se produz socialmente é movido pela exigência de cortes diferenciais (LÉVI-STRAUSS, 1989), importando a evidência desses mesmos cortes muito mais que seu conteúdo, condições formais da mensagem significativa; sistema qualquer de cortes diferenciais. O ritual é um sistema de classificações e de denominações, mas é, acima de tudo, um regulador comutativo: “veicula mensagens transponíveis nos termos de outros códigos” (LÉVI-STRAUSS, 1989), garantindo a convertibilidade dos signos, essenciais na estruturação da realidade social, o ritual funda o *equivalente geral*, mediação entre natureza e cultura.

O ritual, como faz o *Barão de Munchausen*, puxa a si mesmo do pântano da indiferenciação, salva sua própria pele através das próprias forças, esquecendo-se para sempre desse momento inaugural a ser substituído pela força narrativa e repetitiva do Mito. O Mito será quem prescreve e interdita, quem permite e proíbe, aquilo que marca e converte a troca, seja de colares, de mulheres, de escravos ou de bens. O Mito funda e opera uma metafísica, sacraliza determinados objetos, restringindo o acesso aos mesmos, e profana outros, lançando-os na dimensão da possibilidade. “*Sair de compras*” é desfilar sobre uma outra mitologia, fundada numa outra lógica ritual. Mas será possível pensar um ritual não-metafísico? O ritual é nada mais que uma festa, um espaço de continuidade entre duas descontinuidades (o terreno e o extra-terreno), unidas pelo ato sacrificial, pela indumentária, pelo sentido, pelos códigos cuidadosamente manipulados e pelo excesso pletórico. Fora do excesso, a carne retorna ao cotidiano descontínuo, o gozo é conclamado em sua plenitude apenas nesse momento em que o interdito se liquefaz na languidez dos corpos. Eis nossa deixa, nosso enganche teórico: o contemporâneo, de um capitalismo da aparência, inverteu a noção dos dias de festa, sem a possibilidade de se erigir um interdito, todos os dias devem ser festivos, toda ação deve ser, pois, pletórica, mas referenciada numa falsa noção erótica, destituída de qualquer possibilidade violadora. É de um rito sem referência e de uma mitologia curto-circuitada que falamos, de um auto-sacrifício recorrente chamado consumação. O “*rito de compras*” é ainda rito por sua função nomeadora, comutativa, capaz de organizar significados para os dispersos significantes, operando tais ações através de uma narrativa simulada, fetichizada, por via da denegação e de seu reflexo; o cinismo do consumidor.

A Moda é um sistema ritualístico e o “*sair de compras*” é sua profissão de fé, é a própria efetivação de um culto contemplativo frente à polissemia de imagens a serem identificadas, estética e ideologicamente. Há no “*sair de compras*” algo de um anti-panoptismo, de um fazer-se ver por todos os lados ao mesmo tempo em que se contempla pelo olho, no interior de um balé distintivo, *voyeur*, da relação ensimesmada do consumo que, descobre a mais profunda verdade sobre sua própria identidade no discurso irradiado pela imagem-Moda.

Vimos desde o início do trabalho traçando uma relação de vizinhança entre a morte e o prazer, tendo como ideia de prazer a condição de zero excitabilidade, partindo do pressuposto de que qualquer forma de excitação é, antes de mais nada, desconforto, descontinuidade. A realidade, a estrutura socialmente edificada está fundada no descompasso em relação a esse prazer absoluto, sobre um sacrifício do prazer imediato. Estamos diante de uma esfera da ação histórica, de um prazer administrado pela realidade. A morte se distancia, deixando entrever no véu da realidade, diversas aberturas perspectivas, pontos de enlace interditados-suscitados. A dialética das superestruturas consiste, como na linguagem, em colocar unidades constitutivas, contrastando aos pares, elaborando um sistema, operador sintético entre ideia e fato, da diversidade empírica à simplicidade conceitual, a morte se perde num além do significado, enquanto o que se prende à realidade se contrapõe a esse não sentido, enfeitado por essa mancha obscurecida e fascinante (LÉVI-STRAUSS, 1989). O prazer viola, violenta, irrompe o limite de um véu social-histórico-transcendental. O sacrifício imprime no indivíduo uma atitude ascética também sacrificial; a ausência do interdito incula uma ação desconectada metafisicamente. A morte deixa de ser um passaporte e passa a ser o fim, há que gozar na terra, há que consumir a própria carne até que se corra o osso. Se a morte era intermédio entre duas vivências, é agora o insondável máximo, avesso absoluto do *mais-de-gozar* e, curiosamente passaporte para tal. Ambivalência pura, aproximação da continuidade como alimento descontínuo. Se o sacrifício possibilitava uma relação de contiguidade entre demanda e dádiva, através da imolação da vítima, o que agora possibilita o acesso à dádiva é um outro equivalente universal, uma outra matéria, o dinheiro, não menos manchado pelo sangue. Se a mitologia amarrava as pontas soltas do rito, era o de um assassinio primordial daquele primeiro pai; agora, o que mantém coeso o ritual é a própria impossibilidade de unidade do mito, o mito tem de se reconfigurar a todo instante, para fazer circular o cinismo, única máscara capaz de tampar a real hiância que ocupa o trono. Essa narrativa irreferenciada é a Moda, discurso de um tempo de consumação.

Eles [Freud e Marx] nos ensinaram que o homem só tem sentido com a condição de se colocar no ponto de vista do sentido. Mas é preciso acrescentar que esse sentido nunca é o bom: as superestruturas são atalhos que socialmente ‘tiveram êxito’. Portanto é inútil indagar sobre o sentido mais verdadeiro a obter da consciência histórica (LÉVI-STRAUSS, 1989 p.282).

3.7 O mundo onírico das coisas

Esta é uma pequena incursão sobre a intrincada questão do *valor*, a título apenas de um flerte e distanciado de qualquer perspectiva de solução da questão, simplesmente para apresentar uma nuance importante do que reveste o movimento do consumo, da ideologia e da Moda. É Appadurai (1986) quem propõe uma nova perspectiva acerca da circulação das mercadorias pelo labirinto da vida social. *The Social Life of Things* (1986) pretende apontar o intercâmbio econômico como aquele que cria valor, estando o valor contido nas mercadorias que se trocam. A conexão entre intercâmbio e valor é política (tomada em seu sentido mais amplo), e é dessa política que se perfaz uma vida social, tanto de sujeitos quanto de coisas. O autor vocaciona Simmel para inserir no texto a noção de que a constituição do valor pode ser concebida por uma inversão referencial, em que o valor não está propriamente contido na substância mesma das coisas, mas que é a elas colado pela atribuição do sujeito, o desejo do consumidor é o que transfere valor ao objeto, é seu desejo que desloca o valor àquela superfície inerte. Entramos aí no caráter subjetivo do valor, “entre o desejo puro e o desfrute” (APPADURAI, 1986, p.18), na distância entre esses dois momentos separados pelo consumo.

Romanticamente, o objeto de desejo é como o ente amado, que se faz destacado na multidão de rostos inexpressivos, capta a atenção do amante, que, por seu amor, desliga a imagem desejada do mundo sempre igual, exalta-a e a valoriza. A distância é superada pelo contato, pelo chamamento, pela compra, e aquilo que era apenas desejo sedento de aproximação, é alcançado mediante o sacrifício de outro objeto. Em Appadurai (1986), o centro da vida econômica é esse intercâmbio de sacrifícios, e é assim que se produz o valor econômico, nada mais que a reatualização da dinâmica do sacrifício e da dádiva. O valor econômico do objeto é soma de valores, intercâmbio entre sacrifício e lucro, não possuindo valor absoluto, mas relativo à demanda (real ou imaginária) que lhe apregoa certa *valorização*. O intercâmbio é a fonte de valor; o desejo e a demanda, o sacrifício recíproco e o poder, interagem assim, para sua criação. A posição de Appadurai (1986) frente ao valor é bastante clara, tenciono, pois, essa clareza, a fim apenas de trazer a ela tons um pouco mais escuros. Trata-se apenas de não passar ao largo da questão, mas de considerá-la frontalmente na passagem.

A posição adotada aqui em relação à questão é a de que tanto valor como preço designam relações de troca das mercadorias, o valor circulando ao nível teórico e o preço, ao nível empírico. A conexão entre valor e preço não é das mais claras, necessitando sempre de uma referência externa. Não creio que seja possível, para chegar ao valor do objeto, ver subtraída a relação de produção, a unidade trabalho deve ser pensada como ponto de partida aos preços reais e à própria criação do valor em si. Appadurai (1986), quando se refere ao *valor*, dirige-se ao mercado e, mais especificamente à procura que estabelece o consumidor pelo objeto desejado; como os economistas, se entrega às trocas. Marx, diferentemente, afirma ser a grandeza valor não apenas definida na circulação, mas já na produção. Se há *valor*, este se erige não de um bloco monolítico por onde se dá a circulação dos próprios bens, mas de uma determinação dialética. A determinação do valor atravessa mais de uma fase, passando ainda por desvios até que se componha a alcunha do preço, mesmo Marx não soube resolver esse imbróglio sem deixar furos em nossa compreensão (LOPES, 2012). O que fica claro é que o *valor* somente se forma, num primeiro momento, por via da condição técnico-econômica, e só num segundo momento é que derivará, dessa primeira condição, um sistema de preços através do mercado livre. A lei do valor domina e regula os preços, mesmo que no mercado as relações estejam ainda abertas. O ajustamento dos valores aos preços de produção ocorre através da repetição do processo de mercado, decantando rapidamente esse universo numa relativamente estável dinâmica de abstração. No mercado entra em jogo uma mercadoria-fetice cheia de rastros e heranças, mas que luta por dissimular seu outro nascimento. A Moda imprime suas marcas na produção, regulando o ritmo e a cadência do trabalho e, na própria circulação, abraçando a consciência do consumidor, inebriando seus sentidos e o fazendo acreditar em sua mitologia. A proposta de Appadurai (1986), de que a situação mercantil da coisa se defina em razão de sua intercambialidade no processo de circulação, oblitera parte central do sistema de atribuição do *valor* nos sistemas sociais modernos.

O consumo, como aponta Appadurai (1986), é eminentemente social, ativo por parte do consumidor, mas nos perguntamos se, de fato, é tão ativo assim. Longe de considerarmos o consumidor como refém de uma rede implacável de publicidade, em que sua subjetividade é presa fácil de um sofisticado sistema de captura, não o consideramos tão ativo quanto Appadurai (1986). Mais uma vez, é preciso trazer de volta o espaço da produção, e trazendo-o de volta, é preciso lembrar que não superamos – e estamos cada vez mais distantes disso – o estranhamento em relação ao objeto. Cabe lembrar que grande parte desses consumidores contemporâneos é também produtor exposto sob a lógica de técnicas reificantes. Importante

também ressaltar que se a Moda nunca atraiu como agora, isso também se deve ao fato de que o aparato sensorial do homem contemporâneo nunca recebeu quantidade tão alta de choques traumáticos e possui cada vez menos capacidade de endurecer frente a esses mesmos choques, lançando em sua direção um grito criador. Do homem atrofiado esperamos passividade, ou uma atividade irrefletida, refém de técnicas como a sugestiva “publicidade de guerrilha”. Teremos ainda oportunidade de discutir a questão do cinismo, então, deixemos essa porta entreaberta. O consumo, adiantando Bourdieu, é central para emitir e receber mensagens sociais, é com a Moda, central na linguagem do nosso tempo.

“Lo que es el dinero moderno para los medios primitivos del cambio, lo es la Moda para las regulaciones suntuarias primitivas” (APPADURAI, 1986. p.24). A Moda é essa linguagem contemporânea para regular o mito de um tempo sem referencial, a Moda é o ritual desse excesso suntuoso, é o atravessamento de uma barreira – interdito – simulada, que nos leva à ordem social máxima: *Goze!* A angústia pletórica do sacrifício referenciado na *imago parental* se sustentava através da *lei*. Esse limite liberta, pois coloca a morte num “*para além*” inatingível no tempo comum. A *jouissance* então se realiza na aproximação desse limite, na possibilidade de continuidade, de punição radical. Se o sentimento erótico se localizava ali, no nebuloso véu que denega a “*verdade*”, que desafia a descontinuidade deixando o corpo abandonar a lei em puro excesso, é justamente por existir uma mácula, um maldito, um contraste bem delineado. Ausente de referência, soltos no vento, puro e impuro, sagrado e profano, tudo é permitido, e nessa liberdade irrestrita impera o jogo da consumação e da Moda. Por essa via se fabrica um simulacro de interdito, construído para ser irrompido, um véu insidioso como a barra da saia de uma Marilyn Monroe sempre em movimento, sempre uma abertura em tom de promessa, mas que nunca revele o buraco vazio que há no cerne desse corpo moderno. Que circule então pela Moda, uma série infinita de mitologias distintivas. O *Gozo*, que talvez nunca tenha existido de fato, mas que se levantava enquanto utopia a ser buscada, é hoje demanda de mercado, circulada pela Moda que, a fim de atravessar o aparato sensorial atrofiado recorre desesperadamente a closes glaciais, explosões épicas e efeitos tridimensionais. Sem o mal, faz-se necessário simulá-lo a todo instante. A Moda regula a nova prática ostentatória, tentando sacralizar por seus meios, certos objetos, certas personalidades, tantos corpos, roteiros e objetos. Os signos do “amor livre”, do refinamento sensual, do jogo e da coquete, que se intensificaram a partir de 1300 e alcançaram seu furor em 1800 no utilitarismo sadeano, vão revelando o ocaso da *imago parental* e o surgimento da Moda como linguagem articuladora das paixões, livres para

deslizarem na arena das passagens, dos *grandmagasins* e do livre mercado, propondo um único rito organizador do sacrifício da própria carne; o *sair de compras*.

3.8 Teatro sem representação

*“Tudo o que é profundo ama a máscara”
(Friedrich Nietzsche)*

Esse labirinto, pouco a pouco se torna palatável, não que seja digerível, mas seus caminhos se tornam cada vez mais familiares na medida em que se repisa o passo já passado. É possível conferir ao enigma, uma forma, um mapa mental que subsidia o enfrentamento e a produção de saídas. O rodeio *flaneur* que, em tropeções levanta tensões, pode agora começar a amarrá-las, forjando uma unidade. O centro desse labirinto é um buraco, uma hiância negra, por onde os caminhos vão se costurando. Ainda sobre o consumo-Moda, passemos sobre alguns temas caros à Foucault, Bourdieu, Lacan, Baudrillard e Lipovetsky, e que podem ainda auxiliar no tateio a esse objeto escorregadio chamado Moda.

O *Paraíso das Damas*, nossa alegoria metafórica, tem no trabalho sua última passagem. A ascensão de Denise, que do interior da França é engolida pelo monstro parisiense edificado por Mouret. Mas das entranhas desse *Moloch*, emerge uma Denise retraçada pela pena de Zola (1971). A magra e frágil vendedora que se sustentava com as poucas forças que ainda restavam sobre seus pés inchados, “*aqueles pés de criança*”, destroçados como que por botas de tortura, sem poder se apoiar nos balcões. Todos os dias, ao se recolher ao quarto tarde da noite, arrancava a pele excessiva e morta dos judiados calcanhares, o esgotamento das pernas afetava todos seus membros e órgãos, alterando inclusive as funções de seu próprio sexo. Essa Denise-farrapo, amassada pela engrenagem do *Paraíso*, alimentada pelo sangue e pela carne sacrificial de seus súditos, transformando esse excedente em beleza onírica de suas passagens e vitrines reluzentes. O desejo morto empresta seu fulgor à obra. Sorrindo, atenta e cortês, coberta numa seda preta que não era sua, que além de denegar seu corpo mutilado, escondia o temor de uma demissão chegada a qualquer hora. O retrato pintado por Zola (1971) carrega a subscrição “*La miseria vestida de seda*”, capaz de indicar dialeticamente o cenário do século XIX, do ponto em que estabeleço o recorte para o surgimento desse discurso-Moda embebido no discurso simultâneo da neotécnica e de uma perversão Sadeana. Os vendedores do *Paraíso*, são, também, alvo do encanto emanado pela Moda, ao terminarem sua jornada, saíam por Paris respirando o mesmo ar que a clientela, deixavam-se levar pelo perfume forte, que sobrepõe o fétido odor da

carne queimada em sacrifício. O pequeno comércio, ao sentir esse forte perfume, tinha a exata noção da força dessa engrenagem que os engoliria sem pestanejar.

A força do novo comércio residia na constante renovação de capital (ZOLA, 1971), no gasto suntuário recorrente, na liquidação que, mais que produzir valor, pretendia produzir êxtase e, desse furor, fazer surgir a mais-valia, não mais concebida sem o excessivo *mais-de-gozar*. Significativo no romance, e para o interesse do trabalho, o aparecimento do jovem arquiteto contratado para liderar a reforma na estrutura do *Paraíso*, “*un hombre joven, casualmente inteligente y prendado de los tiempos modernos*” (ZOLA, 1971). A personagem é a representação de Gustave Eiffel, uma das várias coincidências não-casuais na obra. Eiffel havia resguardado a superfície da pedra apenas para os quartos dos funcionários, todo o restante foi recoberto por um esqueleto de ferro, sustentado por colunas. “*El aire y la luz tenían entrada franca; el público transitaba a sus anchas bajo los atrevidos arcos de las elevadas techumbres. Aquel edificio era la catedral del comercio moderno, resistente y airosa*” (ZOLA, 1971, p.169). Eiffel reforça a insígnia de Scheebart e Bauhaus, não só aço e vidro transformariam o homem por completo, mas proporcionarão a transparência. Tudo se deixa entrever à perspectiva, o olho corre faminto pela deslizante estrutura, o consumidor não apenas vê, mas permite ser visto voyeuristicamente pelos objetos, matéria rija impregnada de desejo, catedral aerada pronta para o recebimento da crença contemplativa ao objeto-fetice. Um jogo de perspectivas funcionando como um labirinto de espelhos, abrindo infinitos caminhos pela reflexão, sem nenhum empecilho à visão. Ali estava o ferro exposto em sua frieza, antes mesmo de ser pensada a Torre Eiffel que afrontaria o sentimento estético do parisiense. Por esse novo armazém repaginado entrava a nova neurose, a perversão do desejo, consequência aguda das tentações dos grandes armazéns (ZOLA, 1971). Apenas não nos esqueçamos da breve consideração de que a origem do desejo, antes de mais nada, é perversão.

O enigma feminino, a essência da coqueteria, posto em movimento pela engrenagem-Moda, traria à ruína o pequeno comércio, esse era um tributo de sangue a ser pago, o mártir que toda revolução precisa pisar, em prol da construção de um palácio dedicado à loucura legitimada pelo sistema Moda, que cotidianamente produzia suas fileiras de mulheres rendidas, que na cara estampavam, além de uma voluptuosidade satisfeita, uma surda vergonha, a mesma promovida pela satisfação de um desejo recôndito que demanda a superação de um pequeno limite moralmente erigido. Sobre os escombros reinava Mouret com a brutalidade de um déspota, instaurava, assim, uma nova religião, muito maior que sua própria envergadura, que perderia seu furor na vingança de Denise. Esse império do gozo-Moda se levanta a partir do

que? De uma estrutura que não pode ser percebida em bloco, mas de um feixe relacional que se perfaz de inúmeras fibras tencionadas e contrapostas que, desde os fins do século XIV vão se interpondo elipticamente até o ponto de clivagem no século XIX. Os sintomas podem ser buscados desde a economia política até a economia do desejo, um circuito de migalhas que podem nos levar à saída provisória desse labirinto.

3.9 As palavras e seus impasses

Para que o discurso-Moda seja posto em movimento, uma nova epistême precisa se instituir como condição. O impulso vertiginoso da Moda depende de suturas histórico-culturais e de elementos que possibilitem seu aparecimento tal qual conhecemos hoje. Em meados do século XVII se inicia um processo de clivagem em relação ao signo, processo que se encaminhará até o século XVIII, no rompimento com o ideal divino e na instauração de uma relação intersubjetiva como condição para a significação. É em *As Palavras e as Coisas* (2000) que Foucault tentará recortar as especificidades dessa episteme outra que se deflagra. O signo passa a mergulhar no conhecimento para sua significação, afastando-se de uma lógica de decifração da vontade divina aí contida. A empreita estabelecida em busca do sentido não está mais limitada à descoberta da verdade já depositada no signo, mas na laboriosa investigação das regularidades observadas na natureza, não mais na infinita cadeia das relações representativas, mas num *para além* da representação. Os signos que antes obtiam seus valores por intermédio da própria troca agora passam a ser observados como efeito de algo que os antecede. O modo de ser representacional da *Idade Clássica*, dá lugar ao que, no limiar do século XIX, a *Idade Moderna* encontrará no *Trabalho, na Vida e na Linguagem*, em seus “a priori históricos”.

A *Idade Moderna* hipostaziará um quadro de referências. O homem é trazido para o centro da análise, carne a ser recortada e esquadrihada pela ciência em busca da classificação última e do ordenamento do difuso, partindo do recorte superficial à observação sistemática do obscuro interstício, da investigação das funções secretas. O homem é o espaço comum da articulação discursiva, é produto de uma reflexividade *moderna*. O homem é um efeito gramatical, taxinômico, político-econômico, edipiano e de outros tantos recortes fundadores. É por meio desses recortes, que se faz possível a concepção de alienação e ideologia como conceitos possíveis. A figura ininterrupta e contínua da História foi quebrada, dando vazão à descontinuidade. A Moda dos *grandmagasins* só poderia confluir em sua força, a partir da

condensação dessa nova forma epistemológica, mas se engana quem acredita ser a Moda uma matéria de ciência da reflexividade, é “ciência” trágica, que escova o homem a contrapelo, buscado sua descontinuidade na morte, no erótico, na representação ritual do desejo; *isso* que antecipa o homem.

As formas, que não são exatamente carne e nem exatamente espírito, assumem a dinâmica do *Homo Economicus*; aquele que faz do seu movimento uma fuga ininterrupta da morte, o homem moderno do cálculo e do relógio de bolso, o que abandona a metafísica em sua própria finitude e está liberto para se perder nessa modernidade que é, não sem uma ponta de susto, produto das elucubrações de seu próprio organismo, das “nervuras de sua fisiologia” (FOUCAULT, 2000). O homem moderno começa a existir em sua própria teia significativa e, por estar apenso a essa rede relacional, pode ser por ela absorvido e abjetado. O duplo empírico-transcendental foucaultiano, a um só tempo, lâmina e resto de corte, consciência e impensado, em si e fora de si, iluminado e obscuro. Bastante diferente daquilo que está descrito em Bataille ou em Freud, donde a descontinuidade está no plano de uma finitude não do que é não pensado, mas do que é, de certa forma, ontogenético. Não me prenderei à questão do impensado, pois abriria um abismo inviável para a escrita. Volto à questão da episteme e das positivities. O valor mercadoria, o valor verbo, ou mesmo o valor da vida está fundado numa referência discursiva relacional. Mais especificamente o valor trabalho, na exegese do *Capital*, se referencia na unidade tempo do trabalho e não mais à imputação de um valor-signo da matéria ouro ou prata. Essa analítica descobre uma unidade (*mathésis*) de medida irreduzível, e o que essa unidade representa, em última instância, está referenciado num pressuposto originário. As coisas não mais se valorizam na arena da troca, possuem história. O trabalho é, pois, o transcendental que torna possível o conhecimento objetivo, a fonte do valor. Graças ao positivismo moderno, o *Paraíso* das damas pode levantar sobre si essa imensa estrutura onírica, financeirizada, mas que tem como pedra fundamental o trabalho de Denise, que, na apertada noite, retira a pele morta de seus calcanhares, apertados pelo próprio peso dos joelhos. A Moda, essa que satiriza a morte e escapa a seu domínio, oblitera sua mitologia referenciada no trabalho, produz uma mitologia que seja mais condizente ao seu sinuoso movimento de aparências, erótica e sensual, na qual, clinicamente, consumidores e teóricos se deixam seduzir.

Freud e a psicanálise, em busca de um descortinamento do sentido oculto, traçarão um limite que vise a superação desse “essencialismo” fundamental para a origem da modernidade. Essa ética se inscreve na necessidade de aprofundar os limites para além da racionalidade e da vida, abraçar os sentidos da loucura e da Morte. Assim que, para compreendermos os sentidos

desse discurso-Moda, persigo esse que é trans-biológico no erotismo, no desejo e na finitude, pois é daí que a Moda retira sua substância articuladora. A Moda só pode ser posterior à emergência dessa episteme moderna racionalista, mas sempre a rasgar o véu da modernidade pelo avesso. Como bem salienta Foucault (2000), nesse espaço posto a descoberto pela psicanálise e também pela etnologia, tomam fôlego a literatura, o surrealismo e, por que não a Moda dos *grandmagasins* na interface com a experiência e os elementos da morte, essa que está como que observando por detrás da treliça os avanços da racionalidade, que lhe devem o próprio *hálito vital*. Considero que há diferenças significativas entre esses objetos surgidos na fronteira com a morte, a Moda está comprometida com a estruturação de uma mitologia da vida moderna, que é sempre morte da continuidade e promessa de edificação de um para sempre novo, da ativação do *gozo*, que sem referência metafísica se perderia. A *Moda* está colocada ao lado do mesmo ímpeto destrutivo de Sade, regulada por uma episteme racionalista que apenas quer construir novas imagens-mundo, amontoado de escombros e corpos empilhados metodicamente.

A morte do homem está, já posta, na sua fundação moderna. No assassinio primordial, essa estrela brilhante explode incandescente, já esperando seu opúsculo. É graças a esse precipitado moderno, essa descontinuidade transcendente, que é possível pensar o equivalente geral lastreado. A ciência moderna institui o *trabalho* como condição da Economia Política, o *Édipo*, como condição do inconsciente e diversos outros pontos de dobra condicionais à existência desse duplo feito homem. É só como efeito dessa implicação que podemos pensar o *fetichismo*; só pode haver denegação/alienação com a prévia produção de um referente construído para o encaixe. Sem o ponto de enganche as estruturas não *trepam*, mas escorrem num perpétuo deslizar. É então que se funda a mitologia do *Pai*, condição *sine qua non* da perversão e do *trabalho* enquanto essa unidade de tempo irreduzível, imprescindível para a compreensão do estranhamento e da despossessão modernas. Sem esse precipitado, não existe a Moda, que é, ela própria, puro desmentido. Só há perversão do *valor*, ou dos caminhos prescritos pelo *Édipo*, porque se institui *Lei*.

O século XIX como ponto de ruptura, como redefinição sintomática do signo, fundação da nova *Episteme* e, por consequência, da imagem do homem, como ponto fundamental de ruptura. O saber, já libertado da metafísica, encontra-se referenciado na relação perpétua, no movimento que somente pode significar a partir da referência relacional ao outro, que nesse movimento impossível, nada, ou pouco define. A *Episteme* moderna positivista demanda a unidade de medida irreduzível, capaz de ultrapassar o vício da representação. A nova “imagem

do pensamento”, o *a priori histórico*, essencial ao *cogito*, funda como ponto de saída do conhecimento algo que está sempre a escapar, o que é encontrado depois de abrir, cavoucar, investigar, reduzir, dilapidar, escarificar, e chegar à conclusão recorrente de que é preciso ir ainda mais a fundo. É necessário fundar ontologias, que, em última medida, façam nascer o próprio homem dessa fissura que se fez aberta. Em busca dessa unidade de medida irreduzível, encontrada na incansável classificação e ordenação da vida, a figura do homem se vê refletida já em seu movimento evanescente.

O homem moderno encontra o significativo morte, finitude abismal para o saber, desafio para o conhecimento positivo, que Bataille tentará enfrentar sobre o selo da descontinuidade, atravessada pela *promessa* erótica de continuidade. Trabalho, vida e linguagem, protoforma da experiência humana, que se revelam insuficientes no enfrentamento da questão da finitude. Pensar o homem e instituí-lo é essencial para tatear o processo pelo qual se produz o saber, e, porque não, o impensado – inconsciente. É, pois, preciso reconhecer a loucura da própria experiência moderna (FOUCAULT, 2000), dessa arte de produzir pelos cortes. Quando a linguagem se mostra em estado nu, o que pode muito bem se relacionar com o momento aurático benjaminiano, já não mais pode ser identificada como língua, mas como um excesso do sentido, um grito de angústia criativa contra o trauma da atrofia. É possível ainda pensar esse grito gutural como desejo em sua crueza, e a condição de alienação e denegação como contraprovas do suposto saber moderno, que somente se autorizam como “imagens de pensamento”, através da interrupção dessa nova *Episteme*.

Foucault (2000) recorre a Nietzsche, que indica o ponto de inflexão: não é a morte de Deus, aquilo que se afirma exclusivamente, mas a morte do homem. A morte de Deus e o último homem estão vinculados, assim como na mitologia lançada em *Totem e Tabu*, o surgimento do Pai é indissociável da união entre os irmãos parricidas. O último homem, assassino, deposita no vazio referencial sua linguagem, seu riso, seu pensamento, fundando a liberdade a partir do ato. É esse homem libertado que agora responde por sua própria finitude.

O que anuncia o pensamento de Nietzsche é o fim de seu assassino; é o esfacelamento do rosto do homem no riso e o retorno das máscaras; é a dispersão do profundo escoar do tempo, pelo qual ele se sentia transportado e cuja pressão ele suspeitava no ser mesmo das coisas; é a identidade do Retorno do Mesmo e da absoluta dispersão do homem (FOUCAULT, 2000, p.534).

O que se coloca nesse ponto é a elisão da referência, ou melhor, a sustentação do simulacro referencial via *desmentido* cínico. O último homem ainda não apareceu, o homem que se deparou com a hiância do trono, tartamudeia sem lançar no vácuo seu riso ou sua

linguagem, prefere deixar sobre o trono o esvoaçante véu encobridor, o mesmo que sustenta a crença do fetichista. Os presságios desse esfacelamento, porém são sentidos no retorno das máscaras, na dispersão do homem e na fixação de uma recorrente presença de promessas vazias de continuidade. O que mais seria o discurso Moda senão o retorno técnico e programado dessas máscaras? A crença na salvação pelo consumo ostentatório de insígnias, que na falta do referencial interdito e na inexistência desse último homem, que colonize o espaço lacunar, é a própria saída fetichista – *consumação*. O eterno retorno na Moda é a paródia que funciona como mônada estrutural do consumo, feixe essencial para a sustentação do próprio sistema cultural capitalista. A constante renovação do capital de Mouret, precisa de um componente imagético, demanda um trauma que enganche o desejo disperso do consumidor, algo que, em última instância, articule os ganchos de um imperativo de *gozo*. Esse imperativo só se erige via simulacro de um lado, e desmentido de outro.

O equivalente universal, assentado em sua referência irreduzível; o trabalho, é alvo ainda de uma tentativa de redução, cooptada pela própria produção teórica, que, para tal, retoma pressupostos do século XVIII, da representação do valor que se institui na própria troca. A troca pode sim criar *mais-valor*, esse não é o caminho da financeirização dos mercados? Mas tomar o valor sem a referência à produção é assumir o desmentido ideológico do gênio Mouret, da mercadoria nascida da fantasia, da *lingerie* fabricada no sonho, sem calcanhares apertados pela pressão, sem dedos furados pela agulha de costura, sem o suor derramado das peças metálicas que saem de filas de carregamento. O sistema Moda é feito de um recorrente esforço de ressignificação de seus próprios limites, de produção de metáforas que venham a obliterar seus “reais”. Por trás da máscara repousa a cacofonia do caos, e retirar o véu é se ver diante da tarefa hercúlea da configuração de uma *Episteme* outra, desafio não aceito pelo arrivista burguês.

A Moda não é outra coisa que a paródia da própria morte, daí empresta sua vivacidade e seu poder de atração, mas não pode dela se aproximar em demasia, pois esse é, fatalmente, um significante ausente de significado. A Moda inaugura a dialética entre mulher e cadáver através do coquetismo, que, depois, atingirá a todos sem distinção. Mas como essa morte é significada no discurso Moda? Através da sensualidade, do prazer, do riso, do divertimento, do *gozo*, anteposto à figura enigmática da finitude. Esse *halo* de morte no discurso Moda deve ser procurado além da tessitura onírica regulada pelas vitrines, além do diálogo lançado pela publicidade, mas no detalhe revelado entre as fissuras desse sonho, no deslize linguageiro da própria publicidade, no momento em que a Moda, raramente, se deixa trair e revela o avesso de sua luminosidade. A Moda é a própria relação mortífera, sem isso, desaba. O próprio

movimento insano de ressignificação é não se deixar fazer refém da incompreensível finitude, forjando simulações, tanto de interditos, quanto caminhos para os perverter, puro jogo de espelhos sobrepostos que saciam tacanhamente o compromisso desse consumidor fetichista. A Moda é uma linguagem curto-circuitada, produtora não de uma memória compartilhada, mas de uma amnésia geral. A Moda é a linguagem perfeita ao corpo atrofiado feito consumo-*massa*.

3.10 Transparências e gazes

Em *La Transparencia del Mal*, Baudrillard (1991) traz uma série de questões cruciais ao desenvolvimento de nosso objeto. Em sua descrição do ambiente moderno se apresenta a orgia, o que chamará de liberação dos campos, movimento pletórico explosivo. Como se, desde o *Renascimento*, as ainda esparsas linhas de uma incipiente modernidade fossem se amarrando, depurando seus excessos, ganhando corpo e velocidade irrefreável com as modernas revoluções, até o ponto em que sua opulência não mais encontrasse alteridade, não mais pudesse se provar forte no embate corpo a corpo. A modernidade operou seus discursos e os tornou hegemônicos, liberou as esferas da política, da sexualidade, da produção, da destruição, dentre todas as outras, à sua própria imagem; fez fluir uma nova cadência que se faz mover como condição inerente. De modo simplista, a modernidade venceu. Baudrillard (1991) caracteriza o contemporâneo como um movimento pós-orgiástico, o que nada mais é do que apontar para o esboço de um desenho onde estamos deslizando num espaço sem atrito, mas não livre de angústias, posterior ao *gozo*. Se a imagem é a de uma modernidade orgiástica, esse movimento é o de afirmação do próprio discurso moderno, da luta por reconhecimento de sua própria linguagem, lançada ao árduo embate com tantas outras linhas antagonistas. A modernidade venceu, mas não pode se deixar abraçar pela pulsão de morte, descansar seu corpo e ver surgir em sua própria estrutura, franjas que, como ela própria, começaram a crescer parasitariamente e engordar dentro de um corpo a ser destronado. A fim de evitar o risco, urge se revolucionar incessantemente, mas como revolucionar-se sem um corpo antagonista? A resposta de Baudrillard (1991): simulando. A ordem só pode ser dobrada até o ponto da fratura por intermédio da superação do interdito, mas sem interdito, sem transcendência, restando apenas o cálculo desencantado da técnica e da performance como *gozar*? A simulação, ao que parece, não é simplesmente alcançar a fruição por um substituto da luta mais nobre, aquela que se faz entre vida e morte, é justamente uma luta falseada, pervertida, que inibe a formação do

antagonista e, automaticamente atrofia o único lutador em cena. A modernidade mina sua própria natureza dialética, como condição de ser perpetuamente moderna.

Reforço o papel da Moda e sua centralidade no argumento: a Moda, inspirada na morte, último inescrutável, é uma das mônadas capazes de fazer lutar o sujeito, estetizando esse espaço vazio e o colonizando com uma série de “lutas” não-ideológicas. As utopias modernas foram, todas elas, realizadas, e Baudrillard (1991) é certo em assumir que as metáforas se desvanecem em todos os campos, numa total metonímia de objetos que se interpenetram sem conflito, ou melhor, num conflito encenado. O sentimento de angústia e melancolia da ausência referencial é somente experimentado quando o par consumo-Moda falha em seu objetivo, deixando vaziar a substância tediosa, ambivalentemente aurática. A Moda inflexiona o tempo de vida útil dos objetos, não por operar uma debilidade em seus componentes, mas por insuflar no consumidor o desejo de um outro que não este, mas já implicado na cadeia do consumido; uma negação ao tédio, que não se limita à Moda das passarelas, mas à Moda hoteleira, automotiva, decorativa, educativa, cinematográfica e infinitas outras que vão se sucedendo num sem fim de imagens. Não por acaso, *El Paraíso de las Damas*, e sua versão original *Le Bon Marché*, ampliou seu cabedal para a Moda infantil, objetos de decoração e mobiliário; não por acaso, as grandes lojas de departamento das quais temos exemplos em todas as grandes cidades vendem de tudo o que se necessita para uma vida moderna, desde a roupa íntima até a viagem das férias.

Há que se considerar a ponderação de que esse sistema vive não tanto sob efeito da mais-valia, mas sob uma mais-valia do signo (BAUDRILLARD, 1991). Esse ponto é nevrálgico na análise da Moda; o *valor* não deixa de dobrar sobre si depois de abandonar a produção, mesmo posteriormente ao consumo propriamente dito – dinheiro por objeto – a coisa se faz circular, seja no corpo, seja na foto, seja no lixo, e nessa circulação, a própria exposição pode criar *valor* sobre *valor*, desde que seja esse segundo uma forma de valor não imediatamente materializável ao capitalista. A reforma imprimida por Mouret em sua loja produz proventos diretos com as violentas vendas da inauguração, mas produz também o burburinho que circula na cidade e na boca dos banqueiros, valorizando o empreendimento e criando sobre os objetos ali consumidos uma áurea distintiva, isso não pode ser outra coisa que não *valor*, mesmo que indissociável da esfera da produção. Somos ou não iconoclastas? Tomando a iconoclastia em seu sentido amplo, a resposta segue a linha sugerida por Baudrillard (1991), somos iconoclastas por fabricarmos imagens em profusão e nos perdermos nessa própria imensidão simbólica, somos iconoclastas na medida em que se tornou difícil

demais contemplar. A relação do olhar com o objeto não alcança a devida profundidade, não por ser, o objeto, raso em suas dimensões, mas em razão do observador só conseguir ali estabelecer uma mediação de aporte a outro objeto da série.

A contemplação exige a entrega à coleção. A comoção estética exige um sacrifício que o capitalismo imagético não pode propiciar. A saída moderna não é destruir a obra, assim como faziam os conquistadores para extirpar da comunidade a tradição, mas é colocar todas essas tradições numa vitrine resplandecente, embalada numa trilha musical aveludada, tornando tudo uma “experiência” de consumo prazerosa e deslizante. Bataille retorna com seu gasto suntuário: se a saída econômica das sociedades pré-modernas para lidar com o excesso pulsional é esse gasto suntuário que mobiliza toda a comunidade numa auto-consumação, tendo como regra única a supressão temporária do interdito e o escárnio à referência, o contemporâneo não pode liberar *isso* que está reprimido sob a mesma dinâmica de gastos. Antes de qualquer coisa, por ser o burguês capitalista o próprio assassino da possibilidade de crença; em segundo lugar, pois tem de sustentar como máscara de seu sistema, o encantamento que cobre a *hiância* fundamental. A Moda é cenógrafo e diretor desse movimento de excesso estável.

O escrito científico é feito de uma justaposição incessante de vozes que se interpõem ao discurso próprio, de uma ação que perscruta o saber no mesmo embalo em que conhece suas considerações através dessas tantas outras vozes dispostas em feixe conflitante. Uma constelação de autores nos indica o traço de Foucault, no irromper de uma nova episteme e, por efeito, um novo homem como sujeito desse mesmo tencionamento técnico-científico. Bourdieu, ao desenvolver suas lógicas do poder simbólico propõe uma dinâmica de campos, onde classes se antagonizam na diferença, cada vez mais marcada pela violência do signo, na disputa por conformação perlocucionária do discurso feito *hélix* dominante. Lacan, e seu inconsciente estruturado como linguagem, não pode deixar de ser lido como o tradutor de, talvez, uma nuance atualizada das interpretações das férteis idas e vindas do pensamento de Freud: o inconsciente é, ele mesmo, resto inarticulável da conformação edípica, o objeto “*a*” impossível, mônada do incansável e insuficiente esforço da consciência. Com ressalvas, é possível articular essas teses, eminentemente modernas, como bases para a compreensão do objeto Moda, mais ainda, é possível indicar o quão importante é, para tais discursos científicos, a questão do intercâmbio e do consumo; seja de mulheres, de colares, de escravos, de objetos, de mercadorias, de desejos e signos, de conhecimento e palavras, ou de qualquer coisa que se preste à luta por reconhecimento do si mesmo, na imagem do discurso do outro.

Em certa medida, não é o que faz Bataille com seu erotismo? O intercâmbio dos objetos entre o profano e o sagrado, através dessa membrana chamada interdito, maculando o mesmo objeto com a marca profana, ou o sacralizando ao inacessível espaço de isolamento contemplativo. O fio solto do novelo, que impinge nos dedos um comichão por desfiar, é o recorte benjaminiano que contrapõe Moda e morte, significantes mestres do consumo e do intercâmbio contemporâneos. O fio se dissolve num escuro labirinto, mas que já podemos reconhecer em sua forma; a Moda é o significante a amarrar *isso* que, no final das contas não tem saída, ilusão da solução.

O gozo é um ato comunicativo, e sempre o foi. Poderíamos, a título de mera implicação, supor ser o próprio gozo, produto da cultura. Se a comunicação tem um sentido teleológico, esse sentido é provavelmente o reconhecimento do si próprio, que só pode ser atingido mediante a presença conflitiva do outro, que assente a imagem defrontante. Cada formação social configurará para si, através daquilo que possui em mãos, uma via de reconhecimento legitimada. Nossa aposta é a de que o contemporâneo articula como uma de suas vias de reconhecimento fundamentais, os rituais de consumação pela Moda, na ausência de um interdito fixamente referenciado. O gozo, como imperativo, é o símbolo desse movimento de reconhecimento, mas qualquer que seja a promessa de gozo, não pode se articular a um referente fixado. Essa frenética mobilidade chamada discurso-Moda é o disfarce a ocultar a hiância de um interdito que o burguês não pode substituir; a Moda é a própria narrativa vazia. A Moda, enquanto comunicação não remete à mensagem, mas à própria comunicação, seu centro é sua própria narrativa deslizante, eterna metáfora de si. É a Moda o sistema barthesiano, lógica de indicar caminhos autorizados para gozar dentro de imbricadas redes de poder. O prazer da Moda, cultural por si só, demanda um preço a ser pago, e, convenhamos, o preço não haveria de ser baixo em nenhuma de suas perspectivas. Bourdieu lastreia bem esses custos que levam à exclusão, ao não reconhecimento, à melancolia e à angústia. Talvez seja preciso olhar fixamente para o lugar e o momento em que recuou o burguês na empreita de substituir a narrativa transcendente por uma outra. Esse ato do “trocar as máscaras” talvez seja a porta de saída, e talvez seja o recuo ante a ação, a grande estratégia: deixar o busto sem rosto, e sendo assim sem rosto, poder receber qualquer máscara, poder fugir a qualquer contradição. Ao invés da ultra-lenta circulação do sentido, a ultrarrápida circulação do signo (BAUDRILLARD, 1991). A Moda, como o próprio Baudrillard (1991) aponta, talvez possa não passar pela mediação do sentido.

Anteriormente à Moda que conhecemos desde o século XIX, o consumo estava ainda articulado à relação antitética entre o bem e o mal, regulados pela presença do interdito a observar as transgressões, as omissões e as aceitações de cada sujeito às suas inscrições. Essa dialética não poderia fecundar a Moda do nosso tempo. Quando puro e impuro tem seus lugares fixamente determinados, mesmo que seja saudável e inclusive fundamental um *quantum* de contaminação recíproca – administrado pelo próprio sistema –, temos a possibilidade efetiva de uma narrativa, o esteio para a articulação da *diferença*. Bem e mal estabelecem relações diametralmente dialéticas, inclusive no que tange à própria ação comunicativa que visa reconhecimento. A morte é o significante inescrutável, por onde gravitarão bem e mal através das sedutoras promessas religiosas, ou profanatórias. A Moda, ossificada pelos *valores*, nada pode articular de substancial à estruturação do sistema social. Destronado o referencial transcendental, abre-se a perspectiva de uma “*brancura asséptica*”, iluminada pela técnica e pela ciência, onde bem e mal não tem ancoradouro, onde a discórdia se dessubstancializa e a sedução passa a ser um signo sem significante. Como levantar um capitalismo sem desejo? Como empreender consumos sem sedução? Como articular *mais-valor* sem *mais-de-gozar*? A invenção da Moda, esse ente sem rosto que produz caminhos de sedução, é justamente a recusa à unidade narrativa, articulação ao significante morte. Máquina de forjar perversões como outrora, mas perversões sem pecado, estetização do mal sem demônio, segredo do burguês que sabe da hiância, mas dela não se aproxima em função do risco de afânise, de se perder numa dimensão vazia e não encontrar estantes para escalar de volta à realidade deslizante. Depois do gozo sexual, da beira do precipício, aqueles que já se entregaram ao trago, se entregam agora às telas.

A Moda hoje não mais tem de estar atada à noção de luxo. Se o luxo, para a Antiguidade clássica, se fazia representar como um perigo constante à mesura dos cidadãos de direito, é hoje visto a partir de uma perspectiva totalmente distinta. O luxo, temido por amolecer corpo e espírito, por permitir livre vazão à licenciosidade, corrompendo a rigidez dos costumes e levando a cidade à ruína, era sempre tomado com ressalva. Se o luxo é sinal de um perigo, sua ausência deve ser, também, combatida. Há que se deixar invadir de luxúria, mas deixando intacto o caminho de volta à mediana. Fruir do excesso, em períodos controlados, zonas temporárias para além da fronteira entrincheirada. O corpo do guerreiro, exposto ao excesso por período demasiado, afunda-se em falência. O luxo não deixa de guardar relação com segurança; sem que os meios materiais de existência estejam minimamente seguros, o luxo é apenas uma saborosa promessa guardada ao futuro. A mesma cidade capaz de fornecer acesso

ao luxo pode ser desse mesmo luxo refém, flertar com a ruína e com a licenciosidade de seus cidadãos. A modernidade, diferentemente do que se operava na Antiguidade, fez o luxo descer às ruas, sem condicionantes para tal. O luxo desceu às classes intermediárias, alcançando mesmo alguns estratos mais baixos sem a premência de uma suspensão do interdito, o luxo e a luxúria se ocuparam da carne, não mais corrompendo suas formas, mas se alocando profundamente como vício.

O fenômeno *fastfashion* é sintoma desse rebaixamento do signo-Moda às classes mais baixas, e não raro – como Zola já demonstrava – descem à esses espaços “democratizados” da Moda, as classes altas, misturando-se com os demais no ritual consumatório. O luxo foi banalizado, mas ao mesmo tempo não o foi, e é preciso frieza para conceber esse movimento. O capitalismo, a fim de forjar uma das tantas estratégias que escapam à morte, quando esta o procura para dar fim a seu movimento, cria uma nova volta, volta que está bastante bem representada no micro universo de Mouret, redução do ciclo de duração dos artigos, parcelamento da compra, etiquetagem dos preços, exposição em vitrines, acessibilidade por parte dos vendedores, entrega dos bens adquiridos, ambientação do consumo, distensão do tempo de compra, otimização logística, redução dos preços, além da própria fabricação fetichizada do desejo. Os burgueses comerciantes do século XIX enganaram a morte por via do espetáculo, e a estratégia estava bem fundada na dinâmica de uma “democratização” do acesso ao consumo (*Todas as mulheres curvadas diante do resplendor do grandmagasin*). Mas há que se considerar que isso, de forma alguma, significa a extinção dos comportamentos distintivos, eles próprios se recodificaram como reflexo do movimento desses novos tempos. Novas gradações de luxo foram criadas, novos espaços foram abertos à essa seleta casta de sujeitos, e todo esse processo é vida para o consumo.

A discussão acerca do luxo, que rapidamente adentramos por sua estreita vinculação com a Moda, é cara à Lipovetsky e Roux (2005), e uma das contribuições essenciais ao trabalho é a acepção de que “O luxo nasce da metafísica e da mágica e não do individualismo e da acumulação de capital” (LIPOVETSKY; ROUX, 2005, p. 17), diferentemente do discurso-Moda, que, por mais que seja também um dos filhos do luxo, tem também como progenitor o produto burguês, feito de acumulação de capital e individualismo liberal. Luxo e Moda são expressão do mesmo tecido: o erotismo. Ainda por via das mãos de Lipovetsky (2005), “Se o luxo mergulha suas raízes na noite dos tempos, a Moda, com suas variações perpétuas [...] constitui uma ruptura. Uma invenção social da história do ocidente” (LIPOVETSKY; ROUX, 2005, p.39), capaz de sobreviver num tempo sem nobres e sem deuses. Se o luxo antecede

temporalmente o nascimento disso que estamos chamando discurso-Moda, essa linguagem agora faz do luxo seu escravo, absorve em suas redes seu sentido. Os dois tempos do consumo levam ao luxo de formas completamente distintas, se no primeiro tempo da soberania religiosa, o luxo é correlato ao gasto suntuário na guerra, na orgia dos espólios e na opulência das festas, o tempo segundo, contemporâneo é o de uma relação que estabelece o luxo consigo mesmo, metanarrativa pletórica, em que o consumidor goza de sua própria imagem consumindo aquilo que é devido consumir na linguagem codificada como Moda. A perversão desse jogo é não estabelecer o defrontante, a perversão desse jogo é se lançar ao fetichismo de um gozo que somente se autonomiza como compromisso com uma denegação, contrária ao vínculo social, afundada na recusa à luta pelo reconhecimento de uma alteridade. Nesse fetichismo, o imperativo *gozar* se efetiva como reflexo da própria performance suscitada pela Moda, fazendo uso do outro como suporte do objeto encobridor, nada mais que a revivência do mito burguês, lançar no espaço outrora ocupado pela narrativa metafísica, um *nada*, incapacidade ou genialidade de deixar esse espaço vago para receber máscaras ad. Infinitamente.

O burguês teve de vencer a angelical estrutura de um berço bem-nascido através de um esforço descomunal. Foi capaz de suportar pacientemente o fulgor da imagem do nobre, em que o discurso sobre a pintura, sobre os grandes compositores, sobre os maiores escritores, saía da boca num ritmo naturalmente magistral; teve de enfrentar um ressentido e árduo processo de aculturação, de mastigar tudo aquilo que via sendo explicitado pelo nobre de maneira plástica e desenvolva. O sacrifício daquele que se desdobra na repetição sistemática da técnica teve de vencer a leveza daquele que parece emitir cultura mesmo quando troça de si, e a venceu impiedosamente, colocando como substituto da naturalidade frente à sala de exposição uma série de manuais técnicos e profissionais especialistas na arte da labuta. O luxo é hoje linha do espesso tecido da Moda, essa que nada mais é que técnica sistemática de acumulação, por via da fabricação de *feitiços* que simulam e *reencantam* esse mundo frio.

3.11 A distinção

“É uma prova, uma tentação. Mas que quer dizer uma tentação? Geralmente pretende desviar o homem do dever; mas aqui a tentação é a moral, coisa de impedir Abraão de realizar a vontade de Deus. Que é, então, o dever? A expressão da vontade de Deus”
(KIERKEGAARD, 1979, p.245)

Não seria possível deixar de passar, mesmo que rapidamente, pela obra de Bourdieu sobre a questão do *Poder Simbólico*. Que poder é esse capaz de fazer coro à estruturação da realidade social? Se há um poder simbólico preenchendo as lacunas do discurso, é, pois, por existir uma crença que o evoca incessantemente, e que, a cada nova evocação, reforça a materialidade de sua existência, dando ao símbolo, substância. A fórmula que Bourdieu (1989) não se cansa de trazer à superfície, das *estruturas estruturadas estruturantes*, é fundamental para uma melhor compreensão desse complexo chamado Moda, que é efeito da atividade humana, mas que retroage violentamente nessa estrutura “criadora” a ponto de dobrar e reformar sua própria conformação previamente estruturada. “O poder simbólico tem a ver com certa simulação cínica, aqueles que o detém desconsideram sua validade. É poder de construção da realidade, produtor de genealogias, é estruturante, pois, estruturado” (BOURDIEU, 1989, p.9.). Os símbolos distintivos, as insígnias, as disposições, a indumentária, são muitas vezes rebaixados como detalhes complementares da *verdadeira* análise social das estruturas, mas, muitas vezes, o olhar fascinado pelos macro-objetos, pode revelar uma inaptidão para o detalhe, pode indicar um grande deslize. O que muitas vezes trai a integridade do todo, é, e já apontava assertivamente Morelli, um anelo displicente ou os detalhes da unha direita de um personagem isolado da figura. Se perseguimos os rastros deixados pelo frenético ir e vir da Moda é por suspeitar de que muito do que esse movimento esconde, revela por uma fresta, a fratura da totalidade. Bourdieu (1989) soube muito bem captar essa virulência do detalhe.

Essa simulação cínica daquele que porta o símbolo, que o destaca do risco de rebaixamento é de uma sutileza aparente, mas que esconde em suas franjas uma força impositiva singular. A distinção é uma dança que fascina e encanta o espectador enfeitado, que não se percebe apertado pelo malemolente serpenteado do movimento, que quanto mais se aproxima do êxtase, mais aperta a volta, chegando mesmo ao ponto radical, onde o domínio já estabelecido sobre o corpo refém do espectador, o leva a qualquer lugar, *hipnose social*. O poder simbólico é uma composição, uma cena cuidadosamente montada e revista periodicamente, em que o ator está obrigado a um constante exercício de autoanálise. Uma das forças do texto de Bourdieu (1989) é indicar o poder simbólico como um produtor de genealogias, quebrando a inocente análise que se deixa levar pelo próprio discurso essencialista, trazendo à ordem social o que é típico das relações de poder e dos embates discursivos, um jogo que se desenvolve pela capacidade e por via da força de nomear. Cada formação social, e cada grupo investido na luta pelo poder dessa mesma estrutura, se vale dos mais diferentes recursos para reproduzir a ordem social como reflexo de sua posição de dominação; os sistemas simbólicos cumprem função

política de legitimação da dominação, domesticando os dominados (BOURDIEU, 1989). Seja qual for o recurso empunhado por aquele que alcança o direito de dar nomes, o desejo é sempre fazer do subalterno aquele que incorpora o resultado do processo de embate como naturalização de uma ordem a ser gradativamente reforçada. A Moda não é o que institui o domínio burguês, nem a corda que sustenta o sistema capitalista, mas também não deixa de ser. A Moda é o que reforça enquanto sistema social produtivo, é um feixe dentre outros que corporificam um tecido muscular que se produz coeso, na autoanálise contínua de seu próprio movimento. A Moda é a bomba pulsante do consumo, é também a reatualização do véu que cobre aquilo que na verdade é vazio e morte, a hiância narrativa.

O poder simbólico, isso que Bourdieu (1989) nos apresenta enquanto um verdadeiro edifício regulador das relações sociais reais, são importantes achados para a compreensão dos rituais por onde se constrói permanentemente o discurso-Moda. Nas páginas do *Poder Simbólico*, é possível ler o processo de incorporação, por parte dos objetos, do encantamento emanado pelo próprio poder. Poder é dinâmica, instituído via luta, processo violento de instalação e demarcação da posição de emissor da palavra, mais ainda, de artesão da própria forma *palavra*. Eis instituído pela luta, aquele que nomeia e, se há *palavra*, há de haver um traço mnêmico – sempre a reportar os encadeamentos simbólicos à mesma estrutura de posições –, a reforçar continuamente as posições instituídas. Os campos que se organizam pelos escritos de Bourdieu (1989) são todos perfurados por uma *prática* distintiva, e é no limite, essa própria prática, uma ação capaz de reforçar enquadramentos. O símbolo, nessa formação social, não poderá deixar de ser um marcador, um depositório de inscrições em que as distâncias se deixam ler. O que estamos tecendo como *Moda* não pode deixar de estar relacionado ao trabalho do autor, esse discurso que marca, porém forjando como referência apenas o próprio ato de demarcar distâncias, e que ao fundo, não encontra substância alguma que venha a servir de esteio à marcação.

O poder simbólico está ancorado no desconhecimento e sua coluna só pode ser desmontada através de uma tomada de consciência do arbitrário, de um desvendamento da violência fundante. O poder simbólico só pode ser descoberto através da imagem benjaminiana da interpretação da alegoria barroca, ação capaz de retomar as origens incansavelmente recontadas via estética de retradução com o objetivo de desnaturalizar. É certo que por trás da *versão* nada há como essência, e que o que mais poderia se assemelhar a uma essencialidade é a capacidade de ocupar esse espaço vazio e sobre ele simbolizar. A modernidade da racionalidade técnica, em nenhum momento assume como missão o “aniquilamento da crença”

ou a revelação da verdade enquanto eterna versão³⁹. Esse momento poderia ser, ele próprio, o momento que Lacan chama de passo da elisão, a ação de descobrir o véu, que em seu limite é essa versão véu-Moda, que é nada por ser um sempre a se mover, ser inclusive seu próprio contrário, sem que isso indique contradição. A tomada de consciência é o momento abrupto do choque traumático/redentor, encontro com a natureza *unheimlich*, risco total de afânise, perda da fala, silenciamento e capacidade de lançar no vazio uma versão outra, uma nova modalidade de crença. O Homem burguês percebe, antes de qualquer outro, que a solução magistral não está na produção do melhor discurso que venha a preencher tal hiância, mas na produção de uma máquina que, ao invés de tecer, desfie, e que ocupe o centro vazio não como uma referência, mas como a pura impossibilidade de referenciamento, o eterno pôr em *marcha*.

Por tal razão, o *Poder Simbólico* é sempre uma luta entre vida e morte, sendo a morte, a própria queda da cena, o enfrentamento inglório com o trono narrativo vazio, e a vida, essa máquina desterritorializadora de produção de novas Modas.

A eficácia simbólica da ideologia está no não se assumir como tal (BOURDIEU, 1989). E o “não se assumir como tal” pode mesmo não ser ato por inteiro alienado, nessa acepção entra em jogo a *illusio*, produto e produtor da eficácia do campo, que, na perspectiva do autor expulsa o cinismo do jogo. Tendo a pensar que o cinismo é parte condicional do jogo que se opera contemporaneamente, de que parte dos atores do campo sabem muito bem, mas preferem fingir que não sabem, das cordas que sustentam as performances em cena. É esse ponto árduo que será tencionado mais a frente: se ao discurso da Moda está colado a entrega da crença ou o olhar de soslaio do cínico. Seguimos Bourdieu (1989) ao assumir, em seu encaixe, que parte dos agentes do campo quase nunca domina explicitamente os mecanismos cujo domínio prático é condição de seu êxito (BOURDIEU, 1989, p.101). A história se torna *habitus*, quando incorporada, trazendo as marcas, tanto de sua produção instituinte quanto das possibilidades para sua reprodução, limando todas as possíveis ramificações de virtuais histórias laterais (BOURDIEU, 1989, p.101). Mas como é possível subsumir esses laterais possíveis? É esse o jogo da *illusio*?

O que vem a ser a *illusio* nesse caso? É justamente a impossibilidade e impotência do ator em se ver atuando, de não poder desfilar o panorama que encobre a ação e sustenta o campo. De maneira simplória e reduzida, a Moda entra aí também como efeito de *illusio*, essa é, pois, uma de suas atribuições para com a ordem dominante. O duplo movimento assim se institui,

³⁹ No quarto e último capítulo tento traçar uma relação entre a crença e o cinismo, como anversos da distensão pré-moderno e moderno. Nesse momento, espero encontrar terreno favorável à elaboração mais rígida acerca de uma “inabilidade moderna em crer”.

num primeiro plano forjando essa *illusio*, que é próprio acordo tácito do fetichista com seu desmentido, e num segundo momento, não tão encantado pelo jogo, mas semi-desperto⁴⁰ sobre as condições de estruturação dos campos, forçando a produção e a estrutura sempre além das fronteiras anteriormente ultrapassadas, pois a Moda ou os *habitus* não podem deixar de estar referenciados a alguma dimensão da própria produção. A história, e Bourdieu (1989) é preciso em detectar, é uma ciência do inconsciente, daquilo que se fez reprimir (BOURDIEU, 1989), sendo o trabalho da descoberta das formas de produção da história, o que chama de “verdadeira tomada de consciência”, entre o ímpeto por alargar o domínio do discurso universalizante e instituir a anomia.

De forma análoga à estruturação dos campos por onde circula o poder simbólico, o inconsciente lacaniano só pode ser pensado a partir da condição de uma dinâmica relacional. Da mesma forma em que é impossível pensar a distinção sem a presença da alteridade, pensar a estruturação do inconsciente, somente é possível pela existência e por meio da condicionante alteridade. O inconsciente é o discurso do Outro (LACAN, 1998). Mas esse inconsciente se erige através de algo que definitivamente se define como mínimo, como ausência, como um reporte à outra coisa, que, na medida em que indica esse outro, o delimita como possível. Se há inconsciente, é, pois, devido à existência do que se convencionou chamar *significante*. O *significante* é o motor desse fundo mnêmico. Desde a algum tempo no texto, viemos enfatizando a semelhança, nada coincidente, entre estruturação do inconsciente e do discurso-Moda. Ambos se estabelecem como linguagem e por linguagem cabe indicar que somente funcionam através do princípio da troca e do consumo, e que, se deixarem de se mover, perdem sua própria qualidade essencial. Tanto inconsciente, como Moda, se definem pela referência incessante àquilo que é externo, utilizando-se de uma linguagem que é sempre insuficiente para dar sentido integral à essa imagem exterior. Cabe ainda ressaltar que a ficção freudiana, do inconsciente que se estrutura pela referência à moderna figura edípica, indica os caminhos para a estruturação do que conhecemos como a subjetividade moderna, calcada essencialmente numa formação social disposta no par capital-consumo e que se embebe de uma subjetividade individualizada culturalmente pelo século XIX. Temos aí um complexo “sistema”, feito rede, que articula esse inconsciente edípico ao capitalismo consumatório, ambos unidos pela dinâmica de um imperativo do *gozo*, e que está proibido de se deixar parar.

⁴⁰ A alusão a uma condição *semi-desperta* está relacionada com a dimensão do trauma, herança daquele que recuou à missão de dar ao espaço, deixado vazio pela narrativa transcendental, uma nova mitologia. O burguês dá as costas a tal instante por não poder enfrenta-lo frontalmente, instituindo como condição de vida, a prática elíptica da dessubstanciação histórico-discursiva.

A mobilidade exigida para o funcionamento desse sistema é condicionante de sobrevivência, é busca por abstração contínua, jogo metonímico, lastreado fundamentalmente por um significante vazio, por essa hiância narrativa que está a possibilitar o próprio deslocamento. Se o significante assiste seu próprio movimento ceder, vendo-se atravancar pela engrenagem que sopra em sua frente o *moloch* mouretiano, é por não ser agarrado simbolicamente pela consciência, restando então o trânsito estéril que se entrincheira subjetivamente em forma reprimida. Sabemos bem que por detrás do *Paraíso das Damas*, está o sangue da falecida Sra. Mouret, manchando as paredes do *grandmagasin*, a carne sacrificial representante daquele desejo a ser execrado do *sócius*, e que, ambivalentemente produz alianças mais fortes através do vínculo cerimonial. Esse sacrifício, diferentemente de todos os que o antecederam, não faz levantar um interdito, nem mesmo uma narrativa; fazem circular uma narrativa simulada, de interditos sempre prontos a dar lugar a outras *peças* narrativas de outros tantos interditos ficcionais, instalando um manual de etiqueta, o *como* gozar esses falsos interditos. O novo ritual-Moda é também banhado em sangue, mas o sangue real do sacrifício se esconde na esfera denegada da produção, substituído pela encenação erótica de outra morte – desejo de continuidade – que conclama um gozo que é sempre esquecimento [as águas do *Letes*].

Illusio. A Moda, como o significante que faz circular uma angústia fundamental ao funcionamento do capitalismo de consumo, significante que também materializa a instância da morte. Significante que não pode ser perdido, reduzido ou anatemizado, mola propulsora da dinâmica contemporânea. O símbolo da ausência, *object a*, que só se sustenta em seu deslocamento. Moda, técnica essencial à reprodução da ordem do capitalismo, poço produtor de inúmeras narrativas que fazem obscurecer a real ausência de narrativa. Aqui é possível reviver a mesma dinâmica da perversão. Através das relações que estamos tecendo, a perversão aparece como o *unheimlich* da cena esperada, muitas vezes aparecendo com a roupagem de um velho conhecido, familiar que se revela assustador num momento inesperado. Sabemos da relação próxima, nas nossas implicações teóricas, entre a perversão e a instância da morte. A morte é tudo aquilo que não se rende ao esforço de captura, tudo aquilo que resiste como o não significado e que, paradoxalmente, é objeto da ação significante. A assepsia, a brancura total é, nada mais nada menos, que ponto final para a subjetividade. Guardada essa relação, a perversão tem vínculo íntimo com a estruturação da consciência moderna, feita do imbricado jogo entre capitalismo – consumo – Moda – repressão instintual – racionalização.

A fórmula lacaniana *père-version*, privação do gozo do filho por amor ao pai, lança o véu que é também mônada, instituinte do próprio simbólico. O desenho edípico remonta sempre a linha traçada pelo mito totêmico; do pai que teme a chegada do filho usurpador de seu trono e faz desse mesmo filho sua refeição, mas que vê chegada a inevitável vingança com a união dos fraticidas que, sabendo da virulência dos próprios desejos, reprimem-se, dando vazão ao significante simbólico, a lei da proibição do incesto, o sublime a ser sempre encenado e deixado sempre insatisfeito, a construção da metáfora cultural angustiante. Freud se depara com a solução religiosa, o Pai e seus representantes egóicos; Lacan se depara com a *père-version* feita norma, da ausência da força negativa na imago parental. Sem interdito, a profunda necessidade da Moda, esse véu significante sempre a velar o real. Se o homem pensa o simbólico é por estar nele aprisionado (LACAN, 1998).

A contribuição lacaniana para a sociologia do consumo pode ser muito profícua por apresentar essa tão cara dimensão da falta como mola do funcionamento da função desejo. A contribuição da teoria lacaniana nos é ainda útil para auxiliar no exercício de refletir o consumo como algo que suplanta a simplista ideia de que consumimos num processo de silenciar as urgências vitais que em nós se levantam. Traçamos a ação do consumo para além da sustentabilidade, mas para uma urgência que nos remete a algo do gasto suntuário, o excesso cultural do desperdício como certa forma de urgência mal compreendida. Para aceder à essa tal compreensão do consumo, o primeiro passo é nos livrarmos de uma noção rudimentar que relaciona o consumo à necessidade, como se estivéssemos ainda com as mãos apoiadas no solo e não tivéssemos ainda desenvolvido o signo do intercâmbio linguístico. Não só nos fizemos o senhor despótico da natureza, como extirpamos de nossa carne um resto reflexivo, resto que nomeamos *eu*, e que, na medida em que se alargam as fronteiras da racionalidade, mais coloniza aquilo que viemos designar como o *impensado*. O *Eu* é função da relação simbólica, somente possível pela presença aberta da morte (LACAN, 1999). É só concebendo a ideia abstrata de finitude, e, mais ainda, a de individuação, que podemos exercitar a metalinguagem, e, mais ainda, nos lançar como objeto de nossa própria ação simbolizadora. Fundado o homem, não é mais possível aquilo que não seja metonímico; tudo se reporta ao outro abstraído como imagem, e tudo o que se faz reportar, deixa remanescer um rastro não significado, resíduo do sacrifício fundador do interdito original, qualquer que seja ele, mas que não deixa de possuir a capacidade de reprimir. Está instituído um desejo daquilo que falta e que por faltar é perseguido. Correndo o risco da repetição demasiada, esse faltante é a *imago* encenada do Pai primordial, o mito católico, que não encontrou em nossos dias um substituto, uma *transvaloração*.

Em tempos de desencanto, resta ao capital operacionalizar a metáfora-Moda como combustível do consumo. Lacan (1999) avança em seu *Seminário V*, ao relacionar de modo bastante claro, metáfora e metonímia. A qualidade abstrativa é característica ímpar no homem de cultura, só ele pode cambiar valores de forma consciente, só ele transmuta o que é aparentemente rígido na natureza. A mensagem produzida pelo homem está no vértice entre cadeia discursiva e cadeia significante (LACAN, 1999, p.46). É por via da metonímia que se faz a metáfora, e é nesse movimento inédito que presenciamos o nascimento do valor. Aí, o milagre cultural, do tartamudeio à técnica locucional. O primeiro passo metafórico, a substituição entre dois significantes, preparatória do passo seguinte; o metonímico, a representação estetizada ainda mais abstrata, em que um pequeno deslize faz surgir a fórmula do valor, que exige do sujeito, capacidade semântica um pouco mais refinada. Por essa revolução genética da estrutura humana, Marx pôde formular o seguinte excerto reproduzido por Lacan (1999) em seu seminário:

Nesta página, Marx formula a proposição de que nada pode instaurar-se das relações quantitativas do valor sem a instituição prévia de uma equivalência geral. Não se trata simplesmente de uma igualdade entre tantas ou quantas varas de tecido. É a equivalência tecido-roupa que tem de ser estruturada, ou seja, que roupas possam representar o valor do tecido. Não se trata mais, portanto, da roupa que vocês possam usar, mas do fato de que a roupa pode tornar-se o significante do valor do tecido. Em outras palavras, a equivalência necessária logo no início da análise, e sobre a qual se assenta o chamado valor, pressupõe, por parte dos dois termos em questão, o abandono de uma parcela muito importante de seu sentido. É nessa dimensão que se situa o efeito de sentido da linha metonímica (LACAN, 1999, p.86).

Tal como o valor, não poderíamos nos referir ao inconsciente não fosse a capacidade do homem em operar a tradução metonímica, não fosse a capacidade da repressão da angústia de culpa. O mecanismo ocidental moderno, efetivo ou não, responsável por esse trabalho de contenção leva o selo das trocas e triangulações edípicas. Se o parentesco ou o complexo – que nada mais é que um sistema de construção social – não se produzisse em algum momento, não faria sentido estabelecer nomenclaturas distintas para o que decidimos chamar consciência e inconsciência, nem mesmo pensar nessa estruturação atual do que tencionamos chamar sujeito. Falar de Moda, no sentido em que falamos nesses escritos, só é possível por falarmos antes de uma rede de sentidos que antecedem seu surgimento; esse feixe de relações que se interpõem como hegemônico e que – pelos mecanismos violentos do recalçamento – elimina o surgimento dos possíveis discursos laterais. Se a psicanálise fez uso do equivalente universal *falo* para conceber as estruturas do desejo, a economia fez uso do *valor*, da mesma forma que a religião fez do seu equivalente o *sacrifício* e, não diferentemente, a comunidade formou para si a *lei*.

A morte é o limite que acaba por produzir esse equivalente geral, não somente quando nos referimos ao sacrifício e ao fundamento religioso, mas em relação à sobrevivência do capitalismo consumatório, em relação ao erotismo e em sua estreita conexão com o discurso-Moda. A morte é o motor do movimento significante, da mesma forma que o sentimento religioso era seu esteio. Contemporaneamente, esse esteio se faz de um duplo; de um lado Moda, do outro, cinismo, porque, se bem soubermos observar, a própria Moda faz troça de sua seriedade. Estamos diante de um embuste muito bem fundamentado, sobre o qual o projeto do super-homem se enojaria, o avesso do enfrentamento, eterno rodeio. O Pai, por estar morto, autoriza a equivalência geral do significante ao não interpor negações à ação, sua imagem é uma hiância (LACAN, 1999), e nós, sabendo *muito bem* da insustentabilidade da crença na morte do Pai, preferimos negar essa ciência, e lançar como núcleo da *verdade*, o desmentido fetichista. Isso é a *Moda*, roupagem sem fundo finito, que se renova incessantemente por não necessitar de referência, ou melhor, por forjar para si a referência simulada mais adequada à circunstância. Essa fórmula se relaciona muito bem com a *illusio* bourdieusiana, pois é efetivamente a crença, aquilo que estrutura os campos, tão caros ao funcionamento do consumo de Moda e essenciais para o funcionamento do capitalismo contemporâneo. Mesmo tergiversando, o fetichista crê no compromisso com o desmentido.

Para dar fim a este capítulo, restam algumas breves considerações na obra lacaniana referentes aos conceitos de angústia e fetiche, conceitos importantes para a elaboração desta tese e que julgo serem fundamentais para a compreensão do que podemos vir a chamar de Moda e de seus possíveis sentidos. No seminário IV (LACAN, 1995) o autor traz de volta a problemática marxista, mais especificamente, a discussão a respeito do *fetiche*. O que nos é claro é que Lacan (1995) percebia uma interessante relação entre o modo como concebiam o conceito, por um lado Freud e, por outro, o próprio Marx. Podemos dizer que Lacan (1995), diferentemente do que usualmente se pensa, encontrara uma constelação de interesses nessas duas obras fundamentais para a produção moderna. Tal constelação não se resume no conceito de *fetiche*, extrapolando-o e seguindo para o conceito *mais-de-gozar*, sempre relacionado à questão da *mais-valia* articulada à abordagem que faz frente à noção de equivalente universal, mercadoria/consumo; metáfora/metonímia. Se é possível assumir uma *epistêmê* moderna, é impossível indicá-la sem recorrer às mitologias freudianas e marxianas. O sujeito sobre o qual projetamos nossas lentes é, sem dúvida, efeito, também dessas vozes. Se há o retorno do reprimido ou na sua forma socialmente aceitável enquanto sublimado, ou em sua versão impossível como sofrimento e recalçamento, é por transitarmos sobre estruturas móveis a serem

a todo tempo refeitas e que, na medida em que se reformam, nos imprimem, também, marcas indeléveis. O reprimido há de forçar passagem, ou para ser traduzido e incorporado numa nova versão da história em que seja ele autor, ou para ser reprimido violentamente e ser silenciado como vencido. É Benjamin quem bem interpreta esse reprimido pela história, que pode vir a ressurgir através de seu potencial aurático. O recusado na ordem simbólica ressurgue sempre no real (LACAN, 1995), e é por tal razão que o sistema capitalista não pode deixar de sempre resignificar seu próprio sentido. A contradição interna é a natureza de qualquer sistema, e o capital cria formas originais de enganá-la, pervertendo tudo a todo tempo, negando qualquer possibilidade de referenciamento, assumindo a perversão como *modus operandi*. A história, o inconsciente e as consciências sociais de classes hegemônicas ou subalternas são todas estruturas dinâmicas que, se deixadas ao seu movimento natural, não deixarão de ingressar nas próprias condições que não naturais às lutas por melhores posicionamentos nas redes de poder.

O ponto parece ser o de que não é possível pensar modernidade, e nem mesmo Moda, tal qual as conhecemos, sem que pensemos em novas disposições da *burguesia*, do *capitalismo* e do *parentesco*. Ainda na questão, não podemos deixar de considerar que há no capitalismo uma componente repressiva em relação às sexualidades, pois essas se realizam pela e através da lei, e não é possível indicar uma lei que não se furte, contemporaneamente, à influência do próprio capitalismo enquanto sistema. Da mesma forma que somente há neurose, porque há antes disso uma estruturação edípica, somente pode haver revolução por existir como obstáculo uma estrutura social inapta na produção de “felicidade”. Significante e significado estão sempre numa relação dialética, de forma que sem significante, não pode haver a produção de sentido. O sentido é, pois, socialmente construído, feito e refeito na interação dos sujeitos com o social e desse mesmo social em direção aos sujeitos. Na articulação desse sentido se expressa o encantamento da alienação, feito consumo de *Moda*, que a cada estação se renova, ou melhor, que mesmo entre as estações circula por mais de uma vez, inclusive contradizendo a *tendência* anterior, sem que isso assuste o próprio consumidor.

Para o consumidor, é esse movimento o signo da angústia? Lacan (1994) nos auxilia em tal questão ao lembrar que o fetiche funciona como um anteparo protetor à angústia, uma proteção que cobre o buraco traumático. Diríamos que o fetiche é o véu que esconde e desvia o sujeito do enfrentamento radical com a “verdade”. É o mesmo Lacan (1994) quem pergunta ao auditório em seminário se isso não os introduziria à questão resolvida por Marx pelo termo *fetiche*. Se retomarmos a relação aqui já estabelecida, recordar-nos-emos de que o *fetiche*, abordado por Marx serve também como anteparo, como aquilo que viabilizará a ação cínica,

por um lado, e alienada por outro. Sobre o *fetiche*, representante encantado, não se sabe se é verdadeiramente fascinante ou se fascina por encontrar naquele que o admira um anteparo desprovido de qualquer habilidade reflexiva, inapto na proposição da relação dialética. O *fetiche* encobre o *real* do capital, o próprio processo de produção, a montagem e o bastidor escuro sobre o qual a *Moda* vertiginosamente circula em esplendor. Objeto-fetice e objeto-encobridor se completam na construção da realidade. Essa estruturação perversa, que nos recoloca em contato com a obra de Bataille, só se erige por não respeitar a função normativa emanada pelo Édipo, do interdito que se relaciona diretamente com a dimensão ascética.

Como enfatizamos, sem interdição paternal, impossível pensar o interdito e impensável a ação erótica. O perverso que estamos a lançar é o perverso que simula a ordem para ter o objeto a ser transgredido; o perverso, aqui, é aquele do poder simbólico distintivo, o que não pode adentrar ao campo da crença e se entregar à teatralidade de suas performances. É *Totem e tabu* (1996), o mito moderno que indica a possibilidade dessa perversão. A perversão que opera a *Moda* é simplesmente o desmentido, a denegação que dá à cena outro fechamento que não o trauma social, o perverso na *Moda* é o que faz possível a crença no discurso irradiado pelo objeto-fetice, o do *goze!*, antes que seja tarde demais. O erotismo atravessa a ordem, experimenta o sabor da morte e retorna à angústia, pressentindo o amargor da falta do objeto e do desamparo social. O perverso não atravessa nada, experimenta o sabor da matéria mundana até o fastio e se angustia. A angústia, que, em Freud, é ainda sem objeto, em Lacan passa a ter um referente, relacionado ao Complexo de Édipo, confronto do sujeito com algo que é incapaz de simbolizar.

PARTE IV

INTERLÚDIO À PARTE IV

O último capítulo do trabalho tem talvez uma construção mais objetiva e direta. Ao longo do texto, estivemos levantando tensões e contradições; não é o objetivo do trabalho, nem foi a razão *de ser* do projeto, responder e encontrar conclusões para a problemática da Moda. Em justa oposição às soluções, a experiência da produção vem nos mostrando que a questão da Moda toma contornos e efeitos cada vez mais amplos e significativos no que concerne às suas funções no interior da modernidade tardia. Se não é o capítulo das respostas, ao menos é a via em que várias das tensões levantadas encontram um sentido provisório e instável. Com apoio da obra de Dufour (2013), podemos inferir que há uma certa perversidade reguladora dos comportamentos sociais contemporaneamente, reforçando aquilo que já parecia estar indicado com bastante violência na obra lacaniana. Tais teses não serão levantadas no capítulo que se segue de forma irresponsável ou impulsiva, são produtos de uma sistematização teórica através de indícios que nos deram condição de assumir responsabilidade pelo que estamos a escrever, o que em nenhum momento quer dizer termos alcançado algo similar ao *efeito de verdade*. Estamos diante de novas possibilidades de estruturação do sujeito, de um desejo que se vincula ao imperativo *goze*, de uma atividade perpétua e superexcitada. Pretendemos discutir nessa última seção qual a composição da fórmula dessa narrativa que nos atravessa, dessas máquinas desejantes, desses circuitos-Moda capazes de ressignificar a *falta* sempre presente no labirinto pulsional. Levantamos algumas questões caras ao *Anti-édipo* de Deleuze e Guattari (2010) e, não menos importante, esquadramos as formas de ação contemporâneas, cada vez mais bem destacadas do fio da tradição e da *segurança ontológica*. O cinismo aparece então com toda sua força nas discussões levantadas por Žižek (2013), a denegação como forma de ação motivada pelo nosso tempo de imagens irreferenciadas.

A última parte do texto pretende deixar entreaberta uma série de portas a serem revisitadas, discutidas e rechaçadas, são achados provisórios, aprofundamentos, repetições, inquietações que se desenvolveram ao longo dos três primeiros capítulos e desaguam nesse espaço específico. A Moda, posso dizer, foi tomada como desafio, e, não sei dizer, se por minhas imensas limitações, se pela artilosidade do objeto ou se por um perfilamento dessas duas condições adicionadas à situação, abraçada desde o início do esforço, de deixar ecoar as ramificações, mostrou-se incrivelmente sedutora. Nessas últimas páginas que se seguem,

amarramos as últimas pontas, com nós não-definitivos, prontos para serem desamarrados e prosseguir tecendo mais tantas outras digressões. Acredito que essa constelação de autores pode revelar ainda mais significações importantes para a compreensão dessa modernidade que habitamos.

4.1 Nas cidades, a Moda reverbera

Desde a entrada nesse labirinto de curvas e digressões, tentamos não perder de vista o excerto benjaminiano sobre a Moda e as questões que dele se ramificam. Cada vez que se lê o excerto, mais coisas parecem dele emergir, não sendo impossível considerar o fato de que nossas vistas já começam a ver coisas que ali não mais estão, mas que ativam outras tantas impressões e outros tantos diálogos. Orbitar o labirinto da Moda é atravessar um lodaçal sem fim, é se ver atraído pelas tantas possibilidades que nos surgem e concentrar o foco naquilo que endereçamos o caráter de objeto. Elaborar esse objeto é tarefa contraditória a todo tempo, e o caminho encontrado foi o de se deixar perder nesses corredores que incansavelmente se expandem sem cessar. Entramos no quarto momento da discussão, momento final do recorte. Já não é possível retornar à porta pela qual entramos, nem tampouco é possível achar a saída, sabemos que a empreita fundamental era a de abrir portas e tatear os cantos, munido da lanterna de um excerto e daquilo que poderia dali reverberar. Nesse momento final, a tentativa de discutir a questão do *cinismo* e suas relações com a Moda, esse objeto que cresceu ao longo do texto.

Daquilo que viemos chamando de imperativo de *Gozo*, que acomete o contemporâneo como um peso, como uma ordem dessas em que a esquiva é um movimento de pura sorte, resta discutir alguns pontos fundamentais. Isso que pesa sobre a cidade moderna desde a figura ficcional de Mouret, quem faz do gozo sua estrutura produtiva, parece ainda, um enigma. Quando dizemos *gozo*, é preciso pensá-lo em sua dupla acepção, em sua ambivalência, de um lado em sua face externa, social, e de outro, por sua versão subjetiva. Sabemos que do corpo do capitalismo, outros capitalisms se formam, outros que redefinem sua ossatura e o preparam para o enfrentamento da contradição que se aproxima, esse é o *ouroboros*, aquele que se alimenta de seus dejetos e se refaz. O imperativo do *gozo* é produto de uma reformatação, de uma das voltas que o corpo prepara para não se chocar consigo mesmo. Essa volta redefine seu *devoir*, remodelando o *sócius* e as estruturas conscientes que nele se equilibram. Dufour (2013), em *A cidade perversa*, indica estarmos num mundo cada vez mais sadeano, alinhado de forma

mais íntima ao mandamento supremo: *Goze!*, veiculado por anúncios publicitários, por programas de televisão, por filmes e canções, por comportamentos e instituições. Essa palavra de ordem não se articula desnudada, vem revestida em camadas e camadas de encantos sublimados, que nem por isso fogem ao caráter impositivo. Esse imperativo *goze* chega ao indivíduo travestido de Moda, rodeado por *gazes* leves e semitransparentes. Essa ideia lacaniana é apropriada por Dufour (2013), não sem razão, para trazer à discussão essa nova forma de cidade considerada perversa, que se perfaz na mesma estrutura, porém, metamorfoseando suas formas e seus discursos. Do liberalismo clássico individualizante e diferenciador, impossível de ser tomado sem sua religiosidade reformada pelo protestantismo, ao capitalismo tardio (que Dufour [2013] prefere chamar pós-moderno) da bolsa e da perversidade, uma tessitura outra se interporá sobre o mercado, a tessitura sadeana da gaze.

Na leitura de Dufour (2013), o mais-de-gozar lacaniano é mais-valia convertida em gozo de todos os tipos pelo proprietário. A mais-valia, excesso abstrato magicamente extraído e adicionado ao primeiro montante econômico investido na produção pelo proprietário, vinculado direta ou indiretamente ao trabalho humano e à produção, tem de ser apropriado. O *mais-valor* foi produzido, a questão se torna, então, como se apropriar desse excedente. Se num momento inaugural, marcado pela ética religiosa reformada, o capital se reinvestia na própria produção, cerceando no proprietário burguês limites cada vez mais austeros em relação ao controle da própria subjetividade; no momento tardio, o capital excedente se entrega à concupiscência. A discussão que já pontuamos retorna em Dufour (2013), com alguns adendos importantes. A nova forma de apropriação do valor excedente é também consumo, é consumação, gasto suntuário que indica um caminho a ser seguido, um modelo de gozo. O espetáculo da consumação é revolvido em *gazes* semitransparentes, atravessado de Moda, um gasto estilizado que indica aos espectadores o *modo* do gozo. O capitalista performatiza o gasto num novo rito sacrificial, a oferenda é seu próprio corpo concupiscente a se devorar e produzir *mais valor* na exposição. As *gazes* indicam uma etiqueta do consumir, de um processo que não se dá às claras, mas que se deixa cobrir no jogo erótico com a morte, a Moda envolve a utilidade funcional do objeto num abraço, seduz o consumidor que então se esquece dos motivos que o levaram ao consumo e protagoniza o espetáculo da consumação, auto-aniquilação produtiva.

Dufour (2013) destaca uma forma moderna de má perversão, orientada por uma ação sem limites, a exigir sempre mais em volume, obscenidade pura que se anima com o declínio das grandes narrativas modernas e com o aparecimento dessas multiplicidades infinitas de pequenas narrativas. Não creio ser possível diferenciar uma má perversão de uma outra forma

perversa boa; perversão é desvio da meta considerada normal, torção do discurso hegemônico num outro. Quando dizemos da perversão fetichista, o que temos à frente é uma torção do discurso normativo edípiano, isso nada tem de bom ou ruim. O que parece indicar uma má perversão na perspectiva de Dufour (2013) é isso que aparece como obscenidade na cidade perversa, um afã por sempre mais, um movimento que não se arrefece, e que, pelo contrário, é incitado socialmente, uma tara pelo objeto-fetichismo insuflada pelo próprio mercado. Isso é obscenidade que toma contornos cada vez mais intensos num cenário onde a fala proibitiva perde lugar frente à fala incitadora da consumação.

A fala aveludada que incita ao *Goze!* respeita a máquina industrial sadéana, e não pode ser compreendida sem a interposição da dimensão da Moda. Essa fala que incita e não mais se interpõe como barra quer fazer conexões, operar sínteses cada vez maiores, e lembra a todo momento: “Consuma e observe bem como é que eu gozo. E trate de fazer o mesmo, na medida de suas possibilidades” (DUFOUR, 2013, p.40). Esse *como* está propagado nas revistas, na publicidade, nos filmes, nos eventos, nas notas musicais, nas universidades e em qualquer outro canto, esse *como* não deixa de ser prescritivo, mas onde está sua obscenidade? A dilapidação que se perfaz nesse jogo consumatório tem cada vez menos entrada na dimensão que chamamos erótica; cada vez menos é possível testemunhar um movimento que se entregue à derrelição, ou seja, ao excesso que ultrapassa o simbólico e toca o vazio de significação (morte), cada vez menos é violada essa dimensão profanatória do outro, que se reduz em ato a um passaporte. O obsceno desse consumo é justamente respeitar *ipsis litteris* a ordenação de consumo do Outro burguês, é estar a todo tempo submetido à ordenação discursiva da Moda, que se reveste dessas gazes que nos dão essa tão confortante sensação de liberdade e autonomia. Emana do burguês uma etiqueta de consumo, um itinerário dos modos pelos quais devem ser submetidos os prazeres. O burguês comunica, como atenta Dufour (2013, p.40): “consume e observe como gozo, trate de fazer o mesmo na medida do possível”

A estrutura edípica não mais é suficiente para dar conta da cena social que se erige em contemporaneidade, cada vez se torna mais difícil olhar pela lente do mito edípico na procura de uma forma de neurose sócio-psíquica. A constatação não indica a morte do complexo, mas a necessidade premente de sua relativização. Como já discutido, a construção da narrativa freudiana é também uma estrutura de produção discursiva, que não apenas narra, mas performatiza; a estrutura encarna e atravessa o processo subjetivo, mas é preciso avançar e questionar a formação neurótica como o efeito “normal” desse labirinto edípico e sugerir uma forma outra de socialização que parece cada vez mais ocupar o posto de forma basilar desse

tempo de modernidade tardia. Se pudéssemos falar que a nova norma é a perversa, o próprio sentido etimológico do *perverter* se perderia, só é perverso aquele que corrompe e contamina o caminho esperado das pulsões. Seguiremos usando o termo perversão, mas sempre tendo em mente que tal termo corre o risco de extinção⁴¹. Os processos de socialização individuais estão, já há algum tempo, passando por reformatações significativas, é impossível dizer que vivenciamos a mesma modernidade do século XVIII e que os caminhos de incorporação das normas sociais seguem respeitando as mesmas configurações. Se indicamos um movimento da formação neurótica à formação perversa é por ser possível observar novos referenciais de enquadramento. É fato que ao nos remetermos à ideia de modernidade, temos de antemão a impressão de estarmos nos direcionando a formas mais frias de interpretação do mundo, formas desencantadas lançadas ao vício do cálculo e da técnica, mas não deixemos de lembrar que se o eixo explicativo teológico tombou, sua sombra demorará séculos para cair, se de fato é possível pressupor queda de coisa alguma. A questão central é a de que a fissura no seio da religiosidade, provoca rachaduras que vão se alastrando por todo o corpo social, numa velocidade tal que as referências que se prendiam a essa imagem vertiginosa tem como caminho para a salvação a própria rearticulação de suas formas.

É do neurótico repetir, e Freud sabe muito bem que essa tara pela repetição está relacionada a uma sala de espelhos que projeta imagens infinitas sobre a referência desse *Pai* evanescente. Repetir e socializar são momentos que se integram a todo tempo. A repetição neurótica está sempre assentada na *imago parental*, no pai que se encarna em Deus, no pai que se faz papai na família nuclear, do pai que se arranja na forma patrão e no pai representado juridicamente em forma de lei, o pai-Estado. Em cada uma dessas identificações sócio-psíquicas, o sujeito nasce e renasce do corte simbólico, do corte que castra e reforça a marca institucional da lei no desejo, a barra. Repete sempre a mesma narrativa em momentos cruciais, repete sempre essa angústia primeira que o colocou naquilo que Lacan chama de dimensão da falta. Há sempre o que faltar, há sempre aquele resto não simbolizado, o resto de carne que a faca da castração levou em sua lâmina. Independentemente da religiosidade articulada pelo sujeito dessa forma moderna ainda incipiente, as identificações sociais perfazem o caminho do sacrifício religioso, da angústia impossível.

⁴¹ Se hoje é possível imaginar um padrão de socialização antes tido como perverso, isso é efeito de uma sintomática dupla: tanto Édipo, enquanto complexo, não encontra mais ressonância nas formações sociais como outrora, quanto o perverso cada vez menos é tratado enquanto *desvio* da meta “normal”, não devendo mais ser nomeado como tal. Insisto na manutenção da nomenclatura por não haver uma outra que se enquadre teoricamente nos interstícios teórico pelos quais o próprio texto indica.

A estratégia de Dufour (2013) é a de indicar a perversão como progresso da neurose. Se a neurose conjuga a angústia, a perversão produz um *acontecimento*. Já discutimos demoradamente a forma perversa *fetichismo*, intrigante para Freud, justamente por representar a própria possibilidade de fissura edípica. O fetichismo como perversão revelara um compromisso feito com as tramas do desejo que engana a castração, que se desvia de seu corte simbólico e *cria* outros caminhos viáveis para a entrada no campo linguístico. É importante sugerir que se essa janela que se abre ao simbólico é aberta, é por já estar delineado um caminho outro de socialização das pulsões, e mais ainda, por já haver uma tendência “anti-social”, no próprio processo socializador, tomando formas cada vez mais pujantes. O compromisso que firma o fetichista vence a ameaça de castração como via de mão única para a ativação do signo, ao seguir ainda acreditando na fantasia da disposição fálica maternal, apontando ainda para uma possibilidade socialmente articulável de polimorfia pulsional, não mais violentada pela hierarquização do falo como referência central das todas as outras identificações possíveis. O acontecimento perverso é sempre uma *versão* outra em relação à norma estruturante, a representação pura de uma linguagem que se montou por via de uma *nova* disposição dos caminhos do desejo. Toda disposição é um *arranjo* que pretende o domínio da natureza pela cultura, do biológico pelo social; correspondendo cada um desses arranjos, ou à força de *lei* que determina o atravessamento simbólico dos corpos, ou à fragilidade dessa mesma *lei*, sempre sintoma de novas estruturações que se afiguram.

A Moda, como a percebemos hoje, ganha vitalidade nesse momento em que as pulsões estão desreferenciadas, quando os fluxos buscam novas significações. De um puritanismo liberal a um neoliberalismo profano, de um erótico dimensionado à questão da própria solidez da interdição a uma obscenidade articulada pelo princípio Moda – o próprio erotismo implodido em suas bases. É somente possível pensar o sistema Moda como aquele que se transforma em linguagem estruturante do modo de produção capitalista, quando a própria estruturação do sistema se define pela perpétua mutação de sua linguagem. O sistema é um complexo de nuances sobrepostas e qualquer tentativa reducionista e simplificadora tende a não concebê-lo em sua integridade; se esse sistema capitalista tradicional sofreu uma transmutação em seu *modus operandi*, não podemos assumir apenas um fator, mas um feixe de relações discursivas que se movimentam no sentido de um encaixe à nova condição. O desenho guiado pela análise de Dufour (2013) vai do abandono da condição neurótica para um movimento de entrada na perversão, mas esse deslocar-se deve ser compreendido sobre um fundo bastante delicado. Essa liberação pulsional, esse despreendimento das configurações edípicas respeita um discurso

liberal que se constrói por camadas, da emancipação burguesa das amarras transcendentais, da construção dessa pedra angular moderna chamada indivíduo, se equilibrando tenuamente entre o direito político e a diferenciação social, e do aparecimento de uma produção cada vez mais profundamente entregue aos delírios do consumo e do cálculo racionalizado. Se é de um desencantamento que se trata, eis que é preciso reencantar com urgência, e as pulsões estão livres para se engancharem a outros anzóis.

Esse mundo liberado das paixões espera por Sade, o oráculo dessa nova religiosidade cínica das bolsas. A Moda agora pode operar no vazio, preenchendo esse espaço com narrativas que tem por essência a transmutação de formas, que não se deixam prender nem se encantar por ideologias, a Moda é o discurso retórico da produção e do consumo, torção perpétua das formas e das disposições.

Cabe notar que a sociedade-fábrica de produção/consumo do gozo de Sade é uma sociedade sem restos, onde tudo pode ser explorado [...]. Estamos lidando com um sistema perfeito, sem restos, já que os dejetos são reciclados. E, por sinal, é exatamente onde os comentadores de Sade, como Maurice Heine, não aguentam mais. Mas estão errados, pois é aí que a sociedade-fábrica da produção/consumo encontra seu regime ideal, seu regime ecológico perfeito, pela acoplagem da máquina-boca, para falar com Deleuze, à máquina-cu (DUFOR, 2009, p.164).

A perfeição desse sistema de apropriação se dá justamente por aí, aparentemente, não transitar resto algum. O circuito sadeano imprime tamanha rigidez e método aos corpos conectados que não há brecha para o deslize do resto. Tudo é cuidadosamente pensado para se dirimir esse excedente de desejo não simbolizável. A maquinaria de Sade não é maquinaria de desejo ou de erotismo, é puramente obscena, reduzida a um microcosmo sexual da sociedade-fábrica, retrato da relação que não pode transgredir por não haver referência fixa sobre a qual é preciso atritar. A ação aurática está na aceitação do desafio proposto pelo resto alegórico que diz a todo tempo um *decifra-me*; desafio negado obstinadamente pela indústria sadeana. A fluidez da obra de Sade respeita o imperativo do gozo e o espetáculo da consumação, desmontando, uma a uma, as fundações do sujeito neurótico. O sistema-Moda se apropria dos vícios como combustível da produção, resignifica-os e os devolve novamente ao mercado, que os consome cinicamente se deixando levar pela nova roupagem. Não é que a maquinaria sadeana consiga se apropriar dos restos, mas que produz no seu teatro, passagens secretas por onde esses restos impossíveis são trancafiados longe da visão de seus produtores. O circuito dos restos corre por trás do sistema não sendo por ele integrado, pois não há tempo do tédio nessa ação permanente.

O consumo é um gozo, mas o desfrute do objeto depende da obliteração do trabalho socialmente necessário à sua produção, é nesse ponto em que entram as gazes, e é o trabalho da Moda dispor dessas coberturas que chamamos cinismo. Dufour (2013) é pontual ao lembrar que é Sade quem é chamado em auxílio à crise de 1929 para representar esse travestir. No lugar da morte, o erotismo simulado. Nesse espaço destituído da paternidade e do corte simbólico, o *incastrado* produz acontecimentos em série; e o modo de produção cria técnicas cada vez mais sofisticadas e sensíveis para se apropriar dessas pulsões liberadas. Fetichismo, cinismo, perversão, e por que não os efeitos alienantes do próprio trabalho – em consonância com a produção dessa forma Moda – são, pois, fenômenos centrais para a compreensão das sociedades contemporâneas.

Há que se compreender que todas essas possíveis alterações indicam novos processos de socialização pelos quais são submetidos os indivíduos e seus respectivos graus de liberdade, mas o ponto inflexível de tais ressignificações segue sendo o modo de produção, seguimos ainda nos reportando a sistemas de produção capitalistas, e aqui é crucial ter em mente a dimensão dessa pluralidade de capitalismo que se inter-relacionam sob dinâmicas de poder e submissão. Está claro que o capitalismo contemporâneo não é o mesmo daquele capitalismo primitivo ainda em gestação na Europa renascentista, mas seu núcleo duro resiste como insígnia. Orbitando esse núcleo, a história se configura em sua sala de espelhos, movimento imprevisível da produção de mais-valor e de consumo. Quem trabalha e quem consome são homens colocados em relação intersubjetiva, não apenas entre eles, mas entre as estruturas que historicamente receberam de outros homens, implicados por suas próprias dialéticas impressões. Esses homens, sob o olhar da modernidade se refundam, mas qual a posição dessa refundação? A perda do *halo* é sua imagem mais fiel, o momento sintomático do desencanto e do relógio de bolso, onde esse capitalismo ainda incipiente é posto à prova da primeira perda referencial, como socializar sem *Pai*? Se “nem o sol nem a morte se podem olhar fixamente” (ROUCHEFOUCAULD in DUFOUR, 2013. p.9), o sistema precisa de um novo hálito vital. A resposta parece estar justamente aí, não olhar fixamente para a morte, evitá-la, interditá-la, perversamente transgredir o Édipo, forjando com a morte o compromisso de não mais olhá-la de frente, simulando-a. Esquecer e deixar pra trás o *spleen* baudelairiano, essa melancolia existencial angustiada e isolada, presa ao tédio profundo de uma tarde emparedada e chuvosa. Marchar sobre esse tédio tão caro a Benjamin, para quem a associação com o momento aurático é tão rica em contradições. Se abro mão do *halo*, é por não me entregar a angústia de um objeto impossível, não me entregar a alegoria barroca, que em sua dialética violenta nega a própria

carne da obra deixando embasbacado o observador. Há que tamponar a morte e simulá-la, há que fazer do corpo um monumento ao gozo, superfície obscena da consumação onde qualquer compromisso é possível. Sôfrego por imagens-Moda, o perverso fará desse impasse uma saída, produzindo no cinismo a resposta de vários outros impasses que se repetirão ao longo do tempo.

A Moda é ode ao *Letes* do esquecimento, ignorando toda a história da mnemotécnica, o que só é possível por via da produção de cenários que agora podem se compor sempre como novas territorializações, justamente por estarem fundados no vazio referencial que se aglutina em escombros. Que esses escombros sejam cobertos por um magnífico panorama, e que o trabalho e o consumo passem a seguir um caminho perpetuamente orientado pela possibilidade de firmarem-se novos compromissos com esse imperativo do deleite.

4.2 O Édipo e seu enquadre fora de Moda

“Édipo é como um labirinto: dele não se sai a não ser entrando nele (ou fazendo com que alguém entre nele).”
(DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.110)

Impossível pensar Moda e perversão sem uma incursão sobre o capitalismo, sem problematizar essa ressignificação constante que o próprio sistema assume como pré-condição de existência. Assumimos que a Moda é a linguagem cifrada desse sistema produtivo, a fala que o revigora em sua pregnância. Não se trata de investigar o *estar na Moda*, ou as regras que essa mesma Moda estipula a seus seguidores. Trata-se da Moda como língua, estrutura produtiva, corpo do capitalismo, esteio da produção. Deleuze e Guattari (2010) em *O Anti-Édipo* produzem uma análise sobre os fluxos descodificados desse capitalismo contemporâneo, percebendo aí uma série de preciosas indicações. A Moda não aparece nesses escritos como objeto a ser encarado frontalmente, mas é possível indicar relações importantes que suscitam sua presença nesse discurso. Entre o desejo e o cadáver, algo é preciso incorporar para a vivificação. Não é nova a perspectiva que diz do trabalho como a seiva da cultura, da linguagem ou da lei, qualquer um desses *milagres* produtores do homem quer revelar um algo que produziu a significação primeira, fez surgir a doença da reflexividade e de todos os seus descaminhos daí decorrentes. É misterioso aquilo que forjou o nó dessa consciência, o que primeiro permitiu ao homem levantar-se sobre seu desejo então incontido. O que parece claro é que isso que chamamos consciência nada tem de fixo e nada tem de inato é o efeito desse longínquo percurso de separação de uma dimensão animalesca de vida, fuga de uma natureza que quer grunhir e

não mais pode agarrar esse homem que mordeu a língua e simbolizou. A organização dessa história natural é um labirinto de Escher, sabemos apenas tatear os possíveis dessas linhas narrativas e, quem sabe, indicar as possíveis vozes solapadas que ecoam eternamente nas profundezas abjetas. A língua da guerra e das invasões, da agricultura e das escravizações, das expedições e das produções familiares, da barbárie oriental e da civilização teocêntrica testemunham a centralização discursiva e sua sucessão descentralizante, testemunham a produção de uma ética transcendental ocupando a centralidade no enquadramento teórico-cultural e seu eventual colapso.

O homem e suas transmutações histórico-sociais adentram a modernidade; protagonizam clivagens que se levantam, mas que não se iniciam do rés do chão, são clivagens que imitam as ondulações, que no perder da força deixam de ser ou encontram novas forças em ondas ainda operando seu *crescendo*; aqui, discursos de poder podem se ocupar de novos corpos históricos ou conflitar num jogo de morte. A modernidade é um jogo sem início fácil, ondulação que robustece e que arrebenta margens há muito consolidadas. A modernidade do capitalismo inventa um idioma para corporificar suas produções, um rito maior que a simples busca de uma efetividade prática do *orar*, um sistema religioso sem entidade divina, mas que como qualquer rito, quer enrijecer sua ossatura cultural. Esse movimento descentralizador, liberador das pulsões, tem na Moda uma linguagem articuladora, uma gramática do *gozo*.

Para que circule essa Moda, outras forças sociais hão também de se estruturar e é impossível e infrutífero tentar traçar cronologias para essas linhas nascentes em estruturação. A diferenciação individual, a intensa divisão social do trabalho e correlata individualização, a fundação da nova máquina *jenny* que alteraria por completo o chão da fábrica e o volume dessa produção. A família, que nessa cidade ritmada por um novo compasso se notaria dissolvendo em suas rígidas fronteiras, o sexo, que libertado do olhar transcendental exploraria seus contornos, a arte, libertada e agora a serviço de um novo *deus*. Bermann (2007) é preciso ao trazer a alegoria marxista para iluminar esse espaço de trânsitos: *tudo o que é sólido desmancha no ar*. Nesse novo onde ainda pode ser sentido em ocasiões pontuais o cheiro acre da naftalina, nesse novo onde o passado se esconde ou se faz camuflar, cada vez mais raros são os circuitos independentes, *isso* que se desmancha é um grande lodaçal por onde são tragadas todas as referências. A produção é imediatamente consumo e registro; tudo é produção (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Registro e consumo estão contidos na própria produção, registro e consumo são efeitos dessa produção que agora não mais se localiza, de uma produção que se alastra por todas as territorialidades possíveis. Ao postularem esses circuitos independentes, o

que Deleuze e Guattari (2010) querem destacar não é uma diferenciação entre produção e consumo, mas a implosão mesma dessa diferenciação, querem identificar a produção como *isso* que maquina, o *isso* que possibilita a superfície de registros, condição prévia do consumo.

A máquina anti-edípica que colocam em funcionamento Deleuze e Guattari (2010) nada mais é que um enquadramento, ou seja, é forma em se observar o capital por uma perspectiva outra, como olhá-lo da janela a se trocar para uma festa. O primeiro sentido desse processo é inserir o registro e o consumo na própria produção, é derrubar as fronteiras que antes os separavam, é fazer do espaço social uma grande fábrica. Não poderíamos ver nesse ímpeto um reflexo arquitetônico? A nova Moda da construção é deixar estruturas produtivas à vista, fiações, dutos de ventilação, colunas de metal, cimento, e habitar esse espaço *loft*, recortado pela perspectiva livre, plano corbusiano do movimento livre. A produção é nossa *natureza* e uma vida privada que dela se protege e se isola não poderia perdurar. A narrativa de um Warhol parece bem traduzir as preocupações de Deleuze e Guattari (2010), as políticas que norteiam essas narrativas são díspares, mas parecerem detectar o mesmo sentido, a *indiferenciação*. O capitalismo não poderia restringir a produção aos limites da fábrica, a produção tem de invadir as demais esferas. A *mão invisível* de Adam Smith é um mero jogo retórico político-ideológico, pois se pudermos de fato sugerir a indiferenciação de mercado de consumo e produção, passa a ser o consumo uma das etapas da própria produção. As máquinas são desejantes, são também órgãos inscrites, entidade coordenadora em si.

O desejo na obra de Deleuze e Guattari (2010) aparece como princípio imanente, a própria produção, o desejo não se revelando no chiste ou na perversão, o desejo que não se revela na fissura que desarma as representações individuais, mas que está em toda parte em produção. O desejo, para fazer uso da metáfora freudiana, não está percorrendo os interstícios da casa e se revelando pela fumaça escura das chaminés, o desejo é a própria casa, é a própria família que se produz e que faz marcar. O que é chamado de registro social é o efeito de um processo produtivo, essa máquina desejante que fabrica disposições superficiais. “a falsa consciência é consciência verdadeira de um falso movimento, percepção verdadeira de um movimento objetivo aparente, é percepção verdadeira do movimento que se produz na superfície de registro” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.23). Registrar é marcar os limites da ordem desse algo que chamamos sujeito, é assinalar uma silhueta capaz de indicar os caminhos por onde escorrerão esses desejos fabricados. A superfície de registro é isso que a falsa consciência abarca em suas redes; a falsa consciência não pode é atravessar essa barreira e se deparar com a produção do registro em si. A ação do consumo sucede o registro, sendo o próprio

consumo, antes produto dessa infernal produção. O consumo é nada mais que um produto dessa fábrica de inscrições e disposições desejantes.

O que Deleuze e Guattari (2010) estão a todo momento reforçando é a ideia de que o consumo é já produção de sua artificialidade, de sua dependência condicional ao registro de uma forma subjetiva, também produto dessa dinâmica maquínica. Isso que se deixa assinalar como sujeito repousa na superfície de inscrição e é uma articulação discursiva “sem identidade fixa errando sobre o corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.30). De modo simplificado, a produção desejante é imanente, precede a própria história e suas violências inscricionais. Mas essa máquina desejante tem de se ver com organizações sociais múltiplas imbuídas da premência de regular fluxos. A grande fábrica capitalista sadecana nada mais é que uma estrutura regulatória desses fluxos de desejo que orbitam caoticamente o espaço após a queda do espesso véu de referências tradicionais. O desejo em sua forma pura *deve* ser realocado a uma nova economia de pulsões, e é esse sistema capitalista a forma de articulação e sequenciamento dessas máquinas desejantes, é por esse corpo sem órgãos que a inscrição de novos registros se operará, que o discurso do consumo e da consumação, corporificado na figura de Mouret, poderá inscrever sua normatividade perversa.

O corpo sem órgãos se apropria da produção desejante, encantando sua energia. O que indicamos atrás ganha força com as teses de Deleuze e Guattari (2010) de uma estrutura social capaz de reencantar o mundo através das dinâmicas de uma linguagem Moda, língua que também é como um caniço oco, que é vazia em si, que desafia a morte através de uma imbricada engrenagem de reapropriação simulada de restos (α). Esse reencantamento depende das redes produtivas da falsa consciência e do cinismo social. Em *O Anti-Édipo* a produção desejante aparece como sistema linear binário, regulador de trocas simbólicas mediadas pela linguagem, o que de certa forma pode ser intuído em Freud posteriormente à produção de *Para além do princípio de prazer*, em que uma dinâmica trágica já se apresenta ontogeneticamente. Os sistemas binários são a base da troca, pois mediam o vínculo intersubjetivo, são sempre abstrações criadoras da própria diferença. O que abre esse veio comunicativo? Se a *lei* do parentesco regulado pela proibição do incesto ou outra coisa, o que realmente nos importa é que, na medida em que se abre essa dimensão cultural, algo sempre se fará reprimido, pois é a cultura, justamente esse *desejo* de enganar a finitude e a natureza, produzindo dobras sobre si: interdições [represadas como má consciência] e injunções. Não creio ser um absurdo pensar, na obra freudiana, o complexo de Édipo como uma conformação social moderna das pulsões, chave teórico-metodológica de compreensão da modernidade e das suas modalidades de

repressão. A produção desejante linear binária, talvez a impossibilidade sintética, é, em Deleuze e Guattari (2010), série rebelde à conformação ternária, edipiana. Tal conformação ternária edipiana é inscrição social subjetiva, estruturação do próprio desejo pela arquitetura social normativa. O complexo é máquina produtiva ligada a outras diversas máquinas que depuram e organizam esse valor excedente chamado *falta*.

A máquina (o discurso da consumação, o imperativo do gozo) ocupa a centralidade do *sócius* e é nessa mesma máquina que o sujeito se encaixará lateralmente. Os fluxos de desejo não sublimados pelas formas socialmente normatizadas, esses capazes de carregar o potencial aurático redentor, a força do *milagre* que anima a história aterrada, são sadeanamente reapropriados, reciclados, ressignificados, e postos novamente em circulação. O efeito *gaze* é o que permite esse movimento, é a Moda o discurso a animar esse ente vazio, a performatizar esse corpo sem órgãos, a *pôr gazes* sobre esse corpo que não pode ser olhado de frente. A produção capitalista, o consumo, dependem também desse trabalho-Moda, de encobertar, que acerta simultaneamente o sujeito e o objeto-fetice. O *sócius* quer inscrever e registrar os fluxos de desejo, quer se apropriar das pulsões liberadas e conformá-las às suas próprias leis. O trabalho de socialização capitalista-burguês encontra na estrutura edipiana sua forma-sujeito base, o indivíduo cindido entre o direito formal e a má consciência.

Foucault, portanto, tinha inteiramente razão quando dizia que a psicanálise, de uma certa maneira, cumpria aquilo a que se propusera [...] soldar a loucura a um complexo parental, liga-la à ‘dialética meio-real, meio-imaginária da família’- constituir um microcosmo no qual se simbolizam ‘as grandes estruturas maciças da sociedade burguesa e de seus valores’, Família-Crianças, Falta-Castigo, Loucura-Desordem – fazer com que a desalienação passe pelo mesmo caminho que a alienação, Édipo nas duas extremidades, fundara assim a autoridade moral do médico como Pai e juiz, Família e Lei (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.128).

O complexo familiar, o modo de produção social, o discurso religioso ou sua ausência, o espesso conjunto de instituições, o sedimento moral, as leis não podem ser meramente frutos de uma ação deliberada, efeitos de uma realização antropomórfica, o que não quer dizer que é preciso tratar esses “*feixes discursivos*” como resultado de uma mera casualidade das que a história produz. Apagar os atores da cena parece mais pernicioso e mais propenso a uma naturalização do *sócius*. O perverso e a perversidade como força social parecem revelar uma desestruturação da estrutura edipiana, uma deformação dessa narrativa familiar que por muito tempo esteve fundada em bases sólidas. É de uma cidade perversa que Dufour (2013) retira suas implicações teóricas, o que passa ao largo de uma fresta por onde emerge um novo discurso antagonista ao discurso do capital. A Moda e suas mil gazes precedem essa crise da estrutura

edípica, já prevenindo essas contradições. Na verdade, o compromisso perverso-fetichista parece ser bem mais adequado a essa forma capitalista tardia; esse perverso cria outras territorialidades via compromisso, recusa a castração e promove outros tantos caminhos para a passagem da angústia. A perversão se encaixa melhor nessa esfera de especialização e diferenciação intensas, de fuga dos constantes riscos que se apresentam na figura da mobilidade e da fluidez, do mal que se revela pelo peso da família tradicional ou do fardo da *co-dependência*. A estrutura perversa se protege principalmente de um discurso que circula livremente sobre o vazio referencial, a morte. Um mito não se sustenta sem um rito, e o rito desse mito perverso é a Moda, lastreada em sua simulação erótica e em sua liberdade [condicionada ao *gozo*] de articulações pulsionais.

Deleuze e Guattari (2010) pensam a falta como produto dos registros maquínicos; nesse ponto estamos entre duas bases de estruturação da angústia, de um *resto* (valor excedente) que é fabricado, ou de um resto (*a*) que é correlato ao nascimento do sujeito, ele próprio, máquina produtora. Independentemente de sua raiz, essa falta é apropriada pelas redes dos fluxos de capital, tradução da angústia de objeto para consumo angustiante. Seguimos empunhando a falta como esse resto inominável, a diferença econômica entre natureza e cultura. É da tentativa de significação desse excedente, trabalho sempre insuficiente, que surgem as criações e seus demônios. É esse resto de desejo não simbolizado aquilo que as máquinas sadeanas reintegram em seus circuitos, esse resto angustiante não pode transitar pelo *sócius* livremente. O momento aurático está relacionado intimamente a essa falta, mas a sobrevivência do *capital* também. No sujeito, a apropriação desse resto está condicionada à dimensão de reflexividade, de criticidade, de discurso conflitivo; no *capital*, isso é apropriado aprofundando os limites da *imbecilidade*, que garante a integração via Moda, desse resto ao sistema de registros. O discurso *erótico-fetichista*, ao tornar seu esse resto, coloniza o sujeito, apropria-se de sua memória, reinscreve em plena carne uma mnemotécnica – herdeira dos suplícios e sacrifícios onde a *lei*, definitivamente, se marcará. O *capital* é novo corpo social onde tudo se descodifica (DELEUZE; GUATTARI, 2010), é do capitalista essa arte de manejar o inconfessável, de erigir panoramas que obnubilam sua prática intrínseca a um cinismo essencial, sempre a operar a reterritorialização (dar ao resto uma fantasia a ser consumida eroticamente pelo sujeito) do desterritorializado (resto que “naturalmente” circularia angustioso até que as tramas discursivas do sujeito, suficientemente fortes, pudessem o integrar em suas dinâmicas. *Grunhir – tartamudear – tatear – verbalizar esse resto integrando aquilo que antes era unheimlich*).

O circuito de máquinas capitalista funciona regularmente através de suas contradições imanentes, é uma máquina cínica, produtora de compromissos que não podem se conflitar com nenhuma narrativa prévia. Essas contradições são, em realidade, seu alimento. Quanto mais esquizofrenia e descentramento, melhor. São Deleuze e Guattari (2010) uns dos que primeiro afirmaram que essa não é mais a idade da crueldade e do terror, mas a idade do cinismo, onde crueldade e terror nem mesmo são colocados em cena, relegados a um *background* cada vez menos acessível. É o cinismo articulado à imbecilidade que otimizam a extração do sobretrabalho. Os primeiros raios da modernidade apresentavam um conflito desvelado, espaço onde o capitalista não escondia seu cinismo, não ignorava o que fazia (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Contemporaneamente, a Moda faz da própria produção um reino de consumo, *neocoloniza* esse discurso do trabalhador antes mesmo que esse possa se articular, o imperativo do *gozo* perverso, que firma o compromisso supostamente *livre* – é essa vertente que a publicidade explorará – já prescrito pelas máquinas inscitoras. As verdadeiras políticas do capitalismo são a moeda e o mercado, a circulação dos fluxos desreferenciados, que, por assim serem, podem se transformar em qualquer coisa e se atar a qualquer demanda de consumo, a *lei* que se faz prescrever é a do consumo irrefletido, ou melhor, falsamente consciente.

4.3 Eles sabem e continuam a fazer

“Aqui estão as túnicas de gaze, que ocultarão somente aquilo que deve esconder ao desejo.” (SADE, 2000, p.9)

Se Luís XIV inventou a Moda é por ter dobrado a indumentária a uma periodicidade, por ter submetido o gosto a uma dinâmica político-econômica, por ter feito do luxo um código mutante. O sistema da vestimenta e etiqueta que se articula simbioticamente ao mercado, que respeita suas convulsões, tem como epíteto a sabedoria do poder, portado pelas imagens, de moldarem as percepções, de as conformarem. As pinturas já indicavam um corpo manequim, encarnando a veste e suas representações, atado a indicações sarcásticas e insinuações sexuais. A indumentária falará pelo corpo do rei, tomará o discurso até roubar a voz. Não é impossível estabelecer a leitura de que a importância dessa forma-Moda já indicava as rachaduras estruturais que se alastravam por toda a superfície da idade média, a ponto de liberar esse discurso já sedento por *liberdade*. O Rei-Sol deixa cair as chaves que liberariam uma pulsão violenta irrefreável. As perucas e os saltos vermelhos liberariam o homem comum. As

temporadas de Moda (*hiver* ou *été*), invenção do reinado de Luís XIV, ordenam, e ao mesmo tempo criam essa paixão pelo sempre novo, que será ressignificada mais tarde pelo *grandmagasin* e dilacerada pelo *prêt-à-porter*. A modernidade já está aí engatilhada, suas condições já estão preparadas, aguardando apenas o acidente histórico contingencial, o ponto de clivagem por onde adentrarão os discursos ressentidos a se auto-justificarem *iluminados*. Do *Sol à Iluminação*, tudo não passa de arte de dar nomes e poder para legitimar a disposição e validade da própria nomeação. Se algo sobreviveu após a Revolução – que Benjamin⁴² soube interpretar etimologicamente de forma audaz – foi esse discurso já eminentemente moderno que há tempos salvava a economia francesa de seus fracassos externos, livrara da morte esse corpo real já apodrecido.

É Nietzsche (1998) quem discorre sobre o direito senhorial de dar nomes, da própria origem da linguagem como expressão do poder de tais senhores. Os nobres se estabeleceram como bons, em oposição a tudo aquilo que se afigurava como plebeu. A produção é de uma *distância*, de uma separação que legitimará a criação dos próprios valores e os nomes dados a esses próprios valores. Mesmo a moral, esse falso “*a priori*”, pode ser colocado em cheque. O corpo e os móveis Luís XIV serão destruídos pelo corrosivo absurdo do drama dionisíaco moderno, pela triunfante moral do homem comum da Reforma (NIETZSCHE, 1978), que se dirige sempre para fora ao invés de voltar-se para si, do que sempre quer um mundo exterior e oposto. O domínio sobre si, chamado consciência, é prática de amansamento da natureza que, paradoxalmente, a cada nova aquisição social faz reprimir uma voz dissonante, entesourando uma potência cada vez mais profundamente. Esse moderno ressentimento carrega a má-consciência que os castigos ajudaram a despertar, carrega esse sentimento de culpa angustiante que a si próprio impôs. Enquanto a moral nobre é um sim a si mesma, uma autoafirmação constante, a moral ressentida, já moderna, diz não a um fora, a um não-eu, esta negação é seu ato criador (ímpeto de destruição, pulsão tanática). O ponto principal nesse sistema nietzschiano é a necessidade desse homem moderno precisar, para nascer, de um mundo antagonista, “sua ação é no fundo reação” (NIETZSCHE, 1978, p.18). Os efeitos dessa ética são profundos, e o que mais nos interessa aqui é a clausura.

Todo o mundo interior, originalmente delgado, como que entre duas membranas, foi se expandindo e se estendendo, adquirindo profundidade, largura e altura, na medida em que o homem foi inibido em sua descarga para fora (NIETZSCHE, 1978, p.40).

⁴² O termo *Revolução*, em francês *Revolución*, é lançado num sutil jogo de palavras. *Revolución* quer também dizer liquidação, gerenciado pelo “espigado e atrevido caixeiro, a morte, que mede o século em braças, e, por economia, faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação” (BENJAMIN, 2010, p.102).

A grande inversão operada pelas reformas religiosas é a que diz: “*Se sofres é você o culpado*”, alterando a direção da culpa do objeto exterior para a auto-referência. Surge aqui, com toda a força, o ideal ascético e suas implicações culposas, estendendo todos os seus tentáculos para a vida subjetiva, colonizando-a mesmo em sonho; e é justamente o ancestral de estirpe mais poderosa – este que guardava em si o poder de dar nome às coisas e fazer circular o domínio – quem termina transfigurado em um Deus reduzido em poder, alijado da ação, feito imagem referencial por onde se espelharão todas as instituições socializadoras. Dessa imagem, que em primeira instância, é mero efeito da sala de espelhos, regulam-se ordenações discursivas específicas, máquinas de produção desejante e de cortes simbólicos. Algo monstruoso faltava para produzir sentido a essa vida do homem ressentido (NIETZSCHE, 1978). O signo da crucificação, paradoxalmente, a imagem enigmática da má-consciência que faria surgir a forma-homem ideal ao projeto moderno a ser ainda erigido. Aqui Nietzsche pode dizer com todas as letras, que a ação é tudo, e que nada há por detrás dessa ação; que o “agente” nada mais é que uma ficção que se acrescenta à ação. Os sujeitos se produzirão desses atos fundadores do poder e da nomenclatura dos senhores, ou da injunção ressentida, que transfigura a imagem desse poderoso senhor – assassinado ou não pela corja de irmãos – que se cria por reflexo da castração. A família, a burguesia e a Revolução Francesa dependem dessas reviravoltas simbólicas. Por tais processos a *história* vai ganhando a forma que Benjamin (2012) chamou antes como *documento de barbárie*, que se grava na carne do homem profundamente – *mnemotécnica* – através dos sacrifícios, das inquisições, dos suplícios e das leis de reclusão e socialização.

Somente poderia ter nascido uma estrutura psíquica capaz de *denegar* se antes pudesse ser produzida a má-consciência, a culpa, ou isso que se acumula e que se faz obstruir, que cresce internamente como angústia. O tempo contemporâneo da Moda apresenta-nos uma reconfiguração das mesmas dinâmicas de sentido, que nos lembravam de Deleuze e Guattari (2010), e que muitos arriscam chamar *pós-modernidade*. Um tempo nascido da *modernidade* em todos os seus aspectos, mais propriamente um excesso, mas que eu preferiria continuar chamando modernidade justamente por estar fundado naquilo que é sólido, já há algum tempo, e ainda não se desmanchou pelo ar: o *Capital*. Essa realidade social – mercado capitalista global tardio – é dominado por uma forma de abstração real lembrada por Marx (ZIZEK, 2013), uma força inédita de desterritorialização radical. Esse vazio, núcleo duro por onde circulam os desejos, é um grande fio que se puxa daquele novelo que Nietzsche (1978) chamou de *grande*

inversão – sempre a lançar para dentro a culpa, que, sem meios outros de sublimação, é expelida em forma de consumação angustiada para fora. O capital, por meio desse discurso que não se deixa capturar por qualquer sentido de finitude, a Moda em si, segue produzindo excedentes e abstraindo sentidos. Mesmo que caia o Édipo, e que o perverso se torne a estrutura base, é o capital que se apropriará dos restos não simbolizados de desejo, da angústia propriamente dita, que é alimento dessa grande máquina e que garante a perpétua desterritorialização. Se não há mais *Pai* para referenciar a culpa, se não há agência do corte e da castração, há toneladas de gaze que a Moda, o discurso dessa força desterritorializante, faz uso para envolver “eroticamente” esse sujeito que não pode assistir a imagem do trono vazio, da hiância em si, pois fatalmente se desintegraria.

O mito do Édipo, deslocado por Žizek (2013) através da figura de Hamlet, serve para ocultar um conhecimento proibido, serve para lançar gazes na obscenidade do pai. Essa é, por assim dizer, nossa condição. O que Žizek (2013) chama de situação pós-trágica, moderna, é exatamente esse modelo de conformação social em que um imperativo – o do *gozo* via consumo-Moda – me força a trair “*a substância ética do meu ser*”, forjar um compromisso que escape das injunções edípicas.

A oposição básica é entre Édipo e Hamlet. Édipo realiza o ato (matar o pai) porque não sabe o que está fazendo. Ao contrário de Édipo, Hamlet sabe e, por isso, é incapaz de prosseguir o ato (vingar a morte do pai). [...], no entanto há uma terceira fórmula que devemos acrescentar ao par ‘ele não sabe, apesar de fazer’ e ‘ele sabe, por isso não pode fazer’: ‘Ele sabe muito bem o que está fazendo e ainda assim o faz’. Se a primeira fórmula diz respeito ao herói tradicional e a segunda ao herói moderno primordial, a última, combinando ambigualmente conhecimento e ato, explica o herói moderno tardio – ou contemporâneo (ŽIZEK, 2013, p.16).

A questão de um imperativo de *gozo*, conjurado pela estrutura social dessa modernidade tardia tem de levar em conta esse outro aspecto central, o cinismo. Saber muito bem o que está fazendo e ainda assim seguir o rastro da mesma ação, que nega uma espécie de substância ética do ser, sem que isso signifique a interrupção da ação. Essa questão é central, pois como pudemos ver em Agambem, se não há possibilidade real de profanação, em decorrência da própria destituição do lugar sagrado, o sistema deve perecer como condição de sua própria insustentabilidade. Mas eis que esse corpo podre se recusa a ser enterrado; *ele* próprio opera a primeira denegação, mesmo sem órgãos se levanta e firma o compromisso – acontecimento – fetichista: não acreditar na existência do corte – morte simbólica – simulando uma nova entrada válida no mundo simbólico. Essa entrada via *gaze*, pacto com a imaterialidade do fetiche,

substituto que tem como princípio a perpétua mutação de suas formas e a negação peremptória de uma *essencialidade*, objeto de escárnio da Moda.

Morte e erotismo são, para a Moda, mônadas estéticas. Isso lança os sujeitos numa posição de incerteza radical para qualquer posicionamento subjetivo, que só poderá ser amenizado por meio de representações extasiantes e fantásticas em que o próprio sujeito venha a se esquecer de seu estatuto ético-moral, adentrando repetidamente nesse labirinto de reencantamento. Se Deleuze e Guattari (2010) recorrem ao termo *imbecilidade*, é justamente para indicar que tais práticas cínicas dependem dessa produção maquínica de falsas consciências, que se permitem deixar levar pelo discurso-Moda sem estranhá-lo, sem se deparar com sua faceta *unheimlich*.

Não existem padrões firmes predeterminados, tudo é renegociado repetidas vezes (ZIZEK, 2013). A própria noção firmemente estabelecida na modernidade, tempo de posições céticas e frias, de intensa racionalidade e impessoalidade parece carecer de certa relativização. Mesmo estruturas racionalizadas e racionalizantes parecem operadas por princípios pouco referenciados nas mesmas racionalidades que empunham, e Zizek (2013) é pontual ao indicar que a pós-modernidade seria nada mais nada menos que a “derrota do Esclarecimento em seu próprio triunfo”. O ponto cego da perspectiva: o homem angustiado e ressentido não pôde enfrentar a hiância narrativa, não pôde enfrentar o desafio de produzir uma construção simbólica capaz de lidar com o fluxo de pulsões liberadas no *sócius*. Para os interesses do sistema produtivo, esse curto circuito é deveras sedutor, é a efetivação de um mascaramento contínuo e promissor em termos de produção de valor excedente, a implosão mesma do sentido. A Moda é a dinâmica desse corpo sem órgãos, linguagem centrada na autodestruição das próprias referências, sempre pronta a elaborar novas tendências fascinantes que afastem o consumo daquilo que está escrito nas entrelinhas da etiqueta, a *produção*.

A *produção* há de criar e repetir essa mitologia Moda, desterritorializar e recolonizar o sujeito repetidamente através de sempre novas *Modas*. Repete como Sade (2000) o fez: “você só está nesse mundo para gozar, o único limite ao prazer deve ser o limite de sua força [...] todas as horas são propícias”, mas pede aos participantes de cada um dos rituais o procedimento ordeiro que não deve faltar nem no delírio nem na infâmia, o que caracteriza um movimento distinto daquele que Battaile nos trouxera, do puro excedente pletórico, da busca pela continuidade descontínua. A performance sadeana é perfeitamente correlata à essa estrutura de modernidade tardia, que se apropria de todos os restos cinicamente, descartando a melancolia e o encontro contraditório aberto na alegoria. A figura do *Pai* foi solução de compromisso que

aliviou a insuportabilidade do confronto direto com o vazio do desejo do outro, a solução intrapsíquica para a angústia em habitar um plano sem sentido, que através dos rituais de sacrifício, do trabalho humanizante, da cultura, coloniza a própria vida natural e dissipa parte dessa incerteza constituinte. O perverso, diferentemente, habita o negativo da ordem simbólica moderna tradicional, “do jogo significativo seguindo seu curso desimpedido do Real da finitude humana” (ZIZEK, 2013, p.65), estabelecendo compromissos ausentes do eixo da castração. Não se trata de mero acontecimento isolado na esfera particular da vida privada; trata-se de uma crise do paradigma moderno, de um processo de implosão nos cânones de socialização que produziram a estrutura subjetiva que chamamos moderna. Zizek (2013) ainda aponta uma questão de suma importância: a de que essa posição contemporânea nos coloca uma condição horripilante: *a falta de tragédia*.

Não há, nos processos de tradução e socialização das pulsões, espaço para o confronto corpo a corpo com o real, tudo se assume como compromisso possível já na imediaticidade da realidade sensível. O objeto-fetiche toma a centralidade como injeção de felicidade, mediação do *gozo* que se opera sem espera e avesso a qualquer nuance do tédio. A economia capitalista moderna *transgrediu* os valores rituais, ignorando o sacrifício como esse anteparo preparatório ao consumo, capaz de abrir espaço ao acesso a esse objeto sacrificado. O que Agambem chama de profanação é trazer esse objeto intocável ao solo mundano [rebaixamento], mas é cada vez mais raro o encontro com essa matéria transcendental, e cada vez mais comum o diálogo com o objeto que se passa por encantado, mas que é mero simulacro, gaze. O capitalismo, abrindo mão da tragédia dialética da contradição, naturalizou o consumo como ordem, pervertendo o ritual, agora referenciado apenas por esse imperativo do *gozo*. Tudo há de se *desmanchar no ar* desse reino onde o estranhamento se limita ao absurdo *fora de Moda*.

Isso que o capitalismo coloca em funcionamento, a Moda tem a fantástica capacidade de enganar o anverso da nossa materialidade, a Morte. A Moda faz girar os significantes sem que os mesmos passem pelo tempo da depreciação, sem que o uso lhes marque com os traços da repetição, fazendo ruir a finitude e tornando a melancolia uma posição tipicamente contemporânea. É melancólico o que não aceita o luto, que mantém a aparência de felicidade ante as raízes perdidas, e que não pode aceitar o fato de que o objeto é faltoso desde o início (ZIEK, 2013). Aprendemos essa arte de perder com os cortes simbólicos produtores de restos impossíveis, que são para o melancólico, inconcebíveis. O objeto nada mais é que a positivação de um vazio/falta, constituinte dessa condição neurótica que angustia a todo momento repetidas perdas. Estrutturamos nossa existência numa série de objetos que se montam em torno de um

vazio; simbolizando, vamos nos construindo em referência a esse símbolo, muitas vezes incoerente, abrindo espaços momentâneos para o acesso ao tartamudeio, momento em que sentimos como que o gosto dessa natureza arredia, impassível em cair em nossas redes significantes. Essa nossa pequenez frente ao Outro, chamamos ou encontro com deus, ou falta. O perverso não firmou compromisso com esse corte socializador da falta, firmou um acordo consigo mesmo, alucinando no Outro uma imagem correspondente à sua crença, obliterando a própria possibilidade de surgimento do outro em sua dinâmica pulsional. O perverso é melancólico pois não crê na possibilidade de perder, não aceita o luto, é máquina de produzir fluxos. O perverso desestrutura o Édipo, forjando uma saída que poderia ser lida por nós como possibilidade aurática, como inclusive uma viável abertura nos códigos normativo-institucionais. A questão é que a solução fetichista, enquanto discursividade possível, é também absorvida pela narrativa inessencialista da Moda.

“Ele sabe muito bem o que está fazendo e ainda assim o faz”, forma de ação típica do sujeito dessa modernidade tardia que, em certo sentido, ultrapassa a dimensão de uma pura e simples alienação. A atitude cínica, que Zizek (2013) assente como depravação moral, é uma força social que impele o sujeito a denegar, a se desviar do ponto conflitante, nisso lembrando um pouco do homem do ressentimento nietzschiano. O cínico não acredita simplesmente na fantasia que a Moda lhe transmite sem pestanejar, tem clara consciência daquilo que está por trás do que o fascina, mas recua e prefere transitar por entre as gazes. Parece mesmo ser a prerrogativa para seguir o imperativo do gozo um estranho esforço em se educar na fixação pela aparência, um assustador paradoxo: imolar-se como condição do fruir.

Figura 3 – White Gauze



Fonte: Robert Mapplethorpe, 1984.

4.4 A volta da angústia que nunca engana

“Só quem empunha a faca recebe Isaac”
(KIERKEGAARD, 1979, p.210).

Nossos desejos respeitam uma noção cosmológica, orbitam ao redor de um grande buraco negro, um núcleo vazio. Qualquer desejo que se aproxime em demasia dessa *hiância* se arrisca seriamente; adentra o espaço da *afânise*. Aproximar-se dessa escuridão vazia é somente possível munido de gazes, de várias de suas camadas. Desde o momento em que iniciamos a produção desse texto, estivemos em contato com um objeto que está sempre a escapar, que desliza e escorre, fugindo de nossos esforços conceituais. Compreendendo essa natureza amorfa, supusemos ser a melhor maneira de abarcá-lo, aquela que pretende dar voltas, atingindo-o transversalmente, tentando captar os efeitos para assim, marcar o passo da aproximação. O método estabelecido por um olhar de *soslaio*, que como na caça, não se deixa levar pelo impulso de atacar frontalmente a presa, mas espera, recua, estabelece rodeios e digressões, avançando sempre dois passos e recuando num deles.

O risco assumido nesse esforço circular é o de simplesmente não desferir o golpe derradeiro e temo que, nesse caso específico, o golpe fatal não seja possível. A dificuldade inicial, a da abordagem mais adequada, foi superada por essa técnica das voltas e, performatizando esse movimento de contínuos avanços e recuos, pudemos minar algumas bases do nosso objeto. Passando pelos sentidos da modernidade, pela consumação, pela estrutura edipiana, pelo sistema-Moda, pelo erotismo, pelo fetichismo, entrando em debates sobre a atualidade do consumo, sobre a cultura; tomando novamente caminhos já percorridos com o intuito de alargar seus limites, recuando outras tantas vezes mais, abrindo terreno pela profanação, pela angústia, pela morte e pelas gazes, num esforço motivado pelo desejo de compreensão disso que chamamos Moda. Cá estamos, deitados na noite fria desse mato alto, olhando pelo binóculo o sinuoso mover-se desse animal escorregadio, fascinante. É chegada a hora de recobrir a última das voltas, sabendo que nesse ponto, podemos observar um labirinto de partes mapeadas, partes que já percorremos e estamos, de certa forma, mais familiarizados, mesmo pressentindo que em cada volta, novos detalhes e segredos se revelam dessas paredes úmidas.

4.5 Modernismos

A Moda é o discurso dessa produção capitalista tardia, contexto ainda moderno, mas que se apresenta quase como um *novo*, quase como um *outro* que não aquele capitalismo da acumulação primitiva de capitais, mas que ainda guarda a mesma natureza por seguir operando o movimento de desterritorialização e crescimento, que não pode ser analisado ou percebido isoladamente da abstração da produção de mais-valor e de diferenças. O que Lyotard (2006) chamará de *Condição pós-moderna*, preferimos chamar, como seguem fazendo vários autores, modernidade tardia ou radical. É Lyotard (2006) quem nos traz a noção de que habitamos um tempo recortado por uma atitude de incredulidade ante os *metarrelatos*, intensificando as impressões já esboçadas em Simmel e Benjamin de uma atrofia dos sentidos pelo trauma dos choques modernos, de uma inabilidade narrativa que comunga da firme recusa ao amarelado momento do tédio. A função narrativa, podendo se perder por completo, tem sua força e violência diminuídas em razão da descrença nos metarrelatos. Essa incredulidade não é meramente uma escolha deliberada em desviar o olhar e se prender em outras paragens, mas uma impossibilidade de enfrentamento compreensivo.

Essa realidade pós-moderna nos capacitaria, então, para suportar o incomensurável. Mas quais os meios que essa tessitura social faria uso para tornar o incomensurável suportável? Poderíamos fazer uso da clássica ferramenta conceitual de análise marxista, trazendo a alienação como um processo *sócio-subjetivo* capaz de obscurecer as reais relações de produção, de modo que, tamponado o acesso à dimensão crítica, torna-se perfeitamente possível habitar o incomensurável através de uma estreiteza reflexiva. Nesse sentido o “*pós-moderno*” nos capacitaria pela lógica de uma ação dessensibilizadora de forma que suportaríamos o incomensurável justamente por não compreendermos sua incomensurabilidade, por não acessar os seus reais sentidos. Dessensibilizados, nada nos poderia afetar. O ponto é que essa chave de compreensão analítica se revela cada vez mais limitada para a análise das sociedades contemporâneas, longe estão de serem obsoletas categorias interpretativas, mas há que tencionar outros desdobramentos.

Por mais que a estrutura produtiva tenha se desenvolvido e se transformado através do mesmo eixo de rotação, vários dos pilares que sustentavam esse *Moloch* tiveram de ser substituídos por novas estruturas estruturantes; algumas das importantes instituições normativo-socializadoras da modernidade *clássica* se transformam para dar lugar a novos códigos de socialização mais adequados ao discurso capitalista tardio. O caso que analisamos mais de perto é o da gradual transposição dos fluxos edipianos e neuróticos para outras formatações perversas, ou mesmo a forma de ação do capitalista-burguês do sacrifício e do entesouramento angustiante para dar lugar àquele que produz o mesmo excedente através da consumação, tanto de si, quando do objeto-fetice. A mônada que anima este movimento circular segue sendo a mesma, o ímpeto do crescimento sistemático e a abstração. Não aceitamos de todo a questão colocada por Lyotard (2006) de que os pilares modernos da divisão perderam sua radicalidade, pois seguimos na trilha de que a própria radicalidade desses pilares modernos é garantida pela constante reformatação de suas formas. Esse trabalho perpétuo de reformatação é ação orientada pelo que viemos chamando desde o início de discurso-Moda, atividade de travestir e revestir a mesma essência diante com novos e fascinantes panoramas discursivos. Mesmo quando Lyotard (2006) indica que as funções de regulação e, portanto, de reprodução, são gradativamente retiradas de administradores e relegadas à sistemas autônomos, seguimos vendo aí uma reformatação da mesma essência, o mesmo impulso de desterritorialização dos mesmos fluxos de desejo. Tanto dirigentes quanto autômatos são máquinas de produção desejante e de codificação de fluxos de desejo, e é justamente esse um dos processos de reterritorialização,

performatizado pelo discurso-Moda, capaz de revigorar o ânimo do sistema, vinculado como nunca aos desígnios do consumo.

A narrativa moderna se legitima pelo saber, ao mesmo passo em que esse tal saber legitima a própria modernidade enquanto efeito discursivo seu. O saber é meio que recorrentemente justifica e explicita a fundação do Estado e da própria ciência. Essa noção possibilita o entendimento em Lyotard (2006) de que o saber é pressuposto em si, ente do entendimento do que é a composição do próprio discurso moderno. O ponto central é, pois, a falência dessa estrutura legitimadora moderna, que traria consigo no atoleiro os próprios alicerces que discursivamente refundava. O atoleiro em que se encontra a ciência é justamente a dificuldade em se legitimar pelos requisitos e registros ditos científicos e, ao mesmo tempo a dificuldade estranha que se encontra no fato de, ao cumprir com esses mesmos requisitos condicionais, funcionar como estrutura legitimadora, corporificando o próprio relato em si, o que se aproxima dos sentidos trazidos por Benjamin em suas *Teses sobre a história*. Como narrativa moderna, é a ciência o artífice de sua derrocada ao perpetuar incansavelmente novos campos legítimos de saberes que golpeiam duramente a condição de um discurso do saber holista. A ciência é, assim, a produtora de uma cacofonia técnica, implosão do próprio saber e nascimento de um saber-desempenho feito corpo ilegítimo.

Podemos então tencionar algumas questões bastante incômodas: a modernidade deve ser compreendida como discurso científico ou como discurso liberalizante? O que libera as *paixões* poderia ser considerado o discurso científico? A modernidade é efeito do desprendimento do corpo soberano/teológico ou sedimento das revoluções e reformas modernas? Não tenho a pretensão de dar respostas a tais problemas, mas creio ser possível visualizar uma nuance importante: que os acontecimentos pós-revolucionários imprimem no decurso histórico um processo de colonização do saber, uma vontade de apropriação e legitimação da produção histórica através da técnica, de uma vontade “esclarecida” de prescrever. Desse ponto em diante é impossível destrinchar ciência e capitalismo, mesmo a crítica reflexiva sobre o sistema social capitalista é colonizada pelo capital “científico”. Esse momento ímpar de reterritorialização faz surgir isso que Lyotard (2006) chama incredulidade, ponto de inflexão onde a narrativa perde seus pressupostos fundamentais e as formas reguladas de vínculos sociais se mostram por demais instáveis, ficando a ciência a “*jogar seu próprio jogo*”, não cabendo mais a ela o papel de legitimar outros jogos de linguagem (Lyotard, 2006). Um das implicações nevrálgicas disso que traz à tona Lyotard (2006) é o fato de a memória

social não contar mais com um depósito comum, falamos então de uma *mnemotécnica* em extinção, ou melhor, em recodificação.

O poder legitima a ciência e o direito por sua eficiência, e este por aqueles. Ele se autolegitima como parece fazê-lo um sistema regulado sobre a otimização de suas performances [...]. Assim o crescimento do poder e sua autolegitimação passa atualmente pela produção, a memorização, a acessibilidade e a operacionalidade das informações (LYOTARD, 2006, p.53).

Antes, como nos lembra Kierkegaard (1979), a fé era abraçada como um compromisso para a vida toda, hoje, vivenciamos uma forma de liquefação de todos os pressupostos possíveis. O uso da figura de Abraão é interessante para pensarmos esse vínculo transcendental perpetrado pela fé, e mesmo as implicações que essa crença profundamente arraigada na carne traduz. A fé mantém o desejo e nenhum sacrifício é demasiado pesado para aquele que se mantém firme nos opacos limites da interdição. Kierkegaard relata o episódio protagonizado por Abraão, que recebera de Deus a promessa de que receberia tantos herdeiros quanto fossem as estrelas do céu. A promessa da vinda dos herdeiros só vingou em sua velhice, tendo atravessado toda a vida amargurando a presença da esposa Sara em estado miserável, lastimando sua *secura*. Antes da vinda do herdeiro, Abraão teria transgredido a promessa, e em acordo com sua esposa, produzido um herdeiro com sua serva Agar, Ismael. Eis que é chegado o dia do acerto de contas: oferecer o próprio herdeiro legítimo – nascido depois do ato de transgressão da interdição – em holocausto sobre uma das montanhas escolhidas. Por três dias viajam até o local do sacrifício, Abraão – o transgressor – e seu filho Isaque – o cordeiro, e juntamente no ponto mais alto do cume, constroem um altar na esperança de que Deus proveria um cordeiro substituto. O Pai posiciona Isaque no altar e empunha a faca em riste, só então ocorre a aparição que refreia a ação do Pai transgressor.

Nesse relato temos presente a ideia cara à *Bataille* de uma religiosidade que se renova no próprio paradoxo da transgressão, além da questão indicada em Agamben, de uma mobilidade das coisas entre o sagrado e o profano, da questão da redenção. O ponto fundamental trazido por Kierkegaard (1979) é o que se omite no transcurso desses dolorosos três dias, a angústia que os preenche, o sacrifício exigido, justamente o que ordena a queima daquilo que há de mais valioso para o sujeito. Sabemos que a fé é produto doloroso da operação *mnemotécnica*, efeito do excesso transformado em memória, “trabalho reservado às mais incultas naturezas” (KIERKEGAARD, 1979, p.220). A fé só pode ser resignação infinita, e seu vínculo transcendental é renovado via sacrifício (é isso o que Weber quer dizer com o tipo-puro ideal da dominação carismática), operação extra-cotidiana capaz de forçar a dobra do sujeito

resignado sobre si. Pouco importará se a crença se dirige a uma imagem que seja, ao fundo, pura especularidade. O sacrifício somente é válido quando existe profundo amor pela peça sacrificada. Totalmente oposta à tragédia edípica, aqui, o ato está revelado desde o princípio, avesso à ação onde o filho mata o pai e só depois descobre assustado sua identidade parricida. Em Abraão, Kierkegaard (1979) quer encontrar o paradoxo da fé, o ato que justamente suspende teologicamente a ética, que por amor à fé, transgride a moral. Essa é, pois, a fé no absurdo, capaz de transcender a própria racionalidade.

O espírito burguês revela uma ética totalmente oposta à da religiosidade paradoxal demonstrada pelo exemplo de Abraão, da eterna resignação ao Outro à resignação sobre o *si mesmo*, de um desejo que se dobra e que se sacrifica ao desejo do Outro, a um desejo que impera e não aceita a dobra. A modernidade se recusa ao amor sacrificial em favor do cálculo consumatório, produzindo nessa reterritorialização do desejo uma nova consciência que se atrita a uma nova linguagem; temos então, uma outra máquina desejante. Se a máquina da religiosidade absurda faz do mundano o retrato do sacrifício, recusando o gozo e o relegando à resignação eterna, a máquina burguesa, reformada protestantemente (como quer acreditar Weber), faz do gozo seu deus, resignando-se a seus imperativos. O júbilo foi arduamente deslocado do momento transcendental à materialidade do dia a dia, *life is too short*. Como um ácido que tudo corrói, a racionalidade posta no cerne do processo religioso carcomeu o absurdo da própria resignação transcendental, reduzindo a própria fé a um verniz, que, na nova consciência, fetichiza o próprio milagre. O espírito calculista burguês provém da ação de investir sempre em uma e outra bolsa simultaneamente, de uma precaução calculada onde o absurdo é justamente a contingência econômica a ser evitada pela via da regularidade metódica. Essa racionalidade no interior do corpo da fé, é por si só, o que já a destrói, essa *héxis* individual “respeita uma forma ética do mal, oposta à moralidade” (KIERKEGAARD, 1979), desligando o drama moderno do peso de seu destino. Sem destino, o moderno se entrega facilmente ao que Kierkegaard (1979) chama deleite estético, a consumação de si como objeto do próprio sacrifício, da consumação como reinvestimento calculado.

De uma existência fundamentada no absurdo, de uma fé que faz da vida o signo próprio do sacrifício, onde transgressão e interdito se inspiram e fornecem a base dessa má consciência angustiada, a uma fé desfigurada pela impossibilidade racional em crer no próprio absurdo. Corpo que testemunha o nascimento da ciência como reformulação de um *agir* no mundo, uma ética racional que força sua passagem justamente da fissura aberta no corpo religioso do absurdo. *No mundo*, e não mais *fora do mundo*. Lyotard (2006) nos remete a uma outra

passagem, a de um corpo feito signo racional-científico, auto-suficiente, que produz em sua *autopoiese* a própria reação negativa; da ciência como ideal narrativo à ciência submetida aos imperativos da competência técnica e da performance. Da fé que se dobra pela racionalidade abandonando o absurdo da própria crença, que, por sua vez, se dobra à economia capitalista do desempenho, entregando-se novamente à crença.

O cutelo é empunhado e erguido pelas mãos angustiadas de Abraão, elas farão força na carne do próprio filho prometido, essa é a punição contra a não-crença, mais ainda, essa é a punição justa à traição de ter arranjado um filho por outras vias que não as prometidas. Mas a questão é de uma profundidade ainda maior, Deus concebe o filho “legítimo” no momento posterior à traição de Abraão, dá o presente ansiado, para exigir o real sacrifício: aquilo que mais se ama. A profundidade ainda ganha contornos mais graves; são três dias de caminhada até a montanha reservada ao ato sacrificial, em companhia do próprio objeto a ser abatido; a vontade de Deus remanesce inflexível, assiste à caminhada, assiste à preparação do altar e, justo na caída da lâmina inflexível interrompe a ação do assassinio do próprio filho, então, a crença ganha a força descomunal, manifestação e reconhecimento, vínculo renovado na mais profunda dor. Abraão sabe exatamente o ato a ser realizado, mas acredita no absurdo de que Deus o perdoará pela transgressão, o perdoará por não conhecer o real sentido das coisas, a lógica humana está estilhaçada. Entre Abraão e Mouret, a denegação religiosa, a reforma que assume uma nova racionalidade da fé e que abandona (denega) a crença no paradoxo – aquele que elevava ao limite a suspensão teológica da moral. Denegação justamente por negar o conhecimento de que não existe um intermédio para a fé, ou se abraça o absurdo ou se abandona. O esforço da denegação é o compromisso da gaze, o fetichismo revelado, *sei bem o que estou fazendo, mas, continuo a fazer*. O ponto a ser demonstrado é que essa é a clivagem própria ao sujeito burguês moderno, ele sabe muito bem que sua racionalidade destronou o absurdo da fé, mas não pode enfrentar essa vacuidade, eis a pura incredulidade. Lyotard (2006) demonstra muito bem que a ciência não pode substituir essa narrativa transcendental como o princípio em si, a ciência falha na tentativa de aplacamento da angústia.

O *sócius*, deixado nessa situação se desfacelaria, deixando-se engolir pela pré-materialidade da morte. O par Sade-Mouret, então, resgata a crença no absurdo. Se vivemos, ao mesmo tempo, de um lado a impossibilidade da religião e de outro a impossibilidade de uma metanarrativa científica que a venha substituir como referencial da ação social; a solução fetichista é pura e simplesmente cínica, renascimento da sofística. No fundo, se quer dizer que não há mais possibilidade de sacrifício por não haver nada mais que se ame profundamente e,

se não há nada ocupando o centro referencial da ação, lá se deve instalar o objeto fetiche, o *in abstracto* puro, que pode ser transformado em qualquer coisa. A perversão⁴³ social do capitalismo é não centralizar, é não territorializar, é, lembrando Nietzsche, sobrepor máscaras rumo ao infinito.

Esse é o território da nova referência irreferenciável, o consumismo que comunica Modas.

4.6 Os imperativos da *jouissance*

A Moda, enquanto objeto de um estudo sociológico, prova-se um fenômeno escorregadio. Creio ter sido válida a abordagem em tentar compreendê-la transversalmente, ou seja, abordá-la através de repetidas digressões e curvas. Num primeiro momento, a Moda aparece como efeito das questões discutidas acerca da modernidade e, vai ganhando corpo, na medida em que suas relações com um certo discurso consumista se apresentam. Nesta última seção do texto, a Moda recua, como uma espécie de sombra que acompanha as discussões, e essa ideia de sombra serve a seu propósito de indicar uma presença inextirpável. Nesta última seção, estivemos trabalhando essas noções essenciais à compreensão da Moda enquanto discurso central na análise do capitalismo tardio, pelo seu negativo, o que não quer dizer, em momento algum, que nos desviamos do objeto central da discussão. O desvio é parte constituinte desse método, que é, de todo, indiciário. Nesta última seção teórica, pretendo tratar da lógica do cinismo pela perspectiva de dois autores que trabalham, em diferentes acepções, com o referencial lacaniano de investigação. O primeiro deles, Stavrakakis (2010) é importante para que possamos tencionar o que Lacan compreende como *jouissance* e como o mesmo opera com tal conceito a fim de indicar sua centralidade nas formas de estruturação do desejo em contemporaneidade. A partir dessa discussão, relaciono o que viemos chamando discurso-Moda com duas obras do filósofo Vladimir Safatle, referência nacional nas discussões sobre essa temática que nos é cara. Essa última perna do estudo é ainda parte dos estudos sobre o cinismo, analisado como uma *força social*.

É a referência lacaniana o que nos permite assumir a ideia de que o saber pode ser fiel à nossa experiência e, ainda assim, não captar o Real da mesma experiência. Que saber é esse que não capta a totalidade, que saber é esse que se faz de incompletude? O laço social lacaniano

⁴³ *Péversion*, o jogo de palavras lacaniano é ilustrativo por indicar que aqui se opera a denegação da referência paterna onde se assenta a estrutura edipiana. Sem esse centro, qualquer unidade socializadora parece ameaçada.

sempre será o de uma condicional impossibilidade, onde o Real sempre escapa pela *forclusão*. Mas se o Real está sempre a escapar, o que constitui o vínculo social com a realidade? Esse talvez seja o grande mistério para as Ciências Humanas; o que e quando se produz isso que tateamos precariamente como sujeito, efeito discursivo ou agência da ação social? O que é central na filosofia lacaniana não é naturalizar ou essencializar esse conceito, mas tomá-lo como processo, dinâmica em que esse mesmo *sujeito* se inclui e não pode deixar de ser parte. Esse processo impossível é o da simbolização do Real (STAVRAKAKIS, 2010). *Isso* é sempre escapante, e o fato de estar a todo momento se alienando da possibilidade de incorporação subjetiva se torna a mola mestra do desejo. Assim, Stavrakakis (2010) se questiona sobre a possibilidade de explicar o capitalismo tardio, sem que se recorra às economias da *jouissance* e do desejo. O vínculo social se estabelecerá na falta desse *objeto (a)* não simbolizável, mas, paradoxalmente, na contínua busca por captá-lo. A alteridade se constituirá justamente como possibilidade de solapar isso que sempre resta, essa hiância é o pressuposto motivado de todo esforço de cultura, *ela* é substancial. Cada formação social haverá de se ver com esse problema essencial, e são as tentativas no trato com esse excesso que garantirão os processos de socialização, cada um deles produzindo um discurso de força legitimadora, um desejo por reconhecimento. Stavrakakis (2010) sugere estarmos, no capitalismo tardio, experimentando a passagem de uma sociedade estabelecida pela proibição a uma sociedade do gozo comandado, mesma sociedade que transformou a servidão numa esfera de prazeres, do *tripálio*⁴⁴ ao trabalho alienado. Se cada sociedade se funda sobre uma determinada estrutura discursiva que vacila ante a falta, o que garantiria, senão o consumo, o vínculo social no capitalismo tardio?

No curso das formas de socialização edípicas é a lei da castração quem iniciará o circuito das irreduzíveis faltas. O gozo, em sua plenitude, sempre estará conformado com a memória, socialmente reforçada, de uma negação. Uma barra se impõe ao desejo, traduzindo-o socialmente. *Isso* que não foi internalizado e sublimado circulará como hiância, e os discursos legitimados socialmente irão disputar o direito a esse vazio, com a promessa de colonizá-lo. Ideologias políticas, crenças religiosas, afetos sexuais farão promessas de suprimir isso que sentimos sempre como falta, isso que mesmo a linguagem não consegue articular integralmente. O discurso, que é para Lacan uma organização coletiva para administrar a *jouissance*, pedra angular do processo de socialização, encontrará no capitalismo tardio a dinâmica da economia consumatória (STAVRAKAKIS, 2010). A injunção consumo-capitalismo tardio sustenta o contínuo deslocamento da falta, da satisfação final, estruturando metonimicamente o desejo

⁴⁴ Instrumento romano onde se torturavam os escravos, termo que originou, no português a palavra trabalho.

através da linguagem da Moda. A Moda opera a técnica metonímica com base no que discutimos referenciados na obra de Barthes, de uma dinâmica de câmbios e ressignificações que articulam um sistema de regras. A Moda é metonímia infinita justamente por não poder ser pega pela morte, é o próprio deboche da finitude, e se é da Moda o movimento contínuo de ressignificação, é por ser ela o próprio vazio. A Moda nada ama profundamente, tal como o sujeito do narcisismo, também pela indiferença magnetiza e seduz o olhar desse desamparado de qualquer outra referência. O consumo contemporâneo deve sua existência a essa linguagem produtora de códigos, cada vez mais curtos e mais violentos em sua capacidade de atração. A cultura do consumo, eixo central do capitalismo tardio, depende da *jouissance* produzida no atrito com essas tantas máquinas desejantes, máquinas ambivalentes que instilam desejo e fornecem o objeto-Moda capaz de aplacá-los parcialmente. O capitalismo tardio não simplesmente produz Modas que se encaixam às configurações pulsionais dos sujeitos, mas a Moda e sua capacidade erótica de sensualização estético-discursiva encontra nas configurações atrofiadas de socialização modernas o caminho para o enquadre do desejo.

Tem papel central nesse “sistema”, a dimensão cínica, que dissocia saber e consciência da práxis. Esse comportamento cínico, insuflado socialmente, não se reduz à alienação. A postura cínica sabe muito bem qual o fundo que acompanha suas ações, mas o nega ironicamente, assim como o modo de produção tem certeza de sua vacuidade e, em muitas vezes, assume essa inessência publicamente em forma de *ironia*. Esse jogo de embuste desliza a tal ponto de hoje ser questionável a sociologia das representações do estigma de Erving Goffman, pois há uma diferença significativa entre representação e simulação, ou entre dramaturgia e encarnação. Esse deslizamento não é representativo, e a Moda não é o que é por contar com uma generalizada paixão pelo disfarce. A legitimidade da ciência, a religiosidade em sua forma verdadeiramente sacrificial e o corolário edípico de recalçamento das pulsões faliram ou viram suas bases serem corroídas por outras forças. Destarte a corrosão dessas funções sociais, o capitalismo segue vigorosamente como narrativa hegemônica; o gênio de Mouret liquida mais toneladas de seda e as paixões encontram outros caminhos para se engancharem em novos suportes maquínicos.

É aqui onde a contribuição de Stavrakakis (2010) é fundamental, ao reforçar a ideia de que a razão cínica não é ingênua, mas um paradoxo da falsa consciência ilustrada, um desejo de gaze, que serve justamente à evitação de que há um Real irreconciliável como excesso, que é presença da finitude em sua impactante ausência. A perversão do fetichista que denega a presença do falo amputado e que ao desmenti-lo, desmonta uma rede firmemente estruturada,

abrindo um campo irrestrito de possibilidades atemoriza a ficção freudiana, faz na narrativa um furo, por onde o próprio Édipo um dia escorrerá em seu volume completo. Esse é o modelo de ação repetido pelo sistema capitalista tardio, evitar o trauma da confrontação com *isso* que é negatividade plena, não colocando nada em seu lugar. O espaço vazio, já ocupado pelo paradoxo da fé, recebeu brevemente o saber que provou a vacuidade do poder. Para não perder a centralidade discursiva, o capital lança nesse vazio sua gaze, o sistema consumatório, sem pretensão alguma de forjar uma metanarrativa legítima, um vício de giro e de diferenciação. A burguesia mascara o ressentimento de nada poder forjar como presença no centro desse discurso, com essa razão cínica que nada tem de ingênua, e que é, paradoxalmente, uma falsa consciência ilustrada que abandona a proibição das paixões em busca de uma regulação controlada das mesmas pela sensualidade híbrida da Moda. A dominação social via “manipulação da *jouissance*” pode ser mais potente que qualquer aparato repressivo. “[...] *el consumismo, a pesar de toda la oposición que ha despertado, parece ser ‘el ismo’ que ganó. Es indudable que trinufó donde fracasaron otros discursos e ideologías.*” (STAVRAKAKIS, 2010, p.255).

É pela breve incursão na obra de Vladimir Safatle (2008) que chegaremos à conclusão de que esse labirinto em que nos metemos é insondável, possuindo apenas a porta por onde entramos, essa, inviolável. Caminhar esse labirinto não somente é preciso como é condicional, todo o labirinto é movimento e toda marca que nele se assinala é passível de apagamento. O rastro que se tenta imprimir em sua coluna somente marca o corpo do errante, não se deixando impregnar na pedra. Safatle (2008) percebe muito bem as formas desse labirinto contemporâneo e, interessado por suas lógicas, não se furta a uma mecanização do mesmo em referência a cânones pré-moldados, que sempre se arriscam em não captar fissuras que já sinalizam importantes mutações estruturais. Por essa vereda é que em *Cinismo e falência da crítica* (SAFATLE, 2008) indica o esgotamento do potencial analítico de conceitos como reificação e alienação da falsa consciência, buscando outras disposições por onde se movem as ideologias e por onde deverão se enveredar novas perspectivas da crítica. Não significa dizer que não mais se operam dinâmicas de alienação e reificação, que o sujeito se emancipou dessa mancha negra de não-saber que o afetava e hoje, tem plena consciência da integridade dos processos sociais que o atravessam.

É o cinismo, aqui pensado como força social, quem expõe a normatividade do capitalismo contemporâneo, e é por via dessa ação cínica que os sujeitos enfrentarão os processos socializadores. Seria mesmo apontar para a questão de as estruturas discursivas da

alienação terem perdido seu efeito reificante por contarem hoje com bases ainda mais sofisticadas para operar a socialização das pulsões. Ponto chave para a compreensão dessa virada é a noção de que o capitalismo é dinâmica móvel, girando sobre seu centro hiante e negando a todo momento sua inessencialidade. O processo negativo que o constitui, ao invés de ocultar sua natureza contraditória, simplesmente denega, ou seja, parodia a si próprio liberando os fluxos para uma forma outra de conformação. O cinismo é o que expõe a normatividade do capitalismo contemporâneo, desafiando os regimes de racionalização tradicionais (que teriam de se opor à formação da falsa consciência, para alcançar status de validade universal). A racionalidade cínica exposta por Safatle (2008) é o *modus operandi* capaz de se adequar ao que Lyotard (2006) chamou de incredulidade ante o relato.

A Moda funciona tão bem nesse ambiente por se sustentar numa sistemática que é também a própria negação de seus efeitos, mas de uma forma em que a negação não é aparente negatividade, mas seu oposto. A contradição que a Moda e o cinismo instilam são, ao contrário, peças da racionalidade contemporânea. A Moda, no momento em que nega a mensagem emitida por sua combinatória estética anterior, paradoxalmente, revigora-se. Sua ação está, a todo momento, prenhe de uma certa simulação erótica capaz de fantasiar reiteradamente o novo como o *locus* da *juissance*. O cinismo, como a Moda, vê a si mesmo como racionalidade (SLOTERDIJK in SAFATLE, 2008), de tal forma que o comportamento racional moderno está implicado numa atitude cínica. Essa nova força imperiosa que demanda dos sujeitos a fruição irrestrita, está intimamente relacionada a um capitalismo centralizado nas figuras do consumismo, ocupando inclusive, a centralidade já ocupada pelas esferas de produção. Lei e transgressão são anunciados de forma esquizofrênica, onde a transgressão não necessariamente tenha de se referenciar na presença do interdito. Essa lógica cínica, posta em movimento, corrói todas as estruturas normativas que compunham a modernidade tradicional, mas, como um bom paradoxo tem sempre de nos lembrar, não enseja nada como substituto. Safatle (2008) percebe novas estruturas de controle a se revelarem, moduladas em contínua mutação, dispositivos de controle que absorvem a multiplicidade e a flexibilização, não se deixando enganchar por um significante mestre. Esse “a se modular” é sempre Moda, espírito do espaço de consumos e consumações.

O cinismo como força social é falsa consciência esclarecida (SAFATLE, 2008), uma consciência obliterada que justamente se sabe em processo de obnubilação, mas que denega, ou melhor, racionaliza uma gaze para si, para não enfrentar o risco que é se aproximar em demasia do abismo. A ação cínica sabe dos pressupostos ideológicos da ação, mas prefere

comprar a narrativa fantasmática do discurso-Moda, esse sempre novo fascinante que faz enlace com o traço mnêmico erótico que “se deixa” simular, ao invés de abraçar o eterno repetir-se do mesmo, o tédio em sua virulência aurática máxima. A Moda tem em seu corpo melindroso um *ar* de retórica, mas se sabe em essência, pura coqueteria, a Moda apenas simula o alegórico, o que guarda é na verdade o vazio de qualquer referência fixa. É o fetichismo quem nos orienta bem sobre essa perversidade cínica; o cinismo é a assunção absurda do fetichista, aquele ato capaz de perverter a estrutura formativa, inserindo no centro da problemática (a ameaça de castração) um compromisso instabilizador, um acerto que não defina códigos fixos, mas possibilidades “abertas”, uma distorção do sentido. A força da enunciação, a demanda do Pai, está suspensa por via do artifício, e nesse engodo se posiciona o embuste, a ironia máxima de um descentramento radical e constante. Isso é o que Zizek chamará de uma *contradição legitimada*, que encontra ressonâncias estruturais em um capitalismo tradicional vertiginoso, carente *disso* que é a salvação via consumação, que ao invés dessa tragédia edípica do ocultamento do fato, mergulhará na reduplicação do próprio sistema de representações, tomando distância cada vez maior da verdade da própria enunciação (SAFATLE, 2008). A Moda é a linguagem desse corpo em consumação.

Podemos dizer que tal ‘crença desprovida de crença’ é exatamente a mola de funcionamento da ideologia na contemporaneidade e a garantia de sua perenidade. Os conteúdos já são previamente ironizados e é isso que lhes permite continuar circulando (SAFATLE, 2008, p.95).

Crença desprovida de crença é a simulação em Baudrillard; propriamente, o simulacro de um objeto sagrado, avesso à ação profanatória, capaz de acionar a perversão. Síntese do movimento Moda e da desterritorialização radical do capitalismo, salvando a sociedade da produção pela imagem da temática de uma sociedade do consumo, o que quer dizer que o Moloch continua a operar, alimentado do sangue que trabalha, mas envolvido pelas espessas gazes da Moda, linguagem que mover o consumo. A Moda faz Abraão denegar a mensagem de Iahweh, forjando uma aliança perpétua com a imagem. Saber e não-saber coexistiram conjuntamente, sempre imperando como compromisso a *verleugnung*, contradição paradoxal da qual a Moda e o imperativo de gozo se alimentam⁴⁵.

⁴⁵ Safatle sintetiza bem esse movimento ao apontar a “perversão, longe de desaparecer do quadro clínico, tende a transformar-se em horizonte hegemônico de identificação e de constituição de tipos ideais em processos de socialização [...] Lacan compreendeu essa hegemonia social da perversão ao afirmar que a socialização através da identificação com a lei paterna falocêntrica tendia, cada vez mais, a funcionar como identificação com uma *père-version*.” (Safatle, 2008, p.159)

4.7 A culpa

A angústia é o representante legítimo daquilo que alavanca o movimento do sujeito, ao mesmo tempo, é também o sinal de que esse movimento condicional se encontra atravancado em areia movediça, e qualquer esforço rumo à saída, parece aprofundar o desprazer. É companheira íntima do homem da cultura, essa ambiguidade assustadora e vazia, condição do mover-se e risco de paralisia. O que Lacan define muito bem como sendo a angústia, um pressentimento [pré-sentimento], um pré-social, dando-nos a clara dimensão de que essa estrutura lacônica se localiza entre o inconsciente, movido por desejo, e sua tradução social, hipostasiada como institucionalização da história. O primeiro olhar a pousar sobre a história é aquele que tenta interpretar seu curso, acostumando a reflexividade fugidia aos marcos temporais, às condicionantes, às revoluções, até que possamos senti-la domesticada, não mais escapando do modo como compreendemos o mundo e a nós mesmos. É apenas num segundo momento que parece ser possível realizar o trabalho benjaminiano, o de escovar a história a contrapelo, para aí então compreender que o que chamamos de história é o depósito de um discurso costurado pela narração daquele sujeito que melhor se posiciona nas redes discursivas de poder, aquele que tem a força necessária para legitimar sua conquista através do documento. A sensação de “perder o chão”, de pisar em falso num terreno que parecia garantia de solidez e referência, que agora desaba vertiginosamente como uma infinidade de laterais possíveis, prontos para serem rememorados em seu potencial aurático. A forma como sentimos a angústia é, invariavelmente, social, pois a saída dessa experiência avassaladora de mutismo se dá por intermédio do agir comunicativo, e tal ação social linguística deve passar invariavelmente pelas disposições normatizadoras em questão. As angústias são por excelência, afetos difusos, excedentes do processo social, traduzidos de formas antagônicas por cada um dos agentes sociais, contingenciados socialmente de modo particular. De um mesmo manancial represado, representações infinitas se produzem como signo a ser interpretado ou curto-circuitado na forma de sintoma.

Poderia a modernidade radicalizar o sentimento de angústia? Ou melhor, poderia ser, a modernidade, uma estrutura não apta para lidar com esse afeto que é, por definição, excessivo?

Em “O capitalismo como religião”, Benjamin (2013) nos indica alguns preciosos *insights* acerca dessa disposição social específica, pontuando algumas significativas distinções entre o tempo que o precedeu e a modernização em si. O capitalismo como estrutura social está voltado para a resolução das mesmas aflições que motivaram o surgimento das assim chamadas religiões. Há, porém, profundas distinções entre as duas formas de narrativa. Se na religião estamos diante da supressão do espaço lacunar entre criador e criatura, aberto pelo primeiro pecado do primeiro homem, no capitalismo, a imagem parental sofreu um abalo profundo em suas bases referenciais. No capitalismo, segue central a presença do culto, mas esse culto que se produz na modernidade tem raízes não mais na dogmática, nem na teologia; é culto de duração permanente, *sans rêve et sans merci* [sem sonho e sem piedade] (BENJAMIN, 2013). O referencial antes estabelecido entre os dias normais, onde a interdição estava posta como referente inviolável e violento, e dias festivos se elidiu. Na grande festa religiosa, abre-se uma fresta, o interdito se suspende e a convulsão carnal se vê libertada para imolar o sagrado e transitar por entre as ordens que regulam os dias normais. No excesso da festa, o que um dia foi abstraído do convívio profano e sacralizado, retorna à mundanidade e se disponibiliza ao toque. A coesão da comunidade se vê fortalecida na ação conjunta de rememoração dos códigos prescritivos: presença-ausência, do não e do sim, do permitido e interditado, refundando o binarismo que se renova na mesma medida em que o excesso é experimentado. Toda religiosidade abre espaço em seu corpo para uma catarse.

⁴⁶Independentemente do modo pelo qual o capitalismo tenha abolido a tradição religiosa, o referencial está agora elidido, a modernidade inaugura, no capitalismo tardio, um tempo festivo ilimitado, o culto se apropriou de todos os dias. Benjamin (2013) ainda nos apresenta um detalhe central dessa nova estrutura narrativa, talvez a mais radical entre os discursos sociais; o culto capitalista é culpabilizador. Trata-se de um culto não expiatório, ímpar em todas as possíveis acepções. A linguagem ou o verbo não mais amparam o que era completamente sem-sentido através do sacrifício, não mais expiam, mas culpabilizam. Cresce uma consciência de culpa sem precedente, marcada no indivíduo da propriedade privada pela inabilidade do resistir. Um culto sem expiação é, por definição, não teleológico, monstruoso em sua repetição. Nessa modalidade de culto culpabilizador a consciência de culpa se amontoa no indivíduo, fazendo crescer nele algo que é puramente escombros, e que por seu peso

⁴⁶ Há que se pensar que a passagem entre Idade Média e modernidade é melhor compreendida pela imagem de um complexo, ou seja, uma articulação de fatores que remontam ao renascimento humanista e que se estruturam como uma espiral histórica, que, ganhando cada vez mais força discursiva, atinge um ponto de radicalização revolucionária impassível de contenção. Cada era produz os fantasmas que a assombrarão futuramente.

excessivo e sua profusão são difíceis de serem significados em comunicação. Como organizar a memória individual e coletiva sem esses pontos de vazão do excedente? Como organizar formas autorizadas de dispêndio desse capital libidinal? Pela ausência do gasto suntuário como prática, ou pela incapacidade dos cerimoniais rituais na sublimação, podemos identificar nas sociedades modernas uma dificuldade reveladora em lidar com isso que é angustiante, e, através dessa dinâmica afetiva, poderemos compreender melhor a modernidade como sistema social.

Os contornos do complexo de Édipo encaixam plenamente nas bordas do capitalismo moderno, mas há que se produzir uma ressalva para que os encaixes sejam selados. Se o renascimento recoloca em fluxo um humanismo que aparenta ser por essência, reminiscência da reflexão filosófica pré-socrática, arriscamo-nos em crer na veracidade disso que emerge como mera repetição, temos aí não um reaparecimento do mesmo, mas um simulacro. A antiguidade tem uma memória cultural atrelada a outros referenciais discursivos e a mitologia grega, em muito pouco se assemelha à mitologia cristã. Estamos, no limiar da modernidade, não frente a uma repetição da história, mas depostos sobre uma versão, não sobre a tragédia, mas sobre a farsa. A reflexividade científica universalista pouco tem a ver com a reflexividade clássica da filosofia, é, no máximo, sua encenação. Édipo em Freud, não é Édipo em Sófocles e há de ser tomado apenas como analogia, mas como analogia potente, pois é perfeitamente capaz de efetivar linguagens e performatizar ações, metonímia que se faz verbo. Em Freud, a repressão, e o que se fará dela, tornou-se social em toda sua extensão.

Somos irreligiosos porque não mais observamos em lugar algum o persistir. O Sr. percebe como se está demolindo o ‘fim em si’? Por sermos deploravelmente pobres em valores, isolamos tudo. (BENJAMIN, W. Diálogo sobre a religiosidade do nosso tempo, p.32, 2013).

O capitalismo apresenta uma modalidade inédita para experimentar esse tempo secular, a etiqueta da moda é agora a responsável por lidar com isso que é angustiante em primeira vista. A moda explora essa fome dando à ela algo para morder até que o dente, abalado pelo choque, encontre o osso e, sedento busque mais e mais carne. A culpa se alastra em objetos cedíveis, coisas fetichizadas que suscitam uma sequência de outros objetos a serem ao primeiro encadeados. Não que a angústia se aprofunde factualmente, mas é cada vez mais árdua a significação desse afeto circular, justo num contexto sócio-histórico em que a arte narrativa está vivenciando uma experiência de atrofia em sua capacidade de afetar a dimensão da alteridade.

Como se estivéssemos sendo privados da faculdade de intercambiar experiências, mesmo imersos por uma polifonia de palavras e vozes, a perda do fio da tradição nos coloca em relação com uma imediaticidade irreferenciada. Sem a presença do interdito lançado pela religiosidade ou pela razão universalista, tudo se transforma em moda e perversão da memória, transformando a experiência moderna num deslizar sufocante. O direito formal, o comércio, o lazer, são etéreos sempre a se relativizar sob a silhueta da pouca ou nenhuma resistência das consciências e um individualismo soberano e atravessado pelo consumo de massa, dele não há salvação nem esconderijo. Benjamin (2013, p.216) é único ao lançar sobre esses espólios um olhar iluminador quando aponta ser esse novo encadeamento um sintoma das forças produtivas seculares, que conferem, ao que está aparecendo, uma nova beleza. Essa particularidade do olhar benjaminiano, vê na ossatura histórica, sempre um fulgurante brilho aurático, há que haver no homem a possibilidade de reapropriar-se do passado através da alegoria. O romance, a imprensa e as mídias digitais são, possivelmente epítetos desse desconforto ambivalente, enfrentamento da angústia com mais angústia advinda pelo instante da informação, que aprofunda o que é bem definido como ensimesmamento, fechando os furos por onde passavam as habilidades tradicionais do narrador e do contador de histórias. A comunidade de ouvintes, as atividades pescadas no amarelar-se do tédio estão desvanecendo numa excitabilidade monstruosa, produtora de uma angústia sem precedentes quanto ao peso.

Em Abraão se deixa atravessar uma herança pecaminosa que o liga diretamente a Adão. Sujo desse crime herdado, resta a resignação profunda de uma jornada que trabalhe arduamente na redução dessa mancha [angústia]. Ainda em Abraão, uma promessa [locucionada por um Pai] é pervertida e, desse ato ilícito, resta aguardar a punição [castração], retorno do reprimido, estranhamente familiar, pois, em Abraão, Adão é resgatado. A carne pedida como restituição do crime é, não a sua própria, mas a de sua herança. É o ato do sacrifício aquilo que expia a culpa, e o ato, ou *acting out*, é realizado em resignação, saboreando da angústia como introspecção, a ser sintetizada na catarse da oferenda. No mundo profanado, por onde pode essa angústia ser significada? A angústia é, na modernidade, objeto da denegação. A espera pelo reprimido não existe, o resto nadificado é obstruído tal como opera o fetichista ao encobrir com gazes a cena traumática. O moderno, por acreditar em sua própria denegação, recebe a volta do reprimido com susto, como estranhamente familiar, e então, estremece com a presença desse animal. O moderno não sabe rememorar coletivamente no culto expiatório.

Levantadas as tensões conceituais, poderemos, então, esboçar entradas nas questões da modernidade. O texto/caso que nos lança nesse ambiente moderno é “Eu, Pierre Rivière, que

degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão”, trabalho coordenado por Foucault (1977), que introduz as implicações discursivas desse corpo moderno. Ainda percorrendo esse roteiro, passaremos por textos de Benjamin, Žižek e Safatle, com o fito de ensaiar discussões que encaminhem uma compreensão da contemporaneidade a partir da chave analítica da angústia. Mas há ainda algo difuso nesses planos, qual a motivação da análise da angústia em sua possível correlação com a modernidade? A resposta a tal indagação talvez seja o objeto dessa investida teórica. Suspeito que a análise dos textos selecionados nos encaminhará para uma discussão em que a modernidade se apresenta, em seus mais diversos pontos de contato, como um ambiente aprofundador do sentimento angustioso, espaço histórico-social recortado de hiências e, mais que isso, aprofundador de uma certa inabilidade sintética e discursiva.

4.8 O caso Rivière

O caso Pierre Rivière tem lugar na França em 1835, sob o reinado de Luís Filipe de Orléans, lugar histórico que, como qualquer outro, está recortado por contingências de todos os lados. Sobre cada espaço contingenciado pela dinâmica histórica, determinam-se possibilidades inumeráveis, capazes de inferir e indispor o curso das ações sociais. Viemos, até aqui, perscrutando a angústia e seus possíveis sentidos, a fim de reduzir nossas incertezas e chegar a algum ponto comum. Sabemos que cada formação social e cada homem nela colocado lida com o trabalho perpétuo de se haver com a angústia, contorna-la. Em “Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão” (1991), o caso é estudado coletivamente por um grupo de pesquisadores do *College de France*, coordenados por Foucault, a fim de retrazar a história do caso e a profusão de múltiplos discursos e poderes que sobre ele se delineiam. Se em Kierkegaard (2016) estamos diante de um discurso que problematiza a angústia por via de um debate envolvendo as lógicas de uma dogmática, em Freud (2012), a mesma questão será observada desde o ponto de vista de um discurso moderno burguês; o mesmo fenômeno em sua dupla significação. Foucault (1991) apresenta o caso Rivière como um desses fenômenos sociais que podem ser sintomáticos na medida em que apresentam a estrutura social em processo de ressignificação do seu próprio discurso normatizador. Captar essas dinâmicas exige dos pesquisadores um olhar preocupado com os mínimos detalhes, nos pormenores que insistem em pulular do caso, das instâncias de julgamento, dos contextos históricos, das falas relatadas em ata e, principalmente, no memorial escrito pelo próprio punho de Rivière. O grupo se dobra

sobre o dossiê, documento-representação da contingencialidade que é própria do discurso da história.

Em 3 de junho de 1835 na província de Aunay, Pierre Rivière, filho de pequeno produtor rural, assassina com uma foice a própria mãe, a irmã e um de seus irmãos, o mais novo dentre eles. Tendo colocado fim às três vidas foge para o campo, onde é apreendido no dia 8 do mesmo mês. As marcas e os sulcos que a foice imprimiu no corpo das vítimas revelam uma violência ímpar, a ponto de os membros estarem quase a se destacar do torso. Outra singularidade no ato é o fato de a mãe ter sido assassinada carregando um feto de seis meses dentro de si. A pequena comunidade de Aunay, testemunhou a cena do crime de forma atônita, como na presença do próprio *unheimlich*. Quem poderia protagonizar crime tão bárbaro em época movida tão fortemente pelo impulso do civilizar? Que instância desse mesmo contexto social e histórico poderá determinar as motivações da ação de Rivière? O que motiva o grupo de pesquisadores a olhar detidamente para o evento não é tanto a singularidade e brutalidade do ato, mas o espaço de entrecruzamentos discursivos que aí se produzem. Há que se pensar numa França que já assistiu o guilotinamento de incontáveis cidadãos, e que experimenta e vê a modernidade como uma promessa ambígua, prenhe de restaurações, imperialismos e terrores; de uma França que é, a todo tempo, Outro de si, estranha a seu próprio discurso consciente. Três relatórios médicos depositaram suas atenções sobre o caso Rivière; o primeiro dos relatórios é o do médico da província, outro do médico da cidade, encarregado de um asilo importante e, a escrita técnica derradeira, assinada por Esquirol, Orfília e outros, maiores autoridades da psiquiatria médica de então. Os relatórios não formam um bloco homogêneo, formam uma luta, uma relação de poder mediada pela capacidade de se legitimar como discurso verdadeiro.

Por trás do que se estabelece como compreensão sobre os nexos causais, ou a ausência de nexos como motivação do assustador ato de Rivière, está uma questão profundamente política, e por assim o ser, ideológica e estratégica. Entre o crime e o primeiro interrogatório, passaram-se alguns dias densamente preenchidos por atos que interessam sobremaneira aqueles com poder de decisão sobre o caso. No dia 9 de julho do mesmo ano, Pierre Rivière, oficialmente fala sobre o caso, utilizando um argumento teológico em sua defesa, argumento esquizofrênico para a modernidade, quando assume não ter sido a sua consciência a motivadora da ação, mas a voz de Deus, que assim havia ordenado a ação. Deus havia utilizado Rivière como instrumento intermediário de sua ação, Rivière é a flecha do arco transcendental a produzir por si próprio um ato de justiça. Sua consciência, concupiscente, obedece não a seu desejo, mas o único desejo que importa. Tal qual Kierkegaard (2016, p.252) demonstra, o ato

de fé seria aqui, a repetição daquilo que motivou Abraão a levantar o cutelo sobre a carne do próprio filho, uma suspensão teleológica da moral, a fé que não se abala com a proibição postada pelo direito formal, que se fia firmemente ao absurdo. A justiça divina se direciona contra a mãe, que em união com os dois irmãos, confabulariam contra o pai. O crime, em verdade, salva. Rivière descende de uma linhagem real de profetas que escutam a palavra de Deus diretamente da fonte, esses entes estabelecem com ele um diálogo hierarquizado, entre senhores e servos. Mas o século XIX não parece ver na fala de Rivière qualquer tipo de unção transcendental, e o próprio Rivière, desconfortável com a credibilidade de sua versão, acusa seu cinismo como farsa e entrega aos juízes outro depoimento. Tanto juízes quanto aquele que imprimiu os golpes de foice parecem recuar diante do absurdo da fé, não descartam a existência de Deus, mas não imputam às ações cotidianas sua força como base de orientação.

Kierkegaard (2016, p.222) parece compreender bem a questão da mobilidade das identificações pelas quais vão se construindo a personalidade, tencionando o aparecimento na modernidade de um indivíduo que vê perdida a capacidade de resignação, o que Benjamin (2013, p.32) chamou do “persistir”, qualidade que parece se esvaír no nosso tempo. Desde a renascença, resgatamos um ideal clássico soterrado, o da tragédia grega; mas lembro que toda rememoração é resgate do não original em novas disposições discursivas, a renascença faz nascer um “novo”, inspirado naquilo que é memória apenas, e Marx nos dá a exata dimensão do fenômeno quando aponta ser toda reminiscência uma não-tragédia, mas farsa. A tragédia grega é cega: o assassino somente se reconhece parricida depois do ato consumado, o conhecimento só advém posteriormente. Contradizendo a tragédia grega, no herói da tradição cristã, o ato se define pela responsabilidade silenciosa do agente. Toda a significação do ato a ser performatizado pesa sobre seus ombros, Abraão sabe ser filicida antes mesmo de executar Isaac, e a sua angústia é significada desde o início de sua caminhada de três dias até a montagem do altar onde será oferecida a carne sacrificial. Kierkegaard (2016) definirá a angústia como esse saber anterior ao ato - concupiscência. A modernidade carece dessa capacidade de resignação, do enfrentamento do trauma, por isso, denega, adotando para si, um comportamento cínico, estupefato diante do ato desvelado. Rivière é um ponto de confluência, entre a incipiente modernidade ilustrada e a evanescente Idade Média, ainda colorida em vívidos tons nas províncias francesas que sentem cada vez mais dificuldade em se saber pré-modernas, são, portanto, espécimes ilustres daquilo que nomeamos como paradoxos. Rivière não acredita na primeira estória que contou, e a falta de credibilidade de sua narrativa tornou a crença do júri uma impossibilidade, isso não cola, está fora do lugar. O destino trágico não pode motivar os

cortes da foice, a voz de Deus também não parece ser o que soprou no ouvido do autor a necessidade de justiça e do banho de sangue purificador. Mas qual a versão fatídica sobre o ocorrido? Pierre Rivière entra em denegação, alguma instância tem de agir por ele, alguma gaze há de ser lançada sobre o ato agora desvelado, pois se nada houver aí, estaremos diante do aterrorizante, da ação puramente abjeta, daquilo que é impossível dar sentido, desumano.

Admite então, Rivière, a “verdade” em toda a sua violência. Agiu para livrar seu pai das investidas de sua mãe, que “o atormentava” desde o casamento, levando-o inclusive à ruína e à beira do suicídio, ao que conclui dizendo: “...matei minha irmã Victoire porque tomava partido de minha mãe. Matei meu irmão porque amava minha mãe e minha irmã.” (FOUCAULT, p.20, 1991). Tendo sido exposta de forma clarividente a motivação da ação do autor, pela fala emitida próprio autor, resta a atribuição de sentido, não dada por ele, mas pelas instituições que conferem aos atos, seus significados definidores. Por aí começam a aparecer as inúmeras nuances possíveis na interpretação do fato que se transformará num objeto capaz de legitimar qual o modelo normativo de estrutura social preterido, e quem são os representantes que tem o poder de tomar a palavra em nome desse mesmo modelo. O caso é sintomático por ser, em si, o próprio trânsito. Que sentido terá a ação? E, ainda mais importante, a quem compete o poder de dar nome aos fenômenos sociais?

O inquérito de 9 de julho prossegue, agora através de uma abordagem totalmente diferente daquela que inquiria a motivação pelo ato, e quer saber da excentricidade do autor com mais detalhes, abrindo uma série de questionamentos sobre a biografia de Rivière. Ao autor é perguntado se, de fato, detesta os gatos e os frangos, ao que responde afirmativamente para todos os animais por aversão à bestialidade. Outro ponto interessante é o momento singular em que é apresentada à Rivière, a arma do próprio crime, sucedido pela pergunta: “Reconhece esta foice que lhe apresento?” ao que responde Rivière afirmativamente, identificando o mesmo como o instrumento de seu crime. A cena nos faz recordar um momento da literatura de Albert Camus em “O Estrangeiro” de 1942, em que Meursault é reprimido por aqueles que orbitam sua existência por não chorar a morte da mãe. À visão da foice, Rivière não derrama uma lágrima, o que horroriza o inquiridor. Rivière aparece na caracterização feita pelos moradores de Aunay através das linhas da excentricidade e do isolamento. O próprio gestual característico de Rivière se define por um certo olhar oblíquo, um temperamento “bilioso-melancólico”, assim o definiu o médico da província. Atribui-se ao acusado um ar sombrio, sonhador, com uma imaginação “ardente”, cruel e violenta, tendo assistido durante toda sua vida as “espetaculares” contendas entre seus pais. Rivière era de todo extravagante, taciturno e pouco comunicativo,

características reforçadas por episódios narrados como prova de distinção, tais quais as torturas de animais, a fabricação de armas, a violência praticada contra outras crianças e seu isolamento dos demais moradores da comunidade.

A loucura vai aparecendo como o estigma a definir os atos de Rivière, todas as pontas vão assumindo caminhos que se amarram, com justificações também científicas para o que hipoteticamente seriam os sintomas reveladores de tal estado de patologia psicológica - monomania. O irmão de sua mãe morrera alienado, reproduzindo algumas características presentes na biografia de seu sobrinho, como um certo horror e asco pelas figuras femininas. No memorial escrito a próprio punho por Rivière, o mesmo aponta serem as mulheres quem mandam hoje em dia (FOUCAULT, p.58). Neste que se autodenomina o século da luz e da liberdade, obedece-se às mulheres. Rivière guarda distância das mulheres de Aunay, inclusive das que estão mais próximas de seu convívio, tendo qualquer forma de sexualidade em si, severamente reprimida. Em Rivière, apontam seus contemporâneos, parece existir uma ausência de referencial moral. É como se o *caso Rivière* estivesse nos revelando que

...é suficiente, com efeito, olhar ao nosso redor para estarmos certos de que vivemos em tempos análogos àqueles que precederam o estabelecimento do cristianismo. É o segundo exemplo oferecido ao mundo de uma sociedade entregue a todos os apetites materiais, sem freio moral. (FOUCAULT, M. Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão, p.83, 1991.)

Essa modernidade que testemunham os “pós-revolucionários” advém com uma certa perplexidade. Os fenômenos precisam ser julgados por uma nova gramática, pois representam uma nova ossatura material. Em que autoridade recai o poder de dar nomes? Quem tem a competência para produzir uma arqueologia do memorial e indicar quem é Rivière e o que o leva a cometer tal brutalidade? O caso ganha maior complexidade quando no primeiro julgamento é pedido à Rivière, que o mesmo produza por si próprio, um memorial autobiográfico, contando detalhes de sua vida pessoal e, pormenorizadamente, os dias que antecederam o ato sangrento e os que antecederam sua captura, perdido em andanças nas florestas próximas às províncias. O *memorial*, publicado na íntegra na empreita coordenada por Foucault (1991), traz elementos ainda mais complexos ao caso. Num primeiro momento, poderíamos dizer que um crime de tamanha violência e barbaridade somente poderia ser atribuído a um sujeito desligado de sua consciência, de um louco, visto que não há uma

motivação materializada em busca por bens, prestígio ou mesmo reconhecimento. O memorial apresenta a escrita de um indivíduo capaz de organizar suas ideias, expô-las com clareza e, mais ainda, produzir um encadeamento formal de sua memória de modo impressionante. A infelicidade de seu pai é narrada no memorial com uma destreza impossível de ser atribuída a alguém que sofre dos ataques de monomania. Um espírito alienado, de ignorância e inocência, não poderia ter produzido tal obra no decorrer de poucos dias em reclusão. Mas qual seria, então, o motivador de tal ato? A idade da técnica científica está em sua aurora, a fé católica não mais encontra referenciais tão profundamente ancorados, de modo que os hábitos e as práticas parecem estar em suspensão. É possível estabelecer relações de proximidade com uma política liberal que apregoa as ideias de tolerância religiosa, vida privada e aprofundamento da personalidade individualizada, tanto por meio das leis, quanto pela interioridade subjetiva, o que, auxilia consideravelmente no declínio da força da religiosidade tradicional. Os próprios juízes assumem ser essa nova ordem moral, algo que perturba os espíritos, uma das raízes dos males que afligem toda a integridade do tecido social. Rivière, desde criança, fugia ao convívio social, isolando-se na solidão de seus pensamentos, onde, para os jurados, cresciam intensamente suas cegas paixões sem nenhum tipo de contra-argumentação ou repressão.

“Rivière era monstro de instintos ferozes, do qual a sociedade deveria ser livre” (FOUCAULT, 1991, p.84), construindo a si mesmo através de referenciais dispersos e não acatados pela comunidade de produtores rurais que também encontrava dificuldades para se identificar nesse novo processo social em curso. Rivière se entregava ao que Esquirol - o mais sábio médico da França - definiria como um estado de melancolia, definido pelo próprio como modalidade em que os loucos fogem do mundo, além de acreditarem ser portadores de um certo fluido que os aproximará das pessoas, de modo que tais pessoas o aprisionarão, infligindo neles, grandes malefícios. Rivière fugia das mulheres, inclusive das fêmeas dos animais, por acreditar possuir fluido semelhante, que o colocaria em contato carnal com tal gênero humano e animal.

4.9 Disursos de modernidade

Os acontecimentos de 1789 fazem pulular significações, mas é preciso cuidado para não tomar o evento dado em 1789 de forma precipitada. A Revolução Francesa é a catarse de um processo discursivo que a antecede, que tem início ainda no século XV e XVI e ganha contornos cada vez mais virulentos, até o ponto em que a estrutura social medieval não mais consegue suportar

em sua forma, o discurso que agora pressiona violentamente seus portões. 1789 é trauma, signo de um ruído silencioso que em três séculos produz um crescendo impossível de contenção. 1789 é sintoma da modernidade como construção legível e não mais como nuance tencionada. A miséria dos campos é uma das vozes a ressoar nas cidades. “Meio insurreição, meio-pânico”, as incertezas parisienses foram todas postas à descoberto. Em 4 de agosto (o símbolo cultural, a masmorra), desmorona-se a ordem feudal, o que não quer dizer que se inicia a modernidade quase como sua consequência lógica. Os espólios da Revolução Francesa foram colhidos no interior com uma imensa transferência de propriedade, ainda que, não tenha, de fato, atingido a massa dos despossuídos, que terminarão arrendando seus braços nas terras de outrem. Mais que a terra, foi aquecido em seus espíritos a ideia de uma liberdade jurídica e a conquista da cidadania. O poder de firmar contratos renova a vida camponesa numa outra e, completamente distinta, dinâmica. O Pai de Rivière, objeto motivador do crime, ambiciona por alargar a posse de suas terras, vendo em Victoire – mãe de Pierre Rivière – a possibilidade de uma união que venha a permitir-lhe o aumento de suas posses, o que se mostrará como um fracasso em vista das resistências que se levantam contra ele por meio de Victoire. Rivière pai é da modernidade, é do contrato, e pelo contrato se aliena e se perde num angustiante redemoinho de incapacidade simbólica. Essa nova sociedade liberal que violentamente começa a tomar corpo depositou sua fé – desligada dos referenciais transcendentais tradicionais – nesses novos dispositivos reguladores - o contrato, a propriedade, o trabalho produtor de rendimentos ativos – em que o acontecimento cortante da liberdade se apresenta como médium de regulação.

Nada mudou e tudo mudou ao mesmo tempo, a modernidade trouxe novas narrativas a preencher os corpos de sentido, a animar as línguas das alcoviteiras e fazer mover os braços da política e da economia, mas essas mudanças não alteraram a ossatura do homem do campo; continuaram sendo o que há de mais Outro no discurso, coisas inertes sobre as quais não se pode pensar com seriedade, resquícios do passado (Foucault, 1991, p.105), elementos a serem analisados pormenorizadamente pelo saber legítimo como excentricidades remanescentes do *Anciën Regime*. Esse ser Outro se explicita no caso Rivière de modo exemplar quando em seu memorial estão descritos os momentos que sucedem o crime. Rivière decide tornar-se provisoriamente um animal, visto que o mal era irreparável (...) Matar, depois sobreviver e durar, o caminho oposto ao cultural, mas sabe bem Rivière que é impossível dar o passo de volta à bestialidade, que, uma vez consciente, tudo estará condicionado à experiência do sabido. Imerso nos bosques, não sabe o que ali fazer, tudo se torna aos olhos de Rivière, inerte. Rivière existe para a natureza como um animal sem instinto, e para a sociedade como uma besta

irracional, Rivière é o monstruoso por definição, ou melhor, o indefinível, visto que a definição esbarra no conceito. Rivière não provém de nenhuma ordem enunciável (FOUCAULT, 1991, p.111).

Encontrado pelas autoridades sem apresentar nenhuma forma de resistência, inclusive o oposto pode ser verificado. Rivière não tem lugar no bosque nem nas cidades que pontilhavam as matas, ninguém o reconhece como *ser*. O Excêntrico deve ser, então, interpretado por um quadro nosográfico, e a resposta desse inquérito revelará uma dinâmica nova nas balanças de poder. Nesse período transicional, quem tem o poder de demarcar o corpo ou o psiquismo?, quem poderá dar nomes aos fenômenos e quem poderá apresentar os requisitos da legitimidade? Saímos da arbitrariedade das penas fixadas pelos juízes do Antigo Regime para um princípio de codificação de penas atribuída ao legislador. Estamos reesquadrinhando a angústia para uma nova modalidade do tempo social. O arbitrário tem de dar lugar à lei, mas a lei tem de representar um saber estatuído, um saber positivo e autorreferente, enquadrado pelo discurso antropocêntrico das ciências formais. Sobre o ato de 3 de junho de 1835 não somente pesa o julgamento de um crime, mas a forma moderna de julgar um ato. Ao crime contra a santidade da família caberia a maior punição; a pena de morte. O procurador que primeiramente descreve Rivière como monstro solitário, selvagem e cruel o distancia de qualquer adjetivação que o relacione com a loucura. O corte analítico que pesava sobre Rivière é o de um ser à parte do convívio social, responsável por suas ações profanadoras conscientemente. O problema aparece com o diagnóstico médico psiquiátrico. Rivière, no momento do julgamento não é visto como louco, mas foi louco desde o nascimento até o momento catártico da ação criminosa. Temos aí uma contradição profunda. Se para o jurista Rivière nunca foi louco e para o inquérito médico sempre apresentou traços de monomania, quem pode nos dizer do objeto? Quem tem a competência para nomear?

A infelicidade que se abate sobre a comunidade de Aunay através da cena de um cômodo pintado em sangue sobre golpes de foice, empunhados pelo filho, que dirige o gume afiado da lâmina contra a mãe, contra a irmã e contra o corpo do pequeno Jules. A violência chocante do ato, faz com que os membros estejam ainda atados aos troncos por uma fina camada de tecido muscular. O assombroso evento protagonizado por um herói sem sentimentos, que demonstrou sempre pouco carinho para com os pais e com os outros. Rivière, que odiava as mulheres, tinha a dureza de um caráter taciturno, ensimesmado, de um olhar caracteristicamente oblíquo e melancólico, apreciador da solidão. Tudo em Rivière parece encobrir o real segredo de seus pensamentos obtusos. O selvagem que escapa às leis da sociabilidade. A análise do ocorrido

subitamente desliza do horror para a dimensão do poder, as perguntas começam a se refazer desde os inquéritos das razões que o motivaram a cometer o assassinato para quem é Rivière e como deve ser julgada a ação. Do quente terreno das paixões a serem vingadas, adentramos o frio espaço do discurso legítimo. Quem detém poder sobre ele? Tai interpretações traçam a linha de um confronto entre dois tipos de discurso, dois poderes, “quem, da instituição médica, da organização religiosa ou da instituição judiciária, apoderar-se-á de Rivière.” (FOUCAULT, 1991, p.137). O homem Rivière foi substituído pelo memorial, a prova capaz de provar ou refutar a presença da loucura no banho de sangue.

Um novo aparelho de controle social parece se arvorar nesse período, aparelho que segue ganhando cada vez mais espaço nas decisões acerca das ações humanas. A medicina não é simplesmente uma técnica de administração da cura, mas de organização social. O caso Rivière é sintomático pois representa o roubo da fala, a captura das rédeas do julgar, lutando até o fim para caracterizar Rivière como louco, projeto concluído com a lei de 1835, corroborada pela assinatura dos maiores nomes da medicina psiquiátrica de então, restabelecendo a relação do saber médico com o saber penal, institucionalizando as modalidades de internação. Rivière não é levado ao cadafalso, mas ao isolamento.

Esquirol fazia da monomania uma espécie de mal do século, devido ao desenvolvimento das faculdades intelectuais, e mais geralmente ao estado da sociedade (a política por exemplo, com o enfraquecimento da antiga demonomania, podia contribuir, segundo ele, para perturbar as imaginações fracas). (FOUCAULT, M. Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão. p.150, 1991].

4.11 Significações em paralaxe

Rivière é o inquietante da modernidade, é, por assim dizer, o inarticulável pelo discurso objetivo da lei; aquele que se apega à insociabilidade e ao isolamento, o que revela um desejo de comunhão com o que é bestial e que satiriza a estrutura social a partir de sua ação anti-moderna, atribuindo aos próprios atos uma justificação religiosa. Isso, quando desvelado a céu aberto, subitamente, provoca medo e espanto na comunidade de Aunay. Esse quadro cruel sempre esteve ali, angustiado, porém, contido pela tessitura social. Mas, a angústia não engana, ela irrompe, atravessando mesmo as estruturas sociais parentais que deveriam mantê-la sob

controle. Em Rivière não há sintoma, há mobilização da angústia em ato – *Acting Out* -, que se expõe como um quadro no centro da comunidade.

Entre mãe e filho não se opera uma relação de proximidade, em razão da dificuldade enfrentada pelos pais. Victoire, de gênio difícil, não pode aceitar a presença de Rivière pai em sua cama, pois este agourento somente quer fazer uso de suas terras. O casamento não tem como objeto Victoire, mas suas posses. A cama de Victoire, sempre vazia, deve ser ocupada por algum Rivière, que seja pai ou primogênito, o que não sucede, pois o filho está sob os cuidados do pai em decorrência dos surtos que sofre a mãe. Rivière filho odeia as mulheres, acredita carregar um fluido que as poderia causar mal quando da relação, de modo que, sempre que se aproxima de sua mãe, uma convulsão se arvora subitamente em seu comportamento, talvez uma grande mobilização de caráter repressor tenha de ser mobilizada para a anulação da ação prazerosa. Rivière não quer matar sua mãe, mas quer consumi-la, ocupar o lugar vazio na cama. A imagem do pai em apuros financeiros em razão dos excessos de sua mãe o incomoda, talvez intensificando ainda mais a sua culpa por desejar ocupar aquele espaço. O que Rivière sente como compulsão, repetindo a mesma gramática através de distintas formas é o desejo de se colocar naquele espaço lacunar e se fazer objeto da angústia materna. O tempo social para tal proposição já é passado e essa angústia circular tem de ser vertida em outros objetos, nos pássaros e rãs crucificados, nos carros que, puxados por cavalos são arremessados ao monte, na ameaça de morte às crianças, no decepar um exército inteiro de repolhos, todos eles, ações que remediam o encontro radical com a angústia, justo oposto da loucura. Rivière age, mesmo que nas franjas da comunidade de Aunay.

Não há repressão por via do medo da castração, não há corte simbólico-social bem definido, há em Rivière um esboço de corte, um rasgo. Freud ainda não produziu sua mitologia edipiana, e essa mitologia ainda a ser produzida é gramática da modernidade, e mesmo que em Totem e Tabu, Freud (2012) se esforce por fazer dessa mitologia uma espécie de universalidade, isso não pode colar. Rivière não é filho da nuclear família burguesa, mas também não é filho da tradicional família camponesa de uma pré-modernidade campesina. Rivière é filho da transferência de propriedade e da “liberdade” jurídica, mas é ainda um traço a ser definido discursivamente, por demais abstrato. O projeto do assassinato é realizado quinze dias antes da consumação, ensaiado por duas vezes. A angústia em Rivière transformar-se-á em ato, sem a substituição da ação pelo sintoma, e o ato se efetivará brutalmente. O estranho, o *unheimlich*, irrompe de forma assustadora, mas sem que o sujeito se imobilize ante o espanto de sua

presença, o que é *unheimlich* e que é *heim* ao mesmo tempo comunica seu desejo, e esse desejo é colocado em prática conscientemente.

O caso Rivière chama a atenção do grupo de pesquisadores coordenados por Foucault (1991) justamente por ser o sintoma histórico de uma transição estrutural entre as instituições de regulação do sujeito. O poder, entidade dinâmica, está em movimento transicional, rearticulando suas bases de significação, deixando em suspenso a ordem moral. A gramática social é chamada a uma reescritura, refletindo a estabilização de uma disposição discursiva iniciada pelo século XV e que encontra no 4 de agosto de 1789, seu trauma fundador. A angústia não é de Freud, mas por Freud a angústia é depositada numa articulação científica, capaz de reforçar os cânones moderno-burgueses. Mas como fica a angústia em Rivière? A angústia, isso que sempre resta como excedente não mobilizado, fiduciária da teoria do desamparo constitucional, sinaliza a existência de um excedente irreduzível, impassível de socialização. Nessa perspectiva, a tábula rasa nunca poderia ser aceita, pois o homem da cultura é sempre resultado de um embate contra o impulso instintual, é sempre, um mal-estar a ser sublimado na gramática da civilidade. O corte simbólico original, o traço unário produz a abstração, a ser tomada sempre como referência distintiva entre consciência e puro desejo, mas há que ter claro o fato de esse corte já estar sujo de *sócius*, já estar ele próprio enviesado pela gramática cultural. Aquilo que é autorizado a adentrar o mundo da consciência, não reduz o desejo a zero, nunca pode satisfazer plenamente uma determinada demanda, pois, de certa forma, toda realização cultural é um esforço impossível, ao mesmo tempo, criador de novas inquietações. Há sempre um resto não mobilizado perseguindo o sujeito que Foucault historiciza, há ainda um “a” associal, móvel da angústia. As dinâmicas pulsionais são movidas por essa pequena alavanca não-sublimada, o molar. É por isso que conjecturamos a angústia como esse resto vinculado ao social, pois o excesso há de escapar inevitavelmente pelas avenidas da cultura como *unheimlich*, a assustar os que, socializados, se forçaram a esquecer da bestialidade que ainda os habita.

Antes da Revolução Francesa, antes do nascimento de Freud, Kierkegaard já havia se debruçado sobre o conceito de angústia (1844), mas o interesse maior talvez repouse no fato de Kierkegaard pensar a angústia a partir de outra normativa social e apontar conclusões, ora aproximadas, ora escapando centrifugamente. Rivière, em seu primeiro julgamento, a primeira vez que tenta explicar a motivação de seus atos, justifica-os teologicamente, tomando como modelos reconhecidos de ação as personalidades de Moisés e de Abraão. O crime os uniria pois era efetivação de uma demanda divina, comunicada diretamente por Deus. Como sabemos, a explicação de Rivière, de que teria visto no campo a imagem de Deus rogando o assassinato de

sua mãe e de seus associados, não convence as autoridades, e é o próprio Rivière quem rapidamente dá um passo atrás. Em Kierkegaard, Abraão recebe conscientemente a punição por seu crime, é ele o próprio carrasco de sua pena, a ser provada pela angústia da resignação. A fé, para concluir o sacrifício deverá suspender teleologicamente a moral. O discurso da fé não pode salvar Rivière do cadafalso. O absurdo que salva Abraão através da cerimônia angustiante, é no julgamento moderno de Rivière um absurdo sem conexão de causa. O recuo de Rivière ante a explicação teológica o reconcilia com a responsabilidade total sobre o crime. Se em Kierkegaard (2016) a angústia se torna fiel companheira desde o presente dado como pecado hereditário, isso se assemelha ao que Lacan nos traz como traço unário, significação primeira, corte referencial e referenciador. O homem religioso só se reconhece conscientemente por sua vinculação com o pecado de Adão, com o desligamento. Essa mácula é sinal de unidade com a natureza, de ausência mesma do que chamaremos desejo, pois não pode haver desejo sem aquilo que o refreia. Só pode haver desejo na referencialidade e essa ideia nos parece revelar que tanto Kierkegaard (2016), quanto Lacan (2005) estão tateando o mesmo objeto, a angústia, mas por duas escrituras que não se excluem, porém participam de clausuras sociais distintas entre si. Essa qualidade nova, o pecado, surge subitamente, e a partir dela, toda inocência se anula.

A relação da angústia com seu objeto é extremamente ambígua, de modo que Rivière vê na condição de seu pai, tanto a infelicidade de ser subjugado pelo sofrimento e pelos acessos de fúria de uma mulher, como a incapacidade de ocupar como homem o espaço ao lado de Victoire. Essa ambiguidade radical pressiona Rivière a desejar esse espaço que nunca lhe pertenceu. Toda angústia é nostalgia da liberdade, seja ela anterior ao pecado originário feito normativa social, seja ela anterior à conscienciosidade jurídica socialmente determinada pelas instituições parentais. Victoire é o centro em que se prendem todas as linhas do sofrimento de Rivière. Não há angústia em Rivière antes do crime, pois há nele, uma capacidade linguística louvável de simbolização desse “nada”, sempre recorrente. “O nada, torna-se cada vez mais um algo, por intermédio da angústia” desde que isso seja pressuposto da ação simbolizadora, produtora do instante iniciador da história. O momento do assassinato, o ato central protagonizado por Rivière é sucedido pela fuga. Rivière se refugia da comunidade nos bosques que circundam Aunay e aí recai sobre ele a culpa; que até então não havia aparecido. A angústia havia sempre sido vertida em ação, experimentada episodicamente, o retorno desse *unheimlich*, transformado em ato final, encontra o pré-sentimento, abole a sublimação comunicativa e dá fim à narrativa. Se na angústia, estamos sempre acompanhados de uma certa ansiedade, na culpa, o que parece ser passado pode ainda retornar por não ter sido significado

satisfatoriamente, nem mesmo com o artifício da foice (KIERKEGAARD, 2016, p.99). É imerso nos bosques que Rivière experimenta o maior sofrimento de todos, assistindo a dissolução da possibilidade de, na natureza, tornar-se animal.

Ainda em Kierkegaard (2016), podemos ler uma referência que fizeram os legisladores no caso de Rivière. Trazem como uma das provas da loucura de Rivière, o fato corroborado pelos moradores da comunidade de que se trata de um hermético, de um sujeito que se isola dos demais, travando diálogos estranhos consigo mesmo, por não se atrever a enunciar, nem mesmo para si, o desejo que se recusa a aparecer. O que é hermeticamente fechado, pressiona para ser liberto, roda como um pião sobre seu centro – *perpetuum mobile* – podendo ser inclusive o cursor da loucura, o que não podemos dizer de Rivière. É claro que o que está em jogo no caso Rivière não é se o mesmo é louco ou criminoso, o que está sendo gestado através do caso é a possibilidade de alteração nas instâncias de julgamento, transvaloração da ordem.

Sem cultura não há angústia, são referenciais estruturantes de forma condicional, que nos indicam, apesar da dependência recíproca, uma dinâmica. A cultura se vincula a uma dimensão histórica sempre a refundar suas normativas e a angústia, da ordem do irreduzível, lugar do suporte da barra – representante laciano da interdição -, sempre estará presente como pré-condição do desejo, como mônada da ação. O ponto condicional está no lugar da ação, sempre social, sempre a tradução do imaginário, colocada nas incansáveis relações de poder que permeiam a civilização. Pela angústia se produz a habilidade discursiva, a materialização, nunca desligada da capacidade política. O caso Rivière é prenhe de sentido por nos colocar diante da transição histórica das instâncias de julgamento, entre o direito e a medicina como meios de inscrição de marcas sobre o corpo do cidadão movido pela angústia. Lidamos pela lei, com modalidades aceitas ou passíveis de coerção quando da transferência da angústia. Esquirol sai vencedor no embate e leva o corpo de Rivière como troféu, o livra do cadafalso, legitimando a explicação sobre o caso como rematada loucura e indicando os caminhos para tal diagnóstico. Nossa análise, que não tem preocupação com nenhuma forma de diagnóstico, corrobora as conclusões do grupo coordenado por Foucault (1991) através de outros caminhos. Rivière foi feito louco através de uma capacidade discursiva que tinha como *telos* se legimitar como importante instância no julgamento dos crimes, mesmo que todos os indícios revelem ausência de loucura como motivação para o ato. O fim do autor do crime é o suicídio, solução que evita o cadafalso e o asilo, solucionando permanentemente o mistério da angústia.

4.12 Um fechamento de caso aberto

A angústia é sinal do que podemos admitir como pré-social, de resquício animal que circula em cada sujeito como pulsão. É somente a partir do momento em que esse resquício potente se coloca em contraste com a ordem social, que o chamamos desejo, esse escapante que faz recordar a qualidade do que é inapreensível. O que Lacan chamou de *resto* é paradoxalmente o que inviabiliza a completude da vida social e, ao mesmo tempo, a possibilita, funciona esse valor excedente como moeda de troca subjetiva. Se há ação social, é, pois, por darmos sentido às próprias ações, mas esse sentido racional é sempre posto em negatividade. Agir socialmente é, por assim dizer, operar uma transferência de angústia na tessitura social. A partir desse posicionamento poderíamos admitir que aquele incapaz de mobilizar sua angústia e dar a ela sentido se vê confrontado com a dureza do sintoma, mas, aí nos enganaríamos. O sintoma é defesa contra a angústia, é justamente a incapacidade de confrontação que substitui o risco de afânise por uma inibição. O sintoma protege o indivíduo do encontro radical com o *unheimlich*. Como já pontuamos anteriormente, a história é uma dinâmica de relações de poderes que mutuamente se violentam na produção de suas narrativas legitimadoras, e é pelo terreno da história que as significações se produzirão, ou melhor, é por meio da história das instituições que a angústia se moverá, pois, cada estrutura social possibilita diferentes pontos de articulação dos significantes não encadeados.

O caso Rivière é de grande interesse por se colocar como uma das numerosas linhas que vão amarrando mais firmemente a narrativa da modernidade, caso que, analisado em suas entrelinhas revela a violência que muitas vezes se munem os discursos para legitimar as suas posições de ordenação. O “monstro de Aunay” servirá como trunfo das operações médicas que agora se estabelecem como ordenadoras sociais. A angústia, que circula e que não engana, só pode se derramar na sociedade e em suas instituições, pois são essas modalidades que julgarão a ação, ela própria, mobilização desse excesso pré-social. A angústia, na modernidade do século XIX se lançará nas redes do trabalho racionalizado em capital, na burocratização das atividades, na propriedade privada e na intimidade, no indivíduo e seu direito político. Isso não altera a angústia, que é em si o assombroso nada, mas um algo nadificante capaz de ressignificar radicalmente os encadeamentos individuais.

O homem que se faz através do agir sobre sua angústia, tem como espaço da ação uma conflagração histórica particular, é por via das instituições normativas que poderá costurar

identificações, mas tenhamos em mente que o indivíduo que cada sociedade modela como projeto sintético de ordenamento é meramente um projeto. Como aponta Safatle em Grande Hotel Abismo (2012), trata-se de mostrar como, quando se trata do homem, é preferível uma imagem claramente difusa que outra falsamente nítida, que isso que concebemos como unidade, é na verdade apenas uma ideia de unidade, mantida unida por uma distensão conflituosa. Inspirando-se em Hegel, sujeito será nome dado a um processo de síntese reflexiva entre modos de determinação socialmente reconhecidos e acontecimentos (...) marcados pela negatividade (SAFATLE, 2012, p.3). O sujeito se produzirá numa arte de enfrentamento radical de si como objeto, sempre abandonando suas versões primeiras e nunca chegando em uma meta absoluta. A negatividade aqui referida é resignação contra a angústia, que encontrará em cada modalidade social, caminhos autorizados para embrenhar pelo sintoma ou pela ação reconhecida socialmente, sua hiância definidora. A modernidade de Rivière se posiciona no plano da reconstrução de referenciais identificatórios radicalmente diferentes da tradição pré-moderna, o que não pode deixar de alterar as relações que se produzem no processo de socialização da angústia. Pré-modernidade e modernidade criaram referenciais sólidos de homem, rígidos projetos de identificação conflitantes entre si, mas que servem ao intuito de defrontarem-se ante o pré-social, domínio total da angústia.

O enfrentamento contra a angústia é considerado por Safatle (2012) como uma experiência-limite no processo de formação da auto-consciência, um anteparo à possibilidade abismal de indeterminação, o que nos permite dizer que a consciência nada tem a ver com uma espécie de essencialidade, mas como uma atividade dinâmica que se encontra derramada na capacidade do sujeito individual em forjar para si, novos objetos. A indeterminação da angústia que Freud chamou “sem objeto”, é na verdade um posicionamento ante o risco de nadificação, uma ansiedade paralisante na impossibilidade de simbolização. A questão é que Rivière está no entremeio e as instituições modernas, ainda em estruturação, pressionam para tomar para si a significação institucional desse caso *unheimlich*, que afronta a civilidade em seu cerne. O problemático no caso de Rivière é a presença da consciência a todo tempo como testemunha em cada ato, e a incredulidade em ter sido o autor imputado como louco. A verdadeira saúde transforma o negativo da experiência de angústia em *ser* (SAFATLE, 2012, p.155), e percebemos contemporaneamente um aprofundamento da experiência de angústia através de mecanismos sócio-estruturais presentes no capitalismo tardio tais quais a efemeridade programada do discurso-moda, que possibilita uma abertura no espaço de angústia não satisfeito pela ação que verte o vazio em objeto “a”, mas que, de modo profundamente sofisticado,

perverte esse vazio artificialmente sintetizado, em demanda de consumo reificada. Nossas formas sociais contemporâneas, longe de produzirem identificações que assumam a responsabilidade da angústia e do absurdo, como postula Kierkegaard (2016), aprofundam um tipo de ação cínica que se sabe indeterminada, mas segue caminhando pelos rastros da pulsão de morte, radicalizando a proposta benjaminiana que já previa um processo de extinção e atrofia da sensibilidade, como se a arte de narrar estivesse em vias de se atrofiar radicalmente, como já sugeria Benjamin (2009) ao olhar retrospectivamente para o século XIX francês como o modelo de tais disposições.

Caminhamos com a angústia, desprovidos da noção tradicional de tragédia e concomitantemente, alheios à possibilidade do absurdo da fé transcendental. Se a tragédia ocultava do agente o fato central ainda não descoberto, Abraão assumia a responsabilidade de uma suspensão teleológica da moral para seguir em resignação. A fórmula que nosso tempo contemporâneo produz, talvez a que pudesse acolher a decisão de Rivière é a que indica “Ele sabe muito bem o que está fazendo e ainda assim o faz” (ZIZEK, 2013, p.16). Em Rivière, não há desconhecido, não há loucura e nem mesmo há suspensão moral no absurdo da fé, há *acting out* em sua mais pura radicalidade.

4.13 Adendo sobre a razão

4.13.1 O eclipse

Entre razão objetiva e razão subjetiva, uma longa tradição de célebres discussões se colocaram. Talvez seja esse um ponto de entroncamento complexo e espinhoso, mas, ao mesmo tempo sedutor e intrigante. Pretendo, nessa entrada, ambientar o debate entre razão objetiva e subjetiva, usando como cenário de contraponto a questão da Moda, como discurso articulador do que entendemos por contemporaneidade. Em Eclipse da razão, Horkheimer (2015) posicionará sua atenção sobre a ideia de racionalidade na cultura industrial, entendendo a racionalidade, no contexto indicado, como uma atividade decadente. A questão central que move as indagações de Horkheimer (2015) parece mesmo ser a de que com a expansão do horizonte do conhecimento técnico, dessa racionalidade instrumental, decrescem no indivíduo a capacidade de resiliência frente ao aparato de manipulação de massa, percebendo aí um decréscimo do poder da imaginação e de um juízo independente (HORKHEIMER, 2015, p.8).

Estamos, dessa forma, diante de uma certa incapacidade crescente de pensamento fundado nas bases da autonomia. O avanço nos meios técnicos de esclarecimento se vê acompanhado por um processo de desumanização (HORKHEIMER, 2015, p.8). É, pois, preciso entender o que Horkheimer (2015) compreende como humanização, a fim de compreender esse processo de desumanização. Partindo da noção de que humanização depende da capacidade reflexiva, e essa mesma capacidade reflexiva é o que nos separa dos demais animais, o processo de desumanização estaria colocando em risco a própria linha que define a humanidade. Na obra de Horkheimer (2015) parece estar ensaiado um paralelo entre desumanização e razão subjetiva, então, a partir de agora trabalharemos na distinção e definição elaborada por Horkheimer entre razão objetiva e subjetiva. Um dos pontos centrais da problemática passa pela questão da ideia de *substancialidade* da razão. O que é a faculdade do *cogito*? Como chegamos ao ponto de referenciamento da questão? Como postulamos a negatividade? A crítica de Horkheimer à reflexão weberiana é a de que em Weber, uma tendência subjetivista é central, onde a razão serve à lógica funcional dos fins. O pessimismo de Weber em relação à possibilidade do conhecimento e da ação racionais é uma renúncia às aspirações de definição de objetivos a serem perseguidos pelos homens (HORKHEIMER, 2015, p.15). De fato, em Weber as ações estão predispostas socialmente numa imbricação “utilitária”, e, na medida em que nos aproximamos da modernidade, mais a ação social se determina pela racionalidade técnica. O próprio desencantamento frente ao mundo se deve à essa forma de racionalidade objetivada e pragmática, puramente técnica, fria e individualizada.

A questão weberiana desvia dos juízos, e o que Horkheimer (2015) chama pessimismo, é, na verdade, uma análise fria e distanciada da realidade moderna. Em Weber, uma utopia não se acha definida em projeto político de modo cristalino, mas sua análise das formas de dominação racional legal é precisa na determinação dos tipos de ação que atravessam as práticas contemporâneas. A dessubstancialização da razão em Weber não é ausência de racionalidade, mas burocratização da capacidade reflexiva, culminando em uma identificação individuada e especializada do *self*, uma razão formatada à funcionalidade das normas. O que Horkheimer (2015) interpreta na obra weberiana como um pessimismo em relação à possibilidade do conhecimento e da ação racionais [...], renúncia pela filosofia e pelas ciências, de suas aspirações de definir objetivos do homem (HORKHEIMER, 2015, p.14), parece antes, um exame das condições em que essa mesma racionalidade está disposta. A análise de Horkheimer (2015) parece ainda sugerir que a modernidade lança a racionalidade nessas bases instrumentais como se esse fosse um processo inédito na história da cultura. O que parece estar colocado em

Weber é mais uma forma de racionalidade não-substancial que se aliena à distintas modalidades de estrutura social. Uma forma de racionalidade que se articula a disposições sócio-históricas que demandam, cada uma delas em sua especificidade *individual*, modalidades distintas de crença e de legitimidade. De fato, a filosofia e as ciências não possuem em Weber a incumbência de definir objetivos ao homem, mesmo porque filosofia e ciência são discursos atravessados por lógicas dialéticas de poder, longe de serem, elas próprias, essencialidades pré-determinadas, de modo que os objetivos dos homens se articulam por meio de outros tantos interesses que, por se distanciarem da filosofia ou da ciência, não necessariamente se prestam ao rebaixamento.

Razão e sujeito estão imbricados simbioticamente, são estruturas ontoformativas que se alimentam retroativamente, como num perfeito círculo de *ouroboros*. A faculdade do pensar é constituinte no homem tal como a capacidade de sonhar e de se ver atemorizado pelo *irreconhecível*. A presente crise da razão está relacionada em Horkheimer (2015) com uma incapacidade em conceber a objetividade, inclusive negada como ilusão, produzindo um certo esvaziamento dos conceitos, agora subjetivizados. Na medida em que a razão se subjetiviza, perde a capacidade de postular objetivos, de modo que o critério norteador das ações sociais, os princípios orientadores da política e da ética, tornam-se dependentes de outros critérios que não a razão (HORKHEIMER, 2015, p.16). A noção de verdade, perde seu fundamento quando sua unicidade se vê destituída de centro e se desloca vertiginosamente para o reino da polissemia. O pensamento se transforma em ferramenta retórica, um artifício da técnica discursiva, distanciando-se rapidamente da categoria de *médium de reconhecimento universal*. O que Horkheimer (2015) percebe é o ocaso da sabedoria burguesa, onde a razão cumpria papel de destaque na organização das metas subjetivas, mas deixa escapar um discurso exclusivista em que a função “razão” legitima a participação política, servindo, ela mesma, como critério de legitimação de práticas e violências. O que aparece como produção de uma legislatura sábia (HORKHEIMER, 2015, p.17) encobre um relativismo alienante em que as leis, hipoteticamente correlatas à razão universal, são efeitos retóricos do poder.

A razão deveria regular nossas preferências e nossas relações com outros seres humanos e com a natureza. Ela era pensada como uma entidade, um poder espiritual vivendo em cada homem. Esse poder era considerado o árbitro supremo – quando não a força criativa por trás das ideias e das coisas às quais devíamos dedicar nossas vidas (HORKHEIMER, 2015, p.18).

Parece-me difícil conceber o momento da concepção da ideia de razão, e mais difícil ainda concebê-la como projetada como instrumento de compreensão e de determinação dos

fins, pois parece ser a própria razão, o fruto de uma ação determinada. O antagonismo entre Sócrates, modelo de razão objetiva e sofistas, modelo da razão subjetivista, parece tendencioso, pois descola os sofistas do acontecimento histórico, do processo de expansão da democracia grega e da participação de novos atores nos debates políticos. Atores que se produziam a si mesmos pelo trabalho e pela impossibilidade do tempo livre. A *ars* retórica é política nas dimensões de possibilidade enquadradas na realidade da produção dos *possíveis*. A verdade absoluta da racionalidade objetiva parece muitas vezes tão subjetiva e tão incrustada nos liames do poder quanto àquela razão que postula como sua antagonista. “Por mais negativistas que fossem seus ensinamentos, eles implicavam a ideia de verdade absoluta e eram apresentados como visões objetivas, quase revelações” (HORKHEIMER, 2015, p.19)⁴⁷. A própria razão objetiva se transubstancia em alma – *daimonion* – aspirando mesmo substituir a religião, tornando-se, ela própria em fonte legítima de tradição (HORKHEIMER, M., 2015, p.20). Embate da *arché*, que se repete (repetição como *falseamento da estrutura trágica*) no renascimento contra a obra do encantamento. A razão subjetiva não poderia empreender essa cruzada contra a mitologia religiosa, pois em sua forma abrangente de razão, é também a religiosidade uma forma legítima de racionalidade.

A razão objetiva, diferentemente do subjetivismo, confronta frontalmente a centralidade do transcendentalismo como forma de racionalização das ações mundanas. Se na Antiguidade esse confronto se estabelecia mediante a filosofia da *arché*, como antagonista à mitologia; no Renascimento, o embate foi resignificado pela polarização entre catolicismo tradicional e certo humanismo que estaria contido em sua radicalização iluminista. Entre a *revelação* e a razão, entre a teologia e a filosofia, quem teria o poder de determinar e expressar a verdade última? (HORKHEIMER, M., 2015, p.25) Nesse ponto específico, duas modalidades de racionalização se conflagram. Na razão objetiva, qualquer forma de dogmatismo deve ser suprimida; diferentemente, nas formas teológicas, o dogma é objeto de contemplação, ponto estruturante do absurdo da fé. Em Horkheimer (2015), esse momento de apogeu da razão objetiva como fonte de explicação legítima da realidade e, por consequência direta de seu posicionamento, agente produtor do discurso *verídico*, parece adentrar o ocaso. A razão objetiva como princípio orientador da ação passou a ser encarada como obsoleta, o que, paradoxalmente, coloca em cheque a própria centralidade do discurso religioso. É possível pensar esse duplo eclipse como efeito do apagamento da referencialidade posta entre essas duas formas narrativas que se contradizem dialeticamente. Uma analogia para o desaparecimento seria intuirmos o fim da

⁴⁷ Em referência à filosofia de Sócrates.

estrutura da *lei*: se a mesma ocupa o espaço de referencialidade da ação, determinando o que é permitido e o que é interdito, com seu apagamento, tanto interdição, quanto permissão deixam de produzir sentido.

Horkheimer (2015, p.27) produz uma relação interessante quando assume que essa crise da razão objetiva, que absorve consigo a racionalidade religiosa, tem suas raízes na ideia liberal-burguesa de tolerância religiosa. É central mesmo na biografia do parlamentar *whig*, John Locke, a questão do protestantismo e da tolerância como fiduciários da noção parlamentarista e da Revolução Gloriosa. Nesse ponto específico, a tolerância é a própria representação do subjetivismo sofista, onde a verdade passa a ser, a todo tempo, relativizada como efeito da capacidade discursiva, do mérito do orador em torcer argumentos. O que Horkheimer (2015) vem a chamar de *princípio racional efetivo de coesão* é a todo tempo minado por um núcleo ideológico liberalista, que tem por motor um princípio de desfragmentação, de descentralização radical, de promoção da individualidade e do autointeresse; o particular, tomando o lugar do universal. É inevitável que não nos deixemos levar por uma crítica à razão subjetiva que nos impeça de olhar criticamente para o próprio cerne da razão objetiva. A constituição política moderna, herdeira de um evolucionismo cultural que legitimou colonialismos e violações radicais da autonomia da alteridade, foi pensada, originalmente, sobre as bases da razão objetiva. Ideias como justiça, igualdade, felicidade, democracia e propriedade correspondem à razão objetiva universalista em que a história se reduz a um processo gradativo de avanço cultural hierarquizante, onde no topo dessa curva evolutiva repousa o ideal europeu inabalável.

O declínio da razão objetiva como eixo articulador da atividade cotidiana deu lugar ao uso dos conceitos de forma utilitarista e pouco reflexiva, de forma que o processo social de produção passa a ser cada vez mais serial e cada vez menos emancipatório. A razão foi colonizada pela produção instrumentalizada. As ideias perdem sua virulência, tornando-se, elas próprias, alienadas em relação a seus operadores. Reificadas, as ideias não mais possuem o poder de articular re-posicionamentos estruturais; consideradas coisas, máquinas, são postas em ação como meios.

Ao mesmo tempo a linguagem leva a cabo sua vingança, por assim dizer, retornando ao seu estado mágico. Como nos tempos da magia, cada palavra é vista como uma força perigosa que pode destruir a sociedade e pela qual aquele que fala deve ser responsabilizado (HORKHEIMER, 2015, p.31).

A linguagem reificada pelo utilitarismo relativista é parte de um processo em que o próprio homem se vê alienado do seu trabalho intelectual. Quando os conceitos se fecham por

detrás de uma carapaça inviolável, podemos interpretar nesse processo o sintoma de uma racionalidade que não mais se empenha na atividade do deciframento, da descoberta daquilo que está envolto em gazes. O sujeito contemporâneo se move entre as gazes, operando conceitos altamente sofisticados, mas enfronhados na selva da especialização radical e da divisão profunda do próprio trabalho. O maior problema da razão subjetiva parece mesmo ser o fato de que, ao se derramar em interesses específicos espalhados por todas as partes, todos eles legítimos pelo estatuto da ciência radicalmente metodológica, perdeu-se a capacidade de se produzirem sínteses dialéticas. A razão subjetiva serve a qualquer interesse, a qualquer ideologia, a qualquer postulado, inclusive ao postulado objetivista, mas que pelo imperialismo subjetivista, foi, ele próprio, domesticado em sua violência. Nesse sentido específico, a razão subjetiva parece muito se aproximar do conceito de Moda, não por suas relações distintivas entre os movimentos ascendentes [*Bubble-up*, ou produção da *tendência*] e decadentes [*Trickle-down*, ou, fora de moda], mas por minar qualquer possibilidade de centralidade discursiva, por implementar como norma, uma referência hiante [*sem centro*].

O que a hegemonia de uma forma de razão subjetiva promove é a tolerância entre as formas possíveis e, por ela legitimadas, de racionalização, o que acaba por produzir uma séria questão: no mesmo sentido em que nada pode chamar para si o estatuto legítimo de produtor da verdade, as subjetividades passaram a não mais se convencer desse efeito verídico. Há nessa estrutura comportamental, um cinismo constituinte. Uma denegação em forma de compromisso psíquico, capaz de relevar o “Real” social que se oblitera na aparência. Essa forma de cinismo faz uso da razão formal quando isso lhe parece conivente e, com a mesma facilidade, fetichiza sua função quando lê na etiqueta de um vestido, a inscrição do Real. Quando Horkheimer indica que “as próprias emoções, estão evaporando na medida em que estão sendo esvaziadas de seu conteúdo objetivo” (2015, p.44), recuamos um passo por acreditar nas “emoções” como sendo, elas próprias, traduções linguísticas, e por isso mesmo, efeitos já sociais do que previamente fez parte de um “pré-social”. Outras “emoções” hão de surgir como resposta a uma estrutura racional subjetiva.

O senso de beleza, que em Horkheimer (2015, p.45) estaria vinculado a tais antigas superstições objetivas, seria rompido pelo homem moderno, extinguindo o prazer da contemplação estética, restando aí o *spleen*, esse amor por algo que viu sua essência perdida na função utilitária. Talvez uma resposta ao fatalismo de Horkheimer (2015) seja a arte pós-modernista que assume o abjeto como figura exposta, deslocando o lugar da beleza, ressignificando a narrativa sobre a estética do belo, encontrando no abjeto mesmo, a fresta de

acesso ao momento de ambivalência *aurática*⁴⁸. A própria noção que Horkheimer (2015, p.47) traz de *hobby*, de passatempo ou diversão não expressa qualquer pesar pelo desaparecimento da razão objetiva, não tendo qualquer pretensão que a *aparência* construída tenha relação com alguma espécie de verdade última, o que nos coloca em relação direta com o discurso Moda; em que seu centro hiante produz justamente uma normatividade capaz de implodir os centros referenciais, são sistemas-Moda que têm como fim a extinção programada. Nada no discurso Moda pode indicar referencialidade contrária ao movimento, pois assim, correria o risco de se aproximar em demasia da finitude. O cinismo do discurso Moda é constituinte, subterfúgio do curto circuito comunicativo, assim como a articulação da palavra é exigência para a fuga do silenciamento. O discurso Moda se incorpora à razão subjetiva, são parte de uma única narrativa descentrante.

O sistema-Moda é tecnocrático, mas se reveste de gazes fantasiosas, inspiradoras de “emoções” e sentimentos das mais variadas formas. Esse empenho do procedimento técnico é sintoma de uma ciência que se lançou profundamente nas águas do funcionalismo, abandonando qualquer forma de pensamento não-pragmático, mas que volta e meia se revestem em gazes sentimentais, abraçadas cinicamente pela comunidade. A separação que faz Weber dos valores em relação à ciência, na leitura de Horkheimer (2015, p.94) oblitera uma reificação do conceito de valor. Há em Weber uma sobreposição da política sobre a ciência, de forma que a ciência é passível de se tornar um objeto manejável pela técnica política. Estamos aqui diante de uma questão central: Horkheimer (2015) inverte a lógica weberiana ao apontar a ciência como aquela que guarda em si, o potencial de superar os antagonismos sociais e políticos, o *universalismo* frankfurtiano se aproxima calorosamente de uma profecia messiânica, a crítica negativa se posiciona acima da ideia de valor. A assunção de Horkheimer abre espaço a uma espécie de universalismo estóico *violentador*. Sabemos que Weber, ao assumir a prerrogativa de uma separação entre discurso científico e político, nem por isso deixa de estabelecer um viés crítico, ao indicar o desencantamento como horizonte do uso de uma racionalidade utilitária e pragmática, cada vez mais burocratizada em seus limites. Horkheimer (2015) não suporta o desencantamento pois sua crença repousa na salvação messiânica da razão objetiva, produtor de um encantamento *perversor*⁴⁹. Ainda assim, Weber parece preciso em suas análises e convincente em suas observações a respeito de um crescimento exponencial dos regimes da

⁴⁸ Retomaremos esse ponto adiante.

⁴⁹ O encantamento perversor é simplesmente um jogo de palavras que indica a substituição de um encantamento induzido pelas técnicas pragmáticas da publicidade fetichista, por um encantamento emancipador, aurático, no sentido da produção racional pós-ideológica.

tecnocracia, levando o sujeito a uma apatia crítica, alvo fácil dos encantamentos da Moda espelhada nas vitrines e nas telas.

“O sujeito deve, por assim dizer, devotar todas as suas energias para estar ‘no e para o movimento das coisas’, nos termos da definição pragmática” (HORKHEIMER, 2015, p.109). Estar sob o movimento das coisas é se furtar à sedução que essas mesmas coisas operam. O modo de produção contemporâneo demanda dos seus uma flexibilidade inédita, que, caso não seja respeitada, pode inviabilizar uma série de sofrimentos subjetivos. Esse modo de ser híbrido parece não comportar uma razão objetiva como guia de ação; estamos falando de uma subjetividade que se constrói pelo deslizamento, pelas avenidas alargadas de Haussman, pelo vão livre de Corbusier e pela recusa do lodaçal baudeleriano. A insígnia marxiana do “*tudo o que é sólido desmancha pelo ar*” continua a efetivar a profecia. O ponto incômodo, talvez seja a noção de que o resgate da razão objetiva não seja a solução mais adequada para enfrentar essa condição contemporânea. O homem se emancipou dos padrões absolutos de conduta, mas, paradoxalmente, viu radicalizada sua passividade (HORKHEIMER, 2015, p.110). Vivemos uma realidade social onde a hipocrisia idealista professada por vários dos homens do século XIX como uma técnica de manipulação das aparências, foi substituída pelo *puro cinismo*, em que o cínico sequer espera a possibilidade de que alguém confirme sua denegação. A multiplicidade de *versões* que ao mesmo tempo ocupam o espaço legítimo fazem implodir a referência estável numa radical relatividade dos possíveis. Recuar à razão objetiva pode estar conflitando um retrocesso, na exata medida em que um aprofundamento da razão subjetiva possa significar a atrofia final da racionalidade. Toda forma de rememoração dos fantasmas do passado é, por assim dizer, uma versão falseada da tragédia, de modo que a saída possa estar mais relacionada a uma realista forma de reposicionamento contingencial de referências.

Um dos equívocos de Horkheimer (2015, p.115) é assentir a leitura da antropologia evolucionista, reproduzindo alguns de seus equívocos, ao invés de resgatar seus achados mais significativos. Horkheimer reproduz a noção já ultrapassada de que as instituições “primitivas” respondem às pressões esmagadoras da natureza, de uma organização social moldada por necessidades materiais. Lévi-Strauss (2003) nos lembra que a razão “primitiva” é perfeitamente capaz de pensamentos desinteressados, e tais pensamentos são, eles próprios, lastreados institucionalmente. Há, definitivamente, composição de um ego no escravo da Antiguidade, o que a razão ocidental produziu foi não um crescimento do ego, mas uma readequação desse mesmo ego a uma disposição social outra. Talvez Horkheimer (2015) não esteja tão distante do positivismo evolucionista. A instituição é a prova de razão cognitiva desinteressada, sublimação

e capacidade de autocontrole. A solução que dá Horkheimer (2015) a esses povos degradados e pobres do Sul, ou mesmo aos aborígenes, todos eles deficientes quanto a capacidade de compreenderem a si próprios como individualidade, é o esforço mimético de reproduzir ações de seus dominadores.

4.13.2 O não-álibi

Bakhtin (1993), em seu “*Para uma filosofia do ato*” sugere questões importantes em sua análise das modulações da razão na modernidade. Sua tentativa é viabilizar uma síntese entre sensibilidade – ato vivido – e razão, como capacidade de atribuir sentido ao próprio ato. A significação do ato não se produz *a priori*, mas algo a ser conquistado; o ato é uma ação e não um mero acontecimento, tem de ser pelo seu agente interpretado, para que seja, pois, reconhecido experiência. A responsabilidade em Bakhtin (1993) está justamente na fundação moral do ato, na negação de álibi para a existência, “É apenas o meu não-álibi no Ser que transforma uma possibilidade vazia em um ato ou ação responsável e real” (BAKHTIN, 1993, p.8). A fundação responsável da existência em Bakhtin (1993) está justamente na responsabilização pelo ato – não-álibi – o que se complica sobremaneira na modernidade ao pensarmos estruturas centrais como a reificação, a loucura, a adição química ou mesmo o consumo de massa/Moda. Há, já previamente estabelecido, um código que funcionaria em Bakhtin (1993) como álibi para a ausência de responsabilidade sobre o ato, que incorpora como sentido da ação, uma narrativa não fundada na própria linguagem, agenciada tecnicamente. O imperativo *Goze!* é demanda já refletida de antemão como Moda. O não-álibi ocupa o espaço entre conhecimento objetivo e subjetivo, na medida em que dá ao conteúdo do ato um referenciamento histórico ao *ser*, transformando a ação em evento (Ser-evento). Nessa comunhão, dois mundos se tocam, o mundo da cultura e o mundo da vida.

Um ato de nossa atividade, de nossa real experiência, é como um Jano bifronte. Ele olha em duas direções opostas: ele olha para a unidade objetiva de um domínio da cultura e para a unicidade irrepetível da vida realmente vivida e experimentada. Mas não há um plano unitário onde ambas as faces poderiam mutuamente se determinar com relação a uma única e singular unidade (BAKHTIN, 1993, p.20).

O que Bakhtin (1993) está a sugerir pertence a produção de responsabilização do ser sobre o ato, de um resgate da ação reflexiva sobre o mundo, de uma ação que não produza álibis para si. A efetivação dessa filosofia do ato está na constituição do ser em ato no evento responsabilmente situado. A responsabilização sobre o ato se torna mais árdua quando temos

como força a terceirização da vida individual sobre a forma do que Giddens chama de ⁵⁰*sistemas peritos*. O deslocamento da angústia, o encadeamento do objeto *a* – aquele que sempre resta como negatividade – em redes discursivas amarradas pelo sujeito, mesmo que em modalidades “fracassadas”, promove o aparecimento do não-álibi, da responsabilização do ato em evento. Torna-se impossível esse aparecimento, quando esse mesmo resto inapreensível se deixa capturar pelo discurso-Moda, que responde pela ação, terceirizando-a nas redes de seu próprio discurso pragmático. A Moda é um sistema perito que se perfaz de aparência livre, um simulacro de autonomia e liberdade no produzir-se a si mesmo subjetivamente que, ao ser criticamente interpretada, deixa revelar o engodo de uma *mais-valia* vertida em *mais-de-gozar*. Bakhtin (1993, p. 23) assume do dever do pensar (veridicidade) como alternativa única à perda da responsabilidade sobre si, mas nos atenta para o fato de que a veridicidade sozinha não produz o dever-ser.

“O ato realizado constitui uma passagem, de uma vez por todas, do interior da possibilidade como tal, para o que ocorre uma única vez” (BAKHTIN, 1993, p.46). O risco do ato cognitivo fora do evento é a reificação desse mesmo ato, e a possibilidade de tomá-lo como se tivesse vontade própria (BAKHTIN, 1993, p.25). Os conceitos conscientes não são nem fruto de nossa capacidade de dar nomes, nem elementos *a priori* em relação à nossa capacidade sintética, o ato, é em si, uma estrutura em que confluem agência e agenciamento, o ato é o próprio efeito da ontoformatividade. Bakhtin (1993, p.33) nos apresenta a imagem do Ser possível, o ser da inessencialidade. Desse Ser possível, incapaz de *devir*, depende o evento, *isso* não pode viver como uma processualidade, mas como um encadeamento responsável de eventos únicos, em que cada um desses eventos produz uma contingência relacional, uma comunhão. O sentido do evento está dimensionado na dependência do Outro, que falta e tropeça como eu. Essa falta conclama a participação responsável. O utilitarismo técnico da sociedade industrial moderna à que Horkheimer (2015) se refere, encontra nas gazes da contemporaneidade, desse capitalismo de formas tardias, uma certa sofisticação discursiva baseada na gaze e na fantasia. Estamos diante de um mercado do *gozo* e não simplesmente do *hobby*, que exige de sua massa consumidora não apenas o divertimento, mas a entrega de sua vida subjetiva, exige no rito consumatório, o sacrifício, a *libra da carne*. Esse capitalismo tardio

⁵⁰ “Ao estar simplesmente em casa, estou envolvido num sistema perito, ou numa série de sistemas, nos quais deposito minha confiança. Não tenho nenhum medo específico de subir uma escada, mesmo considerando que sei que, em princípio, a estrutura pode desabar [...] quando saio de casa e entro num carro, penetro num cenário que está completamente permeado por conhecimento perito [...] ao escolher sair de carro, aceito um risco [...] quando embarco em um avião, ingresso em outros sistemas peritos, dos quais meu próprio conhecimento técnico é, no melhor dos casos, rudimentar” (GIDDENS, 1991, p.30).

que aniquilou, com auxílio da razão subjetiva, toda e qualquer forma de referencialidade interdita, cria seus próprios referenciais hiantes – simulacros de interditos, *fetiches* – e conta com o cinismo do sujeito para enganchar novas formas de *gozo*. O que Bakhtin (1993) sugere na responsabilidade de um ato-evento lastreado na dependência do outro enquanto seres descontínuos foi inviabilizado pelo álibi, pelo sistema-Moda que fabrica objetos por onde os desejos se engancharão perversamente, obliterando de modo fetichizado a participação real do outro como ator comunicativo, reduzindo-o a um suporte.

A validade do postulado da razão objetiva, *universalizante*, enclausura o ato responsável “intersubjetivo” proposto pela filosofia do ato em Bakhtin (1993). Os atos da razão objetiva já estão atravessados por uma lei/verdade, opondo-se à contingencialidade. O referenciamento universal da razão objetiva, que toca a religiosidade tradicional, de certa maneira, funda a referência polar do interdito, e, por assim dizer, está colocada na base das consciências. É por essa referência polar, fundada em bases sólidas, que se pode produzir a ação transgressora⁵¹. Esse edifício se dissolve na razão subjetiva, toda referencialidade se descentra em permissividade social, ainda que a *lei* exista como efeito do próprio ideário liberalista. A norma de conduta universal desfragmenta nas possibilidades. Estamos, pois, presos numa religiosidade *sans réve et sans merci* – sem rito e sem expiação, que nem por isso é religiosidade ausente de rito consumatório. O próprio corpo se faz queimar em consumação no ritual do gasto suntuário. O ato-evento, tomado em sua responsabilidade, coloca diante de si *sua* verdade, unindo em sua ocorrência, o que é próprio ao momento *universal* e o que é próprio ao momento *particular* (individual), unindo história e momento subjetivo; ato em sua dimensão de verdade-sintética, onde a racionalidade é momento da própria responsabilidade (BAKHTIN, 1993, p.47).

O pensamento abstrato é em si a própria ausência de significado, justamente pelo fato de que no momento em que a abstração se torna conceito, ela já é representação pura, impossibilidade da verdade como entidade absoluta. O abstrato é, pois, não-enunciável, pois ao adentrar o mundo simbólico, as redes do sentido já perderam o momento de captura do *objet perdid a*, esse já se transformou na pequena morte a ser novamente encadeada como sentido insuficiente. Nesse encadeamento pulsional se inspira a Moda, recusando sua finitude da morte numa obsolescência programada que é, redenção encantada e fascinante. O ato-evento é um entrecruzamento discursivo, possível negativo quando a consciência se coloca em relação dialética como o contingenciamento cultural, mas passividade quando a atrofia reflexiva passa

⁵¹ *O erotismo* de Bataille se preocupa com essa referencialidade fundamental para a produção da ação perversa, ao postular o ideal da continuidade, na descontinuidade dos corpos humanos.

a ser seu vínculo primordial de ação, pois não há impossibilidade de se abdicar de minha unicidade, do meu *dever-Ser*. O sujeito se situa nessa dinâmica, negativamente ou passivamente, atravessado pelo particular e o universal, ele próprio como relação eventual. Em Bakhtin (1993), “Qualquer valor universalmente válido só se torna realmente válido em um contexto individual” (BAKHTIN, 1993, p.54).

O fantasma da cultura contemporânea, materialista, pragmática e utilitarista que evocamos, encontra agora uma inabilidade para exorcizá-lo (Bakhtin, 1993, p.73). A razão subjetiva retirou do trono aquilo que ocupava a hiância como efeito de verdade. O fantasma (o próprio vazio em si) agora ocupa a lacuna (feita também da mesma matéria vazia) e essa perfeita ausência encontra no sujeito contemporâneo, chamado a ocupar esse espaço discursivamente, a angústia em sua forma radical, *afânise*. A inabilidade narrativa de ocupar esse espaço dá lugar ao discurso-Moda, que o ocupa com mais hiância, deslocamento perpétuo do desejo faltoso no objeto-fetichê.

4.13.3 Mais gaze nesse Lete

O mecanismo da denegação cínica traduzido por Žižek (2015) no “sei muito bem, mas continuo a fazer” capta bem o espírito da ação na modernidade tardia. Esse comportamento cínico não pode ser fruto de outra coisa que não da razão objetiva universalista. A própria razão subjetiva é efeito da proposição da *verdade* contida na razão objetiva. A reflexividade gera sua própria imediatez brutal, na leitura que Žižek (2015, p. 32) faz da obra hegeliana. Essa reflexivização global curto-circuita a razão objetiva e tudo se transforma em interpretação da versão, perdendo, a própria interpretação, sua eficácia (ŽIZEK, 2015). *Tudo o que era sagrado é profanado* na proliferação de identidades mutáveis e instáveis, tudo parece se mover seguindo o ritmo cadenciado pela batuta da Moda. O capitalismo, ao destruir todas as esfinges da tradição, vê reaparecerem novos fantasmas, saídos da nova religião *sans rêve et sans merci*, sem sonho e sem expiação, fazendo girar freneticamente essa espiral de angústia, pois o consumo/consumação-Moda, apenas recoloca desejos em novos enganches simulados sem apaziguá-los. Essa quimera, como Marx já havia previsto (ŽIZEK, 2015, p.37) gera uma espectralidade própria. Qual a *fisionomia* desse fantasma? Talvez a fisionomia assustadora desse espectro seja justamente a ausência do rosto, a face abismal da ausência e a incapacidade de ali projetar uma fantasia.

O movimento cada vez mais acelerado do capitalismo foi interpretado por Marx como o próprio processo de encontro com suas condições de existência, puramente contraditórias e autodestrutivas, a questão é que Marx não previu que essa fonte de obstrução do movimento, a contradição, é na verdade sua condição de possibilidade, se o obstáculo contraditório é removido, o próprio potencial de movimento se dissipa (ZIZEK, 2015, p.39). Essa espiral simula a própria natureza do *objet petit a*, substituto do *isso* inapreensível pelas redes simbólicas. O movimento do capitalismo tardio é uma metáfora do desejo e da sua impossibilidade, um mobilizador de angústias em experiências de consumação. O sujeito contemporâneo sofre de uma certa inabilidade narrativa em forjar para seu *vazio pulsional* constitucional – o que Freud chama de dimensão do desamparo -, objetos positivos. Esse é o paradoxo do sujeito; só existir em função de uma impossibilidade radical, de uma atividade sublimatória incapaz de transformar a completude da falta em objeto positivo, e é no capitalismo tardio que essa possibilidade se torna ainda mais árdua, pois a tarefa de dar sentido à hiância foi relegada aos sistemas peritos, a Moda ocupando nesse ponto um papel de destaque. O capitalismo está localizado no excendente do *objet perdid a* (ZIZEK, 2015, p.57).

Em termos psicanalíticos, uma razão objetiva teria de se adequar à verdade inconsciente, o que à primeira vista não parece conferir uma impossibilidade, mas o inconsciente é avesso à razão, é próprio dessa estrutura aquilo mesmo que é *pré-sentimento*. Não é a natureza pulsional que será sintetizada pela atividade sublimatória consciente, pois *isto sempre há de restar*. É antes *o mais nobre Feito do meu ato de pôr a mim mesmo* (ZIZEK, 2015, p.81), a prova da incorporação da angústia na carne, da abreviação do prazer imediato e da fundação da referência polar. O inconsciente será sempre essa mancha impossível, esse *algo* de alteridade e complemento do juízo analítico.

[...] esse terrificante vórtice do Real pré-ontológico em si é (acessível a nós somente na forma de) uma narrativa fantasmática, um engodo, uma armadilha para nos fazer esquecer onde reside o verdadeiro horror (ZIZEK, S. O absoluto frágil, 2015, p. 81).

Zizek (2015, p.82) ainda se pergunta se o verdadeiro horror for a falta de gozo em si e, a partir do questionamento podemos perceber a própria atividade do *gozar* como um elemento cultural, por desejar *gozar*, estabelecemos um vínculo “comunicativo” com o Real, e sabemos bem que o *comunicar* e criar sentido para o que é inapreensível – e por isso mesmo horripilante – é o que nos transforma em sujeições, sujeitos. O verdadeiro horror é real quando Horkheimer (2015) nos convence de que a razão prática colonizou a autonomia do saber, terceirizando o *gozar* às agências técnicas e instrumentais, que oferecem ao sujeito o objeto de seu *gozo*

embalado sobre a fantasia-Moda, pronto para ser consumido ritualmente. Em Nietzsche, a verdade é um tipo de erro sem o qual certo tipo de humano não poderia viver, inversão da filosofia platônica da separação entre *doxa* e *alethéia*, ilusão e verdade. Trazendo a verdade, ela própria como *versão*, como o centra da experiência do homem moderno. A verdade, na acepção heideggeriana é, ela própria um “ato”, um desarranjo pré-ontológico fundacional que desloca o sujeito em relação aos demais seres, carrega profunda relação com o conceito do Ser-evento em Bakhtin (1993), em que a verdade é uma “clareira”, determinada historicamente, pela qual as coisas aparecem dentro de certo horizonte de significado, como parte de certo *mundo epocal*, evento como entrecruzamento contingencial de cultura e consciência (ZIZEK, 2015, p.85).

A verdade não é nem ‘subjéitiva’ nem ‘objetiva’, mas designa ao mesmo tempo nosso envolvimento ativo no mundo e nossa abertura extática para o mundo, deixando que as coisas surjam em sua essência. Além disso, a verdade como modo epocalmente determinado da abertura do ser não tem por base nenhuma Fundação transcendental definitiva (Vontade divina, leis evolutivas do universo, etc.), é em seu ser mais profundo que um ‘evento’, algo que ocorre epocalmente, tem lugar, “apenas acontece” (ZIZEK, S. O absoluto frágil, 2015, p. 85).

Zizek (2015, p.90) ainda se reporta à obra de Heidegger para pontuar que no núcleo da *alethéia* está localizada a *léthe* – o esquecimento que se bebe de forma líquida. Se a *alethéia* carrega nesse sufixo ‘a’, a negação do esquecimento, estamos diante da memória, de uma verdade como abertura, subvertendo a oposição padrão entre ‘subjéitivo’ e ‘objetivo’. A razão objetiva tem no seu núcleo a marca da fantasia. “A fantasia, ao contrário, pertence à ‘categoria bizarra do objetivamente subjéitivo – o modo como as coisas, real e objetivamente, parecem para nós, mesmo que não pareçam daquela maneira para nós.” (ZIZEK, 2015, p.90). Se a dimensão fantasística está entre razão objetiva e subjéitiva, esfumando as fronteiras que as separam, assumimos que há uma mancha vazia no sujeito, uma hiância espectral que inesperadamente toma para si a segurança ôntica objetiva, fazendo *desandar* as poucas referências seguras pelas quais o sujeito se faz segurar, pois, a fantasia evocada pela memória não é técnica que se dobra ao domínio do agente, mas experiência limite que o toma de assalto. No corpo objetivo, o sulco da *juissance* faz entrever pela profunda fresta um rio caudaloso, o passado enquanto estrutura mnêmica, que Benjamin tentou articular na promessa messiânica que redime retroativamente o passado pelo corpo do contemporâneo, que liberta os desejos reprimidos e sufocados violentamente pela *história*. Os espectros do passado oprimem nossas ações, esses fantasmas nos atravessam contingencialmente, conclamando uma injunção ética responsável pela rememoração dos seus desafios, abrindo a dimensão temporal e sumonando os desejos desfocados do passado.

Um ato, ou um ato-evento, ou ainda mesmo um ato contingenciado ao *mundo epocal*, é ponto em que a “eternidade intervém no tempo”, em que o encadeamento é cortado abruptamente pelo acontecimento, pelo *unheimlich*, pelo estranhamente familiar colocado na cadeia de pertencimento com o passado que, na rememoração se faz aurático. Esse ato abre a temporalidade contínua na comunhão com a história. A Moda, aparentemente, sucessão de acontecimentos banais, funciona como sistema linguístico na medida em que intercambia signos que escondem e, ao mesmo tempo, deslocam o antagonismo de classe, produzindo um encadeamento da *jouissance* que, paradoxalmente não se encontra com o desejo, mas com uma referencialidade simulada. A Moda constrói uma verdade não-objetiva que tem caráter de universalidade mutante; condiciona uma crença no seu cerimonial ritual de consumação, mas nada tem a apresentar como centro perspectivo, apenas descentralização de versões sobre as quais o cínico deposita sua crença – *mesmo que as denegue a todo tempo*. A Moda opera no limite entre o conhecimento factual objetivo e a verdade subjetiva, mentindo na forma de verdade e dizendo a verdade na forma de mentira, pois *isso* é, em certo sentido, simular as tramas do próprio desejo, que não conhece o que é referenciamento pela *lei* cultural, a fim de se apropriar disso que sempre resta como mônada de seu movimento infinito.

4.13.4 *O abismo é sempre uma porta*

O sujeito hegeliano, síntese processual reflexiva entre modos de determinação socialmente reconhecidos e indeterminados, é marcado pela negatividade (SAFATLE, 2012, p.3). Será sempre esse sujeito um retrato difuso, de forma que inclusive a incapacidade de acolher essa difusão como constituinte do sujeito em si pode ser encarada como razão de sofrimento psíquico e incapacidade de vivenciar a própria indeterminação. Safatle (2012) propõe repensar o que entendemos por *ação racional* através de não simplesmente contrapor a figura da normatividade racional simplesmente pela perversão dessa mesma imagem no seu contrário (SAFATLE, 2012, p.11). Adorno e Lacan se encontrarão em Safatle (2012) na possibilidade de conjectura de um sujeito feito por via do horizonte da não-identidade, ou seja, moldado por uma subjetividade fundada na negatividade, que não se perde na universalidade da linguagem, mas que a *situe epocalmente*. Dessa forma, será o sujeito, “o processo reflexivo de confrontação com um impessoal que se manifesta, de maneira privilegiada, no desejo [...]” (SAFATLE, 2012, p.13). Esse impessoal é aquilo que precede a formação de um desejo já cifrado pela língua social, mas que se experimenta na experiência da angústia, no luto, na

melancolia, etc. A angústia, esse afeto não referenciado objetivamente por um objeto, em que a linguagem falha como *rede de captura*, traz à tona a fragilidade da razão objetiva. Em Hegel há o reconhecimento de uma anterioridade ontológica, perfilada entre a subjetividade e a negatividade (SAFATLE, 2012, p.32), reposicionada na relação de alteridade como falta. O ser é uma atividade intersubjetiva que se coloca nesse contínuo reposicionamento em relação ao objeto, essa falta é necessidade de movimento, de suportar as contradições propaladas pela negatividade da relação de objeto. Através do desejo, a consciência procura se intuir no objeto, sempre deixando escorrer de suas sínteses, um *objet petit a*, pedra angular da negatividade.

A morte é figura central, o indeterminado abismal. Da morte, a Moda escapa dando saltos, remodelando sua ossatura, fazendo outra de si, mas, ao escapar de seus dedos esqueléticos, recebe da própria morte seu hálito vital, a aproximação da ameaça à descontinuidade tem o poder de revigorar a própria promessa de continuidade. A Moda se inspira na morte – seu caixeiro – mas não se permite um envolvimento delongado. Tal inspiração não reflete simplesmente na abolição dos seus ciclos de duração programados, mas lança no consumo um *halo* erotizado, transgressor de uma interdição, mesmo que seja ela simulada pela orfandade das referências tradicionais. A atração pela morte, similar à atração pelo interdito, está na proximidade daquilo que é anterior à lei, o *unheimlich*, o estranhamente familiar que é sinal daquele algo pré-ôntico, de fundamento indeterminado.

A confrontação com a morte permite à consciência-de-si compreender o Espírito como aquilo que se expressa na multiplicidade de suas determinações fragilizando-as todas, levando-as a confrontar-se com uma potência do pré-pessoal e do indeterminado que nos permite, inclusive, recompreender o que vem a ser a diferença (SAFATLE, V. *Grande hotel abismo*, 2012, p.51).

A pulsão, herança pré-social, não é reprimida devido aos processos de socialização de sujeitos, mas é o movente que leva os sujeitos ao uso linguístico. A objetividade que Horkheimer (2015) vem a chamar por razão objetiva se aproximaria de um certo trunfo sobre a indeterminação, extinção do sujeito enquanto falta e fundação de uma individuação racionalizada cientificamente capaz de ocupar o espaço deixado ausente pela racionalidade transcendental. O sujeito produzido por esse entrecruzamento de feixes discursivos será, pois, uma unidade objetiva, sem portas nem janelas, determinado pelas leis da razão universal. Mas onde fica a pulsão nesse processo? Curto-circuitada, pois em última instância, o significante marca uma inadequação radical entre as palavras e as coisas, entre os objetos e vínculo comunicativo (SAFATLE, 2012, p.147). Dessa inadequação emergirá a angústia como um buraco na foto, nunca mais passível de ser complementada, uma fôvea na superfície, uma

imagem submersa do oceano fotografada sob a sépia, onde o sujeito se confrontará com a experiência radical do desamparo. A angústia, que não é sem objeto, revela a falha substancial ao processo de socialização e individuação do indivíduo como unidade objetiva. A angústia problematiza radicalmente as determinações normativas da forma, numa modernidade que se posiciona como fundamento daquilo que se referencia nas disposições da validade objetiva. (SAFATLE, 2012, p.157).

O impulso à universalidade da razão objetiva, de uma humanidade civilizadora recorrentemente encampa uma missão de inumanização daqueles que são considerados não aptos a manejar os requisitos essenciais da vida civilizada, marcados pelo selo de não-civilizados, esse *ser* moderno que toma a si mesmo como uma organização complexa e dura dos processos socializadores tem de repelir o retrato difuso do sujeito da angústia, pois a presença da indeterminação ameaça sua ilusão em crer na unidade de seu edifício objetivo.

4.13.5 Final

Em *O prisioneiro do Cáucaso*, Pushkin conta o episódio de Giline que servia em um *front* russo já há algum tempo e recebe, de forma inesperada, uma carta de sua mãe, que já não teria muito tempo de vida e queria ver o filho se casar. Giline pede dispensa e a recebe para visitar sua mãe e, quem sabe, por lá se casar. É montada uma caravana para escoltá-lo em seu regresso, mas Giline, percebendo o quanto essa passagem iria se demorar, decide em conjunto com Kostiline tomar a frente da comitiva. O território, salpicado por olhos inimigos, vinga a ousadia apressada de Giline, que, quando percebe que está sendo perseguido, tenta uma fuga que finda em um fracasso e na própria morte de seu rápido cavalo. Capturado por tártaros, lhes é oferecido a possibilidade de resgate. Nesse ponto, a história se torna interessante. O valor de sua vida seria de 3000 rublos, o que Giline responde como impossibilidade de arcar com tal soma. Giline ainda diz que só pode pagar para reaver sua liberdade 500 rublos. Os tártaros, inflexíveis, mantiveram o preço, o que é respondido por Giline com um artifício – o jovem grita enfurecido que não escreverá linha nenhuma, que não tem e nunca terá medo desses *cachorros* tártaros. Giline sabe muito bem que sua morte seria pouco lucrativa para seus senhores. As palavras *Orusse Dgigitte* – jovem corajoso – ecoam e o preço cai para 2000 rublos, ao que conclui Giline – não darei mais que 500, pois se não receberes os 500, perderão tudo com minha morte. Fracassados os intentos de negociação, Giline e Kostiline são mantidos na prisão, que se torna ainda mais rigorosa quando tentam fugir pela primeira vez. Milagrosamente, numa

noite qualquer, a criança Diná oferece a chance da fuga à Giline, alegando que seu pai o mataria. Giline consegue fugir empenhando todas as suas forças no regresso ao *front* e acaba por dizer: “*e aqui está como eu fui a casa e me casei! Certamente não era esse o meu destino.*” (TOLSTÓI, 2017, p.12)

O conto de Tolstói (2017) relata uma relação que se estabelece pela denotação de valor, quando Giline se encontra com aquele que é seu proprietário. Num primeiro momento, o proprietário indica o valor a ser cobrado pela reconquista da liberdade, mas, astuciosamente, Giline assume não ter como pedir o pagamento do valor cobrado, assume aí a condição de *objeto*, o preço dado pelo proprietário não faz jus ao seu valor real, o próprio Giline atesta não valer mais do que 500 rublos, momento em que o proprietário se vê colocado numa posição incômoda. A mercadoria falante denotou para si um preço muito baixo, mas não posso fazer sumir o objeto, pois, por mais baixo que seja o preço, ainda é algo em relação à morte que é, nesse sentido específico, pura nulidade. O absurdo retorna quando a filha do proprietário dá a Giline a chance de fuga. Não há nada no conto que possa nos fazer ler um vínculo entre Giline e Diná, nada que nos permita compreender o auxílio ao inimigo que está encarcerado no quintal de casa. Atribui-se ao destino todos esses momentos do conto, mas o que seria o destino? Falta-me espaço e competência para discutir sobre a questão do destino, mas eis que ele irrompe quando nos faltam meios para denotar sentido ao evento. O absurdo atravessa a todo o tempo a tessitura de nossas vivências nos deixando atônitos diante de seu encadeamento de situações, dando esse aspecto difuso à construção de nossas *identificações sociais*.

Abraçar a razão objetiva como uma utopia política talvez pareça ser uma ação interessante, pois Horkheimer (2015) tem razão ao sugerir a relação entre razão instrumental/pragmatista com inabilidade de forjar criticamente posicionamentos sociais, pois a razão super-especializada, perdida a tantos relativismos faria do indivíduo um alvo fácil para o sistema capitalista de produção reificante, enredando o cerne da autonomia humana nas redes do consumo de Moda/massa, mas o que escapa à escrita de Horkheimer (2015) é que há um retrato humano subjetivo, e não subjetivista, capaz de empunhar uma imagem humana não-universalista cindida por um *halo aurático*, uma imagem indeterminada e difusa, feita de sulcos e cortes, em forma de *bricoulage*, que é, ao fim, não uma imagem, mas uma processualidade de encontros. O grande desafio é transformar a inabilidade contemporânea em narrar esse processo de construção da indeterminação por via da negatividade, em *redenção* do passado no acontecimento presente. Criar modalidades de identificação social que não acabem por se enredar no encanto do rito da consumação-Moda e traduza para si narrativas autóctones.

Considerações Finais

O termo conclusão muito provavelmente não se adequa àquilo que este trabalho se propôs a trazer. Mais adequado seria conceber esta seção como uma forma de brevemente deitar os olhos sobre o caminho percorrido e comentar algumas considerações.

O texto foi produzido de forma gradual, ganhando volume com o transcorrer do tempo de pesquisa, o que quer dizer que não foi escrito e nem pensado como uma *versão final*, de tal forma que, do início do trabalho, não havia como saber onde as primeiras tensões teóricas desembocariam, acreditei que esse pressuposto saber inviabilizaria a própria metonímia em que os encadeamentos teóricos algumas vezes se dispõem. Os autores, de certa forma, se sugeriram uns aos outros e estas sugestões foram criticamente acatadas ou não. A Moda foi sempre o fio condutor de todas as inquietações sobre o escrito, mesmo que em algumas vezes, uma volta relativamente distanciada do centro de interesse, tenha sido necessária, justamente para manter firme o vínculo com o objeto da investigação. Ao fim, trata-se de uma volta, a todo momento refeita, sobre a órbita desse objeto-Moda. Foi tomado como um mapa, um certo excerto benjaminiano sobre a Moda, e então, poderíamos dizer que, concluir seria quase uma forma de dizer que passamos satisfatoriamente pelos pontos suscitados por essa *passagem*. Se no próprio excerto há uma pista de que entre o sujeito e a mercadoria repousa um entreposto dialético que se delineia no par moda/morte, pareceu ser o método de investigação mais adequado, aquele que toma como arma investigativa a própria dialética.

Na introdução, o termo tartamudear foi utilizado como uma referência ao ato comunicativo que engasga, que antes de dizer, precipita, derrapa e, dialeticamente, desembucha. Essas idas e vindas do som se dão porque há muito o que falar do objeto, mas um *por onde começar* incomoda o desenvolvimento da escrita. O tartamudeio, como imagem, ainda carrega a força para demonstrar que o trabalho científico está entrecortado de incertezas, e de que essas reticências são essenciais na busca por um desenvolvimento mais profundo do objeto.

No excerto benjaminiano está indicado um posicionamento *distinto* sobre a Moda. O objeto é encarado por um prisma diferente dos demais estudos sobre a mesma questão e era,

definitivamente sobre esse *fio* que também queríamos andar. O caminho delineado foi o seguinte: introduzir o método pelo qual percorreríamos o trajeto teórico e, na primeira parte indicar o lugar da Moda na história. A *primeira curva do labirinto* é visualizá-lo sobre uma perspectiva ampliada, e nesse movimento restringir os limites do seu sinuoso corpo. Trata-se de um ensaio sobre a modernidade, mais especificamente sobre o fenômeno social reconhecido analogicamente pelo surgimento dos *grandmagasins* parisienses do século XIX. A figura do *flaneur*, que é ao mesmo tempo o avesso e o âmago desse processo, nos indica o momento social significativo tanto para o capitalismo quanto para a subjetividade, seu ocaso ilustra bem esse primeiro momento da Moda que pretendemos percorrer. Sobre a figura do *flaneur* benjaminiano e do ambiente moderno que lhe é natural, lançamos as importantes contribuições de Marx e Freud, tendo como interesse principal a questão do fetichismo, que em suas distintas versões parece encaminhar uma preocupação fundamentalmente moderna, e que nos permitiu entrever aí o elemento-Moda. Há diversos limites impostos à confecção dessa primeira parte, poderia ter me fiado mais à dimensão histórica e delinear de modo mais claro isso que é a modernidade do século XIX, mas então, correria o risco de dar uma volta longa demais e abandonar o que me parecia essencial para a questão, a Moda em sua figuração erótica, o fetiche que traria um novo fôlego ao capitalismo industrial. Essa via pareceu ser a mais fortemente amarrada a meu interesse e ao que indicava o excerto. O fetichismo foi o conceito “escolhido” para adentrar à estrutura da Moda. A tese poderia estar restrita a essa tarefa, e talvez isso seria bastante interessante, mas optamos por seguir desafiando o novo

A segunda parte se desdobra sobre a questão do erotismo. Tentamos aí entender as relações que se perfilam entre Moda, modernidade e o próprio erotismo. As análises de Bataille foram preciosas para indicar onde está o interdito na modernidade, ou melhor, como esse interdito foi *simulado* na própria tessitura da modernidade. Tentamos indicar como essa Moda não pode ser compreendida sem que se compreenda a dimensão erótica que lhe é fundamental, e como isso tem relação com um *halo* sagrado. O ponto de enganche que aí se produz está vinculado à perda do fio da tradição ritual e ao aparecimento de uma nova ritualística *perversa*, centrada na Moda, que é, em si, descentrada. Estamos diante de um erótico simulado, de um erotismo sem transgressão, de uma modernidade sem rito definido, mas ritualisticamente presa à irreferencialidade de uma *Moda* que se faz da perpétua re-atualização da morte. Essa indicação sempre nos pareceu essencial, e não poderíamos chegar a ela sem passar por autores como Agambem, Lacan e Barthes. É claro que na escolha por esses autores, fechamos o caminho de acesso a outros, e isso se dá por diversas razões. Os autores que escolhemos

dialogar, muitas vezes não estão preocupados frontalmente com a questão da Moda, mas a investigação sobre seus conceitos nos leva ao cerne das questões que impusemos à essa tese. É um dos limites desse trabalho não enfrentar mais das questões caras à sociologia do consumo, ou às análises da Moda realizadas por outras áreas externas à sociologia, e talvez esse caminho pudesse revelar tantos achados quanto o que acreditamos ter revelado este, mas essa saída que escolhemos nos parece mais fiel às significações presentes na insígnia benjaminiana e a uma análise da modernidade e do capitalismo que leve em conta a questão da angústia, julgada como central aos sentidos do capitalismo e da contemporaneidade. É nessa parte que começa a aparecer de maneira mais forte a questão dos circuitos afetivos como centrais na compreensão da Moda.

É provável que a terceira parte seja a que traz em seu corpo o maior número de autores, e que esses mesmos autores muitas vezes não se comuniquem, mas nos pareceu que cada uma dessas abordagens específicas tinha algo caro a ser dito para *essa Moda* específica que tencionamos analisar e que há entre suas pesquisas, afinidades significativas. A intenção nessa seção foi a de interpretar as modalidades de consumo que se viabilizam através de um sistema-moda delineado pela obra de Barthes. Esse foi, pois, o ponto de intersecção. Daí partimos com as análises de Simmel sobre a moda e, mais especificamente sobre a arte da coqueteria, a pura ambivalência da personalidade moderna, que desfila sobre a sistemática de uma linguagem feita de insígnias e de esquecimento. Uma incursão sobre *o mundo dos bens* (Douglas; Isherwood, 2013) pareceu pertinente na composição de uma visão antropológica do tema, servindo também de contraponto ao que foi exposto com aporte das obras de Baudrillard. A introdução da discussão sobre o consumo tanto em Appadurai (1986), quanto em Barbosa e Campbell (2006) é relevante pois nos permite flertar com outras análises sobre o consumo e referenciar nossas interpretações como não unívocas na questão. Ao final da terceira parte, revisitamos, através de outros olhares e disposições, discussões centrais à sociologia da modernidade em Foucault e Bourdieu.

A quarta e última parte é a tentativa de recobrar as linhas mais pungentes que se levantaram ao longo do texto para amarrá-las numa discussão final que envolva o cinismo enquanto prática social discursiva, que de algum modo possa nos fazer entrever uma personalidade fundada na modernidade das gazes e da Moda, mas que ao mesmo tempo não seja tão moderna assim, que tartamudeie na direção do novo e que derrape diante do desafio de forjar uma estrutura linguística capaz de solapar a angustiante falta. É nesta parte final onde se reafirma um compromisso suscitado na tese, de que a Moda somente pode ser compreendida

como linguagem, simulação do desejo, que é, ele próprio feito de resto, e ainda que, compreender o movimento-Moda é decifrar a linguagem criptografada dos circuitos irreferenciados do capitalismo. Ainda na quarta parte, o caso Rivière é indicado como uma ilustração, uma analogia que auxilie na compreensão da fundação discursiva da modernidade, entrada para uma breve discussão sobre a razão. Desde o início do trabalho o foco das atenções foi sempre a questão da Moda e a investigação do objeto nos levou a identificar no fetichismo e na angústia uns de seus pontos basilares.

No processo de pesquisa e de escrita, muitas vezes o que pareceu mais complicado foi o fato de que não era sobre a moda, tal qual muitas vezes a mesma é analisada, que iríamos passar, mas era sobre uma outra disposição desse mesmo discurso, era de uma outra Moda que se tratava, daquela suscitada e não desenvolvida nas *Passagens* de Benjamin. Terminado o texto, poderíamos voltar a escrevê-lo como uma *versão final*, abandonando a forma do *ensaio* e encadeando os movimentos teóricos de maneira mais formal, mas a opção sempre foi a de descobrir as nuances teóricas na mesma medida em que elas são descobertas, para que o próprio tencionamento das ideias esteja indicado, para que a própria escrita, que se faz de hiâncias e descaminhos, esteja marcada por essa dificuldade que é tentar interpretar e compreender dialeticamente o desafio posto pelos objetos. A recusa de concluir esse trabalho é também uma forma de deixar aberta essa ferida para novos olhares, creio que está aberta uma fenda donde outras implicações devem surgir, e podem inclusive surgir dos limites que cercearam esse processo. Desse esforço teórico é possível produzir saídas empíricas, promover novas agendas de pesquisa e rever pontos suscitados e não desenvolvidos ao longo desse estudo. Agora que esta parte está concluída, uma sensação desconfortável toma lugar, há que fechar essa *versão* e interromper os possíveis desdobramentos que possam daqui se desenvolver. O conforto que esse desconforto traz está também relacionado ao fato de que agora é possível dar atenção a inquietações que a própria produção desse trabalho promoveram e que talvez indiquem que independentemente da tese, esta seja a questão a ser enfrentada em suas múltiplas e variáveis formas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodore. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodore. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- APPADURAI, Arjun. *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*. México D.F: Editorial Grijalbo, 1986.
- BAKHTIN, Mikail. **Para uma filosofia do ato**. Austin: University of Texas Press, 1993.
- BARBOSA, L.; CAMPBELL, C. **Cultura, consumo e identidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BARTHES, Roland. **Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa: O spleen de Paris**. São Paulo: Hedra, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal: ensayos sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. São Paulo: Relógio D'água, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** (Obras escolhidas, Vol. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única** (Obras escolhidas, vol. II). São Paulo: Brasiliense, 2012.

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo** (Obras escolhidas, vol. III). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES. Jorge. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOTELHO, André. Passado e futuro das interpretações do país. **Tempo Social**, São Paulo, 22 (1), p.47-66, Fev. 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- DELEUZE, G.; GUTTARI, F. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia I**. São Paulo, 2010.
- DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1995.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. **O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- DUFOUR, Dany-Robert. **A cidade perversa: liberalismo e pornografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FREUD, Sigmund. **Inibição, sintoma e angústia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREUD, Sigmund. **O fetichismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FREUD, Sigmund. **Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- FREUD, Sigmund. **O eu e o id**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. **O inquietante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. **“Batem numa criança”**: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. **O Moisés de Michelangelo**. Rio de Janeiro: Standard, 1997.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ITÄRANTA, Emmi. **Memória da água**. Rio de Janeiro: Galera, 2015.
- KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de angústia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.
- KIERKEGAARD, Søren. **Temor e tremor** (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LACAN, Jacques. **A angústia** (Seminário X). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. **As formações do inconsciente** (O seminário, livro V). Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. **A relação de objeto** (O seminário, livro IV). Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LASCH, Christopher. **O múnio eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIVOVETSKY, G; ROUX, E. **O luxo eterno**: da idade do sagrado ao tempo das marcas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MARX, Karl. **O 18 brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política (Livro 1, Volume II). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MATOS, Olgária. **O iluminismo visionário**: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Os Pensadores**: Obras incompletas. São Paulo: Abril cultural, 1978

ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido** (Volume I, no caminho de Swann). São Paulo: Globo, 2006.

SADE, Marquês de. **A filosofia na alcova**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

SAFATLE, Vladimir. **Grande hotel abismo**: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo**: colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAFATLE, Vladimir. **Grande hotel abismo**: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental in O fenômeno urbano** (org. Gilberto Velho). Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SLOTERDIJK, Peter. **Critique of cynical reason**. London, University of Minnesota Press Minneapolis, 1998.

STAVRAKAKIS, Yannis. *La izquierda lacaniana: psicoanálisis, teoría, política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

TOLSTÓI, Liev. **O prisioneiro do Cáucaso**. Free Books, 2017.

ZIZEK, Slavoj. **O absoluto frágil, ou: Por que vale a pena lutar pelo legado cristão?** São Paulo: Boitempo, 2015.

ZIZEK, Slavoj. **Alguém disse totalitarismo? Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção**. São Paulo: Boitempo, 2013.

ZIZEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. São Paulo: Boitempo, 2011.

ZOLA, Émile. *Au bonheur des dames*. Paris: Flammarion, 2009.