O poder e a cultura: novos temas, velhas reflexões ou Pode a emoção ensinar a obediência política?

MARIA LÚCIA A. MONTES

I. A questão teórica: dominação, autoridade e obediência política

"O homem nasce livre e por toda parte encontra-se a ferros. O que se crê senhor dos demais não deixa de ser mais escravo do que eles. Como se produziu tal mudança? Ignoro-o. O que poderá torná-la legítima? Creio poder resolver esta questão"[1]. A frase célebre de Rousseau que abre o capítulo I do *Contrato Social* coloca, na verdade, não apenas o caminho particular do pensador francês para tratar do problema central da filosofia política do século XVIII, como também algumas questões que ainda são cruciais para a teoria política contemporânea. Trata-se, em primeiro lugar e naturalmente, da questão da dominação: o reconhecimento da sua existência é ainda o ponto de partida para se pensar a política. Para Rousseau, porém, trata-se não do fato, mas da questão de direito. Por que o homem, abandonando sua condição de "liberdade natural", para viver em sociedade com outros homens, tem necessidade de submeter sua vontade a uma vontade outra e maior, que o ultrapassa? Em que condições a subordinação deixa de representar o resultado de um ato de coerção para se transformar em obediência voluntária a uma autoridade legítima, encarnada no Estado? No plano do dever-ser em que se move a filosofia política de Rousseau, essas são as questões essenciais. Nem por isso elas deixam de ter lugar na perspectiva da ciência política moderna.

Mais do que problemas filosóficos, na verdade, as questões de Rousseau levantam para nós alguns temas essenciais para a análise política: a relação entre o indivíduo e a sociedade, a coerção do consenso como fundamentos do exercício do poder e, finalmente, a questão da le-

(1) J.J. Rousseau, *Do Contrato Social* in *Obras*, II, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1962.

gitimidade de um poder – do Estado – que, acima dos indivíduos, reclama para si o direito de exercer uma autoridade soberana. Não por acaso, a moderna definição do que seja "política" quase invariavelmente se refere – quando não se restringe – ao Estado como sua esfera própria. Na formulação de Weber: "por política entenderemos (...) o conjunto de esforços feitos com vistas a participar do poder ou a influenciar a divisão do poder, seja entre Estados, seja no interior de um único Estado"[2]. Mais ainda, e segundo o mesmo autor, sabemos que "... o Estado consiste em uma relação de *dominação* do homem sobre o homem, fundada no instrumento da violência legítima (...) (e) só pode existir, portanto, sob condição de que os homens dominados se submetam à autoridade continuamente reivindicada pelos dominadores. Colocam-se, em conseqüência, as indagações seguintes: Em que condições se submetem eles e por quê? Em que justificações internas e em que meios externos se apóia essa dominação?"[3].

Em outras palavras, eis recolocada, em termos modernos, a questão rousseauniana da legitimidade do poder. É em resposta a ela que se constróem tanto a análise weberiana das modalidades de consenso com relação às razões da obediência política, isto é, a teoria dos tipos de autoridade – carismática, tradicional, legal-racional –, quanto a teoria de Marx que, enfatizando o papel da força na construção dos laços sociais, procura desvendar, no nível das próprias relações sociais, entendidas como relações de força opondo diferentes interesses de classe, os mecanismos da dominação ou da "imposição da legitimidade", se assim podemos dizer, já que, numa dada época histórica, as idéias dominantes são as idéias da classe dominante. Na verdade, e deixados de lado os pressupostos filosóficos, no essencial trata-se apenas, num e noutro caso, de diferenças de ênfase em análises que, partindo do reconhecimento da dominação, procuram responder à questão da autoridade e da obediência políticas. É este o terreno em que a análise política incide sobre a análise das formas de cultura.

Na verdade, qualquer que seja nossa perspectiva teórica quanto às razões que levam os homens à obediência política, é certo que a aceitação da autoridade, do poder *considerado legítimo*, implica pelo menos a existência de um universo simbólico compartilhado, "representações" – idéias, noções, valores, normas, etc. – acerca da natureza das relações sociais e da distribuição do poder na sociedade, com base nas quais se confere a alguns indivíduos ou grupos de indivíduos (e não a outros) direito de mando sobre os demais. Estas "representações", contudo, não são por si mesmas única e exclusivamente "políticas",

(2) M. Weber, *Ciência e Política, duas Vocações*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1972, p. 65.

(3) *Idem, Ibidem*, p. 57.

no sentido de que sua existência não se resume nem se resolve no terreno da luta pelo controle do poder do Estado, entendido como o espaço próprio da política. Ao contrário, essas "representações" fazem parte do espaço mais amplo da "cultura" de um povo ou de uma sociedade num dado momento histórico, não podendo, portanto, ser inteiramente compreendidas quando focalizadas apenas do ponto de vista de suas funções enquanto instrumento de ratificação ou negação das relações de poder existente.

Contudo, é sob esse ângulo específico que, para a teoria política, são normalmente pensadas as relações entre poder e cultura – constituindo esta última o plano onde se constróem as formas de legitimidade política. Pensaríamos, deste modo, no que talvez se pudesse chamar de "efeitos políticos" da ou sobre a cultura e – já que o Estado constitui o horizonte último da política – estaríamos autorizados a analisar temas como, por exemplo, políticas culturais ou programas de educação de um dado governo ou, de um modo mais amplo, as diversas instituições enquanto "aparelhos ideológicos" ("de Estado", como as chama Althusser, e não por acaso, mesmo quando são instituições características da sociedade civil). Poderíamos ainda, talvez, tratar do que a ciência política denomina "cultura política", como aquela parte das idéias, valores, normas de conduta ... de uma sociedade, que, de um modo geral, dizem respeito a e são condição de funcionamento de suas instituições políticas, definindo um espaço que permite diferentes graus e formas de participação política, ao definir, por exemplo, atitudes e expectativas quanto à ação político-partidária, ao comportamento eleitoral, etc. Do ponto de vista de um enfoque marxista, preocupado fundamentalmente com as bases sociais reais sobre que assenta o edifício do poder, seria também possível considerar todas as áreas da cultura, bem como as diversas modalidades da produção cultural, sob o ângulo da dominação, isto é, enquanto instrumentos utilizados em uma estratégia de classes em confronto, visando conseguir a supremacia dentro de uma dada sociedade e, em conseqüência, moldar os valores, ideais, etc., dessa sociedade segundo o predomínio dos seus próprios interesses.

Em que pesem as diferenças de enfoque, existem em comum, nessas distintas perspectivas teóricas, alguns pressupostos quanto às relações entre política e cultura que talvez fosse conveniente explicitar. Consideremos, em primeiro lugar, a esfera da política e do poder. Se a política pode reivindicar para si o título de "ciência" é porque, pressupondo uma homogeneidade entre o método de investigação e a realidade investigada – isto é, uma racionalidade intrínseca ao modo de existência do poder –, acredita-se capaz de desvendar suas estruturas e os mecanismos do seu exercício, quer enfatize como lugar privilegiado para tal análise o campo das instituições políticas de uma sociedade determinada, quer, ao contrário, a própria estrutura dessa socie-

dade, enquanto base de sustentação de distintos interesses de classes em luta. Por outro lado, e apesar da gama quase infinita de variação das situações concretas, a política pode reclamar a racionalidade do objeto, já que trata, em última instância, de relações objetivas: correlação de forças a serem constantemente reavaliadas segundo regras determinadas e em função da lógica da adequação de meios a fins ou, num outro campo teórico, mecanismos que decorrem de relações nas quais os homens entram independentemente de sua vontade. Se é certo que, na primeira perspectiva, graças ao cálculo racional dos custos e benefícios envolvidos em uma determinada "jogada" no tabuleiro da política, só a uns poucos, príncipes ou outros de igual pretensão, é dado ver coincidir suas intenções e sua vontade com os dados da realidade, na segunda perspectiva cabe aos homens se debater entre o reconhecimento de uma realidade que a eles se impõe (em cujo caso são ditos portadores de uma "verdadeira consciência" de classe) e o seu desconhecimento, também chamado "alienação". Num e noutro caso, entretanto, embora em graus diferentes, se reconhece o peso de uma objetividade, de onde a política retira seu caráter de saber científico.

Ora, o que ocorreria se se verificasse que nem o Estado nem as classes sociais, por mais relevantes que sejam para a análise política, esgotam o espaço do poder, ou que a racionalidade não constitui a única modalidade da sua existência? Os pressupostos referidos acima, esquematicamente, de modo propositado enfatizaram alguns elementos que praticamente fazem parte do senso-comum do cientista político, para melhor salientar o que ele deixa em segundo plano, esquecido ou, quando não, compreendido à força do que acreditamos constituir uma distorção inevitável.

Que se considere a questão do nível de generalidade em que se constróem as explicações teóricas. Tomar como campo de investigação próprio da política o Estado e as instituições ou as classes sociais significa pensar as estruturas e os mecanismos do poder em um nível macroestrutural, ao qual se deve subordinar toda outra investigação. A anterioridade, lógica no caso, acaba sutilmente por se tornar também ideológica, ao se transformar praticamente em algo como um parâmetro dedutivo-normativo. Examinemos um problema a ser tratado em um nível que chamaríamos micro-estrutural, a análise de um microprocesso, como ocorre no caso da ação política, por exemplo.

Entre o ovo e a galinha, o cientista político sabe, como Marx, que os homens fazem a história, porém em situações determinadas, não de sua escolha, mas dadas, encontradas. As estruturas do poder, bem como os mecanismos do seu exercício, são frutos da ação dos homens; mas esta ação, por sua vez, não pode ser explicada senão em relação àquelas estruturas e mecanismos. Na prática, porém, o "dado" acaba por engolir o fazer-se da história, ação e criação. Os homens, ou são príncipes, capazes não só de entender a racionalidade do dado

como também de prever – e, portanto, poder construir – os próximos "dados", reais-racionais, ou fazem parte da maioria dos pequenos que, não podendo realizar tal proeza, afastam de si qualquer pretensão de se constituir em atores políticos no sentido próprio do termo, contentando-se em não ser demasiadamente oprimidos. Em outra versão, só existem como verdadeiros atores políticos os portadores da verdadeira consciência de classe, sendo os demais indivíduos capazes somente de um agitar-se estéril e sem propósito, quando não contrário aos seus verdadeiros interesses. Ao mesmo tempo causa eficiente e enteléquia oculta, a racionalidade intrínseca ao dado se revela à consciência, esclarecendo-a sobre o real presente para indicar-lhe o caminho da ação futura: o modo de produção revela a estrutura de classes que o sustenta, e esta, por sua vez, os verdadeiros interesses de classe capazes de levar os indivíduos à ação política. Tudo o mais que não se enquadre no paradigma dedutivo-normativo deverá ser imputado à alienação. O paradigma afirma, em última instância, que todo real é racional, que todo racional é real, e que só há ciência do que é real e racional. O que na ação política não puder ser assim explicado, ou será descartado como não-pertinente, ou "explicado" ao preço de ser desqualificado, como conseqüência da ignorância-alienação: irrelevante porque "irreal", irreal porque irracional. Alienação: um desconhecer-se de si mesmo, um ignorar-se que acaba sendo a conseqüência inevitável de se ignorar a racionalidade inscrita no dado – ignorância que acaba por se confundir com a própria irracionalidade. Tal é, afinal de contas, o único estatuto que acaba sendo possível atribuir à dominação.

São claros, do ponto de vista da política, os limites de tal esquema teórico. Cientificidade, objetividade e racionalidade, por assim dizer, conspiram para dissolver a questão propriamente política da *eficácia* da dominação. Por que "funciona" a dominação? Que mecanismos internos (para além dos "meios externos" da pura coerção, de cujo uso legítimo o Estado detém o monopólio) asseguram o reconhecimento da autoridade dos dominantes por parte dos dominados, e a que momento ou em que circunstâncias deixam eles de funcionar de modo adequado, abrindo a brecha através da qual será possível deixar de reconhecer como legítima a dominação? Do ponto de vista de quem estuda um processo real de mudança social e política em curso e os paradigmas da ação política que a tornam possível, para se responder a essa questão parece nitidamente insuficiente recorrer apenas à teoria da construção histórica diferencial da racionalidade, segundo a qual se produzem diferentes modelos típicos de autoridade e obediência – assim como é insuficiente invocar o que, em última análise, não passa de ignorância e irracionalidade entendidas como mecanismos de encobrimento da verdadeira racionalidade da história, cujo "desvendar-se" constitui condição essencial da verdadeira ação política e da mudança social. Afirmada

em nome da objetividade e da ciência, essa racionalidade abstrata e universal (por mais que se afirme, por outro lado, seu caráter singular e sua especificidade histórica) acaba inadvertidamente por fornecer respostas *a priori* a questões que se torna ocioso colocar.

E se as formas de existência concreta da dominação e a questão da "deslegitimação" do poder, isto é, da mudança dos paradigmas que regem seus modos de distribuição, exigissem, para ser analisadas, instrumentos teóricos mais precisos, capazes de apreender com malhas mais finas outros mecanismos por onde, em filigrana, se destila o poder? E se nem tudo o que escapasse à racionalidade que governa a existência macro-estrutural do poder pudesse ser desqualificado como parte de um universo de sombras, nos antípodas da razão e do saber? E se houvesse, na história e na política, lugar também para o irracional, ou antes, para um não-racional, desrazão que talvez constituísse, em si, uma *outra* racionalidade? Como pensar essa desrazão de um modo que – sem dissolvê-la enquanto ilusão no reino da aparência e do acidente, em meio ao qual se realiza a essência, e a necessidade abre seu caminho, graças à "astúcia da razão", ou, mais laicamente, "da economia" – no entanto não se transformasse na apologia nazi-fascista do papel da irracionalidade na história?

Parece-nos que a ótica da ação política somada à questão da eficácia da dominação abrem um espaço onde se torna possível e necessário colocar a dimensão não-racional, afetiva, da subjetividade, como componente essencial do comportamento humano, e cujas incidências no campo da ação política podem, desse modo, para além da ilegitimidade teórica, da ilusão ou da apologia, constituir um objeto próprio de análise para a teoria política. Em resumo, a crítica ao caráter macro-estrutural que, na tradição teórica da ciência política, assumem as análises do poder, a crítica ao postulado da racionalidade e da objetividade que lhes servem de base, bem como a crítica à lógica da imposição da dominação que as orienta, é o que permite a colocação de uma problemática teórica distinta para a análise política, à luz da qual será necessário repensar as relações entre política, poder e cultura.

Uma primeira conseqüência desta revisão crítica consiste em que, renunciando à utilização do que se poderia chamar de conceitos totalizantes (Estado, classe) como parâmetros de definição do espaço próprio da política, vemo-nos forçados a enfrentar a realidade da fragmentação: na verdade, nem só como cidadão ou como membro de uma classe o indivíduo é solicitado a agir na sociedade. Servindo-nos da linguagem funcionalista, poderíamos dizer que os múltiplos "papéis sociais" de um indivíduo inserem-no em múltiplas redes de relações, em cada uma das quais sua conduta será balizada por conjuntos de idéias, valores, normas, etc., relativamente específicos, ou, se assim podemos

chamá-los, "sistemas culturais" específicos. Acaso esses espaços culturais heterogêneos em que os indivíduos se movem serão irrelevantes, no que diz respeito à forma pela qual concebem o poder e a política e, portanto, se conduzem enquanto agentes políticos? Talvez ao cientista político que pretendesse responder a esse tipo de questão coubesse aprender algumas lições da antropologia, de modo que, deixando de considerar unicamente o que antes denominamos "efeitos políticos" *da* ou *sobre a* cultura, passasse a analisar também o que chamaríamos agora de "efeitos de poder" *no interior* da própria cultura. Isto é, ao invés de tratar a cultura como campo próprio da "ideologia", entendida no sentido tradicional de ilusão, engano e mistificação, terreno da "falsa consciência" e da "alienação", poderia passar a analisar a "dimensão ideológica" dos fenômenos culturais, compreendendo-se pelo termo aquilo que as formas de cultura – quaisquer que sejam elas, e independentemente do terreno em que se apliquem ou das formas em que se expressem – *dizem*, de maneira implícita ou explícita, sobre a natureza das relações entre os homens vivendo em sociedade, e a natureza das relações de poder que entre eles têm curso. É nessa sua "dimensão ideológica" que a cultura pode definir valores e normas de conduta segundo os quais se torna possível conceber o direito de mando de alguns homens sobre os demais, bem como a obrigação de obediência destes em relação àqueles, ou, em outras palavras, os modelos de legitimidade que explicam as relações de poder na sociedade.

Vemos, portanto – e trata-se aqui de uma segunda conseqüência com relação à necessidade de revisão dos paradigmas teóricos segundo os quais são pensadas as relações entre política e cultura – que, deste ponto de vista, seria possível falar, em termos de interesse para a análise, de uma relativa indiferenciação ou homogeneização dos conteúdos e formas culturais, já que, por assim dizer, deixam de existir conteúdos ou formas "privilegiados" do ponto de vista de sua relevância para a política. É certo que, como já afirmamos, os "sistemas de representação" – noções, idéias, valores, normas de conduta, etc. – em que consiste a "cultura" de um povo ou de uma sociedade em um determinado momento de sua história, não se resumem nem se deixam esgotar da perspectiva de sua funcionalidade política, ou sua capacidade de serem utilizados como instrumentos de ratificação ou negação das relações de poder existentes nessa sociedade. Se é, pois, verdade que a "cultura" não se confunde com a "ideologia", nem por isso deixa de ser possível analisar os "efeitos de poder" no interior das formas culturais, ou sua "dimensão ideológica", nada havendo que possa justificar sua discriminação ou hierarquização segundo critérios de pertinência e maior ou menor relevência, senão os pressupostos do senso-comum da teoria política a que aludimos anteriormente.

De fato, do ponto de vista da tradição da ciência política, bem como da sociologia, a clivagem do universo da cultura ou dos diversos

sistemas de representação que balizam a conduta dos indivíduos sempre obedeceu a critérios de abrangência e relevância, sendo assim possível distinguir o que chamaríamos de "representações plenas" em oposição a "representações (relativamente) vazias". Na primeira categoria, seriam incluídas "representações" direta ou explicitamente vinculadas ao universo social ou político propriamente dito, tais como, por exemplo, aquelas analisadas nos estudos de "cultura política". De igual modo, na perspectiva marxista, dada a ênfase com que é tratada a base social das relações de poder, como relações entre classes sociais derivadas do modo de produção da vida material da sociedade, a tradição consagrou o estudo daquelas "representações" ligadas ao universo da produção, como lugar privilegiado onde se detectar a "consciência de classe" dos indivíduos, que constitui a base mais significativa de compreensão de seu comportamento político. A maioria dos estudos sobre sindicalismo e atitudes operárias que se incluem na literatura sociológica e política filia-se a essa tradição. Por oposição a esse universo das "representações plenas", do outro lado da cultura, seria possível encontrar toda uma gama de representações, consideradas de importância secundária quando não irrelevantes, por se constituírem em representações mais ou menos "soltas" e fragmentárias, ou, quando sistemáticas, pertinentes tão só à dimensão individual, ou pelo menos circunscritas à esfera "privada" da vida dos homens. Desse ponto de vista, a quase totalidade do que é propriamente chamado "cultura" – a filosofia, a religião, a arte, a literatura, etc., isto é, tudo aquilo a que o homem dedica sua atenção fora do seu tempo de trabalho, no seu lazer, ou do seu espaço imediato de atuação política – não ofereceria maior interesse para a análise política, exceto quando se tratasse de considerá-la como terreno em que se manifestam a dominação e a alienação. Para tudo o mais, o campo deveria ser abandonado ao trabalho da antropologia, das letras ou da filosofia.

Ora, nada existe de mais duvidoso que essa clivagem, quando consideramos de um ponto de vista crítico os pressupostos de objetividade e racionalidade sobre os quais se sustenta uma certa concepção da ciência política. Se havíamos considerado como ponto crítico dessa concepção a quase impossibilidade – exceto ao preço de se chegar, nos resultados, a uma distorção inevitável – de se transferirem os esquemas teóricos aplicados a nível macroestrutural para a análise de problemas a nível de microprocessos, como ocorre no caso da análise da ação política, é também nesse terreno que podemos apontar a fragilidade dos critérios de relevância segundo os quais a política recorta como objeto da sua análise o universo da cultura.

É certo que os homens fazem sua história em condições dadas, determinadas. *Fazem-na*, contudo. O que significa que a história, a sociedade e as relações de poder no seu interior passam pelo agir do homem. À diferença da agitação estéril, a ação postula um propósito,

um fim almejado e uma vontade que se propõe alcançá-lo, pondo em movimento o homem para atingir o objetivo. Desde os seus primórdios, com Maquiavel, a teoria política moderna reconheceu o lugar e a importância desse elemento subjetivo da vontade como componente essencial da ação política. Tomado como ponto de partida para a definição do fim a ser alcançado, o elemento irracional da vontade, contudo, logo cede lugar à racionalidade calculadora, que meticulosamente verifica a cada passo a adequação dos meios ao fim. Não é por acaso que a verdadeira ação política é domínio reservado a poucos. Esquecer o cálculo racional sobre os dados da realidade objetiva leva ao pecado do voluntarismo. Contudo, o que pensar da situação dos dominados, aqueles que, por definição, dada a posição de subordinação em que se encontram, são incapazes de pôr em prática tal cálculo, sobre dados de uma realidade que desconhecem e os oprime, para planejar uma estratégia de mudança que implique o fim de sua dominação? É evidente que cabe garantir seu apoio passivo, evitando oprimi-los excessivamente, fazê-los "tomar consciência" de sua verdadeira posição, para que possam se tornar verdadeiros atores políticos. A própria vontade acaba por se converter em privilégio e apanágio dos que podem, ou sabem – os que compreendem a lógica do real-racional e são capazes, portanto, de projetar sobre ela seu desejo. Quanto aos dominados, é inútil atribuir-lhes uma vontade própria, já que são por natureza incapazes de expressá-la ou, quando chegam a expressá-la, não expressam senão os mitos saídos da sua própria alienação.

Paradoxalmente, entretanto, os dominados, as grandes maiorias dos oprimidos, permanecem como os atores políticos privilegiados, de cuja ação se espera a reversão das estruturas de dominação, quando não a abolição de toda e qualquer forma de opressão. É em seu nome e para eles – quando não em lugar deles – que falam as solícitas minorias iluminadas que pretendem defendê-los ou esclarecê-los. Sendo-se mais pessimista, é, contudo, com a anuência dos mesmos dominados que se deve contar, para que ratifiquem e legitimem, através de sua obediência, a autoridade dos que exercem o mando, quer em benefício de um regime vigente, quer de um outro, saído de outro movimento social, liderado por outras forças políticas.

É a vontade do dominado que constitui o objeto próprio desejado pelo poder. É o poder aquilo a que, de modo obscuro, a vontade do dominado visa. É essa vontade que se trata de apaziguar ou pôr em movimento. Não por acaso, um teórico da sensibilidade de Gramsci enfatiza a necessidade de se *construir* essa vontade, a partir da fragmentação inelutável em que se debate a consciência do dominado, dividido entre os valores que lhe vêm da própria situação de dominação em que vive e a consciência que sabe, constata, a opressão de que é vítima. É aqui, neste terreno, que se coloca a questão propriamente política da eficácia da dominação e das condições de possibilidade de sua trans-

formação. Como dar coerência e transformar em vontade, em uma única vontade, enquanto vontade coletiva, as "representações", dispersas, fragmentárias, com as quais o dominado interpreta e dá sentido à sua experiência de vida, e se torna capaz de expressar um projeto, propor-se um fim e agir na esfera política para alcançá-lo? Sem prejulgar a natureza de tais representações, sabendo apenas que, por definição, elas se regem pela lógica da ambivalência e da ambigüidade, ao dizer num só e mesmo movimento o sim e o não, a dominação e seu contrário, é ao conjunto delas que o cientista político deve dirigir sua atenção ao perguntar por que obedecem os dominados e por que, se é que o fazem, aceitam como legítima a autoridade que sanciona sua dominação.

Todo homem é filósofo, diz Gramsci, e a linguagem, o senso-comum, o folclore, a religião, são partes integrantes de um mesmo universo simbólico que diz, com maior ou menor coerência, sua visão de mundo, sua particular concepção a respeito da sociedade e do poder, da dominação e da possibilidade de libertação. Não há como recortar *a priori*, no espaço da cultura, zonas preferenciais que cabe à ciência política investigar. Do ponto de vista da problemática da ação política e da perspectiva do ator político, de sua subjetividade e da vontade que ela mobiliza na e para a ação, não há como delimitar, na cultura, as fronteiras que separam a realidade racional que os "dados" confirmam e as zonas imprecisas, claro-escuras, em que se delineiam, quase como fantasia ou sonho, os contornos de outra realidade a construir. Afinal, talvez os caminhos da desrazão constituam apenas uma outra lógica, de uma outra racionalidade, cuja existência ou inexistência, pertinência ou irrelevância compete legitimamente à teoria política investigar.

II. A análise de um exemplo concreto: os muitos problemas e algumas tentativas de solução

As considerações teóricas anteriores em parte constituíram o ponto de partida e em parte são o resultado de uma pesquisa que, nos últimos cinco anos, foi levada a cabo de modo tão sistemático quanto as circunstâncias o permitiram. O que se apresenta a seguir são reflexões a partir da análise de alguns resultados dessa pesquisa, que devem ser tomadas a título de exemplo e como ilustração das questões teóricas levantadas acerca das relações entre política e cultura.

O projeto de pesquisa, sobre "lazer e ideologia – a representação do social e do político na cultura popular", propunha-se inicialmente realizar um estudo de caso, tendo como objeto os circos que abundam nos bairros periféricos de São Paulo, um grande número dos quais especializou suas funções para se converter exclusivamente em circos-teatros. De fato, pela especialização de suas formas de trabalho, pelo local de suas apresentações, pelo tipo de público que atrai, o circo-teatro parecia

constituir um *locus* privilegiado para o estudo das "representações" do social e do político entre as classes populares. "Representações": não só idéias e valores na mente dos indivíduos, mas encarnados em personagens vivendo situações de tensão e conflito (não é esta a essência do "drama"?) sob a cumplicidade do olhar de um público solidário com os infortúnios dos heróis e heroínas, regozijando-se com a punição dos maus e a recompensa dos bons. Qual o sentido da velha catarse aristotélica nesse contexto? Qual seu sentido social e político? Apenas mais uma forma de "alienação", como tão freqüentemente pretendem a política e a sociologia, ou como em particular se poderia inferir a partir de certas teses sobre a "cultura de massa" e a "indústria cultural"? Quais os limites da solidariedade entre ator e espectador, entre o drama e a vida real? O que, exatamente, o drama veicula em termos sociais e políticos?

Deste modo, a pesquisa propunha-se investigar se, e em que medida, a "representação" teatral apresentada no palco correspondia a "representações" efetivamente presentes à mente tanto dos produtores quanto dos espectadores dessa forma de entretenimento popular, ao analisarem não o espetáculo teatral, mas sua própria experiência de vida; portanto, se, e em que medida, há contato e trânsito entre as "representações" apreendidas no nível das "formas imaginárias" do teatro e as "representações" com as quais os indivíduos interpretam e dão sentido à "realidade" da sua própria experiência; e, finalmente, se, e em que medida, tais "representações" se constituem em parâmetros que orientam sua ação na realidade social e política em que se inserem.

Propositadamente, a pesquisa, situada no campo já tradicional das análises sobre "formas de consciência" dos grupos sociais, mudava em alguns pontos fundamentais o eixo de investigação com relação aos estudos mais significativos nessa área. Em primeiro lugar, em vez de centrar a análise em um grupo social determinado, por exemplo, a classe operária, privilegiada em função da posição definida que ocupa no processo produtivo, procurava estender o campo de investigação, de modo a englobar o que se poderia chamar de "classes populares"[4]. Em

(4) Embora uma definição rigorosa do termo "classes populares" esteja ainda para ser elaborada, podemos, a título provisório, indicar que entendemos por ele a designação mais geral, descritiva e não analítica, de uma população que se caracteriza pelo baixo nível de renda, por um nível educacional geralmente também baixo, por se concentrar sobretudo nos bairros da periferia dos grandes centros urbanos, e por constituir, em termos quantitativos, um grupo extremamente extenso em relação ao resto da população urbana. Integrariam, portanto, essa população parte significativa, senão a maioria, da classe operária, entendida como proletariado industrial, pequenos empregados no comércio, no setor de serviços e escalões inferiores da burocracia estatal, e, em geral, aquela parte da população que exerce diversas formas de atividade consideradas como subemprego, ou mesmo que se acha totalmente desempregada. O emprego do termo "classes populares" seria análogo ao uso, por parte de Hoggart, da expressão *working classes*, no plural, para designar uma população com as características aqui mencionadas. Cf. R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, Penguin Books, Londres, 1971, p. 13-26.

conseqüência, ao invés de privilegiar o espaço social e cultural da fábrica, enquanto determinante essencial de certos fatores que condicionam as formas de consciência dos grupos sociais, a pesquisa centrava a investigação no bairro, espaço de relações sociais mais informais, construídas numa esfera relativamente mais "privada". Finalmente, ao invés de tomar como foco de análise a esfera da produção, a pesquisa propunha-se a partir do seu oposto e negação, a esfera do lazer. Dado que tanto os produtores do espetáculo teatral circense quanto seu público poderiam ser incluídos entre a população que compõe as "classes populares", o estudo de uma parte do seu universo cultural, centrado em uma atividade de lazer que tem curso em um espaço social e cultural geralmente considerado de importância secundária, poderia fornecer dados no sentido de comprovar se, para além da inserção diferencial no processo produtivo, os indivíduos que fazem parte desse grupo social poderiam compartilhar valores, idéias, noções, etc., que se refletissem de algum modo significativo em seu comportamento, em um nível mais amplo, na esfera social e política.

Dessa forma não ortodoxa, o que se pretendia investigar era, precisamente, o que chamamos anteriormente a "dimensão ideológica" de certos produtos culturais característicos da cultura popular, visando determinar até que ponto seriam capazes de fornecer, para seus produtores e consumidores, uma visão coerente da sociedade e das relações de poder nela inscritas, atuando como um modelo para a ação e, portanto, também como um paradigma de legitimação ou, ao contrário, de contestação dos padrões de autoridade vigentes. Entretanto, ao longo da pesquisa, o que emergiu de forma mais significativa foi não apenas um modelo de compreensão das relações sociais e de poder, mas o que poderíamos chamar de modelo de expressão dos sentimentos e da afetividade, através do gênero dramático quase paradigmático do teatro circense, o melodrama.

Qual o sentido desse modelo? Que significação social e política é possível atribuir-lhe? É o que procuraremos indicar a seguir, examinando brevemente as estranhas vicissitudes do destino desse gênero teatral que, tal como outras formas literárias, constituiu outrora, juntamente com elas, os modelos por excelência do teatro e da literatura[5], para hoje, banidos da "grande cultura" e confinados ao território "de segunda classe" da cultura popular, serem vistos como anátemas e consi-

(5) Sobre a literatura "de segundo time", confronte o trabalho, pioneiro entre nós, de Marlyse Meyer, "O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas?", in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 14, São Paulo, 1973. Republicado em *Almanaque*, n. 8, 1979. A Marlyse devo também a orientação solícita e generosa com que guiou minhas primeiras incursões pelo terreno, para mim em grande parte ainda inexplorado, da literatura européia dos séculos XVIII e XIX.

derados exemplares em termos de má qualidade e mau gosto – exceto se, por um inacreditável *quid pro quo* característico, no caso, da cultura brasileira, um melodrama for representado num teatro do centro da cidade, e por uma companhia francesa[6] ... Mais um terreno, talvez, em que considerar os "efeitos de poder" inscritos em formas culturais e artísticas que revelam paradigmas estéticos em cuja estrutura se guarda, de modo característico, uma inconfundível marca de classe...

Este último ponto, aliás, nos remete a uma das principais questões que levaram os especialistas a reavaliar, com um crescente interesse nesses últimos anos, esses "gêneros menores", suspeitando que talvez a desqualificação, por parte da crítica, de que eles foram vítimas afinal indicasse menos sua má qualidade real do que o fato de se conformarem a paradigmas estéticos estranhos aos da "grande cultura" dominante. No caso do melodrama, a julgar por sua indiscutível popularidade, certamente encontraríamos uma ilustração exemplar da tese em questão. Mas, qual o segredo da popularidade do melodrama? E, afinal, em que consiste ele? Convém relembrar aqui um pouco da sua história.[7]

Se, para avaliarmos a natureza e a importância do melodrama, podemos recorrer a estudos sobre a literatura e o teatro europeus (cujo número, aliás, atualmente se multiplica), no Brasil, sua definição enquanto gênero dramático nos poderia ser dada de modo quase exemplar em uma situação de pesquisa. Indagando de um ator de circo de onde vinham as peças de seu repertório, onde eram encontrados os textos, quem os escrevia, etc., obtive a seguinte resposta: "Peça, você veja, qualquer um faz, a vida ensina. Por exemplo, aqui: imagine que acontece

(6) O episódio ocorreu em julho de 1981, em São Paulo, quando a Companhia de Jérome Savary, *Le Grand Magic Circus*, apresentou, no Teatro de Cultura Artística, *Les Mélodies du Malheur*, brilhante espetáculo montado a partir da reconstrução de quatro grandes temas de melodramas. Apresentado por uma companhia de teatro "sério" que se finge de circo e numa conceituada casa de espetáculos, o melodrama se converte em farsa genial que se ridiculariza a si mesmo, permitindo que o espetáculo, "brechtianamente", tome a distância entre a ficção e a realidade, para levar às últimas conseqüências sua crítica mordaz. Quando, porém, num circo que se quer teatro, artistas circenses procuram representar um teatro "sério", aos olhos do público que vibrava com Savary, possivelmente (e não só, mas *certamente*, segundo a experiência durante o trabalho de pesquisa, que contou algumas vezes com a colaboração de pessoas que constituiriam representantes exemplares daquele público) o espetáculo pareceria simplesmente grotesco. Resta, contudo, saber se, para aqueles artistas e aquele público do circo, o distanciamento que dá origem à crítica e à sátira teria sido integralmente possível.

(7) As observações a seguir retomam elementos do estudo de Louis James, "Was Jerrold's Black Ey'd Susan more popular than Wordsworth's Lucy?" in David Bradby, Louis James & Bernard Sharratt (eds.), *Performance and Politics in Popular Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 3-16.

uma coisa – por exemplo, que a escola ali (o circo achava-se instalado em um terreno baldio ao lado de uma escola) pega fogo e morrem todas as crianças; imagine que acontece alguma coisa muito triste, que você sente muito. Então você pega isso e põe numa música, e aí faz uma peça. Também tem o caso que a música já existe, que conta assim uma coisa muito triste, que você acha tão bonita, assim como aquela... não me lembro do nome... você sabe não? (Cantarolou; era uma música sertaneja de uma dupla conhecida.) Então você pega ela e põe numa peça e pronto, está aí um drama".[8] Certamente, o jovem ator não imaginaria estar retomando de muito perto uma concepção de Rousseau ao criar, em 1774, a primeira obra a ser designada por seu ator com o nome de melodrama, *Pygmalion*, um monólogo dramatizado, acompanhado de música destinada a enfatizar a expressão das diferentes emoções.

Se, pelo parentesco que estabelece entre emoção e música, o melodrama pode reclamar uma filiação ao clássico século XVIII rousseauniano, no entanto, pelo estilo característico de sua representação, ele retorna bem mais atrás na história e retoma uma tradição especificamente popular dos espetáculos dos saltimbancos, apresentados nas feiras, com seus números de mímica, mágica, acrobacia, etc.[9] Nesse sentido, é um herdeiro direto da "pantomima séria" popular e se inspira nos espetáculos de mímica acompanhados de música que dela faziam parte. Não por caso, e tal como ainda hoje ocorre nos circos da periferia de São Paulo, no século XVIII muitas vezes os melodramas eram apresentados em espetáculos mistos, justamente com números cômicos, de dança e acrobacia, em que os mesmos atores se apresentavam nas duas partes.

A herança da arte popular dos saltimbancos é, aliás, notória ainda sob outros aspectos. Na verdade, nada é mais característico do melodrama – além do discurso pesado, pomposo e declamatório em que se proclamam grandes emoções – do que os gestos igualmente exagerados, acrobaticamente estilizados, que as acompanham. A representação melodramática envolve um estilo em que os atores desempenham seus papéis a meio caminho entre o atletismo e a acrobacia, o balé e a ópera, com seus gestos amplos, precisos, distintos e deliberados, que demonstram um extremo controle corporal. Ao mesmo tempo, eles devem também fazer prova de grande força e energia: um ator de melodrama não volta os olhos para alguém, mas simplesmente vira a cabeça em sua direção, e mesmo a morte deve ser representada com igual vivacidade fí-

(8) Depoimento de um jovem artista do *International Ringles Circus*, um pequeno circo, extremamente pobre, característico dos bairros da periferia da cidade e do interior, apesar do seu extraordinário nome. Entrevista feita em Arujá, maio de 1978.

(9) L. James, *op. cit.*, p. 11. Cf. Eugène D'Auriac, "Essai sur les spectacles forains", texto introdutório de *Théâtre de la Foire, recueil de pièces représentées aux foires St. Germain et St. Laurent*, Garnier Frères Ed., Paris, 1878.

sica – o ator se debate em contorções violentas, preso de estertores, procura tomar fôlego, engasga, grunhe, estira o corpo procurando soerguer-se e, de súbito, cai, pesadamente, estremece, e, enfim, se aquieta. A habilidade física e o controle corporal do ator melodramático são tão essenciais como elementos da representação, e como tal tão prezados, que a história registra o caso de um ator cujo público exigiu que repetisse, bisasse uma cena de morte em que desempenhara seu papel de modo particularmente vigoroso![10] É essa mesma habilidade que permite ao ator pausar seus gestos em movimentos lentos, demorá-los de modo que a ação se fixe na identidade do momento, para se transformar em retrato e *tableau vivant*. No momento seguinte, o gesto que se fixa no retrato será abruptamente destruído por outro gesto que, acompanhando outra emoção, vem tomar seu lugar – para se fixar também em outro quadro, a ser por sua vez destruído, de tal sorte que nessa alternância se produz uma dinâmica semelhante a uma montagem cinematográfica. É graças a ela que o ator pode criar a sensação do extraordinário, inabitual e fantástico, arrancando a situações cotidianas, as mais banais e prosaicas, uma inesperada dignidade.

Vemos, pois, que, quanto à forma, o estereótipo ocupa um lugar central na representação melodramática, e não por acaso, já que, do ponto de vista do seu conteúdo, o melodrama é acima de tudo representação de paixões. Desde os tempos medievais, a teoria segundo a qual certos humores em circulação no corpo humano conferiam expressão física a estados emocionais e morais do homem – permitindo até mesmo a construção de uma tipologia fisiognomônica dos diversos temperamentos – havia consolidado a convicção de que cada paixão tem seu aspecto próprio, e a ela corresponde um gesto característico. No século XVIII e por todo o XIX, a pintura e a pesquisa científica forneceram às artes cênicas um extenso material a partir do qual foi possível aos atores trabalhar em busca da expressão característica das paixões para transportá-las para o palco. Assim, longe de constituir uma série de clichês vazios e irreais, a representação melodramática é antes de tudo produto de um "realismo psicológico" que procura pintar um retrato fiel, não de indivíduos, mas das emoções, paixões e estados morais dos seres humanos. Assim, de modo característico, o melodrama é um teatro de "tipos", que encarnam paixões, disposições de ânimo e atitudes morais, definidas por seu contraste, e que procuram captar, através da forma exemplar, a variedade da própria vida. Aí encontramos "o vilão" e o "herói", "o cínico" e "o ingênuo", "o apaixonado" e "a heroína", "o traidor", "o rival", "o amigo", "o cômico" – a ju-

(10) Th. Wright, A Journeyman Engineer, *Some Habits and Customs of the Working Class (1867)*, p. 165. Citado em Louis James, *op. cit.*, p. 12.

ventude e a velhice, a simpatia e o egoísmo, o masculino e o feminino, o sério e o ridículo, etc., etc.

Mais ainda, e segundo os cânones introduzidos mais tarde pelo romantismo, o melodrama procura não só pintar as emoções e as paixões como também pintá-las nas suas formas, por assim dizer, originárias, onde manifestam todo seu poder: daí as cenas que se passam no campo, com suas pessoas francas e rústicas, daí as crianças, as heroínas simples, os bobos, os miseráveis colocados à margem da vida, silenciosos e cheios de sabedoria. Até a natureza – seus animais, seus rios, suas florestas, as mudanças no tempo – imcapaz de indiferença, presa na conspiração de uma simpatia universal, integra-se ao drama em sintonia com as emoções humanas, para iluminá-las com sua luz própria e dar ao homem o sentido do maravilhoso e do sobrenatural. No melodrama, não há como encontrar uma "paixão tempestuosa" que não venha acompanhada dos respectivos raios e trovoadas. Tal como a música instrumental, a música da natureza sublinha as paixões humanas, sendo necessários à representação melodramática tantos tipos de música quantos são os diferentes gestos que refletem no homem seus estados de alma.[11]

Que não se acuse, portanto, a irrealidade do melodrama nem a inverossimilhança do seu enredo. Se, de um certo ponto de vista, ele pode parecer simplesmente absurdo, de outro pode também ser considerado como uma imagem exata que traduz a experiência de se viver num mundo em que há lugar para o absurdo. Segundo um crítico, talvez o poder do melodrama resida precisamente na sua capacidade de fazer apelo aos níveis irracionais, mas que são também os mais profundos, do psiquismo humano, de tal sorte que, em última instância, "a visão melodramática é paranóica".[12] Nesse sentido, o irrealismo torna-se dramaticamente funcional: embora nos sejam apresentadas razões racionais para se temer o vilão, o medo que ele desperta vai muito além delas. Tal como nos sonhos, e em geral em qualquer motivo proposto pelo inconsciente, todo o medo é *o* medo, em si, sem rosto e sem nome, e é ele precisamente que está posto em cena, qualquer que seja o objeto ou situação a partir dos quais ele desperta.

De um outro ponto de vista, mas graças a essa mesma característica, o melodrama demonstra participar também da natureza do ritual, fato que se evidencia no particular tipo de cumplicidade que se estabelece entre os atores e seu público, num acreditar-não-acreditando. Na verdade, o melodrama leva às últimas conseqüências o elemento de jogo, implícito na representação teatral: *sabe-se* que aquilo que se vê não é realidade,

(11) D. Mayer, "The Music of Melodrama", in Bradby, James & Sharratt (eds.), *op. cit.*, p. 49-64.

(12) E. Bentley, *The Life of the Drama*, Londres, 1965, p. 200, citado em Louis James, *loc. cit.*, p. 5.

mas, segundo as regras do jogo, é preciso *fazer como se* se tratasse da realidade. Quando, no final de um drama, ao término das mais duras provações, o herói e a heroína podem finalmente unir-se pelos laços do matrimônio, o espectador respira aliviado e aplaude, e, no entanto, não necessariamente porque imagine estar presenciando algo que ocorre na realidade, ou que *devesse* ocorrer. A verdade é que ir ao teatro implica precisamente entrar de um modo voluntário em um jogo e, no caso do melodrama, um jogo onde certas expectativas são criadas *para serem realizadas*. Daí a importância do clichê, da repetição; na realidade, quanto mais conhecida a peça, seu enredo, ou pelo menos seus temas, tanto melhor pode funcionar o jogo. A rigor, seria possível dizer que no melodrama *sempre* se representa um único e exclusivo repertório, um único drama, na variação infinita da combinatória de seus elementos temáticos. Num certo sentido, pouco importa *o que* se diz – sempre o mesmo – mas *como* se diz, uma certa *maneira de dizer*. É isso que se vai ver no teatro, é nisso que consiste o espetáculo, decorrendo daí a peculiar forma de interação entre os atores e o público,[13] que se fundamenta na afirmação de uma experiência compartilhada: todos sabem que a representação é um jogo, com regras que são perfeitamente conhecidas, e cuja existência – à diferença de outras formas teatrais "realistas" – ninguém finge ignorar, já que, pelo contrário, é desse conhecimento que deriva o prazer tanto de criar quanto de assistir a uma representação teatral.

Seria ainda possível, à luz das observações precedentes, aceitar sem questionamento o juízo "estético" da crítica que desqualifica o melodrama como forma de teatro "de segunda classe", o conhecido "dramalhão" *kitsch*? Critica-se o espalhafato de seu discurso declamatório, seus gestos exagerados, seus clichês vazios, suas emoções sem sutileza, o simplismo de sua moral, moralismo em preto e branco. Embora a piedade e o terror, que são a base da tragédia, se encontrem também como elementos essenciais do melodrama, o que distingue os dois gêneros, dizem os críticos, é o uso que se faz desses sentimentos. Se a tragédia, através da mais variada gama de emoções, conduz o espectador ao terror sagrado diante da condição humana, ao explorar diante de seus olhos a crise interior de uma personalidade, que se desdobra com a inexorabilidade de um destino, o melodrama também desperta esses sentimentos de terror e piedade, mas neles mesmos e por eles mesmos, de maneira, por assim dizer, genérica, na medida em que só é capaz de lidar com tipos. Eis alguns elementos a partir dos quais se constrói o julgamento da crítica. O que pensar dele de um ponto de vista sociológico, ou,

(13) J. McCormick, "Joseph Bouchardy: a Melodramatist and his Public", in Bradby, James & Sharratt (eds.), *op. cit.*, p. 33-48.

na ótica da política, o que pensar dos "efeitos de poder" contidos em tal discurso?

Esquematicamente, poderíamos dizer que ele ilustra de modo quase exemplar um mal-entendido essencial que deriva do confronto entre sistemas de valores que, em alguns pontos fundamentais, são inconciliáveis, desde que situados nos pólos opostos da "grande cultura" – das elites, dominantes e burguesas – e da "cultura popular". "Efeitos de poder" do discurso: uma concepção valorativa bipolar onde, em cada um dos extremos, se concentra respectivamente a totalidade das qualidades positivas e negativas. Toda diferença é desqualificada, quando pensada sob o modo da falha, de carência, do que falta. "Falta" uma clara concepção da interioridade individual, a noção da grandeza de um destino àqueles cuja ação, na sociedade e na história, só se registra no conjunto, sob o modo do coletivo; mas o coletivo, resumido no típico, no "tipo", é apenas "um clichê vazio". "Falta" sutileza e a dimensão do sublime às emoções para quem só sabe exprimi-las de forma "grosseira" e "espalhafatosa": contra o pano de fundo do ideal moral burguês que aos poucos, ao longo dos séculos XVIII e XIX, vai-se impondo à sociedade – ideal de sobriedade, que exalta as vantagens individuais e sociais do "bom-humor" como base de um temperamento cordial, homogêneo e constante, longe dos extremos das emoções violentas, extremadas, a serem banidas em prol da amenidade do convívio dos homens em sociedade[14] –, o desregramento emocional que o melodrama exibe despudoradamente assume características de puro escândalo. Por outro lado, "falta" ao melodrama o realismo da tragédia que, partindo de uma situação dada, quase banal na verossimilhança de sua probabilidade, acompanha seu desdobramento natural que, no entanto, leva a uma conseqüência imprevisível, inaceitável como uma aberração: eis a realização de um destino, um processo inexorável, compreensível, logicamente inevitável e, no entanto, emocionalmente insuportável em seu resultado, provocando a paralisia e o curto-circuito que levam à piedade e ao terror. No melodrama, inaceitável por sua "irrealidade", é a natureza mesma das situações que deveria despertar a piedade e o terror, ainda quando esses sentimentos, para além da verossimilhança fatual racionalmente compreensível, apontem para uma outra realidade, a do irracional em si, que, no entanto, também tem lugar na vida humana, realidade cujo modo de existência nos é apresentado em imagens que participam da natureza do sonho ou são postas em movimento nas práticas rituais. É esse "realismo" – o que mobiliza uma "realidade" que

(14) Cf. E. Leites, *Good Humour at Home, Good Humour Abroad: the Intimacies of Marriage and the Civilities of Social Life in the Ethic of Richard Steele*, Department of Philosophy, Queens College of the City University of New York, Flushing, N.Y. 11367. Mimeo, 1981. A ser publicado em um volume do *William Andrews Clark Library Seminar Papers* dedicado a Richard Steele.

a psicanálise nos ensinou a decifrar – que permite o jogo da representação – do crer *e* não crer, eis a questão – e que é condição de um distanciamento – "brechtiano" quase, embora em outra ordem, e de outra natureza – que a adesão ao destino trágico do herói não permite realizar. Mas é inútil prosseguir no inventário. Talvez não haja, afinal de contas, como realizar comparações: em certo sentido, trata-se de formas dramáticas incomensuráveis, já que atravessam sistemas de valores que, em pontos essenciais, são em última instância incompatíveis.

Não é por acaso que, com sensibilidade para perceber a especificidade popular do melodrama, Bernard Shaw apontava para o caráter "democrático" desse gênero dramático, visto que, sendo um "drama de ação e sentimento simples e sincero", pelo âmbito da experiência que descreve torna-se acessível indiferentemente ao filósofo ou ao trabalhador. Na verdade, acrescentava, o melodrama é em si mesmo, por sua própria natureza, filosófico, um drama metafísico que descreve a dialética de duas forças absolutas em confronto – o bem e o mal – encaminhando-se imperiosamente para uma resolução. É por isso que ele pode tornar-se até mesmo didático, na medida em que é forçado a "representar a conduta humana como se ela fosse capaz de produzir de maneira rápida e criar nos indivíduos os resultados que, na vida real, ela só produz para a humanidade em seu conjunto, e no curso de muitos séculos"[15]. É em função dessas características que se pode compreender a afirmação que faz um crítico, segundo a qual a importância do melodrama, bem como sua popularidade se devem à sua particular capacidade de formular a experiência humana em torno de temas básicos e universais – o amor e a morte, o temor e a alegria, isto é, paixões elementares – dando-lhes uma expressão adequada na medida em que, enquanto gênero dramático, acrescenta à narrativa "a estrutura do sonho, do ritual e do jogo coletivo"[16]. É também desse ponto de vista que se pode tentar entender a persistência do melodrama e sua relevância como forma cultural, que vai muito além do lugar histórico que ele ocupa enquanto gênero dramático predominante no século XIX.

Popularíssimo no século passado, o melodrama não foi, no entanto, uma forma teatral exclusivamente "popular", em termos do seu público[17]. Graças possivelmente à dimensão da universalidade própria de seus temas e de sua capacidade de tocar o espectador em um nível psíquico

(15) Carta de Bernard Shaw de 26/03/1896, *Ellen Terry and Bernard Shaw: a Correspondence*, ed. Christopher St. John, New York, 1931. Citado em L. James, *loc. cit.*, p. 3.

(16) J.C. Calweti, "The Concept of Formula in the Study of Popular Literature", *Journal of Popular Culture*, 1969, p. 381-390, in Louis James, *loc. cit.*, p. 15.

(17) D. A. Reid, "Popular Theatre in Victorian Birmingham"; John McCormick, "Joseph Bouchardy: A Melodramatist and his Public" in Bradby, James & Sharratt (eds.), *op. cit.*, p. 65-90 e 33-48.

profundo, não-racional. afetivo, o gênero melodramático, na segunda metade do século XIX, e uma vez refinado em suas formas de expressão, pôde atrair para o seu campo inúmeros dramaturgos, que passaram a escrever peças para um público "respeitável", já nitidamente diferenciado do público popular característico do melodrama tradicional. O passar do tempo trouxe para esse mesmo público "respeitável", para as elites produtoras e consumidoras da "grande cultura", novos temas, novas formas e fórmulas – a modernidade do século XX, que fez ver o melodrama como coisa do passado, a ser urgentemente superada. No entanto, em sua tradição popular, o melodrama continuou seu curso, em alguns "teatros de *boulevard*" de Paris, que bravamente resistiam ao "aburguesamento" progressivo de sua arte tradicional, mantendo seu caráter de teatros locais, tal como acontece ainda hoje no Brasil com os circos do interior e da periferia dos grandes centros urbanos.

O século XX, entretanto e, paradoxalmente, graças aos avanços tecnológicos trazidos pela mesma "modernidade", permitiu que o melodrama popular voltasse a irromper em cena, e com força redobrada, em outros meios de comunicação de massa: no filme mudo, primeiro, em todo o mundo e, entre nós, nas brasileiríssimas novelas do rádio, herdadas mais tarde pela televisão. Por isso, o exemplo histórico do século XIX nos ajuda a compreender a "má consciência" fascinada com que um público intelectual assiste (mas nega assistir) às novelas da TV para, em seguida, criticar a "alienação das massas" de que elas são veículo e instrumento. Talvez seja contando com essa culposa fascinação que a TV Globo produza as refinadíssimas "novelas das oito" em que, num exercício de metalinguagem que constitui recado com destinatário certo, já que o tema está na moda, os autores não raramente se permitem incluir personagens que tecem comentários sobre o caráter inverossímil dos "fatos" por elas vividos, que mais "parecem coisa de melodrama ou folhetim" (lembrar as personagens de Tonia Carrero e Henriette Morineau em "Água Viva" ou de Fernanda Montenegro em "Baila Comigo"). No entanto, no essencial, é evidente que a moderna novela de televisão continua a ser, tal como o melodrama tradicional do século XIX, uma forma de entretenimento basicamente popular.

Contudo, será verdade que, no caso dessas formas de ficção, ontem como hoje, tratar-se-ia tão só e exclusivamente de "entretenimento" e "diversão"? Um exemplo análogo quanto ao gênero, embora veiculado por outro meio de comunicação de massa, talvez nos permitisse pôr em dúvida essa afirmação. Na programação diária de uma emissora voltada de modo tão característico para um público popular, como a Rádio Record de São Paulo, dois programas nos chamam particularmente a atenção. Trata-se do noticiário matutino, a cargo de Gil Gomes, e do "Programa Eli Correia", apresentado todas as tardes e dentro do qual,

de segunda a quinta-feira, há uma seção denominada "Que saudades de você!", às sextas-feiras substituída por outra, "O grande milagre da minha vida". A popularidade dos dois radialistas é conhecida de qualquer cientista social que tenha feito pesquisa de campo nos bairros da periferia de São Paulo. O que é menos conhecido é o fato de que ambos se apresentam regularmente nos circos desses mesmos bairros periféricos da cidade.

Em que consistem esses programas radiofônicos? Essencialmente, naquilo que talvez se pudesse chamar "o melodrama da vida cotidiana". O que há de mais notável nesses programas é que nenhum dos dois trata de ficção: a matéria-prima de que são feitos é, num caso, o noticiário policial do dia e, no outro, cartas de ouvintes. Trata-se, pois, de tomar essa matéria-prima e lhe dar forma, isto é, conferir-lhe um sentido, já que, como pretende Gil Gomes, seu programa traz "informação – a notícia pesquisada, analisada, comentada, interpretada". Dar forma, conferir um sentido à notícia em estado bruto é interpretá-la, e a interpretação consiste não só na avaliação do fato como também na interpretação no sentido teatral do termo: "interpretação" é dramatização do fato, isto é, sua transformação em narrativa melodramática. Dramatizar é, aliás, no caso, um verdadeiro *tour de force*, já que os recursos disponíveis são apenas a voz do radialista (não há parceiros, pois se trata de monólogos dramáticos), seu estilo narrativo e, naturalmente, a música que escande a narração, enfatizando as pausas dramáticas para melhor preparar os espíritos para as revelações mais estarrecedoras ou comoventes. Tão só a habilidade do radialista e os efeitos da sonoplastia são responsáveis pelo êxito ou fracasso do programa. E, a julgar pela popularidade de ambos, seu êxito é total junto aos seus ouvintes, quase exclusivamente membros das "classes populares". Do ponto de vista da forma dramática, Gil Gomes é sem dúvida superior. Mas Eli Correia, utilizando como matéria-prima cartas de ouvintes, em geral escritas por mulheres, enfrenta um desafio considerável ao ter de expressar, sem o menor tom de ridículo, em uma narrativa na primeira pessoa, problemas, atitudes, emoções e sentimentos que são tidos por caracteristicamente femininos.

Qual a matéria de narração nesses programas? No caso de Gil Gomes, o pitoresco, o horripilante, o trágico, o divertido, o que causa indignação – um investigador de polícia assaltado, o incêndio num barraco de favela que mata carbonizadas várias crianças, o marido doentiamente ciumento que mata a mulher inocente, crianças espancadas ou torturadas por familiares, uma tentativa frustrada de estupro, uma vítima de assalto que mata o assaltante e acaba sendo presa, etc., etc.; enfim, a matéria tradicional dos *faits divers* e da pequena crônica policial. Por sua vez, as histórias narradas por Eli Correia invariavelmente tratam de temas que envolvem alguma forma de dilaceramento sentimental: um casamento desfeito, uma mãe separada dos filhos em cir-

cunstâncias inevitáveis, a morte de um parente – um amigo ou alguém conhecido que teve uma vida exemplar, etc., terminando a narrativa com a frase que dá título à seção do programa, "Que saudades de você!", seguida de uma música que de algum modo retoma o tema da história narrada. Às sextas-feiras, o extraordinário, o maravilhoso e o sobrenatural são o centro das narrativas que contam "O grande milagre da minha vida".

A indagação que de imediato ocorre diz respeito às razões da popularidade desses programas, ao sentido que podem ter na vida de seus ouvintes essas narrativas radiofônicas. Em primeiro lugar, o que chama a atenção é o tipo de "inversão" que eles demonstram produzir. Se a discussão propriamente estética pode voltar a atenção para a questão do "realismo" de um gênero de ficção, analisando sua menor ou maior capacidade de apreender, exprimir ou representar o que de fato ocorre na vida, isto é, sua adequação à realidade, no caso dos programas radiofônicos referidos é a ficção que, por assim dizer, serve de modelo à realidade, de tal modo que ambas se tornam praticamente indistinguíveis. Em situação de pesquisa, por diversas vezes tentei demarcar a distância entre o fato e a ficção, o evento acontecido e a forma de sua narrativa, procurando explorar, por exemplo, a presumível diferença entre o estilo de uma carta escrita por um ouvinte de um programa popular e a narrativa melodramática – pomposa, repetitiva, obtendo seu efeito dramático da reiteração hiperbólica das frases mais simples – em que ela é depois transformada. Sistematicamente, porém, a tentativa pareceu inútil: não havia como separar o fato, sua narrativa e a compreensão do ouvinte, tudo parecendo indissociavelmente ligado numa única trama solidária, emocional e afetiva, de sentido. "Dava vontade de chorar ouvindo a mulher contar que...", poderia ouvir em resposta às minhas indagações, embora todos soubéssemos que quem de fato contava a história era Eli Correia. E quem tecia tal comentário poderia imediatamente passar à narrativa de uma história semelhante, às vezes mais dramática até, conhecida através de sua própria experiência de vida. Quase como se a narrativa conferisse ao real um "efeito suplementar de realidade" ao ser traduzido numa forma que, enfim, lhe conferia a desejada e merecida dignidade, para além da banalidade prosaica do cotidiano sem relevo. Isto parece indicar uma particular eficácia simbólica do modelo do melodrama, não enquanto forma de ficção, mas enquanto modo de apreensão e sistema de interpretação da própria realidade. Não por acaso, portanto, parece possível à crítica literária remeter o "absurdo" do enredo da ficção melodramática a uma imagem adequada da experiência de se viver uma situação absurda. Para além do "absurdo", isto é, da não-racionalidade, dos elementos afetivos mobilizados na experiência psíquica pela narrativa melodramática, do ponto de vista da própria experiência real de vida dos indivíduos de classes

populares nada têm de "inverossímil" ou fantasioso situações em que, basicamente, se descrevem a indignidade da miséria material e moral e a degradação a que ela submete o ser humano. Temas de "ficção", tais como pais forçados a abandonar os filhos para tentar reencontrá-los mais tarde, entre a culpa e a desesperança; órfãos abandonados, condenados a uma vida de rejeição e sofrimento e que partem em busca de suas origens, de uma improvável família perdida; uma carta que poderia ter mudado uma vida e, no entanto, não chegou a seu destino; uma herança a que um pobre tinha direito e de que um poderoso sobrepticiamente se apropriou ... tudo isso são imagens de uma experiência de desordem e impotência, de impossibilidade de controle sobre relações sociais que, desconhecido e incompreensível o mecanismo que as põe em movimento, acabam assumindo o poder irresistível e imprevisível de forças naturais desencadeadas sobre os homens, às vezes como bênção e milagre, na maior parte do tempo como castigo e punição. Do ponto de vista da experiência dos dominados seria isto "irrealismo inverossímil"? Ou tratar-se-ia, antes, da descrição, em meio à confusão e à angústia, e da expressão, de modo perfeitamente adequado, de uma das dimensões da própria dominação?

Ao falar de suas personagens, caracteres individuais ou, melhor ainda, na forma exemplar, de "tipos", a ficção acaba dizendo também a sociedade e as relações de poder, ao situar personagens em espaços sociais determinados, ao exprimir julgamentos quanto a situações de justiça ou injustiça por elas vividas, julgamentos cujos parâmetros não se encontram apenas no céu abstrato dos valores ideais, mas também na realidade de relações concretas, que são relações sociais e de poder. Na realidade, o grande modelo do combate metafísico entre o bem e o mal do discurso do melodrama funciona como uma estrutura de "lugares vazios" no discurso, que podem ser preenchidos por uma variedade quase infinita de significantes. Se é verdade que, sobretudo na segunda metade do século XIX, após a convulsão da "era das revoluções", o melodrama cada vez mais passa a exprimir os anseios conservadores, a busca de segurança por parte de uma sociedade atemorizada, onde sem dúvida "os valores dominantes" são os de uma classe dominante que se sente ameaçada – também é preciso não esquecer que, na sua tradição popular, e especialmente nos seus primórdios, em um número extremamente significativo de peças, os "lugares vazios" do discurso maniqueísta do melodrama foram ocupados pelo par de opostos "pobres" e "ricos", em narrativas que, do plano filosófico e metafísico, deslizam diretamente para o plano social e político. Não por acaso, um Gramsci, com sua extraordinária sensibilidade política, dedicou inúmeros estudos a essas formas de literatura[18] consideradas secundárias, como o

(18) A. Gramsci, "Caráter não popular nacional da literatura italiana" e "Literatura Popular" in *Literatura e Vida Nacional*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1960, p. 61-136, especialmente p. 74, 75, 112, 115, 123 e 131.

melodrama, o folhetim, captando, em sua popularidade, seu caráter democrático, e, em sua desqualificação aos olhos da crítica, seu significado político, sintoma da incapacidade da cultura das elites dominantes de conseguir impor sua hegemonia, sua "direção moral" sobre a sociedade, pré-condição essencial para se atingir uma verdadeira unidade nacional e, com muito mais razão, uma forma revolucionária de governo que consiga realizar o ideal da construção do "nacional-popular"[19].

À luz das observações precedentes e da ótica especificamente política que é a de Gramsci, não é difícil reconhecer, no entanto, que nos encontramos diante de um modo distinto de recortar o espaço onde se cruzam política e cultura. Não há mais, aqui, o que anteriormente denominamos o universo das "representações plenas", zonas privilegiadas no interior do espaço da cultura onde detectar a presença do poder. No campo do poder, não há mais, aqui, os grandes marcos estruturais, o Estado, as instituições políticas ou as classes sociais, através dos quais se define com exclusividade o terreno próprio da política. Aqui, encontramo-nos diante de *todas* as formas da cultura – da linguagem ao folclore, do senso-comum à religião e à filosofia – analisadas do ponto de vista propriamente político de sua *eficácia*, isto é, em termos dos "efeitos de poder" que trazem inscritas em si, nos modelos de explicação da realidade que compõem, nas "visões de mundo" socialmente diferenciadas de que fazem parte. É nesse campo que cultura e política se entrelaçam para formar o espaço em que se impõe a hegemonia, em que se constróem os paradigmas da autoridade legítima e as razões da obediência política. É esse também o espaço em que a dominação pode ser contestada; é a partir dele que, através de sua ação, os homens podem mudar as bases reais sobre as quais assenta sua dominação.

Contudo, ação exige mobilização de vontades – uma grande vontade coletiva – e isto implica deliberação e escolha, julgamentos orientados por valores: eis o que nos remete novamente ao terreno da experiência vivida dos homens. Terreno de fronteiras imprecisas, cambiantes, onde o processo da cultura silenciosamente trabalha para fazer de um indivíduo um "sujeito", ao mesmo tempo subjetividade, interioridade da consciência do indivíduo e núcleo de vontade capaz de pô-lo em movimento enquanto agente que constrói seu próprio destino[20].

(19) Em outro estudo, tentei retomar em parte esta discussão, a propósito da análise de alguns paradigmas do discurso político populista. Cf. M.L. Montes, "O discurso populista: caminhos cruzados – ou – É popular o discurso populista?", in José Marques Melo (coord.), *Populismo e Comunicação*, Cortez Ed., São Paulo, 1981, p. 61-75.

(20) L. Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses" in *Lenin and Philosophy and other Essays*, New Left Books, Londres, 1971, p. 121-175.

Para mapear esse terreno, seguir os delicados meandros por onde fluem e refluem as relações entre cultura, indivíduo e sociedade, não é difícil lembrar das lições de um antropólogo como Clifford Geertz. Em suas reflexões teóricas, a partir de um pequeno estudo de caso[21], Geertz enfatiza como dimensão essencial da cultura sua capacidade não só de transmitir aos membros de um grupo social um *corpus* de conhecimentos, valores e normas de conduta tidos por verdadeiros e bons, como também de fornecer-lhes um código de expressão para sua afetividade, suas emoções e sentimentos, moldando através de sanções positivas ou negativas formas de subjetividade socialmente aceitáveis, como uma das pré-condições para que os indivíduos possam assumir interiormente, como seus, os valores de seu grupo e aceitar como válidas as norms de conduta por ele propostas. Assim, saber e sentir, conhecer, compreender, julgar, agir, podem ser vistos como momentos de um mesmo processo, no qual a "realidade", objetiva e subjetiva, aparece recortada através das formas da cultura e moldada socialmente em seus modos de expressão.

Ora, é essa "realidade" que constituiu o objeto mesmo de nossas indagações; é nessa dimensão da cultura apontada por Geertz que se situa o pequeno fragmento de cultura popular que, sob a forma do velho modelo teatral do melodrama, procuramos analisar neste estudo. As características brevemente apontadas sobre a natureza desse gênero dramático devem permitir-nos compreender em que sentido se pode dizer que as formas do imaginário que ele põe em ação ultrapassam suas próprias fronteiras, transbordando por sobre a própria vida: num certo nível, ficção e realidade acabam por se confundir, ou melhor, passam a fazer parte de uma *mesma* realidade, interior, subjetiva, dos indivíduos, no nível da qual interpretam e dão sentido à sua experiência vivida, deliberam e julgam, fazem escolhas e dispõem sua vontade para a ação. E, como vimos, essa "realidade", bem como os parâmetros culturais a partir dos quais ela se molda, não são de modo algum irrelevantes no terreno na política.

Aliás, talvez precisamente aqui resida o segredo da importância do melodrama enquanro gênero dramático, a obstinada persistência do seu paradigma ignorando o julgamento da crítica, bem como a função estratégica que é possível atribuir-lhe dentro de uma certa visão da política. Melodrama: forma de teatro, representação que põe em cena a estranha população dos entes que habitam o imaginário e o inconsciente, paixões e emoções agrupadas na mais variada gama de combinações, tão reais, encarnados em seus "tipos", quanto os atores de carne e osso

(21) C. Geertz, "Notas sobre a briga de galos em Bali", in *As Interpretações da Cultura*, Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1979.

que lhes emprestam a substância de seu corpo e sua voz. Em situações de tensão e conflito, esses entes-personagens vivem o drama: emoldurado no quadro metafísico do confronto entre o bem e o mal, o dilaceramento entre emoções inconciliáveis, valores incompatíveis. Ora, num certo sentido, este é por excelência o terreno da moralidade, lugar onde, entre forças conflitantes, é-se obrigado a deliberar, julgar e escolher. Aqui não há como manter a isenção e a neutralidade, já que a exigência, com seus parâmetros absolutos, requer a adesão integral. É preciso que o bem triunfe e o mal seja punido: conhecimento, valor, juízo e vontade unem-se num mesmo todo, bloco de força visando ao fim almejado.

Contudo, não seria esta uma descrição exemplar, não em termos do que ocorre com o espectador frente ao espetáculo que contempla, mas também com um agente social frente a uma ação política para a qual é chamado a participar? Tal como o espectador diante do drama no teatro, assim também o agente social, diante do espaço aberto que convida à ação política, se defronta com desafios que se colocam propriamente no plano ético: face a opções que envolvem valores contraditórios, aqui se exige a escolha deliberada que, uma vez realizada, engaja a totalidade do ser de quem escolhe, sua vontade, transformada em força de ação, que se põe em movimento para produzir no real aquilo que no seu espírito se propôs como objetivo a ser alcançado. Crença e razão acham-se aqui integralmente envolvidas, e, no entanto, em definitivo, é a fé que acaba por triunfar: a última palavra, finalmente, cabe à vontade; em última instância, à mobilização de um elemento efetivo, não-racional, pelo qual os homens se dispõem a lutar, para vencer ou morrer.

A razão pode fornecer o arsenal de motivos que amparam a vontade, justificando uma escolha, colocando-a do "lado certo", a serviço de uma "boa causa", mas não pode fazer desaparecer o elemento irredutível de irracionalidade que nela se acha contido. Tal como Maquiavel, Weber sabia que a força da convicção, essencial à ação política, é, no entanto, insuficiente para eliminar o momento de verdade em que os dados são lançados e a jogada feita, o instante angustioso da decisão onde o agente, por sua conta e risco, põe-se a si próprio em jogo, ao assumir uma opção e uma escolha que finalmente só dependem de sua própria vontade. Tomada como paradigma absoluto ou exclusivo, a "ética da convicção" acaba por escamotear a fragilidade do mundo moral, inerente à sua própria dinâmica, ao invocar uma racionalidade intrínseca ao real que confere valor de verdade indiscutível a uma idéia ou ideal, dependente, no entanto, tão só de uma vontade que recusa reconhecer-se enquanto tal. Na ação política, portanto, a "ética da convicção" não pode prescindir da "ética da responsabilidade", que a cada momento afere conseqüências e determina os limites para além dos

quais a vontade já não se dispõe a avançar.[22]

Assim, pois, a vontade, componente essencial da ação política, situa-se em outro terreno, distante das idéias claras e distintas, cuja verdade se impõe por sua própria evidência à simples contemplação da razão – que nasce com o mundo moderno, burguês e capitalista, com sua eficiência calculadora, e em cuja contabilidade se computam comparativamente custos e benefícios da ação política. A vontade pode ser apoiada, justificada até, pelo cálculo racional, "racionalizada", dir-se-ia na linguagem da psicanálise, mas não se confunde com a razão, nem deriva dela, portanto, o valor de verdade das escolhas que realiza. Ao contrário, o que é próprio da vontade é seu avanço sinuoso por outros caminhos, que passam pela interioridade da consciência dos indivíduos, pela verdade de sua experiência vivida, nem sempre articulável pelos padrões da razão cartesiana. Em sua lógica própria, outra, de uma desrazão que nem por isso deixa de ter método, a vontade atravessa os espaços de contornos imprecisos, recortados pelas formas da cultura, uma "realidade", objetiva e subjetiva, onde se misturam o imaginário e o que tem existência concreta, onde a ficção e a vida acabam por se fundir, numa mesma trama de sentido, cognitiva e afetiva, que dá forma e substância à experiência vivida.

Deste modo, e do ponto de vista de quem se interroga sobre as condições de possibilidade da ação política, talvez seja possível entender o significado da estranha população dos entes do imaginário que povoam o mundo do teatro que procuramos analisar, e que tão impertinentemente persistem, para além do palco, também em certas dimensões da vida real, de um modo que não deixa de ter conseqüências para a análise política. Talvez tal persistência se deva a que o imaginário, de onde provêm aquelas figuras, seja precisamente o lugar em que é possível aos homens conferir sentido – isto é, traduzir no nível de sua experiência vivida, ao representar e interpretar – à onipresença das determinações do social e do político, em meio às quais vivem mergulhados, sem ter delas mais consciência do que da existência do ar que respiram. "O que os homens 'representam' na ideologia", diz Althusser, consiste em "suas relações com suas condições reais de existência, investidas em uma relação imaginária"[23] – isto é, uma relação que necessariamente atravessa esse terreno do imaginário do qual, através de um conjunto de idéias, conceitos, noções, valores, normas, etc., os homens articulam a expressão de sua experiência subjetiva do mundo.

Se isto é verdade, dissolvem-se, então, as fronteiras que, na visão tradicional da política, separam a esfera privada – da vida individual e

(22) M. Weber, *Ciência e Política: duas Vocações*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1972, p. 105-124.

(23) L. Althusser, "Marxisme et Humanisme" in *Pour Marx*, François Maspéro Ed., Paris, 1967, p. 238-243, especialmente p. 240.

da subjetividade, dimensão das pequenas misérias e alegrias do cotidiano, mas onde não há lugar para a política – e os grandes espaços sociais, a esfera pública onde se dá o jogo do poder e os homens constróem sua história. E se, como duas faces da mesma moeda, esses dois mundos não existissem senão na sua interação indissociável? E se, para além do céu da racionalidade em que se move a ciência, a sociologia e a teoria política, a sociedade e o poder só tivessem existência, peso e sentido através das formas em que, em sua dimensão "menor", cotidiana, e interpretadas por categorias atravessadas pelas figuras do imaginário, eles manifestassem sua presença numa medida compatível com o horizonte da ação do homem? Então, nada que ocorre na esfera "privada", no nível do cotidiano, em relações sociais informais, no espaço do lazer, nada seria irrelevante ou secundário do ponto de vista do poder, nada teria a inocência que se coloca aquém ou além da esfera dos grandes problemas sociais e políticos. Este seria a justo título um espaço a ser tratado enquanto objeto de análise propriamente política – ainda quando se tratasse de um objeto do mundo da "ficção", do melodrama, que aqui tomamos como ponto de referência para nossa análise, do paradigma de expressão da subjetividade, da afetividade, das paixões e emoções por ele afirmado, da representação da sociedade e do poder que através dele se veicula. Pois esse espaço, ordenado pela lógica de um outro da razão, desrazão, o irracional e o inconsciente, afetividade, emoção e sentimento, é o mesmo lugar onde – em meio também aos motivos da racionalidade calculadora que conjuga a coordenação de meios e fins – se articula e mobiliza a vontade que leva os homens à ação. Por ele passam as razões que levam os homens a aceitar a dominação, obedecendo à autoridade que consideram legítima. E também os motivos pelos quais essas razões podem ser rejeitadas. E em se tratando do mundo dos dominados, das forças de sua cultura em meio às quais se constrói sua vontade política, esse é por excelência o espaço da ambigüidade, onde se afirmam e negam simultânea ou consecutivamente valores contraditórios, espaço de sim e não, ao mesmo tempo lugar da imposição da dominação e de resistência e luta contra ela.

Assim, partindo de alguns temas inabituais, e por caminhos às vezes tortuosos, acabamos, afinal, por ser conduzidos de volta a velhas reflexões sobre o poder e a dominação, a autoridade legítima e a obediência política. E, tendo tratado de analisar neste estudo o velho paradigma do melodrama presente na cultura popular e o lugar que, em suas estruturas, ele reserva à afetividade e à emoção, poderíamos completar a volta do círculo, retornando ao ponto de partida de nossas reflexões: a filosofia política do século XVIII e o pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

Colocando-se decididamente contra a força como base do con-

vívio entre os homens e o egoísmo racional como fundamento da obrigação política, Rousseau acredita que, por meio do "contrato social", e numa espécie de ascese realizada através da moralidade, os homens possam salvar, em meio aos escombros da destruição produzida pela constituição da sociedade, as qualidades essenciais que lhes pertenciam propriamente no "estado de natureza": a liberdade e a igualdade. Na verdade, trata-se antes de reconstruí-las e reconquistá-las, essas qualidades perdidas, "direitos naturais" do homem que, no entanto, a mera luz da razão não é capaz de nos revelar.[24] Se liberdade e igualdade são constitutivas do homem é porque lhe são inerentes propriamente no estado de natureza, num "grau zero de sociabilidade", por assim dizer, isto é, anterior ao aparecimento de relações sociais estáveis, da propriedade, do interesse e da racionalidade calculadora, responsáveis pela produção das leis e pelos magistrados encarregados de executá-las. Foi ao escutá-los que os homens se precipitaram de ponta-cabeça em direção aos grilhões que os privaram de sua liberdade, sancionando ao mesmo tempo a perda de sua igualdade natural.[25] Ao contrário do Iluminismo racionalista do século XVIII, Rousseau afirma como característico do estado de natureza o predomínio do que se poderia denominar de uma "lei do coração", que, como se sabe, "tem razões que a razão desconhece". Se é possível apontar no homem algum germe que indique sua capacidade de se transformar em um ser social, este deve ser buscado na bondade radical de sua afetividade que o caracteriza no estado de natureza. É graças a ela que Rousseau pode descrever a afabilidade, a benevolência e a piedade como os sentimentos básicos que regiam os primeiros contatos ocasionais entre os homens entregues à sua liberdade natural: de fato, somente esses sentimentos podem arrancar o homem do isolamento da sua individualidade, fazendo-o compartilhar afetivamente a existência do outro, condição de criação de laços que são o fundamento de relações propriamente sociais. Do mesmo modo, foi o sentimento, e não a necessidade, o que permitiu aos homens o desenvolvimento da linguagem, assim como a emoção compartilhada, na música e no canto, constituiu o primeiro fundamento capaz de despertar nos homens o verdadeiro sentido da sociabilidade[26]. Só aqui, no estado de natureza, poder-se-ia verdadeiramente falar em liberdade e igualdade. E são precisamente a liberdade e a igualdade que, através do contrato so-

(24) J.J. Rousseau, *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, in *Obras*, I, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1962, p. 162-163.

(25) J.J. Rousseau, *idem, ibidem*, p. 200.

(26) J.J. Rousseau, "Origens e relações da Música", in *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, in *Obras*, II, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1962, p. 458-459.

cial, se pretendem recuperar, agora já no plano da moralidade, pela constituição de uma Vontade Geral, fundamento da autoridade legítima e da obediência política que não represente para os indivíduos sujeição senão à sua própria vontade.

Se, na história do pensamento político, a concepção rousseauniana da Vontade Geral pôde ser interpretada como precursora de uma idéia totalitária, pelo pressuposto nela implícito de um certo tipo de homogeneidade moral (fundada em valores e sentimentos que, encarnados na tradição e nos costumes e ciosamente guardados, devem ser continuamente repostos pela prática política, cabendo à dissidência apenas o estatuto do mero "engano"), convém, por outro lado, não esquecer que a reivindicação liberal da autonomia da esfera privada, da liberdade das consciências e da tolerância em matéria de opiniões, ao preservar a "liberdade" de todos os indivíduos, introduziu no seio deles um princípio de diferenciação e desigualdade, através da concepção de uma distribuição diferencial da racionalidade. A idéia calvinista de que o êxito terreno pode servir como indício da predestinação faz com que, em nome da liberdade, a "boa racionalidade", encarnada na riqueza e na propriedade, legitime a desigualdade social, de modo que aos pobres só resta conformar-se com a ignorância e a incompetência, ou os desígnios ocultos de Deus.

Sem querer opor, em termos valorativos, a concepção liberal clássica à solução rousseaniana, é necessário, no entanto, lembrar que a reflexão política de Rousseau ergue-se em sua grandeza solitária como um monumento no pensamento do século XVIII, talvez precisamente por tentar se colocar em *outro terreno*, onde o coração e o sentimento, ao invés do interesse e do egoísmo racional, constituem a base sobre a qual se devem fundar *ao mesmo tempo* a liberdade *e* a igualdade. A progressiva constituição da sociedade e o desenvolvimento da razão, ao levar até às últimas conseqüências a degeneração da natureza radicalmente boa do homem (pois, como diz Rousseau no *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, "o homem que medita é um animal depravado"), acabam, no entanto, por introduzir também o único elemento positivo que emerge desse processo, para, afinal, reverter o seu sentido: o universo da moralidade. Tendo percorrido esse longo e doloroso caminho, novamente podem os homens, ao se unirem voluntariamente segundo os princípios postulados pelo *Contrato Social*, recuperar, no plano mais alto da moralidade, aqueles atributos que lhes eram inerentes no estado de natureza, construindo uma sociedade radicalmente igualitária, e de homens livres. Aqui, uma vez reapropriados pelo homem em sua verdade original, a emoção e o sentimento poderão, afinal, ensinar-lhe o verdadeiro sentido da obediência política.

Sem a altura do vôo filosófico da utopia política de Rousseau,

para colocar mais modestamente e de um outro modo a mesma questão, poderíamos simplesmente reiterar ainda uma vez a importância *política* do estudo do universo da cultura, ainda quando se tratasse de uma forma de cultura considerada secundária, que, no entanto, e apesar da crítica, acha-se presente de modo tão profundo em meio às classes populares a ponto de fornecer-lhes um importante modelo cognitivo e afetivo de interpretação de sua experiência vivida. Seguindo a lição de Gramsci, não seria impossível afirmar que um tal estudo poderia nos trazer alguns elementos importantes no sentido de compreender como – entre as classes subalternas, no mundo dos homens sujeitos à dominação, por meio de sua ação e através dos paradigmas de suas formas de cultura – se processa "a crítica e a superação do senso-comum", capaz de transformá-lo em "bom-senso", ao criar "uma unidade de fé entre uma concepção do mundo e uma norma de conduta conforme... que também se pode chamar 'ideologia' ou, numa palavra, 'política' ".[27] Aqui, no universo de sua ação, colocar-se-ão novamente, e segundo outras categorias, as questões da autoridade legítima e da obediência política. Outro terreno e novos temas, para se retomarem velhas reflexões.

São Paulo, Novembro 1981

(27) A. Gramsci, "Alcuni Punti Preliminari di Referimento" in *Antologia degli Scritti*, II, Editori Riuniti, Roma, 1963, p. 120.