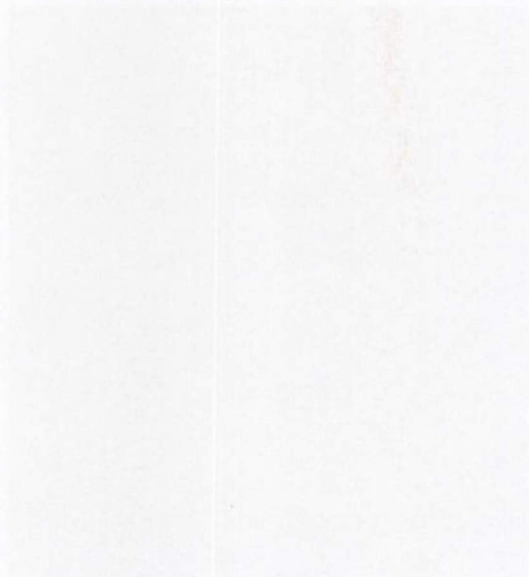


Eneida Maria de Souza

JANELAS



El género autobiográfico, en sus diferentes manifestaciones discursivas, constituye hoy a una ventana indiscreta a través de la cual el sujeto se expone para el otro en busca de afirmación y de reconocimiento identitario.



El género autobiográfico, en sus diferentes manifestaciones discursivas, constituye hoy a una ventana indiscreta a través de la cual el sujeto se expone para el otro en busca de afirmación y de reconocimiento identitario.

O gênero autobiográfico, em suas diferentes manifestações discursivas, constitui hoje a janela indiscreta através da qual o sujeito se expõe para o outro em busca de afirmação e de **reconhecimento identitário.**



INDISCRETAS

Por ocasião da posse de François Mitterrand como presidente da França, em 1981, recebi em Paris dois artigos publicados em jornais de São Paulo, um de Paulo Francis e outro de Lúcio Rangel. A vitória tardia do socialismo no país era motivo de júbilo e esperança por parte da população, num início de década ainda sujeita a transformações de toda ordem. Os dois artigos se distinguiram quanto à abordagem do fato, insistindo Francis na revelação de segredos amorosos do presidente, ao contrário de Rangel, pouco interessado nesse assunto. Paulo Francis, jornalista cujo estilo se pautava pelo modelo da imprensa americana, banalizava a vitória de Mitterrand e despolitizava o evento, ao mencionar a existência da amante, e interferir na vida privada do presidente. A ênfase na transparência dos bastidores da vida do homem público se chocava com os princípios da imprensa francesa, dotada sempre de discrição e respeito frente à privacidade de cada um. A minha indignação se explicava por certa rejeição à tendência da mídia em desestabilizar personalidades, valendo-se de detalhes de vida pessoal pela utilização de uma ética de fachada.

A separação entre a esfera privada e a pública, responsável pela legitimação do exercício da democracia, é um dos lemas da política moderna, instauradora dos padrões republicanos e pautada por práticas de representação e de participação. Essa separação inibia julgamentos particularizados sobre a conduta dos governantes, uma vez que cabia à instituição zelar pela sua própria moralidade pública. O papel da mídia, ao humanizar a imagem do presidente, o considera como homem comum, e o destitui de sua função representativa. Esse gesto de naturalização da figura pública, aproximando-a do ambiente de família, se explica pela atração *voyeurista* da mídia no seu papel de espectadora do jogo político.

Nos últimos anos, os desdobramentos desse processo espetacular da sociedade contemporânea receberam provas de sua eficácia. Um dos pedidos de Mitterrand, ao morrer em 1996, foi o de ter nos seus funerais a presença da filha e da amante ao lado da família oficial. A declaração da doença, escondida do público durante sua gestão presidencial, de 1981 a 1995, coincidiu com o reconhecimento público da existência de uma relação extraconjugal. Mas os tempos hoje são outros. Nos Estados Unidos, o escândalo do governo Clinton, no final dos anos 90, irá legitimar o poder da mídia – e da internet – como veículos que começam a ocupar o lugar da esfera pública. A invasão da privacidade denuncia a fragilidade do representante do poder público diante de ameaças que ferem a moral e os bons costumes da sociedade. Denunciado por assédio sexual pela estagiária Monica Lewinsky, o presidente por pouco não sofre o *impeachment*, ao desrespeitar os valores moralistas da sociedade americana. O escândalo político torna-se ainda mais atraente quando se tem como pivô a figura feminina, motivadora de reações preconceituosas por parte da opinião pública.

Em 1997, a morte de Lady Di e do namorado em Paris, exemplo trágico da intromissão da imprensa na vida privada das celebridades, constitui um dos mais emblemáticos casos envolvendo a relação conflituosa entre a criação e a destruição de mitos na atualidade. Com o acidente, inicia-se na imprensa o debate em torno da superexposição da imagem pela mídia, da falta de privacidade e do comportamento esquizofrênico dos meios de comunicação de massa. Lady Di, na condição de princesa pop, atingiu uma popularidade até então inexistente na coroa inglesa, por ter, entre outros fatores, seguido o modelo da plebéia que se casa com o príncipe. Conhecida como “Rainha dos Corações” ou “A rainha do povo”, seu ritual funerário será palco de uma das grandes explosões de emoção popular, não só pela perda causada por uma morte trágica, mas pelo simbolismo que representa na época pós-moderna. A distância entre o povo e a princesa, separação que aumentava o seu poder e sedução, se desfaz durante o rito funerário pela conjugação imaginária entre a multidão e o corpo em exposição. A estrutura ambígua do espetáculo permite, por momentos, que a manifestação pública predomine sobre a privada, em que se mesclam sentimentos os mais variados. O mercado de notícias sensacionalistas no mundo globalizado opera, portanto, a diluição gradativa das esferas pública e privada, graças ao enfraquecimento dos valores que definiriam os seus componentes.

A sociedade do espetáculo, polêmico livro de Guy Debord lançado em 1967 na França, consistiria num manifesto convertido em profecia para o tempo presente. Denuncia o império capitalista da mercadoria, a vida como representação e a afirmação da realidade sob a forma de imagens: “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. (p. 14). Intolerante diante da sociedade de consumo, condena ainda a ação destruidora do tempo espetacular, ao se revelar como devorador de imagens e do próprio tempo. Na condição de consumidor de ilusões, o sujeito se priva de sua liberdade e se entrega à fruição de uma cultura que se banaliza e se proletariza. **O suicídio de Debord, em 1994, é significativo para se avaliar o grau de intransigência manifestado contra essa sociedade, que a cada dia se mostrava de modo artificial, desumano e ilusório. Ao cometer suicídio, converte-se ironicamente em autor de uma cena espetacular na qual irá expor o que de mais íntimo e solitário guarda o ser humano, o momento da morte. Esvaziado pelo excesso de representação e envolto na dimensão obscena das imagens, torna-se vítima da sociedade que tanto criticou.**

O legado de Debord tem rendido bom número de adeptos entre os que respondem por um saber iluminista e uma posição elitista, norteados pela clássica divisão entre público/ privado, racionalidade/ subjetividade, coletivo/ particular. Dentre os argumentos favoráveis ao corte com esse raciocínio binário estão a contínua flexibilização das condutas, o enfraquecimento do Estado moderno, assim como as marcantes transformações culturais e políticas dos últimos 20 anos. A flexibilização dos pares opositivos não implica sua extinção, mas a relativização de princípios rígidos responsáveis pela afirmação da autonomia de cada pólo. A mudança de eixo interpretativo se deve à intenção de contextualizar posições teóricas modernas, pautadas pela dicotomia entre as esferas pública e privada, com vistas a abrir o debate para a contemporaneidade. Nesses termos, a condenação da sociedade do espetáculo por Debord não deverá ser avaliada, no presente, com base em critérios da época, em virtude da natureza híbrida das diversas instâncias formadoras das referidas esferas.

Autobiografias em rede

É em torno da produção de novas subjetividades que a discussão sobre a sociedade do espetáculo consegue avançar, por se apresentar de modo positivo. O gênero autobiográfico, em larga expansão nas diversas áreas do conhecimento, se impõe de modo exemplar para se refletir sobre as subjetividades contemporâneas e a relação que aí se estabelece entre os domínios do público e do privado. No entender da socióloga argentina Leonor Arfuch, em *El espacio biográfico*, a configuração atual das noções de espaço público e privado se apresenta sem limites rígidos ou incumbências específicas, por se submeter a um constante processo de experimentação. Ao discorrer sobre as subjetividades contemporâneas a partir de relatos autobiográficos, refuta a posição radical e pessimista quanto à invasão de uma esfera por

outra, ponderando sobre o trânsito freqüente entre elas. As diversas modalidades de atualização das narrativas autobiográficas, longe de se constituírem como exacerbação de individualidades ou narcisismo excessivo, exercitam o direito à expressão de vozes anteriormente excluídas dos discursos hegemônicos.

O mesmo se verifica com o espaço da mídia, pois, antes de ser alvo de crítica, deverá passar por outras instâncias de definição e avaliação, de revisão de seus critérios estéticos e éticos como decorrência do enfraquecimento da oposição entre as esferas privada e pública: "...podríamos decir que ambos espacios – si conservamos una distinción operativa – se intersectan sin cesar, en una y otra dirección: no solo lo íntimo/privado saldría de cauce invadiendo territorios ajenos sino también lo público – en sus viejos y nuevos sentidos, lo político, lo social, lo de uso, interes y bien común, etc, – tampoco alcanzará todo el tiempo el estatuto de la visibilidad, más bien, y como se ha señalado reiteradamente, podrá replegarse, de modo insondable, bajo la misma luz de la sobreexposición. Esta dinámica – que a veces se transforma en una dialéctica – conspira contra todo contenido "próprio" y asignado. Los temas – y sus formatos – serán entonces públicos o privados, según las circunstancias y los modos de su construcción". (*El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002. p. 76.)

Os exemplos do discurso autobiográfico e de reflexões teóricas sobre a sociedade contemporânea serão retirados de alguns artigos e livros recentemente publicados na França, com o objetivo de dialogar com distintas posições e melhor definir os novos espaços comunicativos. Na sociedade francesa atual persiste o mesmo mal-estar diante do excesso de exposição de escritores, celebridades ou pessoas comuns no meio literário, social e midiático. Se a febre biográfica atingiu vários setores da vida cultural, são evidentes as causas de sua expansão pelos discursos das minorias, redefinidores de identidades e de lugares políticos. As reivindicações não se limitavam a substituir o emprego de pronomes pessoais, a terceira pela primeira pessoa, mas em deslocar o papel dos mediadores culturais, porta-vozes do outro. O relato autobiográfico, nas suas distintas atualizações, ressurgiu como revelador de individualidades criadoras, de senhas que ultrapassam interesses locais para se integrar às redes transnacionais de comunicação. Como exemplo dessa prática, verifica-se a passagem da escrita do diário íntimo entre adolescentes para o exercício dos *blogs* e de *webcams* na tela do computador, comprovando-se a retomada do discurso autobiográfico sob forma coletiva.

"Le grand déballage" ("A grande exposição") é o título da reportagem publicada na revista francesa *Le Nouvel Observateur*, em abril de 2004, versando sobre a confissão deliberada dos segredos íntimos como assunto preferido da época. No entender dos autores da reportagem, o hábito de compartilhar segredos estaria se tornando um dos últimos projetos coletivos da sociedade contemporânea, presente na produção de livros de memórias, autobiografias, autoficções e nos programas de televisão. Entrevistas feitas com escritores, celebridades e animadores de debates televisivos demonstram ser a exposição da vida privada um meio de afirmação do sujeito pelo olhar do outro. A confissão tornada pública atua ambigüamente, tanto

como gesto possível de realização pessoal quanto forma de recalque de situações de extrema solidão. Busca-se no outro a identificação que lhe dá direito de pertencer a um grupo ou a uma tribo. Michel Maffesoli, um dos teóricos citados, reitera a tendência atual do procedimento autobiográfico diferente do simples narcisismo, ao se definir como narcisismo de grupo: “Nós nos colocamos em relação, procurando tocar o outro. Não existo mais por mim mesmo, mas por e para o olhar do outro. A vida em sociedade se organizava, nesses três últimos séculos, sob a forma política. Desde os anos 1960, nos encontramos no final da era burguesa. As categorias sócio-profissionais não querem mais dizer grande-coisa. Dobra-se sobre o doméstico, e a obscenidade contemporânea, é a tele-realidade, as testemunhas, a autoficção, a necessidade de identificação tribal. Dito de outra maneira, o comunitarismo.” (p. 83)

A passagem da atitude narcisista em direção à identificação tribal e comunitária implica mudanças quanto à abordagem de questões identitárias, considerando-se que a televisão e a internet são no momento os meios de produção de novas e heterogêneas subjetividades. O avanço da sociedade do espetáculo e da cultura de massa possibilitou o reconhecimento de diferentes modelos de valorização estética, da inserção do cotidiano como sendo o pequeno mundo íntimo das pessoas comuns. Trata-se de experiências da comunidade multicultural que se forma atualmente diante das telas do computador ou da tv. O fenômeno *kitsch* – expressão perfeita da cultura contemporânea – se impõe pela falta de autenticidade dos objetos e pela diluição dos valores centralizados num estilo único, universal e hegemônico.

Essas idéias, já desenvolvidas por G. Vattimo na sua obra e, especialmente em *A sociedade transparente* (1989), correspondem ao estatuto plural do conceito de realidade com o qual lidamos hoje: “Se temos uma idéia da realidade, esta, na nossa condição de existência tardomoderna, não pode ser entendida como o dado objectivo que está abaixo, e para além, das imagens que nos são dadas pelos *media*. Como e onde poderíamos alcançar uma tal realidade “em si”? Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento, da “contaminação” (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, em qualquer coordenação central, os *media* distribuem”. (*A sociedade transparente*, Lisboa: Relógio d’água, 1992.p. 13)

A publicação do pequeno e simpático livro de Anne Cauquelin, *L'exposition de soi – du journal intime aux webcams* (2003), faz a revisão dos conceitos de subjetividade e de realidade a partir da prática de comunicação atual, efetuada pelos *blogs* e *webcams*. Segundo a autora, a realidade está sempre colocada em xeque diante da proliferação do aparato de imagens produtoras de simulações, do virtual ou da criação de clones, invadindo o vocabulário cotidiano de termos como tempo real, tele-realidade, *reality shows*. O destino reservado ao mundo das imagens, após ter inserido no cotidiano das pessoas altas doses de vivência virtual, é de tentar proceder à reversão da realidade, encenando a perda e se projetando subjetivamente pelo olhar do outro. A saída desse universo fechado da incomunicabilidade

e da solidão se dá por procedimentos que guardam analogias com a arte do espetáculo: existir é ser percebido. **A formação desse diário íntimo coletivo na internet se caracteriza pela vivência simultânea do tempo, por ações interativas que atualizam o tempo real. Dessa experiência, o que se ressalta como fator positivo para o conhecimento de outras realidades, é a valorização do banal, da vida comum, tornada *reality show* pela sua associação à estética pobre da arte contemporânea.** O fato de os cibercamistas colocarem câmeras em diferentes lugares dos apartamentos serve para captar a imagem de não-lugares considerados banais, repetitivos e sem interesse. Assim, “os ritos diários são acompanhados de mini-gestos: tomar um sorvete, acender uma lâmpada, se olhar no espelho do banheiro”. (p. 88)

Os relatos de ficção autobiográfica – batizados, em 1977, por Serge Doubrovsky de *autoficções* –, têm se proliferado na França desde Simone de Beauvoir, com *Les mandarins*, na década de 50, a Julia Kristeva, nos anos 80, com *Les samouraïs*, romances bem-comportados sobre períodos distintos da vida intelectual parisiense. Mas a geração formada por filhos de escritores e celebridades irá escandalizar, nas décadas seguintes, os frequentadores de Saint-Germain-de-Prés, pela ousadia com que narram os relacionamentos familiares e amorosos. O livro de estréia de Justine Lévy – filha do filósofo Bernard Henri-Lévy – *Le rendez-vous* (1995), assim como o mais recente, *Rien de grave* (2004), se transformaram em *best-sellers*, pela ousadia em dramatizar, de forma crua, cenas privadas envolvendo personagens entre a realidade e a ficção. Alguns intelectuais, dentre eles o apresentador de um programa cultural de televisão, Bernard- Pivot, defendem a deliberada intenção autoral de nada omitir sobre suas experiências pessoais, considerando que “se trata de um fenômeno que sempre existiu, o que há hoje é talvez menos hipocrisia”. Movidos pela atração sensacionalista imposta pelo mercado, os relatos autobiográficos – escritos ou emitidos ao vivo pela televisão – se moldam por critérios de autenticidade e verdade, artifício retórico muito comum a esses discursos, através dos quais a exibição de si atua como senha para a identificação pessoal.

Estéticas do efêmero

A publicação de um bom número de ensaios sobre cultura contemporânea tem suscitado discussões não só no meio intelectual francês como em outras partes do mundo. Dentre os mais recentes, vale mencionar o do etnólogo Marc Augé, intitulado *Pour quoi vivons-nous?*, o do sociólogo Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes* e *Esthétique de l'éphémère*, da crítica de arte Christine Buci-Glucksmann. **Pela atenção dedicada ao domínio da imagem, à precariedade dos valores, ao individualismo e às questões envolvendo noções de tempo e espaço, esses livros mantêm um diálogo indireto com *A sociedade do espetáculo* de Debord, sem contudo se vincularem a preceitos racionalistas e socialistas ou à condenação radical dessa sociedade.** É de interesse teórico citá-los, por dialogarem com as novas e

múltiplas formações de relatos autobiográficos na cultura contemporânea, ressaltando o enfraquecimento atual das instituições, a metamorfose da ética e a espetacularização de sentimentos.

O conceito de hipermoderno – que pouco se distingue do pós-moderno – representaria a segunda revolução moderna, graças à dimensão hiperbólica alcançada pelas transformações culturais. Ao momento eufórico do pós-moderno segue-se sua exaustão, obtida pela excessiva reconfiguração de seus princípios, principalmente quanto à transformação hiperindividualista do sujeito. Em decorrência da falta de proteção coletiva e do esgotamento das instituições, vive-se entregue a si próprio, se auto-inventando e procurando saídas no interior de espaços privados e solitários. A falta de comunicação na sociedade hipermoderna conduz, no entender de Lipovetsky, ao isolamento, gerado pela troca de hábitos e comportamentos. A domesticação da vida pública se efetua pelo exercício virtual e interativo da comunicação eletrônica, capaz de diminuir espaços e converter a dimensão temporal em recepção simultânea do real. **Um dos principais itens de sua crítica à hipermodernidade consiste na denúncia da noção de cultura que se confunde com o consumo, gerando a desestabilização e o barateamento dos valores. A obra de Lipovetsky, embora forneça contribuição válida para o avanço das questões contemporâneas, revela-se, contudo, limitada em vários pontos de sua exposição. Mas a ausência de conotação apocalíptica consegue sustentar um pensamento que se interessa pela busca de justificativas possíveis para o entendimento do momento presente.**

A questão temporal é um dos tópicos abordados pelo filósofo italiano Paolo Virno, em livro de 1999, *El recuerdo del presente* – ensayo sobre el tiempo histórico, com vistas a denunciar a indiferença e a apatia do sujeito pós-moderno, contaminado pelo *déjà vu*, sensação em que o presente instantâneo toma a forma de uma lembrança e é evocado ao mesmo tempo que se cumpre. Introduce o conceito de *modernariato* como resultado do excesso de memória do sujeito e a conseqüente transformação do tempo real em virtual, experiência que remete ao “já vivido” e ao “já visto”, ou seja, à natureza citacional do tempo. Esse conceito definiria o interesse crescente da comunidade por objetos e outras práticas sociais pertencentes a um passado próximo, como a música dos anos sessenta, os *affiches* políticos da década seguinte, o que denota a apatia em relação ao futuro e o apego a esse passado sob a forma de um objeto de coleção, um objeto-fetichê. (p. 61-62) O argumento de Virno se apóia em Bergson e Nietzsche, retirando do primeiro o conceito de *déjà vu* e relacionando-o à acepção de “história antiquária” de Nietzsche: o passado é preservado em sua totalidade, pela obsessão da memória em guardar tudo e por se recusar, no processo mnemônico, de recorrer à prática do esquecimento. O exemplo mais fiel dessa memória transbordante, incapaz de admitir seleções ou recortes da realidade, é a personagem de Borges, Funes, “o memorioso”, dominado pelo fantasma do excesso e da usura.

Mas o que aproxima Virno de Lipovetsky e de Debord é a crítica aos costumes e mentalidades da época pós-moderna,

associando o *modernariato* à sociedade do espetáculo, à "exposição universal" de seu próprio poder-fazer, transformando o sujeito em epígono de si mesmo. Persiste a intolerância de Virno quanto à representação do sujeito na sociedade do espetáculo, quando o fenômeno do *déjà vu* se torna fenômeno exterior, suprapessoal e público. É ainda em defesa da ação participativa do sujeito na sociedade contemporânea e da retomada de uma atitude vital não mediatizada pela representação que se posicionam esses autores. Estaria aí uma das saídas possíveis para os nossos tempos? : "La 'ciega furia coleccionadora' de nuestra época entiende la actualidad como una 'exposición' universal'. Una exposición en la cual el mismo individuo participa ya sea como *actor* (asume un rol, y también muchos roles – escribe Nietzsche –, recitándolos por ello mal y superficialmente"), ya sea como *espectador* 'hedonista y errante'. Esto significa que se vuelve espectador de sí mismo; y también, aunque sea la misma cosa, que *colecciona su propia vida* mientras ella transcurre, en lugar de vivirla. Por qué el presente se duplica sin pausa en el espectáculo del presente? Por qué toma el aspecto de una exposición universal?" (VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente* – ensayo sobre el tiempo histórico. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2003. p. 63.)

Em *Pour quoi vivons-nous?* Marc Augé amplia o conceito de 'não-lugar' elaborado em *Não-lugares* – introdução a uma antropologia da supermodernidade (1992). Ao defini-lo como espaço de circulação (aeroportos, supermercados, tela de televisão), o 'não-lugar' se refere também ao espaço do debate público – "lugar metafórico onde se forma a opinião pública". O pólo oposto ao conceito de "não-lugar" não se define como o conceito de "lugar", ou o espaço privado, à medida que essas instâncias se cruzam e se relativizam, de modo semelhante à articulação flexível das esferas pública e privada. Nas palavras do autor, o que se processa atualmente é o deslocamento generalizado desses espaços, resultando em distorções e na mudança do próprio sentido do adjetivo "público". A fraca oposição entre lugar e não-lugar permite compreender o deslocamento da fronteira entre público e privado, chegando até à sua diluição, considerando que o espaço público se transformou em espaço de consumo. (Cf. p. 144) A reflexão de Marc-Augé se concentra na articulação e redefinição dos espaços urbanos, lidos de modo literal e metafórico. Na discussão em pauta sobre os espaços autobiográficos na literatura e na mídia, deverá ser levada em conta a construção em processo da opinião pública.

O livro de Buci-Gluksmann *Esthétique de l'éphémère* resolve o impasse existencial frente às questões da época globalizada utilizando-se da arte como discurso que exhibe o sintoma de um tempo passageiro e precário. Mas é a partir do salto da estética para uma reflexão ética e política da existência que se configura o efêmero, isolando o modelo pessimista e enlutado da modernidade e atuando como saída positiva para o tempo presente. A precariedade e

desconforto do homem moderno traduzem as inquietações ligadas a problemas de natureza identitária, surgidos pela convivência do eu com o estranho outro. O tempo, analisado enquanto categoria frágil e nômade, capaz de modificar a relação do sujeito com o mundo, pelo engendramento de uma estética dos fluidos, modifica as condições de construção de imagens, de paisagens e dos ambientes urbanos. A explicação para o sentido da existência suscita portanto novas formas de subjetivação, conforme lição de Michel Foucault, com vistas a construir uma “hermenêutica do sujeito”, referente ao cuidado de si e do outro.

Buci-Gluksmann, ao distinguir duas categorias do efêmero, o “melancólico” e o “cósmico”, sintetiza o trajeto da modernidade para a pós-modernidade, sem que a passagem se traduza em perda ou luto. O “efêmero melancólico”, marcado pelo *spleen* baudelairiano, pela alegorização do eu e a alienação de si, diferencia-se do “efêmero cósmico” dos tempos atuais, por transformar o peso existencial e plástico em leveza positiva e em energia vital, categoria estética legada por Nietzsche ao século 20 (p. 84). A lição que daí se retira permite chegar ao conceito de efêmero cultural, contemplado nas suas fragilidades e esquecimentos, uma espécie de desordem produtiva que movimenta o imaginário de uma época.

Não é de se estranhar, portanto, que a comunidade intelectual francesa, reconhecida pelo recato e o respeito pela vida privada de seus membros, reaja de forma hostil a essa avalanche de discursos da intimidade, veiculados principalmente pelos livros de memórias, pelos programas da mídia televisiva e pelos relatos autoficcionais. Esse ambiente cultural não se mostra exclusivo dos países considerados desenvolvidos, mas se encontra disseminado na maior parte das regiões letradas do mundo. Os vários tipos de reação à cultura do espetáculo omitem as reais intenções aí subjacentes, por se tratar da defesa de uma sociedade que deveria se pautar por um comportamento opaco e distanciado quanto às expressões exteriorizadas de sua intimidade. **A transparência operada pela cultura moderna – amante dos vidros, dos espelhos, da indistinção entre exterior e interior, do precário, do perecível e da pobreza da experiência – assiste ao declínio do valor absoluto dos objetos e à banalização do conceito de gosto. Para a maioria letrada, essa situação é insuportável, por abalar orientações estéticas unificadoras e universalistas, além de retirar dos objetos contemporâneos traços de profundidade e perenidade.** A sociedade do espetáculo não deveria ser entendida apenas como a sociedade das aparências manipulada pelo discurso do poder, mas como aquela em que a realidade se constitui nas suas formas mais brandas e fluidas.

