

O elo entre o conservador e o politicamente correto em imagens do entretenimento¹

The link between the conservative and the politically correct on entertainment images

El vínculo entre el conservador e el politicamente correcto en imágenes de entretenimiento

Frederico FEITOZA²

RESUMO

Partindo de produtos do entretenimento que apresentam sociedades harmônicas, multiculturais e idealizadas compreenderemos como é possível a algumas imagens dar continuidade a uma fruição narcisista e excludente sem que isso gere qualquer tipo de ansiedade psicopolítica para aquele que vê. Em seguida vamos exemplificar como as imagens politicamente corretas comuns à paisagem visual do entretenimento midiático contemporâneo podem agenciar uma sensibilidade intolerante.

Palavras-chave: Cinismo; Duplicidade performativa; Entretenimento midiático.

ABSTRACT

Drawing upon entertainment products which present harmonic, multicultural and idealized societies we seek to understand how some images keep a narcissistic and exclusionary agency without generating any kind of psycho-political anxiety. In following, we will exemplify how is possible to the politically correct images present in the visual landscape of contemporary media entertainment to engage an intolerant sensibility.

Keywords: Cynicism; Performative duplicity; Media entertainment.

RESUMEN

A partir de los productos de entretenimiento que presentan sociedades armónicas, multiculturales y idealizada entenderemos como es posible que algunas imágenes dan continuidad a una frucción narcisista y excluyente, sin generar ningún tipo de ansiedad psicopolítica. Entonces, vamos a ilustrar como las imágenes políticamente correctas común en el paisaje visual contemporánea pueden tratar de negociar una sensibilidad intolerante.

Palavras-clabe: Cinismo; Duplicidad performativa; Entretenimiento midiático.

1 Trabalho apresentado à sexta edição da Revista Ação Midiática – Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura, publicação ligada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal do Paraná.

2 Pós-doutorando e professor no Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: fredericodenavarra@hotmail.com

Imagens de harmonia social

Uma crítica da razão cínica permaneceria um jogo acadêmico de contas de vidro se não buscasse a conexão entre o problema da sobrevivência e o perigo do fascismo.

Peter Sloterdijk, *The Critique of Cynical Reason*

Algumas séries televisivas americanas dos anos 1950, como *The adventures of Ozzy and Harriet* (ABC, 1952-1966), *Father knows Best* (NBC, 1954-1960) e *Leave it to Beaver* (CSB/ABC, 1958-1963), celebravam o modelo familiar americano do período pós-guerra como a expressão de um corpo social saudável. Os bairros de classe média com suas casas expostas e gramados exuberantes, enriquecidos pela saliência consumista da chamada geração *baby boom*, funcionavam como lócus imaginário da normalidade suprema, afastados como eram dos centros caóticos, cosmopolitas e malcheirosos das grandes cidades.



Figura 1 – Elenco de *Father Knows Best*.

Especialmente em *The adventures of Ozzy and Harriet*, podia-se acompanhar o cotidiano de uma família inteira da ‘vida real’: os Nelson. O *plot* repetia-se em torno das ‘aventuras’ do dia a dia de Ozzy, o pai sempre ocupado com atividades em torno da casa, junto a sua esposa Harriet (a figura maternal vestida em avental) e seus filhos David e Erick, preocupados com garotas do *High-School*, carros e bailes de formatura.

A elevação da família branca de classe média à imagem exemplar de harmonia social sob o ‘apolítico’ gênero da comédia de costumes refletia as fantasias recentes de uma América inflada pelo *slogan* recente de maior nação mundial. As visões dos subúrbios onde nada acontecia, locais supremos da prática da liberdade, enquanto entretinham uma grande audiência, refletiam e reafirmavam no repertório televisivo clichês visuais persistentes da modernidade, como por

exemplo, o que associava a cor branca à beleza e à moralidade, bem como o que passaria a associar - no universo dos seriados televisivos e dos filmes hollywoodianos - o estilo familiar americano suburbano a um modelo bem sucedido de incursão dos valores tradicionais na recente sociedade de consumo. A dimensão obscura que operava sob produtos midiáticos incólumes como *The adventures of Ozzie and Harriet* jazia, portanto, em sua própria normalidade, ou mais especificamente, na naturalidade com que as imagens de uma família branca habitante de um bairro branco satisfaziam sua audiência sem que isso apresentasse maiores problemas à segurança e afirmação psicopolítica do eu.

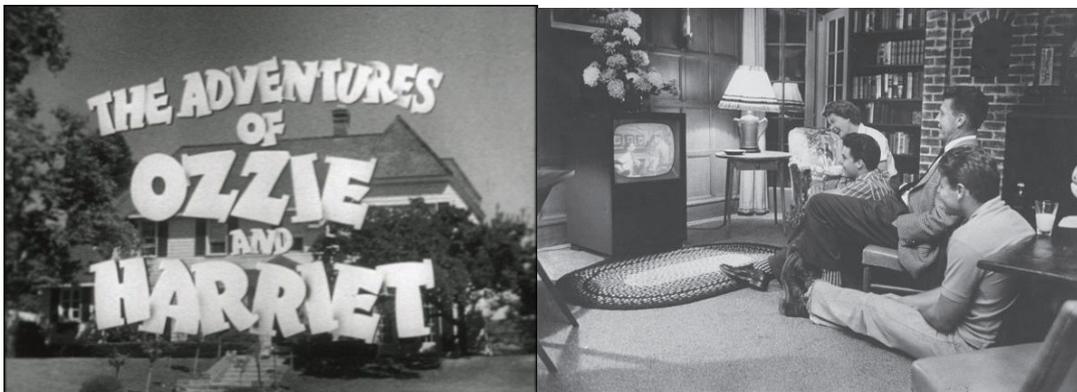


Figura 2 - *The adventures of Ozzie and Harriet*.

Esta ideia de diversão, conveniente à onda conservadora da década de 1950, ainda conseguia liberar momentaneamente a consciência do espectador de alguns contrapontos irrefletidos, como as convulsões sociais referentes aos atritos de classe, gênero e etnia que redimensionariam profundamente as relações entre política e estética durante a próxima metade do século XX. Os ideais de uma comunidade anglo-saxônica burguesa, inspirados ainda segundo o projeto estético da modernidade, deveriam ser retrabalhados pela cultura do entretenimento³ visual, com vistas a acomodar-se confortavelmente às demandas de uma nova forma de consciência.

A família branca, outrora celebrada como a matriz da normalidade ideal por uma audiência que crescia a passos largos, não poderia mais evitar a realidade diversa que começava

3 Acredito que o entretenimento midiático é um tópico que envolve prazer, desejo e gozo, e por consequência, toda a economia-política que jaz sob tais elementos. Não o entendo como um campo eminentemente artístico, mas da mesma forma, não encaro a sua função na mídia como um monólito ideológico pronto para ser desvelado pela crítica. Num sentido próximo ao que Richard Dyer (2002, p.6) sugere, acredito que o entretenimento desvele uma valiosa “atitude em relação ao mundo”, sendo a sua característica em si de entreter, parte do lazer do dia a dia, o que confere um elã ou carga emocional especial a produtos visuais tão comuns como telenovelas, *sitcoms*, revistas de celebridade, etc. Ele valida, sob os mais diferentes formatos e com intenções as mais variadas, a importância do ordinário e atua, como sugere outra vez Dyer (2002, p. 21), “no nível da sensibilidade, a qual entendo como um código afetivo característico de um dado modo cultural de produção”. Ver DYER, Richard (2002). **Only Entertainment**.

a gritar não apenas pela igualdade de direitos civis, mas pela sua inserção no espaço da cultura midiática.

Essa lógica de angariação das audiências pela cultura do entretenimento televisivo americano dos anos 1950 exemplifica um aspecto da sociedade de consumo capaz de por em evidência a sua “desastrosa normatividade”, para usarmos um termo agudo de Terry Eagleton (2005, p.37). E embora não caiba, para este momento, uma discussão sobre a lógica cultural do capitalismo contemporâneo, importa ressaltar o seu papel decisivo para os nossos atuais regimes de visualidade. Da mesma forma que um dia amaram imagens de pureza e produtividade, tais regimes passariam a englobar para si a pluralidade e o consumo.



Figura 3 – Respectivamente, imagem de divulgação de *Julia* (NBC, 1968-1971): *sitcom* americano estrelado por uma atriz negra (Diahann Carroll) e o elenco de *¿Qué Pasa, USA?* (PBS, 1977-1981) primeiro *sitcom* bilingue sobre família de imigrantes cubanos.

Nesse sentido, dentre as imagens que povoam a complexa paisagem midiática, aquelas que se preocupam em exibir a harmonia, a ordem e a beleza guardariam a partir de então, e a despeito de si, uma tensão psicopolítica escamoteada. O contraponto de seu efeito terapêutico (ou de entretenimento) passaria a se caracterizar, portanto, por uma artificializada indiferença política, incapaz de agredir a um conjunto de crenças partilhadas e organizadoras da vida social.

Dado o contexto, partimos primeiramente da ideia de que a descrição dos modos de satisfação que exercemos junto a algumas imagens de harmonia física e social em sociedades democráticas permite que acessemos uma variedade de sintomas culturais e fantasias ideológicas que de outra forma se conservariam transparentes e irrepreensíveis, e, por conseguinte, que

algumas negociações estéticas na cultura visual podem satisfazer, sem mais problemas, a aparente irresistibilidade de algumas fantasias de intolerância em nossas sociedades mesmo quando parece prevalecer um discurso sobre o valor da liberdade e da multiplicidade no quadro da imagem.

Desde a paisagem midiática conversadora, que projetou imagens de um corpo social perfeito, ‘ingenuamente’ branco e livre da degenerescência às paisagens politicamente corretas presentes na cultura midiática contemporânea, o desejo moderno de uma sociedade pura e saudável diluiu-se em imagens que aparentemente passaram a aceitar e amar a outridade.

Na perspectiva do entretenimento visual sobre tais imagens, a apresentação do conceito de cinismo como uma forma de racionalidade decisiva à desterritorialização de uma sensibilidade narcísica e excludente no seio das atuais sociedades de consumo parece ser um passo determinante para explicarmos em que medida a imagem atualiza fantasias de pureza, simetria, branquitude e saúde.

O aspecto em torno das teorias do cinismo o qual será mais enfaticamente explorado diz respeito ao conceito de “falsa consciência esclarecida” desenvolvido pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk (2010, p. 3-9). Também explorado sob a vertente psicanalítica (Slavoj Žižek, Vladimir Safatle) como uma forma de suporte à fantasia ideológica frente a situações sociais anômicas, os modos de enunciação desta racionalidade sumarizam as condições para uma neutralização moral de posturas capturadas pelo poder e para a salvaguarda psicopolítica do eu, como lócus de enunciação privilegiado em nossa cultura.

Para tanto, tensionaremos ao máximo a tese de que a negociação da intolerância na imagem depende, amplamente, de um tipo de desejo de autoengano. Nesse sentido, a assunção do chamado politicamente correto, com veremos na terceira seção desse artigo, tem um outro lado compensatório estratégico para o exercício dos ‘fascismos’ no dia a dia.

Ao evidenciar esta função terapêutica do cinismo frente a desejos latentes, traçaremos alguns parâmetros necessários para entender como a duplicidade da expressão cínica dos meios de comunicação permite que estas sensibilidades higienistas e puristas se concatenem a um discurso liberal de inclusão da diversidade.

Os móveis para a linguagem cínica

Vladimir Safatle (2008) compartilha pontos em comum com a teoria crítica reelaborada por autores como Slavoj Žižek (1992 e 2008) e Peter Sloterdijk (2010), especialmente no que tange à suspeita de que a indeterminação ou o mal estar cultural eleva sempre o risco de se recorrer a uma “recuperação de vínculos substanciais em tradições aparentemente arruinadas” (SAFATLE, 2008, p.202). Uma das marcas de sua revisão crítica do cinismo diz respeito às formas como a linguagem, apoiada em distorções performativas paradoxais, pode embasar

uma ideologia paródica, que funcione por meio de uma crença desprovida de crença, tal qual aconteceu à formação psicopolítica da República de Weimar⁴, conforme expõe o texto de Sloterdijk *Crítica da Razão Cínica*.

A interlocução que realiza entre o pensamento do filósofo alemão e a produção da indústria cultural permite pensar em um enraizamento sensível fascistóide em sociedades que acreditam estar exercendo uma liberdade subjetiva e o respeito à multiplicidade:

De fato uma análise empírica dos produtos recentes da indústria cultural mostra a prevalência desse esquema. Personagens de contos de fada que não mais se reconhecem e criticam seus próprios papéis, propagandas que zombam da linguagem publicitária, celebridades e representantes políticos que se autoironizam em programas televisivos: todos esses fatos são apenas figuras de um processo geral de ironização das formas de vida que nos coloca diante daquilo que Peter Sloterdijk chamou um dia de *ideologia reflexiva*, posição ideológica que porta em si mesma a negação dos conteúdos que apresenta. Maneira astuta de perpetuá-los mesmo em situações históricas nas quais eles não podem mais esperar enraizamento substancial algum (SAFATLE, 2008, p.101).

Tratando-se essencialmente de um problema da ordem da linguagem, ou da forma como esta se comporta a fim de manter o sujeito criticamente distanciado de suas ações e palavras, nos parece fundamental também entender como se efetua a diluição do cinismo no chamado politicamente correto pelo viés da linguagem. Safatle explica esse modo de enunciação a partir de uma descrição do efeito de suas distorções no campo social. A sua analogia entre a expressão cínica e o sintoma, a partir de uma perspectiva freudo-laciana é o que nos permite, por conseguinte, elucidar o potencial conservador latente que se aloja sob a forma transparente do enunciado.

Localizando o cinismo como um ato de fala de dupla performatividade, juntamente com a ironia, Safatle estabelece as suas diferenças a partir de seus efeitos. Embora os dois evidenciem que “o sujeito não está lá para onde o seu dizer aponta” (2008, p.32), no caso da ironia, é seu objetivo deixar clara a inadequação entre enunciado e enunciação, como uma operação proposital de mascaramento. O cinismo, por sua vez, se revela como uma operação de anulação dessa divergência a partir da produção de uma transparência no nível do sentido. A adesão ou o respeito a critérios normativos de enunciação torna-se dispensável porque o

4 Ver SLOTERDIJK, (2010, p.385): “The Weimar Republic is one of those historical phenomena through which we can best study how the modernization of a society has to be paid for. Enormous technical achievements are exchanged for an increasing uneasiness, in the unculture; conveniences of civilization for the feeling of meaninglessness. Huge enterprises shoot up, but in the half-shadow the question remains: What is the meaning of it all, and what does it have to do with me? In the intelligentsia, which consciously went through and participated in the process, there is no longer anywhere a “false consciousness” in the simple sense but rather dissolute consciousness on all sides. Because nothing is “sacred” to this consciousness anymore, it becomes greedy. A world of instruments at the feet of this amorphous and imprecise greed, but it finds no real enjoyment in them”.

sentido nunca está fundamentado.

Nesse caso, a linguagem produz performances que não deveria produzir, como no caso dos sintomas (que indicam a existência de duas regras de conduta linguisticamente estruturadas contrárias que constituem uma mesma representação mental), ou não produz performances que deveria produzir, mesmo estando perfeitamente adequada em relação aos critérios normativos partilhados de maneira intersubjetiva. Essa distorção performativa paradoxal ou esse bloqueio de força perlocucionária deve ser chamado de cinismo. (...) Como sempre, é no campo da estética que primeiramente sentimos as desagregações da linguagem (SAFATLE, 2008, p.26).

Dados os pressupostos, afirmamos finalmente que o universo diversificado das imagens midiáticas surge como um espaço da cultural visual capaz de materializar tais ambiguidades normativas por meio de usos cínicos da linguagem. Quando se preocupam em abarcar uma certa memória cultural e ao mesmo tempo propor visões de uma sociedade mais igualitária e mais justa, algumas imagens aderem a negociações no campo da linguagem que são psíquica e politicamente ambíguas, visto que, mesmo quando empenhados em concordar oficialmente com a ideologia democrática, precisam formatar seus conteúdos às demandas formais dos imperativos da sociedade de consumo (o prazer visual e o culto ao 'eu' dentre eles). Ou seja, o circuito de produção-distribuição-consumo dessas imagens barra em noções como a de pluralidade e multiculturalismo, essenciais ao processo de correção política que atinge a reabilitação do *ethos* ocidental pós-holocausto e revoluções culturais.

Como veremos, esta tensão é uma característica comum a imagens preocupadas em expressar a diversidade cultural no seio mesmo das culturas consumistas, especialmente no ramo do entretenimento. Objetos sublimes da ideologia que geram prazer visual e ao mesmo tempo preocupam-se em corrigir-se politicamente, podendo sucumbir passivamente ao risco fascista. A preservação do 'eu' diante desse culto oficial à multiplicidade torna-se, portanto, um problema de ordem ético-estética fulcral ao campo da comunicação.

O cinicamente correto

Mesmo que a louvável intenção por trás do Politicamente Correto seja a de estimular o respeito e o diálogo mútuo em uma reciprocidade que leva em conta opressões passadas, na prática o Politicamente Correto frequentemente se degenera em autoflagelações sadomasoquistas de liberais culpados ou em uma competição pelo título de oprimido entre os subalternos – a vitimização e a culpa como capital cultural em um mercado de identidades flutuantes.

Robert Stam e Ella Shohat, *Crítica da Imagem Eurocêntrica*

Segundo Robert Stam e Ella Shohat (2006, p.443) o termo ‘politicamente correto’ está cercado de polêmica desde sua origem, pois não se sabe se ele se refere a uma atitude esquerdista em relação a políticas indefensáveis ou a uma estratégia direitista a opositores ideológicos. Em geral, evocando um comedimento ou uma atitude de censura em relação à língua e a representações culturais, essa forma de expressão atua como um código diplomático capaz de regular as relações entre comunidades, povos e etnias sem laços sociais estabelecidos. Ela sugere, grosso modo, um tipo de política da tolerância cuja origem revolucionária contém ainda um vasto potencial emancipatório (2006, p.445), mas que ao mesmo tempo parece expressar, a depender dos usos instrumentais feitos pela cultura midiática, um tipo de pasteurização das diversidades transnacionais. O comentário seguinte revela qual a postura dos autores a esse respeito:

Nos meios de comunicação, o centro do politicamente correto pode ser textual e enfocar questões de realismo e acuidade mimética; de um ponto de vista institucional, pode enfatizar questões de autorrepresentação cromática e o caráter das “imagens positivas”. Entretanto, uma esquerda correta não é uma esquerda privilegiada, mas também uma esquerda que está sendo derrotada. Temos procurado sugerir a possibilidade de uma beleza menos pura, mais antigramatical, uma arte que mobilize anseios sociais de comunidade e aliança que mova as pessoas na direção de objetivos comuns, apaixonadamente desejados, para a construção de uma sociedade mais justa (STAM; SHOHAT, 2006, p.443).

A partir dessa perspectiva, que busca relativizar os usos do politicamente correto por diferentes setores sociais e comunidades, aludimos ao tema da falsa consciência esclarecida como um recurso estratégico capaz de secretar toda uma dimensão conservador, inerente à fruição de algumas imagens comprometidas pelo entretenimento e pelo consumo. Através desta, que seria uma forma de perversão cínica amortecedora de sentimentos de culpa históricos, um confronto com os traços totalitários do desejo pela organização harmônica do humano e de sua coletividade sucumbiria, agora de forma oficialmente corrigida, à forma fascinante da imagem, mais uma vez compatível com o que se ‘quer’ ver e ouvir.

Pouco mais de sessenta anos após a 2ª Guerra Mundial é notável que os modos de satisfação agenciados por fantasias de um “corpo social saudável” sofreram mudanças significativas. E, diante de tais mudanças, é importante que façamos notar dois aspectos. Primeiramente que o movimento de correção política do pós-guerra, reflexo de revoluções culturais legitimadas durante os últimos cinquenta anos, não surtiu um efeito definitivo diante da “ameaça” do desejo fascista, e, segundo, que existem agências conservadoras diluídas na superfície dessas novas imagens do ser harmônico, dimensão pática que ruma sob as diferentes formas de expressão representativas de um consenso sociossimbólico.

O esforço em torno de uma ordem capaz de aplacar a totalidade; de harmonizá-la no interior de uma sociedade ideal e ao mesmo tempo de contemplar a outridade, caracteriza em si a instalação de uma forma estratégica de violência, a qual naturaliza o ‘excesso de exceções’ necessário à manutenção da normalidade (ZIZEK, 2008, p.409). Em produções visuais que espelham fantasias de um mundo idealizado, somos capazes de encontrar uma eficiente operação de negociação estética, a qual ocorre no nível mesmo da superfície da imagem: o fascínio pela forma, como fetiche que obnubila a consciência e denega o embate ético-estético de sua dimensão significante⁵. O particular e o diverso, celebrados no plano da expressão, são submetidos a uma normatividade ostensiva, sob a potencial iminência reacionária de um regime representativo e de identificação narcisista.

As imagens de entretenimento/consumo que ilustram os pontos levantados e lhes atribuem substância epistemológica são incontáveis e multimidiáticas, de forma que as especificações em se tratando de um *corpus* para análise possam confundir-se com uma certa aleatoriedade. Nesse sentido, se quisermos ilustrar a nossa perspectiva, devemos minimamente estabelecer uma temática que conecte essas imagens entre si em uma unidade analisável.

Por isso, para o momento, como um exercício metodológico que abarque os parâmetros teóricos comentados até aqui, abordarei três produtos visuais que reflitam, cada um a sua maneira, a fantasia de um corpo social harmônico e que guardem concomitantemente dentro de um esquema visual politicamente correto traços de uma sensibilidade social conservadora. São eles: o seriado televisivo *Gilmore Girls* (Warner Bros. 2000-2007); o videoclipe da canção *All the lovers* (EMI, 2010) e uma reconhecida peça publicitária da *Benetton* de 1992.

Por meio desse mostruário tentaremos deflagrar principalmente a presença disfarçada, porém incisiva, do conservadorismo psicopolítico a partir da fruição cínica (ou falsamente esclarecida) com a ‘saúde social’ que habita a imagem. Primeiro através das conotações estéticas reverenciáveis, e portanto privilegiadas, de um etnia em relação a outras, como no caso de *Gilmore Girls*, ou por meio da própria fisicalidade ideal como condição para a celebração da diversidade, tal qual acontece ao videoclipe de Kylie Minogue e à publicidade da *Benetton*.

5 Sobre o fetiche como um móvel econômico-libidinal adequado à racionalidade cínica ver especialmente SAFATLE (2010) **Fetichismo**: Colonizar o outro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



Figura 4 - Novas imagens de um corpo físico e social harmônico: o artifício da tolerância em *Gilmore Girls*.

Gilmore Girls trata da relação de uma jovem mãe, Lorelai Gilmore, com sua filha Rory, na cidade fictícia de Stars Hollow, um tipo de utopia midiática que se situa entre a nostalgia por um passado tradicional e costumes inovadores da vida pós-moderna. Essa foi a cidade que acolheu Lorelai, quando fugiu de casa, grávida de Rory, para tentar a vida longe de seus pais conservadores. A série toma início quando Lorelai se vê pressionada a pedir ajuda aos pais, a fim de conseguir patrocinar os estudos da filha na tradicional escola Chilton.

A relação difícil entre Lorelai e seus pais e o desenvolvimento intelectual de Rory, bem como as experiências amorosas das duas personagens configuram os conflitos centrais da série. Enquanto isso, a cidade de Stars Hollow é retratada como um reduto da tolerância, onde diferentes etnias e tipos convivem pacificamente.

A narrativa euforiza basicamente a ingenuidade e a solidariedade que ainda podem habitar uma comunidade no interior de Connecticut. A paisagem idílica, os diálogos certos e os personagens bondosos, dão à série o tom de uma fábula sobre a transição pacífica do conservadorismo puritano ao sonho da democracia plural americana.

Em meio a essa paisagem, Lorelai é a mãe solteira que desafia a ordem patriarcal e Rory é a garota humilde que supera todas as adversidades para se tornar a mais bem sucedida aluna de Chilton (e posteriormente de Harvard). Ainda assim, é possível observar em *Gilmore Girls* um percurso gerativo de sentido e prazer visual que se constitui duplamente. Enquanto no nível do conteúdo lidamos com a fantasia de uma ordem sociossimbólica harmônica, que atualiza ou ‘moderniza’ os parâmetros do entretenimento familiar, visualmente podemos encontrar na forma naturalizada como que a perfeição urbana e social é retratada uma fantasia fascista que prossegue sem mais problemas. Ela toca à efetividade da transparência ideológica da imagem, ou seja, a ‘mensagem’ que é comunicada a partir de uma duplicidade performativa, quando o fetiche pela forma suplanta a sua dimensão sintomática (ansiosa em respeitar o paradigma liberal da tolerância).

Nesse caso, o belo, celebrado especialmente nas figuras de Lorelai e Rory Gilmore, funciona exatamente como Zizek (1992) coloca: trazendo à tona a ideia de “que o sentimento suprassensível brilhou” de forma a mediar a “constante falha da representação” (p.127-128). As duas capturam um olhar privilegiado sobre o fenótipo anglo-saxônico em torno do qual gravita toda a sociedade multiétnica. A sua fisicalidade evidencia a propriedade “natural” da beleza relativa a sua pureza genética e cultural inalterada quando contraposta a presença das outras personagens recorrentes, sempre dotadas de um predicado a parte associado às suas características fenotípicas ou culturais: a gordinha abobalhada (Sookie Saint-James), a *nerd*, filha de imigrantes sul-coreanos (Lane Kim), a judia gananciosa (Paris Geller), o francês negro e afeminado (Michel Gerard), dentre outros.

Em meio à dinâmica visualmente óbvia, porém negociada, destes predicativos multiculturais, a beleza clássica e natural de Rory e Lorelai, fixa-se inerentemente à sua própria imagem, organizando a composição plástica do plano de expressão em torno da irreverente não perfeição das outras personagens. O moral, o justo e o belo permanecem assim associados à branquitude caucasiana saudável, enquanto o feio, o imoral e o injusto aos tipos ‘estranhos’ ou integrantes de outras etnias.



Figura 5 - *All the lovers*: multiculturalismo, diversidade sexual e simetria.

No caso de *All the lovers* (EMI, 2010), videoclipe da cantora australiana Kylie Minogue, a fisicalidade perfeita desvela-se como o elemento fundamental ao fascínio no plano de expressão, de forma que a discursividade dos predicativos diversificadores, que buscam celebrar uma pluralidade humana sexualmente harmonizada, torna-se meramente instrumental.

Enquanto o refrão da música conclama a liberação sexual feminina: “*all the lovers/ that have gone before/they don't compare to you...*” as imagens apresentam homens e mulheres, negros, brancos, latinos e orientais que se despem em pleno centro urbano, como num *flash mob*, para ensaiarem uma paradoxal “orgia apolínea”, a qual culmina na formação de uma pirâmide humana embranquecida. Enquanto isso, alguns signos de cor branca repetem-se ao longo do musical, entrecortando as cenas da pirâmide sexual: o lingerie, balões, o leite derramado, o cavalo, etc. reforçando as convenções simbólicas dessa cor, que a associam a sentimentos como o de paz, harmonia, segurança e pureza.



Figura 6 - signos brancos recorrentes em *All the lovers*: convenções visuais de amor e paz.

Quando exposta de longe, e dentro de um plano aberto, esta pirâmide surge diante dos olhos como uma orgia simétrica, a qual opera dentro dos limites e coerções de uma estilística higienista: limpa, ordenada e bela, euforizando assim as paixões pelo corpo saudável, celebrando a liberdade sexual junto à nudez ponderada, afirmando o multi-étnico, e permitindo, por fim, que dois homens se beijem em pleno *mainstream* midiático, contanto que as formas corporais se submetam a um padrão hiperfetichizado (magro e hipertrofiado). Outra vez, sob a forma transparente do enunciado, que festeja a inclusão de “todos os amantes”, a imagem estabelece um distanciamento reflexivo sobre aquilo mesmo que exhibe: o gozo da fisicalidade saudável. A simetria e a unidade fascista compõem finalmente um espetáculo visual autoerótico e politicamente apático, o qual instrumentaliza o estupor dionisíaco segundo a fria plasticidade da cultura pop mercantil.



Figura 7 – Toda a diversidade é celebrada em *United Colors of Benetton*.

A publicidade da *Benetton* segue uma lógica semelhante e talvez seja o exemplo mais óbvio e simplório da empreitada cínica em direção à fisicalidade social perfeita. A peça que apresentamos, com o slogan *United Colors of Benetton*, apresenta jovens modelos com dorsos nus ou seminus abraçando-se e compartilhando o espaço da imagem. Tons e cores de pele diversificados unem-se em uma celebração da diversidade que se submete à flexível

plasticidade da retórica do consumo. A matéria plástica dos corpos reunidos afirma a harmonia da pluralidade, sob a condição da beleza saudável. No centro da imagem, um triângulo formado por três modelos brancos é abraçado respectivamente por um asiático de *dreadlocks*, um negro de cabelos alourados e um outro modelo negro, configurando a simetria subliminar que opera sob o discurso multiétnico da beleza.

Essa negociação estética, operada por ilusões fetichistas no plano de expressão, desempenha um papel fundamental no processo de desterritorialização de exaltações reacionárias em conjunção com a retórica das políticas do capitalismo contemporâneo, permitindo um exercício conveniente de fantasias conservadoras a partir da reterritorialização de uma diversidade de formas-padrões simétricos e homogeneizantes vinculáveis a um discurso democrático multiculturalista e policêntrico.

O caráter fundamental do modo de enunciação cínico para o estabelecimento da imagem politicamente correta se deve a sua função terapêutica, o fascínio da forma que protege aquele que vê do embate moral. Afinal, o cinismo não é uma forma, como afirma Sloterdijk (2010, p.405), para que pessoas que sofrem de uma extrema ambivalência emocional criem uma possibilidade de descarga?

Neste sentido, imagens como as que pertencem à paisagem midiática do entretenimento, ao mesmo tempo em que atuam como um compósito terapêutico que tampona a verdade inconveniente do desejo conservador, reforçam um processo de identificação baseado em padrões formais confortáveis à consciência historicista pós-traumática. Este 'fascismo molecular' se expressa através do mesmo poder de síntese do sintoma bem como distrai por meio do fetiche. Ele subtrai a mediação dialética e ignora a mediação histórica. Corrige ideologicamente o inoportuno e assalta a dimensão do excesso ontológico por meio do excesso errático da linguagem e de seus elementos estéticos.

O movimento de correção política no interior das paisagens midiáticas segue a mesma lógica destes artificios: vai do sintoma ao fetiche, da dúvida que perturba à mentira que agrada, da neurose à perversão. No universo do entretenimento subitamente há espaço para toda diversidade. A memória reparadora e a amnésia traumática de experiências políticas modernas com as quais o ocidente inteiro flertou organizaram-se em torno do objetivo de apagar das narrativas históricas o desejo da harmonia suprema, um dia eugênico, sociodarwinista e cientificamente racista.

A necessidade do politicamente correto como um modo de ser das mídias neoliberais precisa se aferrar à amnésia dissimulada de que fala Andreas Huyssen (2010) na introdução da *Crítica da Razão Cínica*. Um artifício ético-estético tão frágil quanto é forte a necessidade (ou obrigação) de se enxergar e sentir que o respeito à diversidade vem sendo naturalizado.

O alívio de consciência o qual atuamos frente a este tipo de fascismo recalado é parte desta terapêutica engendrada. O artifício dessa solução urgente pode ser observado na diversidade de produtos da cultura visual que busca atingir o máximo de espectadores e de equilibrar o apetite de sua libido diante do embate moral, em especial por meio de um grau extraordinariamente adequado de fruição narcísica. O saber mefistofélico que habita essas imagens é parte de uma transformação no regime de sensibilidades ao longo da segunda metade do século XX e se insere na problemática maior relacionada às formas de dissolução (somatização/fetichização) do fascismo (como uma sensibilidade inaugurada na modernidade) dentro do imaginário midiático contemporâneo.

Referências

DYER, Richar. **Only Entertainment**. London: Routledge, 2002.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. **Critique of the Cynical Reason**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2010.

SHOHAT, Ella.; STAM, Robert. **Crítica da Imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZIZEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. São Paulo, Boitempo, 2008.