

Cartazes políticos da contemporaneidade

Barbara PECCEI SZANIECKI

RESUMEN

Na transição de uma soberania moderna para uma soberania imperial, a crise político-estética entre transcendência e imanência perdura: por um lado, encontramos representações estéticas semelhantes da monarquia e da aristocracia imperial; por outro, observamos expressões que se afastam das representações do poder e que denominamos manifestações de potência a partir da definição sociológica, política e ontológica de multidão.

Palavras-chave: poder, potência, multidão.

ABSTRACT

In the transition from a modern sovereignty to an imperial one, the political-aesthetic crisis between transcendentalism and immanentism subsists: on the one hand, we find similar aesthetic representations of imperial monarchy and aristocracy; on the other hand, we find expressions which fundamentally deviate from the representations of power and which we designate display of potential power from the sociological, political and ontological definition of multitude.

Keywords: power, potential power, multitude.

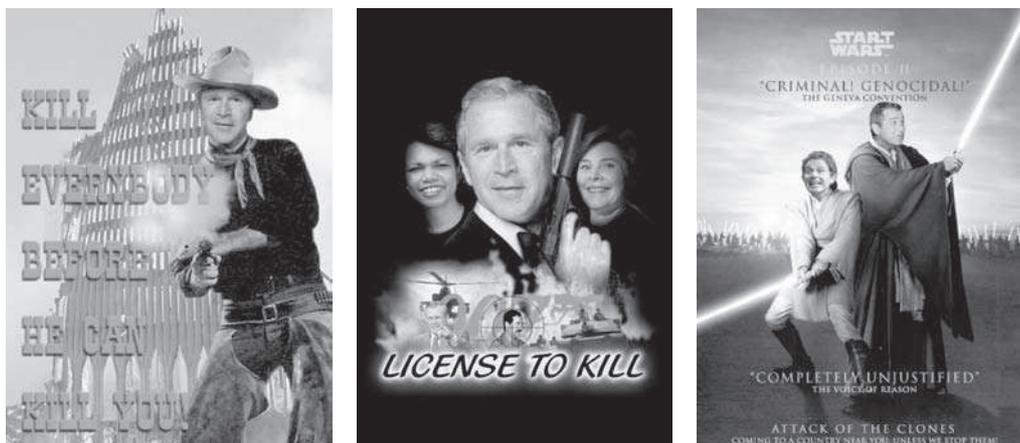
Na contemporaneidade, os encontros da OMC (Organização Mundial do Comércio) e as reuniões da cúpula do G-8 (grupo dos sete países mas industrializados do mundo e Rússia), entre outros eventos do gênero, são ocasiões de protesto e intensa produção de cartazes. Tanto as manifestações quanto a produção e veiculação de cartazes políticos servem-se amplamente deste poderoso instrumento que é a informática e, mais especificamente, a internete. Com efeito, o próprio funcionamento dos movimentos de ação global é moldado na internete —enquanto rede de redes—, definindo-se assim como movimento dos movimentos.

Nosso estudo pretende analisar várias formas de cartazes políticos nas manifestações globais da contemporaneidade: o cartaz em seu suporte tradicional de papel, o cartaz virtual que circula na internete, e ainda, aquele que tem como base o corpo humano. A extensão ao campo do virtual se justifica na medida em que a internete oferece, em escala planetária, um espaço de produção, reprodução, distribuição e recepção de signos, sendo o cartaz político um deles. E a extensão ao campo do corpo se faz necessária na medida em que nosso estudo aborda

a potência do cartaz a partir da hipótese de uma estetização da política, a ser verificada nas manifestações globais. Diante da extensão quase ilimitada desse campo de estudo, restringimos nossa análise aos cartazes produzidos no período da Guerra do Iraque, nos primeiros meses de 2003. A escolha dessa produção de cartazes específica é extremamente oportuna para introduzir o conceito de império, segund Hardt e Negri.¹

Concentramo-nos então nas expressões estéticas neste momento preciso, quando a crítica exercida pelos cartazes se concentra nas formas que adquire a soberania imperial. Segundo Hardt e Negri, estamos vivendo uma passagem: o Império é um processo, uma soberania “sem fora”. À imagem do Império Romano, que contém as três formas de governo —monarquia, aristocracia e democracia—, a constituição do Império contemporâneo é mista, sendo a monarquia representada pelo poderio militar multinacional, a aristocracia pelas grandes corporações multinacionais e a democracia pela multidão que, de dentro do Império, transforma cada momento em resistência aos poderes constituídos. Vemos nessa constituição pós-moderna, a extensão do conflito transcendência *versus* imanência que atravessa a modernidade, conflito político que se estende ao campo estético.

Observemos em primeiro lugar como se dão as representações críticas ou potentes do poder imperial nos cartazes políticos contemporâneos, virtuais e reais. Em seguida, abordaremos as manifestações de potência. É necessário frisar que essas categorias não são estanques: uma bandeira nacional tranforma-se em manifestação de potência nas mãos da multidão, assim como uma máscara carnavalesca torna-se representação potente do poder ao ser retirada de seu contexto festivo.



Em *sites* da internet, encontramos inúmeros cartazes onde a representação do poder militar, ou seja, a representação potente da monarquia do Império, é evidente. Em versão pasadista, modernista ou futurista, o poder militar apresenta suas armas. Reconhecemos de imediato o “mocinho” da história. Notamos que, salvo exceções, o poder militar presente nesses cartazes não é multinacional —pertencente à ONU— mas é de nacionalidade americana. Isto não significa que o Império seja os Estados Unidos. Se, por ocasião da Guerra do Iraque, George W. Bush surge como o protagonista do Império é porque os EUA decidiram ignorar as instituições supranacionais. A monarquia do Império é aqui representada pelos heróis do

cinema hollywoodiano, em versão “*Velho Oeste*” como xerife, em versão moderna como James Bond ou ainda, em versão “Guerra nas Estrelas”. Cada herói carrega triunfalmente o arsenal característico da sua época: espingardas, pistolas ou armas fluorescentes. De modo que não temos dúvida sobre quem, nessa ocasião, atribui-se o direito de matar, sobre quem pretende governar este Império.

É importante assinalar que, se neste momento específico de Guerra no Império, a representação da monarquia ficou limitada ao poderio militar, as organizações soberanas da máquina imperial vão bem além deste. Hardt e Negri indicam que a ordem imperial não pode ser mantida apenas pelo poderio bélico, mas que deve ser legitimada pela produção de normas jurídicas internacionais. Encontramos efetivamente em cada um dos heróis aqui apresentados, códigos jurídicos muito bem definidos junto ao público.² A construção desses heróis e mitos baseia-se na afirmação da legitimidade de suas ações.

Notemos na estética hollywoodiana o zelo pela composição, a disposição dos personagens em planos distintos e a centralidade do herói. Observemos também o tratamento “realista” das figuras, o *chiaroscuro* e o *sfumatto* que realçam e uniformizam os rostos dos atores no mesmo princípio tonal, o aspecto *fini* da composição, colaborando para o efeito de homogeneidade ou unidade, na reunião dos diferentes elementos gráficos que compõem a imagem, enfim, toda uma série de elementos plásticos que remetem à representação clássica da soberania. O tom triunfante e glorioso das representações cinematográficas do herói confirma sua filiação à família das imagens produzidas pelo poder, onde prática política centralizada e forma estética padronizada, coincidem em seu efeito totalizante. Aquilo que distingue as representações do poder hegemônico do Império da estética da multidão é o “tom”: em suas “apropriações” das representações do poder, a multidão recorre à ironia³ para efetivar a subversão.

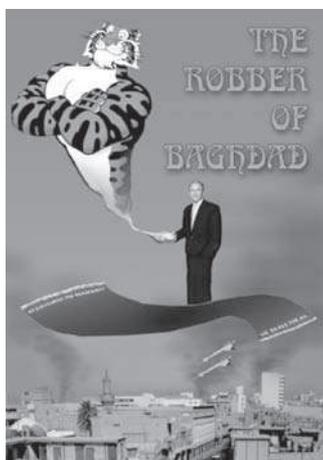
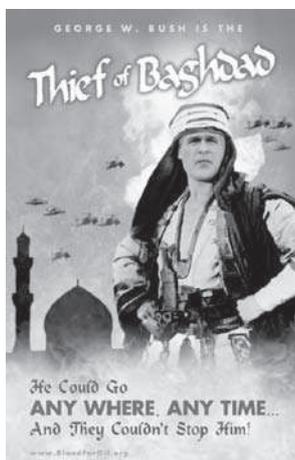
A escolha, por parte dos designers, da estética e dos mitos do cinema hollywoodiano para a representação do poder militar dos Estados Unidos não é gratuita, nem inocente. Ela é pertinente e constitui simultaneamente uma crítica e um sintoma do Império. Por um lado, constitui uma **crítica** na medida em que expõe o abuso dessas forças e, por outro, revela um **sintoma** pois demonstra que, na contemporaneidade, toda crítica se faz necessariamente de “dentro” do Império. O Império não tem “fora”, portanto mesmo os instrumentos de crítica são instrumentos construídos dentro do sistema. A apropriação pela multidão dos mitos hollywoodianos é um exemplo disso. A multidão usa os mitos da indústria de comunicação para a crítica, mas quem cria essa indústria senão a multidão? Esse é um dos pontos centrais das teses de Hardt e Negri que afirmam a potência da multidão, produtora de linguagens que o Império continuamente tende a capturar. Como vimos anteriormente, a produção de linguagem é efetivamente a forma de trabalho dominante na sociedade pós-fordista. Por oposição ao período fordista, onde o sujeito do trabalho imaterial age por fora do processo produtivo (tomemos como exemplo a atuação paradigmática do filósofo Jean-Paul Sartre nos eventos de maio de 1968), hoje ele cria em seu seio. Mas, ao contrário das produções de cartazes anteriores, concentradas num ambiente específico —o “ateliê”— a produção contemporânea de cartazes políticos é pós-fordista, descentralizada e desterritorializada. Os autores podem realizá-la “coletivamente”, embora não necessariamente no mesmo local. Os métodos de produção são aqueles abertos pelas redes sociais e pelas redes tecnológicas. Quando mencionamos redes sociais, nos referimos às formas de cooperação produtivas —materiais e imateriais— que se dão entre os diversos atores sociais. E, quando citamos redes tecnológicas, nos referimos naturalmente a internete mas também, de modo mais amplo, às diversas formas de investimento que a tecnologia realiza nos vários

setores da atividade econômica. Não há pois nenhuma possibilidade de controle absoluto ou unilateral da produção estética. É o que torna efetivamente possível a criação de cartazes através da apropriação “por baixo” da linguagem das indústrias de comunicação, para a crítica do poder global que ela mesma representa.

Paralelamente à crítica, a escolha dos mitos hollywoodianos constitui um sintoma do Império. Com efeito, Hardt e Negri afirmam que

... o poder, enquanto produz, organiza; enquanto organiza, fala e se expressa como autoridade. A linguagem, à medida que comunica, produz mercadorias, mas além disso, cria subjetividades, põe umas em relação às outras, e ordena-as. As indústrias de comunicação integram o imaginário e o simbólico dentro do tecido biopolítico, não simplesmente colocando-os a serviço do poder mas integrando-os, de fato, em seu próprio funcionamento.⁴

O que se afirma aqui é a extensão e a intensificação do conceito de “indústria cultural”: a comunicação não é mais a expressão do poder, mas constitui sua própria organização. A constatação do poder das indústrias de comunicação nos leva, de imediato, a um outro conjunto de cartazes, onde encontramos **a representação potente da aristocracia do Império**. Um cartaz específico nos leva do primeiro conjunto de representações ao segundo: aquele no qual George W. Bush é o *Ladrão de Bagdá*. Percebemos a monarquia através da representação do poder militar americano nos helicópteros do segundo plano. Mas é seu título, *Ladrão de Bagdá*, (o que estaria George W. Bush roubando?) que nos dá a chave para compreender a aristocracia —segunda forma de governo imperial—. Monarquia e aristocracia são formas de governo relativamente autônomas, mas perfeitamente articuladas entre si dentro do Império.

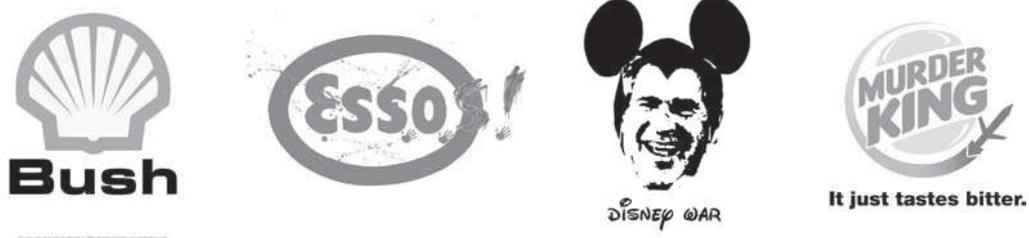


Num primeiro conjunto de representações potentes da aristocracia imperial encontramos uma alusão aos interesses particulares dos Estados Unidos nessa guerra. *No blood for oil* foi o slogan dos movimentos pacifistas, que colocaram em evidência a razão econômica por trás do conflito. A razão econômica é identificada, na maior parte dos cartazes, como necessidade americana de petróleo, em particular naqueles que se apropriam do famoso apelo patriótico do

Uncle Sam, personificação irônica dos Estados Unidos. Encontramos efetivamente inúmeras apropriações do famoso cartaz de James Montgomery, onde a chamada coercitiva para o alistamento militar transforma-se em acusação dos motivos econômicos que geraram a Guerra do Iraque. Essas apropriações são exemplos de resistência e subversão das práticas de comunicação do Estado.



Outros cartazes salientam que o petróleo sustenta um número bem maior de corporações pertencentes a todas as áreas econômicas. Notemos que a multidão, mais uma vez, utiliza as representações do poder —nesse caso, a estética mercantil das corporações: suas logomarcas, *slogans*, peças publicitárias, etc.— e subverte-as de forma crítica nos cartazes. Notemos sobretudo que a construção geométrica da logomarca remete à representação em perspectiva do monarca: em ambas encontramos unidade e abstração. Ou seja, Estado e mercado afirmam a transcendência —a distância social e a perenidade política— através de recursos estéticos semelhantes. Encontramos, em ambos os casos, a racionalidade moderna assim como o esplendor característico das imagens do poder.



Embora a maioria das corporações tenha sua origem nos Estados Unidos, não podemos considerá-las hoje como americanas, mas como “multinacionais” que proliferam por todo o planeta: Disney World, Mac Donalds, Burger King, Nike, Coca Cola, Nike, e as petrolíferas Shell, Texaco, Esso entre outras. Esse processo de proliferação não é recente. O capital organizou-se, desde sempre, com vistas ao mercado global. As corporações industriais e financeiras

apoiaram o imperialismo europeu do século XIX, assim como o fordismo do século XX. O que é novo na realidade do capitalismo global? Hardt e Negri respondem:

... as atividades de corporações já não são definidas pela imposição de comando abstrato e pela organização de simples roubo e de permuta desigual. Mais propriamente, elas estruturam e articulam territórios e populações. [...] O complexo aparelho que seleciona investimentos e dirige manobras financeiras e monetárias determina uma nova geografia do mercado mundial, ou com efeito a nova estruturação biopolítica do mundo.⁵

É o que nos mostram os cartazes que associam petróleo e sangue, através da subversão da comunicação corporativa por um lado, e do espetáculo televisivo por outro. A guerra — consequência dos interesses econômicos e financeiros — gera um drama humano imediato (a dor, a morte de seres humanos, ...) ao mesmo tempo em que inaugura uma “nova estruturação biopolítica do mundo” que podemos caracterizar por migrações forçadas, êxodos intermináveis, renascimento de fundamentalismos, etc. Seria essa “nova estruturação biopolítica do mundo” mais um sintoma do Império?



A propósito dos fundamentalismos religiosos, não podemos deixar de associar a renovação desses à ação cada vez mais expansiva da aristocracia imperial, em todos os níveis da vida humana. Assim como ignora as fronteiras de nossos corpos, o mercado mundial ignora as fronteiras dos Estado-nação que, embora tenham sido, durante a era moderna, os principais organizadores da produção e troca global (tanto os Estado-nação europeus quanto os Estados Unidos), são hoje relativamente impotentes frente à lógica operacional do capital global. Hardt e Negri vêem nos fundamentalismos um “repúdio à transição histórica contemporânea”⁶, uma recusa da globalização econômica e financeira. O “fundamentalismo islâmico” se contrapõe ao “fundamentalismo do mercado”: ambos são sintomas do Império.

Apreendemos aqui, através das representações potentes — críticas — da monarquia e da aristocracia contemporânea, alguns “sintomas” do processo imperial. Chegamos então à terceira forma de governo dentro do Império, seguindo o modelo da Roma imperial proposto por Políbio, e retomado por Hardt e Negri: a democracia da multidão. É nessa forma de governo que percebemos um salto quantitativo e qualitativo: por um lado, uma produção visual crescente por parte da multidão e, por outro, um afastamento radical das representações clássicas do poder, “panegíricas” ou críticas, em direção a múltiplas expressões estéticas, que denominamos manifestações de potência. Veremos como essas manifestações escapam à redução unitária — operada pela transcendência do Estado (gerando “povo”) e do mercado (gerando “massa”) — e expressam a multiplicidade da multidão.

MANIFESTAÇÕES DE POTÊNCIA NA DEMOCRACIA DA MULTIDÃO

Como dissemos anteriormente, a constituição imperial é mista: a monarquia e a aristocracia são os poderes constituídos dessa rede, a democracia da multidão é a potência constituinte. Até o momento, apresentamos a monarquia e a aristocracia imperial através de representações críticas, em cartazes realizados a partir da apropriação subversiva das formas comunicacionais do poder. Prosseguimos a apresentação do poder imperial ao nível da democracia da multidão, ou seja, onde ocorrem efetivamente os processos de subjetivação potentes.

Começamos a procurar representações visuais da multidão. Deparamo-nos de imediato com um problema: se a multidão não é representável politicamente, seria ela representável esteticamente? Intuímos que não deveríamos procurar “representações”, mas “manifestações” da multidão. Essa intuição inicial se confirmou posteriormente na conceituação negriana de multidão e na análise empírica. Para conceituar multidão, encontramos em Negri três dispositivos teóricos: sociológico, político e ontológico. Confrontamos os dispositivos apresentados em suas palestras no Rio de Janeiro, em outubro de 2003, com as imagens das manifestações pacifistas publicadas nos jornais durante a Guerra do Iraque.

O primeiro campo para a definição de multidão é o da **sociologia**: a multidão é constituída por “uma força de trabalho cada vez mais imaterial, intelectual, genericamente definida como produção comunicativa”. Na modernidade, o trabalho produtivo era restrito às relações fabris. Hoje, o trabalho produtivo é reconduzido ao conjunto das relações sociais: uma série de elementos considerados até então secundários, como a capacidade intelectual ou os afetos singulares, tornam-se imediatamente produtivos.

No fordismo, a divisão técnica tende a abolir toda e qualquer característica pessoal e subjetiva do trabalho manual, reduzido à execução de tarefas simples e repetitivas, definidas anteriormente pelo trabalho intelectual de concepção. No pós-fordismo, o trabalho produtivo se torna cada vez mais imaterial, afetivo, comunicativo e independente da relação salarial da fábrica fordista. Tempo de trabalho e tempo de vida se misturam, negando dessa forma qualquer separação dos setores produtivos e reprodutivos da sociedade.

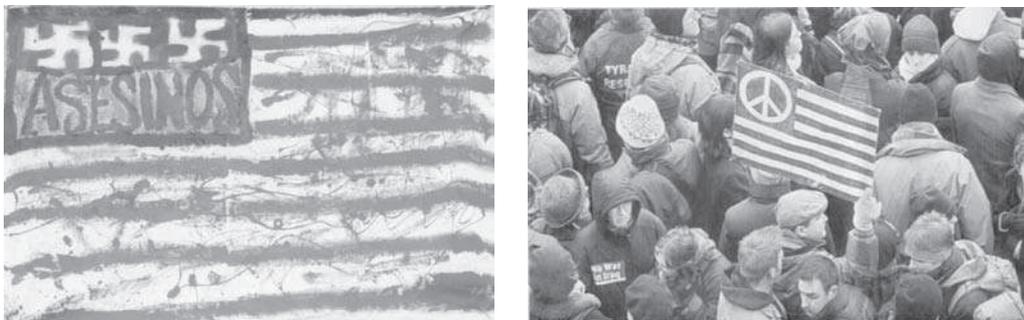
As transformações do trabalho analisadas por Negri —do material ao imaterial— nos interessam na medida em que são elas quem determinam as formas de luta. Ao comparar as imagens das manifestações fordistas às de hoje, percebemos no primeiro caso uma homogeneidade dos grupos sociais em termos de idade, sexo e classe, enquanto encontramos no segundo caso uma multiplicidade de atores. Ou seja, percebemos nitidamente a extensão da produção da fábrica às redes sociais. Como a dinâmica do trabalho imaterial, a não separação do tempo de trabalho e de vida se traduziriam política e esteticamente? Vemos por exemplo o campo do Parlamento de Londres onde manifestantes trouxeram ramos de flores para simbolizar as vítimas da guerra no Iraque. Ou ainda os corpos de pacifistas que, juntos, formam símbolos e palavras, imagens e textos, cartazes e *slogans*. A manifestação estética só é “concretizada” pelo conjunto das vontades imateriais, afetivas e comunicativas, em suma, cooperantes.

O segundo campo para a definição de multidão é o da **política**. Negri diz que “o conceito de multidão não pode ser reduzido ao conceito de povo ou aquele de massa”. Na história moderna européia, o conceito de povo provém de uma unidade produzida pelo Estado: enquanto povo é um sujeito expropriado de seus direitos e de sua subjetividade, reduzido à unidade pela representação, multidão é um conjunto de singularidades não representáveis. O povo tende ao uno, a multidão parte do uno.



Procuramos “ver” a multidão, nas manifestações globais, a partir de sua definição política. Paradoxalmente, num primeiro momento, procurando multidão, encontramos povos, muitos povos. Encontramos bandeiras dos diferentes povos do mundo que, ao mesmo tempo em que assinalam a identidade nacional de seus portadores, demonstram sua solidariedade com o povo do Iraque. E vemos também bandeiras de alguns desses povos —em particular a dos Estados Unidos— sendo “apropriadas” pela multidão. Às vezes de forma destruidora, como na queima de bandeiras, às vezes de forma crítica, introduzindo no lugar das estrelas americanas a suástica nazista ou o símbolo de paz e amor. Percebemos nessas apropriações, a transformação do emblema nacional de poder exercido sobre o povo em expressão global de potência da multidão.

Mas além da “apropriação” da bandeira americana pela multidão, assistimos a um fato novo: a criação de uma bandeira da multidão. O povo tem sua bandeira, a multidão também. Mas como pode ser isso, posto que a multidão é um conjunto de singularidades não representáveis? A multidão não “caberia” num emblema. Ora, percebemos o arco-íris não como a soma de todas as cores representando todos os povos do mundo pois, do ponto de vista ótico, obteríamos





uma bandeira branca e, do ponto de vista semântico, uma bandeira multinacional. Percebemos o arco-íris como uma superação de todas as barreiras, de todas as bandeiras em nome das quais os povos vão à guerra, como uma imagem que cria um comum sem neutralizar as singularidades. O arco-íris não representa o nacional mas expressa o transnacional, o que vai além do nacional. O arco-íris é manifestação estética da multidão.

O terceiro campo para definição de multidão é o da **ontologia**: multidão é “*uma qualificação ontológica dos processos economicamente produtivos, politicamente constitutivos e psicologicamente ‘desejantes’, ou seja, do desejo e da necessidade de se associar, de estar junto aos outros.*” Negri nos fala da multidão como a “carne” da vida. Mas que “carne” seria essa? Em sua conferência na PUC/RJ, Negri apontou para Merleau Ponty. A carne seria —assim como a água, a terra, o vento e o fogo— uma das matérias da vida, o que temos de comum. Logo, a multidão é o ser-em-comum. E, sendo a linguagem a forma principal da constituição do comum, naturalmente encontramos inscrita na carne —a matéria de que somos todos feitos, sem distinção de sexo, idade ou etnia— a comunicação do desejo geral de paz. Vemos efetivamente nas passeatas globais contemporâneas, inúmeras inscrições na carne, em peles de todas as cores, inscrições rápidas e *inachevés* como a potência da qual elas são a manifestação. O aspecto *inachevé* das inscrições nos interessa na medida em que, afastando-as do *fini* das representações da estética clássica, inserem-nas na genealogia das expressões carnavalescas: o acabamento plástico corresponde a uma temporalidade política específica.

A questão ontológica de Negri vai além da questão biológica de Foucault: a biopolítica foucaultiana consiste na introdução da *zoé* —do homem como ser vivo— na esfera da *polis* —do homem como sujeito político, constituindo assim o evento da modernidade—. O que esse conceito assinala é a extensão e a profundidade dos poderes do Estado na modernidade. Negri assinala que estudiosos de Foucault propuseram a distinção entre biopoder e biopolítica. Biopoder é a imposição de comando —do Estado ou do mercado— através de suas tecnologias e seus dispositivos de poder. E biopolítica é a crítica do comando realizada a partir do ponto de vista das experiências de subjetivação e de liberdade, a partir de baixo. O sufixo “bio” nos lembra insistentemente o lugar onde essas forças operam. Podemos claramente perceber, nas manifestações estéticas aqui expostas, a crítica “por baixo” do poder belicoso. Essa produção

da multidão é manifestação da biopolítica, que se estende dos corpos biológicos particulares à carne ontológica comum.



Concluimos que as manifestações globais contemporâneas são o espaço e o tempo privilegiado da produção política e estética da multidão, da oposição biopolítica ao biopoder, lá mesmo onde esse concentrou seu ataque, ou seja, nos corpos particulares mas sobretudo, na forma comum da vida, a carne. As manifestações carnais são recusa de representação transcendente e demanda de cooperação imanente, são o Carnaval de nossos tempos. Nelas, encontramos propostas concretas de novas formas de organização social e política, e uma expressão material que lhe corresponde ou seja, uma estética de potência para além da representação do poder. Na “base” —entendida como sustentáculo— da constituição imperial, encontramos a multidão produtora e criadora de novas formas sociais, políticas e estéticas.

BIBLIOGRAFIA

HARDT, Michael e NEGRI Antonio (2001). *Império*. Rio de Janeiro: Record.
JEUDY, Henri-Pierre (2001). *A ironia da comunicação*, Porto Alegre: Sulin.

NOTAS

- 1 HARDT, Michael e NEGRI Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- 2 Todos nós sabemos, por exemplo, que James Bond é o agente secreto 007 que tem direito de matar. É possível verificar a presença da lei como elemento constante nas representações do poder desde os *portraits* dos monarcas absolutistas como Luís XIV aos retratos oficiais dos presidentes republicanos contemporâneos.
- 3 A subversão do poder pela ironia, pelo burlesco, pelo grotesco é desenvolvida por Mikhail Bakhtin. Outro autor que se interessa pelo assunto é Henri-Pierre Jeudy, em *A ironia da comunicação*, Porto Alegre: Sulin, 2001. No entanto, por oposição à Bakhtin, Jeudy a considera de certa forma impotente: “o ritual da inversão é uma caricatura singular do poder que não ameaça a sua essência.” 16 p.
- 4 HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, 52 p.
- 5 HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Op. cit.*, 50 p.
- 6 *Ibid.*, 164 p.