

---

Autonomia, arte e literatura na  
sociedade do espetáculo

Autonomy, art and literature in  
the society of the spectacle

---

Tiago Costa

Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica - PUC-Rio. É Professor Adjunto na FAMATH/RJ e Professor de em curso de pós-graduação lato sensu na PUC-Rio. Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Departamento de Letras - Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

[tiagoleite79@gmail.com](mailto:tiagoleite79@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-3035-8567>

Recebido em: 08/01/2020

Aceito para publicação em: 16/02/2020

---

## Resumo

A ideia de autonomia está invariavelmente ligada ao que entendemos por arte moderna. Faz décadas, porém, que o conceito de autonomia perdeu status e se tornou uma noção suspeita, tida como ilusória, anacrônica, limitadora, autoritária e daí por diante. Este artigo visa refletir sobre quais seriam as consequências da ruptura com a ideia de autonomia na arte e na literatura contemporâneas frente à inegável transformação que o sistema de produção e circulação de ideias tem sofrido no contexto da sociedade do espetáculo.

**Palavras chave:** Autonomia. Contemporaneidade. Sociedade do Espetáculo.

---

## Abstract

*The idea of autonomy is invariably linked to what we mean by modern art. It's been decades, however, that the concept of autonomy has lost its status and became a suspicious notion, seen as illusory, anachronistic, restrictive, authoritarian, and so on. The present work aims to reflect about the consequences of the rupture with the idea of autonomy in contemporary art and literature in the face of the undeniable transformation that the system of production and circulation of ideas has undergone in the context of the society of the spectacle.*

**Keywords:** *Autonomy. Contemporaneity. Society of the Spectacle.*

## Introdução

A história da autonomia da arte na modernidade possui inúmeras versões. Às vezes ela remete às ruínas da Idade Média. Em outros casos, só é reconhecida tardiamente como obra do século XIX. Existem também os que questionam o real significado dessa autonomia.

A diversidade de circunstâncias relacionadas ao fundamento da ideia moderna de arte não permite uma interpretação unívoca de seu sentido. Porém, há relativo consenso sobre o percurso genérico que se inicia com o declínio da temática religiosa, segue pela superação da representação e, por fim, desembarca no estatuto plural, suspensivo e híbrido da arte contemporânea.

Nesse trajeto, os sucessivos rompantes de liberação temática e formal que impulsionaram a arte moderna muitas vezes foram viabilizados pelo mercado. Todavia, este último também tem um débito histórico com a primeira. Sem o surto das cidades renascentistas, da burguesia, do mecenato e da imprensa, os artistas continuariam a serviço do clero, da nobreza e da ideologia que os privilegiava. Sem a invenção de símbolos, imagens, rituais e ideais que legitimassem uma nova visão de mundo, a burguesia talvez não tivesse alcançado o controle político do Ocidente.

A parceria, entretanto, quase nunca foi motivo de orgulho para os artistas. Inicialmente, porque expunha sua condição plebeia. Mais tarde, após a consolidação da burguesia industrial, porque levantava suspeita sobre os limites da independência estética. Como explica Terry Eagleton, “Do Romantismo ao modernismo a arte busca tornar vantajosa para si a autonomia que ganhou com sua condição de mercadoria, transformando em virtude aquilo que não passava de desagradável necessidade (...)” (EAGLETON, 1993, p. 267).

Frente a esse vínculo histórico, foi comum a reação artística à ideologia burguesa por meio da resistência subversiva a qualquer conteúdo facilmente assimilável. Nesses casos, a tendência foi repudiar o *ethos* iluminista, apontando a razão como uma serviçal vulgar dos interesses ainda mais vulgares da burguesia. Paralelamente, o misterioso e o simbólico tornaram-se instrumentos centrais na defesa da liberdade artística. José Guilherme Merquior lembra que: “Para Baudelaire, o grande defeito de Voltaire era a falta de mistério. Nunca se viu uma recriminação surtir mais efeito” (MERQUIOR, 1990, p. 357).

É claro que nada disso ocorreu de forma tão esquemática. Uma corrente realista sempre manteve diálogo com a lógica do discurso político iluminista, em contraponto à vertente que, ao menos desde o romantismo, incorporou enigma e incomunicabilidade ao cerne da noção de autonomia artística.

Por outro lado, o ideal da autonomia também serviu como horizonte para uma linhagem de autores solipsistas, que pelo uso da abjeção e da autoimolação exploraram a crítica à moralidade comum. Essas obras essencialmente corrosivas e desmacaradoras em

nada se alinhavam aos compromissos edificantes da sublimidade ou da transformação política.

Em resumo, ainda que se trate de um conceito controverso, com uma história marcada por ambiguidades, a ideia de autonomia está invariavelmente ligada ao que entendemos por arte moderna. Por trás dos mais farsescos e dos mais heroicos gestos, é possível encontrar o norte da autonomia orientando a elaboração de temas, formas e técnicas que construíram a gramática estética do ocidente moderno.

Faz décadas, porém, que o conceito perdeu status e se tornou uma noção suspeita, tida como ilusória, anacrônica, limitadora, autoritária e daí por diante. A rejeição da ideia de autonomia pode ter origem em argumentos que apelam para o inconsciente e para o corpo, para o conflito de classes e para as revoluções tecnológicas, entre outros. Algo, no entanto, parece ligar essas objeções. Ocorre que os signos que exaltavam a singularidade do artista e da obra estão por demais ligados às noções modernas de sujeito e representação, bem como aos seus sucedâneos cognitivos e éticos que vêm perdendo vertiginosamente prestígio no meio intelectual.

Assim, é comum, por exemplo, ouvirmos falar que a literatura entrou numa era pós-autônoma. De acordo com Josefina Ludmer, tal literatura opera uma espécie de sobreposição entre ficção e cotidiano, numa realidade “desdiferenciadora”:

(...) é uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores–exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático (LUDMER, 2007).

A noção de literatura pós-autônoma reflete um juízo dominante na arte contemporânea acerca da ambiguidade entre realidade e signo. Há algum tempo esta constatação tem estimulado teóricos e artistas contemporâneos a forjar uma estética do irrepresentável, no intuito de fugir às armadilhas da tradição representacionista que teria confinado a experiência humana à lógica dualista dos sujeitos cognoscentes e objetos cognoscíveis. Segundo Rancière, Lyotard teve um papel pioneiro na sistematização dessa estratégia:

Em Lyotard, a existência de acontecimentos que excedem o pensável clama por uma arte que testemunhe o impensável em geral, o desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar. Então, é próprio de um novo modo de arte – a arte sublime – inscrever o rastro desse irrepresentável. (RANCIÈRE, 2013, p. 121)

Uma das mais notórias táticas das vanguardas contemporâneas para evitar a recepção tradicional é não produzir objetos. Realizar uma arte sem obras de arte, apenas com performances, provocações, intervenções, interações etc. que precipitem o curto-circuito da lógica autor–obra–espectador. Outro expediente comum tem sido a mistura de técnicas em arranjos incidentais de som/vídeo, escrita/arte–visual e o que mais se

imaginar. Na literatura, a intertextualidade, a autoficção, a metaficção, a fragmentação etc. têm caracterizado os esforços para a elaboração de escritas de gêneros híbridos. Sem contar que milhares de sites exploram linguagens múltiplas e simultâneas que moldam o novo cenário estético virtual/digital no qual se misturam arte, cultura e capitalismo.

No âmbito acadêmico, noções como as de “campo ampliado”, “processos híbridos”, “escritas performáticas” procuram sintetizar a proliferação e o cruzamento dessas produções. Mas é nítida a dificuldade de integrar essas manifestações, eventos, bricolagens e afins a um regime discursivo normativo no instante em que nos deparamos com elas. Não à toa, a expressão “arte contemporânea” corresponde a um conjunto de práticas cada vez mais abrangentes e imprevisíveis, que misturam as categorias das ontologias modernas, sistematizadoras da experiência cognitiva e sensorial humana.

De que modo essas práticas realocam a arte e o artista no tabuleiro das disputas pelo protagonismo discursivo político e cultural, ainda não se sabe ao certo. Também não está claro como, especificamente, tais intervenções performáticas, experimentos híbridos e suas sublimes teorias correlatas rompem com o desejo de autonomia da arte moderna em suas diferentes facetas. Dito de outro modo: em que sentido os novos “campos ampliados” e “processos híbridos” não são um recrudescimento do programa vanguardista do século XX e de sua arte-jogo dessacralizante e desfeticizante? Não seria a “arte do irrepresentável” uma herança tardia da mística romântica e do simbolismo pós-romântico?

Não se trata de uma mera identificação de influências, o que seria estéril. O que proponho neste artigo é refletir sobre algumas das consequências da ruptura com a ideia de autonomia na arte e na literatura no contexto da cultura contemporânea do espetáculo. Para tanto será importante outra rápida incursão histórica às origens do nosso problema.

### **Espetáculo e ideologia**

No segundo capítulo do excurso II de *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer apresentam a famosa hipótese sobre como o cinema e o rádio reduziam o esclarecimento à ideologia. Para eles, isto ocorria devido a uma estratégia pela qual os produtos da Indústria Cultural, ao mesmo tempo que se furtavam de responsabilidade social (invocando seu caráter de entretenimento), pareciam alimentar a pretensão de serem obras estéticas e, portanto: “uma configuração da verdade” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 16).

Tal pretensão gerava um efeito de ambiguidade pelo qual as obras da indústria cultural buscavam interferir no debate público pela graça e diversão. No entanto, para Adorno e Horkheimer, evidentemente, a cultura de massas não era um novo fruto da expressão desafiadora da autonomia artística em relação ao *status quo*. Pelo contrário, a estética da indústria cultural se expandiu justamente por conferir a todos os seus produtos

uma ambiência de familiaridade e semelhança, na qual a eventual singularidade do artista de massa já era em si mesma uma fabricação.

Adorno e Horkheimer desconfiavam desta padronização estética que se apresentava como uma inocente satisfação das necessidades dos consumidores, ou ainda, como um efeito espontâneo do desenvolvimento técnico. Para eles, se existisse alguma consequência clara da racionalidade técnica esta era a racionalidade da dominação, ou seja, o desenvolvimento dos mecanismos de alienação social. Um exemplo disso seriam as classificações dos produtos de entretenimento:

As distinções enfáticas que se fazem entre filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar como que espontaneamente com o seu nível, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116)

Segundo Adorno e Horkheimer, as vantagens e desvantagens de adquirir esse ou aquele produto da indústria cultural serviam apenas para alimentar a ilusão da concorrência e da livre escolha. No final das contas, as hierarquias sociais mantinham-se silenciosamente intactas diante da adesão integral da sociedade ao consumo de massas. Os filmes eram apenas o ápice desse processo: “Gravar sua onipotência no coração dos esbulhados, que se tornaram candidatos a *Jobs*, como a onipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o *plot* escolhido em cada caso pela direção de produção” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117).

A Indústria Cultural prometia uma fuga do cotidiano que era um retorno ao ponto de partida. A expectativa de uma liberdade na forma do prazer das imagens e da projeção na vida das estrelas era, no fundo, um esquecimento da resignação com que os cidadãos entregavam suas vidas, sem reservas, ao sistema de produção e consumo do mundo do trabalho.

O que pretendo argumentar é que, em muitos sentidos, este cenário de falsa liberdade de escolha, construído em torno da lógica de consumo da cultura de massa, não desapareceu de 1940 até hoje. A despeito dos diagnósticos que previram o declínio da lógica do espetáculo em um mundo ramificado pelas redes virtuais e interativas, o que se viu foi a expansão e onipresença do espetáculo em todos domínios da vida pública e privada. Feito os devidos ajustes, continuamos a obedecer com resignação aos imperativos do consumo de massa, que segue se apresentando como um espelho da “realidade” ou, o que é pior, como a própria finalidade da vida.

Entretanto, é inegável que o acesso generalizado aos mecanismos de produção e circulação audiovisuais problematizou o debate sobre a centralidade da indústria cultural

na criação de padrões comportamentais. Por lógica, a mudança no modo de criar e consumir arte incide na crítica de arte. Consequentemente, tais inovações técnicas alteraram o debate estético. Assim, antes de abordarmos as relações entre arte contemporânea e espetáculo, é preciso introduzir o tópico da revolução tecnológica e suas consequências na discussão sobre a autonomia artística.

A tomada do cotidiano pelo mundo virtual, as alterações protéticas do corpo, a nanotecnologia, a manipulação genética, a inteligência artificial etc., tudo isso tem apontado para uma nova era do desenvolvimento humano que vem sendo descrita como a era “biocibernética”, “pós-orgânica”, “pós-humana”, entre outros. A autoimagem do ser-humano se dispersa rapidamente do retrato construído ao longo da modernidade.

A presença da tecnologia na vida humana, porém, não é nenhuma novidade. Ao contrário, como observa Lúcia Santaella, o que caracteriza a espécie humana é justamente ser um animal desnaturalizado. Desde que começamos a nos comunicar por linguagem simbólica somos um animal pós-orgânico, dependente de todos os prolongamentos do corpo realizados pela técnica, pela escrita, pela representação e pela maquinaria que estendem nossa vida física e psíquica ao meio em que vivemos, alterando o mundo e a nós mesmos. Nesse sentido, de acordo com Santaella:

(...) o papel que a transformação tecnológica do corpo vem desempenhando para a emergência do pós-humano deve ser entendido não só como resultado dessas transformações, mas, sobretudo, como desconstrução das certezas ontológicas e metafísicas implicadas nas tradicionais categorias, geralmente dicotômicas, de sujeito, subjetividade e identidade subjacentes às concepções humanistas que alimentaram a filosofia e as ciências do homem nos últimos séculos e que hoje, inadiavelmente, reclamam por uma revisão radical (SANTAELLA, 2007, p. 136)

O problema da atual revolução tecnológica, portanto, não estaria exatamente no fato de que ela altera a “natureza humana”, mas sim na sua capacidade de nos forçar a pensar sobre paradigmas diferentes daqueles que exerceram hegemonia até recentemente. Entre outras coisas, estamos sendo obrigados a repensar os pressupostos da moderna filosofia do sujeito, tais como a noção de representação, de identidade e de autonomia. Há uma nítida sensação de que a vida tem sido experimentada como um processo descentralizado, vertiginoso e híbrido. Essa percepção, que está intimamente ligada às transformações materiais do nosso tempo, tem levado teóricos e artistas a pensarem sobre como produzir novas formas de ação-afecção-cognição pela arte que dialoguem com os novos modos de existência subjetiva e social.

Contudo, se há um grande interesse em desvendar o que a tecnologia tem feito das certezas humanas, parece cada vez mais fora de moda se perguntar sobre o que as certezas humanas têm feito da tecnologia. Isto é, *como os homens moldam a técnica de acordo com seus propósitos ideológicos*. Este segundo fator, no entanto, sempre esteve imbricado com o impasse da autonomia estética e me parece decisivo para a análise das

práticas e narrativas que formam a noção contemporânea da arte do irrepresentável e das literaturas pós-autônomas, mencionadas anteriormente.

Nesse sentido, é interessante revisitar a famosa hipótese de Rancière sobre o assunto. Para ele, a passagem do regime representativo para o que chama de “regime estético” não é meramente uma mudança de sinais que gradualmente teria levado a ordem da comunicação realista para a desordem intransitiva e abstrata. Também não é a consequência progressiva do processo de autonomia, que obcecou a modernidade em todas as suas esferas discursivas.

Acontece que, em primeiro lugar, o regime de representação não é caracterizado por uma mera produção de semelhanças, mas por uma regulação do visível, calcada em métricas, proporções, temas etc. Em segundo lugar, mais do que uma substituição, o que se instalou gradualmente com o novo “regime estético” foi uma concomitância. Assim, ao menos desde a reviravolta romântica, se abriram os precedentes para que tudo fosse representável: grandes e pequenos temas, acontecimentos históricos e fatos banais, grandes líderes e zés-ninguéns. Esse foi, antes de qualquer coisa, o grande ataque a regulação do visível.

Para Rancière, existe um equívoco no tradicional contraste entre arte moderna – calcada na ideia de individualidade romântica e burguesa – e a arte pós-moderna – entendida como a tentativa de superação dos mitos da originalidade e do “autor proprietário”. Isso porque a ideia de gênio, tão propagada no romantismo, pressupunha tanto a identidade quanto o atravessamento de um absoluto impessoal, do qual o gênio era um portador, mas não o proprietário. Decorre daí que:

(...) encontramos, em Schelling e Hegel, a conceituação da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. A revolução estética instituiu como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar a sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível (RANCIÈRE, 2013, p. 129)

Além da concomitância entre identidade e diferença, consciência e inconsciência, Rancière também chama a atenção para o fato de que a relação entre autoria e impessoalidade remete não apenas à ideia de “inspiração” romântica, mas também à impessoalidade da vida anônima e cidadina que se transformou em objeto da arte moderna. Segundo o autor: “O culto da arte nasce com a afirmação do esplendor do anonimato” (RANCIÈRE, 2010, p. 105).

Dada a hipótese de Rancière, fica a impressão de que existe algo de mal colocado no tradicional dilema da autonomia artística e de sua derrocada no pensamento artístico contemporâneo. Com efeito, para o autor, o que parece ter sido decisivo na transição dos regimes tradicionais de representação para a modernidade artística foi, antes de tudo, o

surgimento de um novo regime de visibilidade (o “regime estético”), pelo qual foi possível uma nova configuração da *partilha do sensível*, isto é, da experiência comum. Daí ele apontar o entrelaçamento entre a origem da arte moderna e a “afirmação do esplendor do anonimato”.

Há de se pensar, então, que entre os ingredientes que compõem a noção de arte contemporânea talvez haja um silencioso desprezo pela experiência cotidiana, pelo segredo do dia-a-dia. Hoje, o cidadão comum, objeto de encanto para o artista moderno, deixou de espantar a audiência. A própria ideia de anonimato tem se tornado cada vez mais estranha perante o anseio normativo por reconhecimento e visibilidade generalizados. Quem quiser existir (artista ou público) não pode ou não deve sair da malha digital que organiza a massa indistinta, reservando uma espécie de escaninho virtual no qual cada um pode experimentar a promessa de se libertar do anonimato e de ser visto e aceito como integrante desta ou daquela franquia do discurso cultural.

Por um lado, existe uma dimensão intrincada do fenômeno ligada à revolução tecnológica que tem nos impelido a uma compulsão generalizada a emitir sinais e mensagens eletrônicas, tal como Christoph Türcke descreve em sua tese da *Sociedade Excitada* (2014). Ainda estamos tentando entender como a percepção humana se ajusta às torrentes de sensações audiovisuais que têm reconfigurado nosso sistema sensorial e a produção de presença e de identidade. Entretanto, o próprio Türcke identifica que a compulsão de emitir é também uma compulsão de mercado, resultante da fusão entre a hegemonia da linguagem comercial e a popularização dos meios de comunicação digitais.

Quando o comercial se transforma na ação comunicativa por excelência, ele passa a ser equivalente à presença social. Quem não faz propaganda não comunica; é como uma emissora que não emite: praticamente, não está aí. Fazer propaganda de si próprio torna-se um imperativo da autoconservação (...). Com isso, o que primeiramente começou como exibição do poder industrial, e tinha seu lugar privilegiado nos escritórios da alta administração e nas agências de propaganda, desce à conduta do João-ninguém, sem que os poderosos pudessem abrir mão do fenômeno. (TÜRCKE, 2014, p. 37-38).

Avançando no raciocínio do autor, o que estamos vivendo no auge da revolução digital não é propriamente uma substituição da lógica da indústria cultural, mas algo como a reconfiguração de sua dinâmica. Assim, a reificação derivada do processo alienante da cultura de massa deixa de ser uma imposição externa e converte-se em uma compulsão internalizada. Pertencer à sociedade depende da adesão obsessiva ao comportamento estético comunicacional. Simultaneamente, a publicidade deixa de ter uma função meramente econômica e passa a dirigir uma nova gramática existencial:

(...) comerciais que envolvem seus respectivos produtos na atmosfera de uma malha sonora, nuvens de cores e formas de edição – em suma, todo um *lifestyle* –, que deixam aparecer a marca ou a forma do produto como que por acaso, são meras

enganações, na medida em que sugerem que não se trata mais primordialmente de sua venda mas de “estética” (TÜRCKE, 2014, p. 39)

Se concordamos com TÜRCKE, não é difícil dar um passo à frente e reconhecer que, ao lado dos sujeitos pós-orgânicos e das revoluções “pós-humana” e “pós-autônoma”, a nova cultura digital promete igualmente a realização de um desejo bastante humano de inclusão no que, até então, era a restrita festa das celebridades e dos poderosos. Agora, finalmente, a festa não é mais exclusiva, pois é realizada em um salão cada vez mais amplo e virtual, de maneira que todos possam se sentir interagindo com suas supostas diferenças. Por trás da celebração, porém, o resultado continua sendo muito parecido com o da decrépita indústria cultural do século XX: alienação e reificação.

É evidente que o culto a figuras célebres sempre existiu. Ele faz parte da história da civilização e a história da arte moderna não foge à regra. Porém, com o surgimento da indústria cultural e da cultura de massas esse fenômeno se potencializou. Mais do que isso, foi racionalizado pelo capitalismo de modo a vender um mundo de fantasias feito à medida para cada mercado alvo. Nesse sistema, as estrelas faziam parte de um jogo de promessas que consistia em apresentar um universo inalcançável, mas parcialmente experimentável pelo consumo.

Na passagem dos anos 1950–60 essa lógica adquiriu uma nova configuração cognitiva/comportamental resultante da colonização do dia-a-dia pelas imagens midiáticas. A nascente *Sociedade do Espetáculo* estendia os limites do *star system* ao indivíduo comum misturando os signos mercadológicos ao seu cotidiano. Esta verdadeira invasão da vida privada, certamente, era consequência da presença cada vez mais familiar das novas tecnologias audiovisuais (tv, gravadores, câmeras), mas também viria a se mostrar como uma recomposição das estratégias de dominação política e econômica.

Segundo Guy Debord, o espetáculo é acima de tudo uma ideologia. Como tal, corresponde a um sistema de sentido que organiza os significados da existência pública e privada através de dispositivos como a informação, a propaganda e o entretenimento (uniformizados pelas imagens-mercadoria). Estes dispositivos, a pretexto de representarem a realidade, passam a se identificar como a própria realidade.

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio de aparência. (DEBORD, 1997, p. 17).

A cultura do espetáculo se funde ao real pela onipresente difusão de imagens-mercadoria que criam indeterminações entre valores, representações, produtos e realidade. Para Debord, o objetivo tácito dessas imagens é convencer seus espectadores da necessidade da estrutura social tal como se apresenta e, portanto, da manutenção da hierarquia da cadeia produtiva. A presença ubíqua das imagens-mercadoria inculca nos

que ocupam a base da pirâmide social o impulso visceral de defesa da manutenção do *status quo* que os subordina. O espetáculo, enfim, é uma ideologia na medida em que ratifica as representações hegemônicas da realidade e renega qualquer descrição alternativa.

Esta era, em linhas gerais, a radiografia da sociedade do espetáculo feita por Guy Debord em 1967. Na passagem para o século XXI, se acreditou que o inimigo do espetáculo poderia nascer do próprio espetáculo. A proliferação das tecnologias virtuais contendo informações falsas, produções caseiras e todo tipo de pirataria prometiam instalar o caos nas instituições organizadas. A avalanche de dados, o contrabando digital, além da anarquia de versões da realidade tornariam impossível qualquer gerência minimamente racional da sociedade e da cultura de massas.

Mas eis que o espetáculo se mostrou uma forma mais bem-acabada de dominação ideológica do que supunham os arautos de seu declínio. Ocorre que, nas últimas décadas, o que era uma vaga promessa de ascensão ao Olimpo das celebridades, se tornou uma realidade palpável e ordinária. Hoje todos nós somos artistas estrelando diariamente o filme das nossas vidas. Ou, como explicam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, entramos na era do “hiperespetáculo”, em que o próprio capitalismo se tornou um “capitalismo artista”:

A sociedade do hiperespetáculo sela a união do econômico, do divertimento e da sedução: ela é a sociedade que trata todos os temas na forma de divertimento, que transforma todas as coisas – cultura, a informação, a política – em espetáculo e show business, visando a prazeres e emoções a serem incessantemente renovados. O capitalismo artista contemporâneo se anuncia sob o signo do triunfo do *entertainment* generalizado (...) (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 270)

O problema é que, na era do capitalismo artista, toda crítica ao espetáculo só viceja na própria linguagem do espetáculo, o que de imediato a neutraliza. Fora da gramática das imagens-mercadoria nenhum discurso ou modo de existir é capaz de ganhar real amplitude. Toda ruptura com o idioma do espetáculo confirma paradoxalmente sua hegemonia e estatuto de condição de possibilidade das trocas simbólicas no interior da cultura. É difícil reconhecer um fenômeno cultural que não esteja de alguma forma crivado pela lógica do espetáculo. Mesmo no cotidiano dos miseráveis e degredados, daqueles relegados à margem de qualquer direito ou dignidade, não raro, é possível surpreender a voracidade sem limites do espetáculo se apoderando de seus imaginários.

Com a arte e a literatura contemporâneas as coisas não se passam de um modo diferente. Afinal, a arte não é um fenômeno separado do mundo. Na medida em que o capitalismo foi se estetizando, a estética foi cedendo terreno e se deixando integrar a inflação das imagens autorreferentes do espetáculo.

A uma cultura modernista, dominada por uma lógica subversiva em guerra contra o mundo burguês, sucede um novo universo em que as vanguardas são integradas na ordem econômica, aceitas, procuradas, sustentadas pelas instituições oficiais. Com

o triunfo do capitalismo artista, os fenômenos estéticos não remetem mais a mundinhos periféricos e marginais: integrados nos universos de produção, de comercialização e de comunicação dos bens materiais, eles constituem imensos mercados modelados por gigantes econômicos internacionais. Acabou-se o mundo das grandes oposições insuperáveis – arte contra indústria, cultura contra comércio, criação contra divertimento: em todas essas esferas, leva a melhor quem for mais criativo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27)

Ao que parece, o movimento de estetização absoluta do capitalismo coincide com o ápice do processo de “desdefinição” (LIPOVESTKY; SERROY, 2015, p. 27) da arte contemporânea. O resultado dessa quebra de fronteiras foi o fim da tensão declarada (e ambígua) entre arte e capitalismo. Tensão esta, frequentemente, incitada pelo ideal da autonomia artística. Acredito que é nesse ponto que o conceito se apresenta como um tópico ainda relevante para a discussão sobre a cultura contemporânea. Não para que a autonomia seja resgatada de suas cinzas, ressurgindo como o antídoto para todos os males do “hiperespetáculo” contemporâneo. Mas antes como uma lembrança da desobediência ideológica.

### Considerações finais

A essa altura, então, podemos retomar o argumento central apresentado na introdução para que possamos encaminhar o texto às considerações finais sobre o assunto. Nossa questão era pensar as consequências da ruptura com a ideia de autonomia na arte e na literatura no contexto da cultura contemporânea do espetáculo. Iniciei o texto defendendo a hipótese de que, em geral, o problema da ideologia foi entendido nas últimas décadas como uma questão de desconstrução das categorias modernas de pensamento ligadas à filosofia do sujeito e seus correlatos conceituais, em particular, a noção de autonomia artística.

Penso, no entanto, que a mudança nos valores e costumes produzida pelo esforço de uma arte contemporânea descentrada e impessoal parece módica frente à obsessão por reconhecimento e visibilidade em todas as variadas dicções do discurso cultural (inclusive da vanguarda). Basta ver como as redes sociais conseguem facilmente reunir as polaridades políticas e estéticas mais ferozes dentro da mesma dinâmica irrefletida da busca por *likes* e *views*.

Um exemplo teórico disso vem do campo literário e tangencia o debate sobre a mistura entre ficção e autobiografia. De acordo com Josefina Ludmer, um dos postulados da literatura pós-autônoma é o de que “realidade é ficção e ficção é realidade”.

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da

autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc.) (LUDMER, 2007)

Em muitos sentidos a discussão é anacrônica. Basta lembrar que, em meados do século XIX, Flaubert já esclarecia o mistério explicando para os juizes do Tribunal do Sena que Madame Bovary era ele mesmo. No entanto, é compreensível a insistência no assunto, porque, de fato, o que se enxerga nas últimas décadas é um verdadeiro enxame das ficções autobiográficas. Seja na literatura comercial ou nos ciclos literários mais restritos, a exploração da própria identidade é uma tendência avassaladora e totalizante. Algo que leva a pensar muito mais numa ressurreição do autor do que na sua morte.

Como objeção, poderia se dizer que a literatura de autoficção desconstrói a figura do escritor ou desloca o lugar do autor, evidenciando o caráter desarticulado de toda a identidade e ampliando os limites do que se entendia como “fora” e “dentro” do domínio do literário. Sem dúvida. Entretanto, o que se verifica é que a orientação comum dessa literatura tem sido a de projetar o autor à celebridade e identificar seu papel na luta entre os integrados e marginais do panteão literário. Na maioria das vezes, a figura pública do autor é mais conhecida que seus romances.

Isso sem falar que, nos bastidores, o destino da arte e da literatura continua atado à negociação com os donos do poder de circulação e divulgação. É verdade que a internet democratizou essa dinâmica. Mas isso é apenas meia verdade, já que seria preciso esquecer que *Google, YouTube, Facebook* etc. são monopólios que, como outros ao longo da história capitalista, lucram com o trabalho de multidões em nome do suposto benefício civilizatório de todos.

É sempre difícil bater na tecla das relações entre arte, política e capitalismo sem soar nostálgico e defasado. Porém, é precisamente na antiga e mal resolvida relação entre arte e mercado que o problema da autonomia insiste em retornar. Aqui é preciso entender os desdobramentos da rejeição contemporânea às categorias modernas de conhecimento (sujeito, razão, representação, história etc.) tão marcantes na atual concepção de arte.

Ninguém duvida da importância da crítica à ficção logocêntrica do sujeito burguês ocidental e suas etnocêntricas metanarrativas. Ao mesmo tempo, as descrições da subjetividade como processo descentrado, híbrido e contingente criam frentes importantes de resistência a velhas estruturas normativas de significado e hierarquização estética. Aparentemente, teóricos e artistas contemporâneos anseiam por um posicionamento estético/político mais direto e honesto (ainda que eventualmente mais hermético) ao dispensarem os procedimentos tradicionais de representação. O problema é que a almejada perda de referências tem seus efeitos colaterais. Como explica Terry Eagleton:

Com o modernismo, o halo de divindade dá lugar à aura do estético, que por sua vez vem a ser dissipada pela arte tecnológica do pós-modernismo. A única aura que permanece é a da mercadoria ou celebridade, fenômenos nem sempre fáceis de distinguir. Se o romantismo tenta substituir Deus pelo sujeito insondável, infinito e todo poderoso, como sustenta Carl Smith em seu *Romantismo Político*, o pós-modernismo, no dizer de Perry Anderson, representa um “subjativismo sem sujeito”. Se Deus está morto, o próprio Homem, que chegou a sonhar em calçar seus sapatos, também está chegando ao fim. Não resta muita coisa a desaparecer. (EAGLETON, 2016, p. 176)

Trocando em miúdos, mal se concretiza, a guerrilha da arte contemporânea pela reconciliação entre forma e conteúdo (mente e corpo/ dentro e fora etc.) é envolvida com naturalidade pelo mercado, que incorpora suas técnicas para o bem de seus propósitos. Almejando a insurreição política, muitas vezes a vanguarda serve de apoio ao desenvolvimento de novos meios capitalistas de monopólio ideológico.

Arte e teoria estética procuraram corajosamente reinventar novas metáforas para fugir ao controle asfixiante do racionalismo burocrático e da metafísica travestida de crítica. Com esse intuito, desmontaram o sujeito, as identidades e a linearidade histórica. Apostaram em uma relação imediata entre cognição e afecção. No entanto, ao cobrirem a cabeça, descobriram os pés. Forneceram preciosos mapas do inconsciente para grandes oligopólios e seus marqueteiros que antecipam o comportamento dos sujeitos desejantes e descentrados, e procuram convencê-los a adotar este ou aquele hábito e a assumir esta ou aquela identidade.

No momento em que abre mão de sua autonomia – mesmo que uma autonomia precariamente definida –, a arte renuncia ao poder de deliberar sobre sua especificidade e, com isso, traçar suas diferenças em relação ao discurso e às práticas ideológicas hegemônicas. É claro que este nunca foi um poder absoluto e transparente. Como afirma Adorno em seu *Teoria Estética* (2012), a autonomia artística só existe numa relação dialética com a heteronomia (em relação ao mercado, à cultura, à política etc.). A obra de arte é o resultado momentâneo de um breve equilíbrio entre esses dois polos, mas que jamais se estabelece de modo definitivo. Ainda assim, sem o frágil limiar da autonomia, o artista corre o risco de se diluir na irrelevância das imagens e dos discursos reificantes, nos quais todos têm direito a ter voz, contanto que devidamente domesticada. É nesse sentido que Ludmer, mesmo após um diagnóstico simpático à nova literatura pós-autônoma, não deixa de alertar que:

Ao perder voluntariamente a especificidade e atributos literários, ao perder “o valor literário” (e ao perder “a ficção”) a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria, específica. A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder (LUDMER, 2007)

Defender a noção de autonomia não significa prezar pelas escolásticas tentativas de definir “estruturas”, “formas”, “discursos” e “categorias” do artístico. A arte é uma prática indeterminada. Esta é paradoxalmente sua característica fundamental. Ao mesmo tempo seu vício e sua virtude. Entretanto, de que vale essa indeterminação se não estiver acompanhada da crítica, da transgressão, da dúvida, do solipsismo, do engajamento, em resumo, da autonomia em relação às outras esferas discursivas da cultura?

A autonomia foi a ambígua trincheira de onde a arte moderna pôde desestabilizar a ciência, a política, o mercado e a filosofia, desacreditando seus deuses e disseminando a suspeita de que sempre havia uma outra versão da história. Como diz Eagleton (1998), é curioso pensar que a ausência de sujeitos autônomos, que até pouco tempo atrás era vista com horror pelas distopias literárias, hoje é tomada como um grito de libertação. Algo que soa como uma reação exageradamente hiperbólica à tradição iluminista, mesmo quando entendida no seu sentido metafórico.

O que parece difícil para muitos artistas e intelectuais contemporâneos aceitarem é que existem certas conquistas que são simplesmente a base para realizarmos e julgarmos nossas ideias e ações presentes e futuras, inclusive em arte. Às vezes é preciso olhar para o retrovisor antes de avançar. Nem tudo que é criador e livre precisa pagar um tributo irrestrito ao futuro.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

\_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *A morte de deus na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo – viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. In: *Cultura e barbárie* (revista digital). Disponível em: < <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. 2007>. Acesso 9/2018.

MERQUIOR, José Guilherme. *Critica (1964–1989)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *Chronicles of consensual times*. London; New York: Continuum, 2010.

\_\_\_\_\_. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Por que o pós-humano?* REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126–137, junho/agosto 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13607/15425>>. Acesso: 9/2018

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada – Filosofia da sensação*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.