

## Perto Demais de sua Própria Desaparição: O Povo que Falta e a Farsa da Democracia Estética

[Too Close to its Own Demise: The Missing People and the Farce of Aesthetic Democracy]

Vladimir Safatle\*

**Resumo:** Trata-se de discutir a natureza da autonomia estética como modelo de emancipação social. Para tanto, há de se partir das dificuldades atuais de consolidação da autonomia estética, sem no entanto deixar de usá-la para criticar formas de conciliação entre arte e vida que parecem perder de vista os problemas resultantes da articulação contemporânea entre cultura e produção capitalista.

**Palavras-chave:** Autonomia. Emancipação. Arte Popular. Indústria Cultural, Contra-hegemonia.

**Abstract:** This article aims to discuss the aesthetic autonomy as a model for social emancipation. It starts from the contemporary challenges for the defense of aesthetic autonomy, using autonomy for criticizing discourses that seems to sustain a possible conciliation between life and art that not take into account the problems resulting from the connection between culture and capitalistic production.

**Keywords:** Autonomy. Emancipation. Popular Art. Cultural Industry. Contra Hegemony.

---

\*Professor titular do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: vsafatle@yahoo.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4428-0131>.

*Nunca o artista teve tanta necessidade de um povo,  
mas ele constata no ponto mais alto que o povo falta*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Há um livro sobre teoria estética que começa com a seguinte frase: “Tornou-se autoevidente que nada referente à arte é autoevidente mais, nem em si, nem em sua relação ao todo, nem mesmo em seu direito de existência” (ADORNO, 2019). Talvez haja realmente certa necessidade de começar toda discussão a respeito da possibilidade da experiência estética na sociedade contemporânea repetindo esta frase. Começar por dizer: “não é certo que algo como a experiência estética possa, de fato, existir”. Pois há de se sentir o risco de sua inexistência, a dificuldade monstruosa de sua afirmação contemporânea, o desconforto que ela causa, antes de simplesmente referendá-la em alguma chave de segurança ontológica. A existência da experiência estética não é certa, talvez ela sequer seja mais possível no interior do horizonte histórico que é o nosso. Há uma coordenada histórica que, se não a invalida por completo, ao menos a problematiza de forma dramática.

Quando foi escrita, no final da década de sessenta do século XX, essa afirmação ressoava certa situação histórica que se fazia sentir nas sociedades mais integradas ao desenvolvimento capitalista. Estávamos em uma época na qual

o discurso da integração social através das dinâmicas intervencionistas do capitalismo de estado ainda afirmava sua hegemonia. Mesmo que tal integração em operação nos ditos estados de bem-estar social fosse paga com a preservação de relações coloniais, com o subdesenvolvimento dos países do então chamado Terceiro Mundo, com o recurso massivo à espoliação de um subproletariado composto por imigrantes, os processos de integração social e psicológico ao horizonte normativo do capitalismo encontravam formas de se sustentar. No entanto, por um momento, nesse contexto histórico do final dos anos sessenta, as lutas políticas pareceram mover-se para fora da regulação administrativa dos conflitos sociais, criando sequências de revoltas estruturais no interior dessas mesmas sociedades de alta integração, isso enquanto os ditos países do Terceiro Mundo continuavam suas lutas anticoloniais e suas tentativas de sair da estabilização desigual do subdesenvolvimento. Ou seja, quando for dito haver se tornado autoevidente que nada relacionado à arte era autoevidente mais, o horizonte político-social estava longe de parecer fechado a possibilidades de transformações estruturais e revolucionárias. As lutas polí-

ticas indicavam a irredutibilidade das contradições sociais efetivas.

Essa não era apenas uma descrição do horizonte político-social da época. Os próprios campos da produção estética pareciam animados por experiências em vias de aprofundamento de sua capacidade crítica e de elaboração formal, seja no cinema, nas artes visuais, na literatura, no teatro e mesmo na música, que Theodor Adorno, o autor da afirmação em questão, conhecia tão bem. Talvez fosse o caso de lembrar que o momento histórico no qual ele insiste na insegurança estrutural a tudo referente à arte era o momento de plena produção de Boulez, Berio, Ligeti, Cage, Feldman, Stockhausen, mas também de John Coltrane, Thelonius Monk, Astor Piazzolla, entre tantos outros. Adorno conhecia bem as potencialidades da produção musical de seu tempo, que encontrava nos seminários de Darmstadt um local privilegiado de debate e apresentação. Mais ou menos à mesma época em que escreveu a afirmação que comentamos, ele apresentava um texto-manifesto, *Vers une musique informelle*, no qual defendia o que entendia ser um campo de potencialidades imanentes da produção musical de sua época.

Poderia então parecer algo contraditório e talvez mesmo extemporâneo enunciar exatamente nesse momento que sequer o direito de existência da arte era autoevidente. Mas o diagnóstico em questão não apontava exata-

mente para um estado atual das obras, e sim para uma estratégia necessária no interior de seus procedimentos de composição e criação. Para existir nesse momento histórico, as obras de arte precisavam estar muito próximas de sua própria desapareição. Elas precisavam se construir a partir de sua própria impossibilidade, sentir o risco iminente de sua mudez, lutar contra as tendências internas de seus materiais.

A estratégia apontava para os problemas resultantes da consolidação dos processos de integração psíquica e libidinal que se mostrarão uma das bases mais sólidas do capitalismo. Essa integração se dava de forma preferencial não através dos sistemas de reprodução material de instituições como a família, as práticas religiosas, a escola ou os hospitais. Todos esses sistemas estavam submetidos a um microssistema que colonizava os demais, dando-lhes seu ritmo, suas estruturas narrativas, organizando suas intensidades, seus limites, suas “pessoas”, seus conflitos, sua “visibilidade”. Pois não haveria integração social ao capitalismo sem a integração psíquica produzida pela restrição dos usos da linguagem às formas avalizadas por uma junção em plena ascensão entre cultura e produção industrial. Junção que recebia uma alcunha conhecida, “indústria cultural”, e que ficaria mais compacta e coesa com o passar do tempo. Essa integração poderia perdurar, como de fato ocorreu, mesmo depois da dessolidarização com

as promessas econômicas que um dia o capitalismo havia nos levado a acreditar.

Contra isso, só restava à arte deslocar-se para o limiar de sua própria impossibilidade, servindo-se de todas as estratégias possíveis para nos lembrar que nos falta língua, fornecendo a figura do desconforto com a língua na esperança de fazer desse desconforto a força de emergência de outra sensibilidade capaz de decompor as dinâmicas de integração psíquica que acabariam por fornecer um freio a nossas expectativas de emancipação social. Pois, para que tal emancipação pudesse efetivamente se realizar, seria necessário certa forma de desintegração psíquica que se faz sentir todas as vezes que percebemos que a língua nos falta, ou antes, que a língua com sua garantia de ordem, lugares e hierarquia nos exila.

Cinquenta anos depois, seria o caso de repetir esse gesto e começar mais ou menos do mesmo ponto. Começar repetindo: “Tornou-se autoevidente que nada referente à arte é autoevidente mais, nem em si, nem em sua relação ao todo, nem mesmo em seu direito de existência”. Repetir a fim de lembrar que, para ser politicamente relevante, a arte deve colocar em questão sua possibilidade histórica. Só assim ela realiza politicamente a relevância de sua própria possibilidade.

## **A construção estética do povo e seus descontentes**

O sintagma “politicamente relevante” foi acrescido de forma meio abrupta à argumentação porque tal emergência abrupta esconde um pressuposto. Pois há um processo histórico no qual a experiência estética se desenvolve até colocar-se abertamente como modelo de emancipação social. Esse processo está ligado à constituição histórica da autonomia estética. Uma constituição para a qual convergem dinâmicas muitas vezes contraditórias, constituição que é a expressão de um verdadeiro campo de combate no interior do qual modelos distintos do que devemos entender por “autonomia” parecem estar em confronto.

No entanto, no interior desse combate, há um eixo que deve ser privilegiado. Pois há de se lembrar que não será por uma razão anódina que a autonomia estética se consolidará no exato momento em que a arte for compreendida como força indutora da construção de um povo por vir, de uma comunidade por vir. Como se coubesse à arte a produção de vínculos e mitos que outrora foram assumidos pela religião com seu poder unificador. Se era o caso de desalojar a religião do lugar de poder unificador das esferas sociais de valores, uma espécie de experiência estética poderia ter a função de reconstrução dos horizontes sociais de experiência. Podemos encontrar as raízes desse impulso

em textos programáticos do século XIX europeu, como a *Educação estética do homem*, de Schiller e sua afirmação da necessidade de uma “revolução total de todo o modo de sensação” (SCHILLER, 2011, p. 129, tradução adaptada), se esquecer em sua influência decisiva no jovem Marx, ou ainda o *Mais antigo programa do idealismo alemão*, fragmento de texto que unia Hölderlin, Hegel e Schelling.

Esse pequeno texto é paradigmático de certa forma de crítica social e de ação política que atravessará o século XIX. A procura pela emancipação popular passava aqui pela recusa de instituições que até então não teriam sido capazes de ser a expressão orgânica da força popular: “Perante a ideia da humanidade, quero mostrar que não há nenhuma ideia de Estado, porque o Estado é algo de mecânico, como também não existe uma ideia de máquina. Só aquilo que é objeto da liberdade se chama ideia. Temos, pois, de ir além do Estado!”, (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 2003, p. 216, tradução adaptada) dirá o texto, marcado aí claramente pelos impulsos destituíntes da Revolução Francesa e pela defesa da força construtiva da ideia. Essa recusa de instituições nos levaria à abertura em direção a uma nova comunidade baseada na força da criação própria à poesia e sua suspensão das dicotomias entre mito e razão, entre razão e sensibilidade: “Só então nos aguardará a idêntica formação de todas as forças, tanto do singular como

de todos os indivíduos. Já nenhuma força será oprimida. Reina então a geral liberdade e igualdade dos espíritos!” (HEGEL, HÖLDERLIN, SCHELLING, 2003, p. 217, tradução adaptada). Ou seja, a produção da emancipação social, espaço no qual nenhuma força será mais oprimida, passa pela renovação dos laços sociais através da capacidade de novas partilhas produzidas pelo poema, pela capacidade que o poema teria de chamar por uma terra e um povo que ainda não existe. Este impulso não se esgotará no começo do século XIX, mas, como mostrarei em outro texto, irá atravessar o século XX e terá, inclusive, no Brasil um lugar privilegiado de seu exercício.

Que a reflexão sobre a autonomia estética se consolide exatamente nesse momento, eis algo que não deveria nos surpreender. Ela não nasce aí, pois terá suas raízes em outro debate, próprio ao século XVIII, como veremos à frente. Mas é nesse momento que ela se consolida e se generaliza, saindo do regime estrito da estética musical para a economia geral da arte. Tal generalização tem uma razão clara. Pois se tratava de fazer das obras de arte vetores de transformações materiais da sensibilidade e, para tanto, elas precisariam romper o vínculo mimético com a ordem naturalizada da reprodução material da vida. A autonomia estética aparecia nesse momento histórico como estratégia que irá se impor na construção de um povo, mesmo que Hegel maduro não possa

ser descrito exatamente como um defensor da autonomia da arte.

No entanto, não serão poucos os que questionarão essa compreensão da autonomia estética em sua relevância política. Pois um dos esquemas mais utilizados de compreensão da arte em nossos dias parte do pressuposto de que, na verdade, a consolidação da autonomia estética seria expressão de algo exatamente contrário, a saber, de uma forma de compensação social. Sem mais poder alimentar a ilusão de que seria o motor a impulsionar as transformações do mundo, a impulsionar as mudanças radicais em seus modos de apresentação, ou ainda, sem mais poder alimentar a ilusão de ter a força de interditar a circulação nesse mundo, não teria restado à arte outra coisa que se voltar a si mesma, tomar a si própria como seu objeto, criando com isto uma dinâmica autorreferencial que apenas denunciaria sua impotência efetiva em ser uma prática social com capacidade de transformação de outras esferas sociais de valores. Essa perspectiva defende que a experiência moderna de autotematização da forma seria herdeira de certa decepção histórica. Sobretudo, ela defende que autonomia é autolegislação (o que não é tão evidente quanto possa inicialmente parecer, ao menos quando estamos a falar de autonomia estética). Diante da incapacidade histórica da arte ser motor de transformação social, isto a partir principalmente da segunda metade do século XIX, não lhe

teria restado outra coisa senão ser mera *art pour l'art*. Não podendo transformar o mundo através da realização de ideais reformadores que viam na circulação das obras de arte um potencial “educador” e de reforma social, ela teria se voltado a uma reflexão estéril sobre si mesma. Lembremos, por exemplo, do que fala Pierre Bourdieu a respeito da formação do campo literário e artístico, com suas exigências de autonomia da arte e dos artistas, na França da segunda metade do século XIX:

Como não supor que a experiência política desta geração, com o fracasso da revolução de 1848 e com o golpe de estado de Luís Napoleão Bonaparte, além da longa desolação do Segundo Império, não tenha desempenhado um papel na elaboração da visão desencantada do mundo político e social que segue o culto da arte pela arte? Esta religião exclusiva é o último recurso dos que recusam a submissão e a demissão (BOURDIEU, 1998, p. 104).

Afirmações desta natureza procuram sustentar que a sequência de decepções históricas na Europa do século XIX (1830, 1848, 1871) teria mostrado à literatura, em especial, e à arte, em geral, sua impotência em se colocar como motor do processo de transformação social. Recusar a submissão do artista

ao gosto jornalístico e à afirmação do modo de vida de uma época de reino filistino da burguesia só seria possível através da constituição de uma “religião exclusiva” marcada pelo culto da arte pela arte. Este modelo compensatório, que fustiga tanto a independência social do artista quanto a independência formal de sua linguagem, servirá de fundamento para todas as denúncias que levantarão a voz contra os “formalismos” da arte no século XX, assim como contra a pretensa incapacidade de a arte integrar, em seu interior, a relação crítica com o mundo social. Pois se trata de desqualificar as consequências políticas das demandas de autonomia estética por estas pretensamente serem a expressão mais bem acabada de uma dinâmica melancólica de pura e simples evasão. Nessa leitura da *autonomia estética como expressão de certa forma de melancolia social*, a dificuldade e estranhamento da linguagem artística seriam apenas marcas de sua irrelevância, de sua mistificação.

Essa compreensão da autonomia estética como forma de melancolia social pode levar à compreensão do questionamento sobre a possibilidade histórica da experiência estética esconder, na verdade, o declínio de uma experiência estética específica, essa vinculada a uma autonomia que teria entrado enfim em

colapso definitivo. Autonomia que seria apenas uma visão purificada da arte, própria a certo elitismo que desdenha de portar funções sociais específicas<sup>1</sup>, assombrada pela compreensão da experiência estética como expressão do gênio e procura heroica e viril do sublime. Como se fosse questão de defender certo “excepcionalismo estético” (DE BOEVER, 2019) com sua figura fáustica do gênio criador que suspende a ordem como um soberano que teria a força de decretar estados de exceção. Ou seja, seria o caso de nos despedirmos dessa experiência estética que seria apenas uma forma insidiosa de mistificação social, isso em prol de uma arte mais colaborativa, que “não se inquieta mais em distinguir-se das culturas populares através da originalidade de sua língua” (GEFEN, 2021. p. 16). Arte que possa ser apreendida por todos, sendo assim uma experiência mais democrática e menos hierárquica. Contra certa “abstração” presente nessas estratégias de autonomia estética, haveria de se encontrar formas de um realismo saudável e democrático.

### Democracia estética como farsa

Isto talvez nos permita melhor abordar um *topos* constantemente mobilizado

<sup>1</sup>Sendo que valeria meditar sobre afirmações de Adorno como: “Desde os primórdios da era burguesa, a *raison d'être* de toda arte autônoma consiste em que somente aquilo que não tem utilidade responde por aquilo que o útil poderia ser um dia, o uso feliz, o contato com as coisas para além da antítese entre o utilizar e a falta de utilidade. Isso faz com que as pessoas que querem algo melhor rebelem-se contra o que é prático” (ADORNO, 2021, pp. 184-185).



em debates estéticos contemporâneos a respeito da possibilidade de estarmos, na verdade, diante de uma mutação da produção artística em direção a regimes mais adaptados a uma vida democrática. Pois seria o caso de lembrar como a discussão sobre a possível readaptação da produção artística aos quadros da vida democrática tem, na verdade, a idade da *Crítica do Juízo*, de Kant, ao menos se seguirmos uma linha de leitura que parece começar com Hannah Arendt e sua compreensão da articulação entre estética e política a partir da emergência de um: “senso comum que é um senso comunitário, *sensus communis*” (ARENDR, 1992, p. 72). Kant falará de um “*gemeinschaftlichen Sinnes*”. Nesse sentido, a experiência estética seria algo como os prolegômenos para toda convivência possível à diversidade, isso graças à emergência de um senso comum (que não por acaso vem do grego *αισθησις κοινη*) que permitiria: “ajuizar a priori a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem a mediação de um conceito)” (KANT, 1995, § 40), realizando assim expectativas de comunicação universal e reconhecimento genérico. Juízos de gosto não se contentariam em serem solipsistas. Eles expressariam o desejo de serem comunicáveis e partilhados. Quando julgamos, julgaríamos como membros de uma comunidade, seja ela atual ou potencial. O que nos levaria a defender que “gosto” é um julgamento vinculado à possibili-

dade de comunicarmos nossos sentimento ao Outro, defendendo assim certo cosmopolitismo com consequências, ao mesmo tempo, estéticas e políticas.

Nesse contexto, valeria a pena lembrar que dirá Otília e Paulo Arantes a respeito da aparência de democratização do juízo de gosto no esteio da constituição da esfera pública burguesa:

na comunicação pública, que vincula os indivíduos em torno da obra-mercadoria devassada pela crítica, todos reclamam com razão a mesma competência judicativa. A esfera pública da arte autônoma não só antecipa como prefigurava a miragem política burguesa. Iguais no juízo estético – cuja universalidade pressuposta, porém indeterminável e tacitamente partilhada, recalcava o *bourgeois* no homem genérico – iguais também no céu abstrato da política, futuros *citoyens* de uma República dos fins que antes fora das Letras (ARANTES, ARANTES, 1992, p. 41).

Essa leitura da arte como antecâmara da vida democrática, ao menos na maneira que as democracias liberais a concebem, parte da pressuposição da autonomia da arte ter a mesma idade



que a esfera pública liberal-burguesa<sup>2</sup>. Paulo e Otília Arantes fornecem o contexto histórico da defesa transcendental feita por Kant. Eles entendem bem que toda determinação transcendental é uma instituição social. Nesse sentido, a recuperação da autonomia estética valeria como garantia de que nosso sistema de experiências sociais já portaria em si a possibilidade de construção de campos alargados de reconhecimento no interior do qual seria possível “pensar por si, pensar no lugar de qualquer outro, pensar sempre em acordo consigo próprio” (KANT, 1995, § 40), operar descentramentos de perspectiva sem que para tanto seja necessário uma radical transformação do domínio da dimensão prática e seu sistema de reprodução material da vida. Ou seja, as condições de atualidade e o horizonte de suas possibilidades imanentes já definiriam o campo no interior do qual se desdobrará as dinâmicas de produção e reconhecimento que uma obra de arte seria capaz. Esse era o risco de integrar o juízo de gosto em uma “faculdade”.

Nesse sentido, não deixa de ser desprovido de interesse perceber que muitos dos que defendem atualmente o ocaso da autonomia estética engajam-se nessa via por querer preservar o potencial “democrático” do senso comum. Como se fosse o caso de livrar a arte de sua crença na irredutibilidade de sua

própria linguagem a fim de recuperar seu potencial de conciliação com a experiência ordinária e seu sistema de formas.

Por essa razão, há de se lembrar como a universalidade que a obra de arte aspira não deveria em absoluto ser articulada a alguma pretensa tradutibilidade genérica em um campo indexado pela existência de um senso comum. Melhor seria ver nela a figura do excesso em relação aos processos de determinação imanentes de sentido socialmente partilhado. Levar em conta tal excesso exige um modo de relação que não é apenas relação à alteridade, mas algo mais estrutural, a saber, relação ao que se apresenta como acontecimento que destitui os limites do senso comum<sup>3</sup>. Não é por acaso que o fundamento de um dos eixos centrais de produção da experiência estética nos últimos duzentos anos não será exatamente o *sensus communis*, mas o que é desprovido de senso, insensato pois estabelecido em relação à loucura, que, não por acaso, será considerada por Kant como um *sensus privatus*, como uma paradoxal linguagem privada. E não se trata apenas de lembrar de experiências subjetivas articuladas entre a criação e a loucura (Hölderlin, Nerval, Artaud, Munch, Schumann, Bispo do Rosário ou a consciente e voluntária exploração limiar de Lygia Clark, entre tantos ou-

<sup>2</sup>Ver, a esse respeito, FRÜCHLT, 2011; 2014. A crítica a posições dessa natureza tinha sido feita previamente por PRADO JUNIOR, 2007.

<sup>3</sup>Sobre a compreensão da obra de arte como acontecimento, ver sobretudo BADIOU, 1998.

tros), mas dos processos de criação que se constroem deliberadamente contra as garantias comunicacionais do senso comum.

Seria melhor levar em conta tal excesso ao invés de defender alguma forma possível de uso “contra-hegemônico” do senso comum, como se fosse possível transformá-lo através de ações como essas que visam: “tornar visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar, dando voz a todos os silenciados no interior da estrutura da *hegemonia* existente” (MOUFFE, 2013, P. 93). Por mais politicamente engajada que tais perspectivas possam parecer, elas cometem os mesmos erros que as estratégias populistas de esquerda em política, a saber, compor forças em direção à hegemonia, mas acabar por encontrar a paralisia. Uma paralisia que nunca é tematizada a partir das contradições iminentes às próprias cadeias populistas de equivalência. Pois seria o caso de se perguntar sobre o riscos de práticas contra-hegemônicas que precisam operar com a pressuposição de um senso comum no interior do qual se desdobrarão os antagonismos. Pois há uma exigência, ao menos quando estamos a falar do campo estético, de certa restrição do domínio da luta, pois se trata de lutar no interior de uma gramática pressuposta, para desviar seus elementos, hackear seus procedimentos, redefinir seus agentes. Tais operações, por mais que tenham seu interesse e valor,

precisam assumir um limite. Pois seria interessante se perguntar sobre o que práticas contra-hegemônicas precisam preservar para organizar o antagonismo na forma da “contra-hegemonia”, o que elas não devem tocar e questionar. O quanto contra-hegemonia é dependente da preservação da hegemonia. Ou se quisermos: o que quanto tal preservação não implicará movimento em um primeiro momento e paralisia em um segundo momento? Exatamente como vimos de forma exaustiva nas práticas políticas populistas de esquerda.

Uma forma de começar por pensar sobre tal paralisia consiste em lembrar que, quando Kant escreve a *Crítica do Juízo*, nos encontrávamos no momento histórico em que a experiência estética lutava por se livrar de funções sociais específicas, de sua submissão às demandas comunicacionais da linguagem e a programas de edificação moral e pedagógica em nome de uma nova estruturação da sensibilidade. Essa luta produzirá, na verdade, a pressão pelo que não tem lugar no interior da vida social com seus modelos hegemônicos de reprodução material e de determinação subjetiva. Nesse sentido, a temática da experiência estética como violência contra a imaginação (que aparece em Kant, mas quando o sublime entra em cena) deve ser compreendida como a tentativa de liberar a sensibilidade, o tempo e o espaço dos modelos de colonização produzidos pelo primado histórico da consciência, com

seus modos historicamente situados (e não transcendentalmente deduzidos) de presença e representação. Por isso, a emergência da autonomia estética será mais ambígua do que a emergência da esfera pública liberal-burguesa. A insistência em sua necessidade não será apenas expressão de fidelidade retardária a um projeto liberal de esfera pública, mas pode também se colocar como o seu contrário, a saber, como reconhecimento da inefetividade de postular horizontes normativos de consenso potencial.

Tendo problemáticas dessa natureza em vista, lembremos ainda como, longe de uma faculdade livre, a imaginação é uma faculdade disciplinada em seus modos de organização da experiência sensível. Tal natureza da imaginação foi explorada de forma paradigmática por Heidegger em sua crítica ao intuícionismo de Kant<sup>4</sup>. Partindo de críticas dessa natureza podemos complementar insistindo que a violência da experiência estética contra a imaginação será violência contra as limitações sociopolíticas implicadas no próprio exercício esquematizador da imaginação e contra aquilo que a pretensa transcendentalidade do senso comum procura esconder. Nesse ponto, não é possível seguir

autores como Christoph Menke quando afirmam que o livre jogo da imaginação não segue lei alguma<sup>5</sup>. Décadas atrás, Adorno e Horkheimer já haviam insistido que o primeiro serviço fornecido pela Indústria Cultural ao consumidor era exatamente o “esquematismo”: “A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria cultural. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente” (ADORNO, HORKHEIMER, 1991, p. 103). É o esquematismo da imaginação que a indústria cultural toma do sujeito, é sua imaginação que é expropriada. Tomada essa só possível porque tal esquematismo sempre foi um produto social. Essa era uma maneira de criticar o desconhecimento do caráter socialmente regulado da imaginação e das estruturas sociais da comunicação que o senso comum permite.

Isso explica como a incomunicabilidade crescente da experiência estética será a expressão maior de uma decisão política. Pois para a experiência estética não haverá outra alternativa a não ser fazer a gramática da linguagem ordinária desabar, impedir que ela nomeie o

<sup>4</sup>“A percepção imediata de um dado, por exemplo, desta casa, já contém necessariamente uma vista prévia esquematizadora da visão em geral, é apenas através desta vista prévia [*Vor-stellung*] que o ente reencontrado pode se manifestar como casa, pode oferecer a vista de uma ‘casa dada’” (HEIDEGGER, 2019, p. 130). Essa vista prévia é conformação do mundo à natureza projetiva da representação do sujeito. Na verdade, ela é o eixo de um “psicologismo” que habitaria a estética transcendental kantiana.

<sup>5</sup>Cf. FRÜCHLT, MENKE, REBENTISCH, 2012, pp. 126-135. Do ponto de vista antropológico, não é a imaginação que pode nos fornecer um espaço de desdobramento das conexões e produções produzidas por uma estética da força. Melhor seria procurar tematizar diretamente o conceito de “pulsão”.

que quer que seja, para que um outro campo de experiência seja possível. A arte mostrará saber, melhor que qualquer outra práxis, que “César é também senhor da gramática”, que o exercício do poder encontra-se fundamentado na elaboração das condições sintáticas da vida social, na imposição de uma gramática que regulará o sentido das ações, o horizonte dos problemas, a configuração das soluções, a estrutura dos sujeitos agentes, a urgência das decisões. Todo desejo de incomunicabilidade, de inexistência, de inexpressão que a arte parece mobilizar, de forma cada vez mais insistente desde o final do século XVIII, apoiando-se preferencialmente em sua dimensão de autonomia, ganhando força inicialmente no interior de certas correntes do romantismo para chegar até nós, aponta para o questionamento de tal domínio gramatical<sup>6</sup>. Vale para a experiência estética o que disse Carl Schmitt a respeito da política:

No que diz respeito a conceitos políticos decisivos, interessa justamente quem os interpreta, define e aplica; quem, através da decisão concreta, diz o que é paz, desarmamento, intervenção, ordem pública e segurança. Uma das manifestações mais

importantes da vida legal e espiritual da humanidade em geral é o fato de que aquele que possui o verdadeiro poder é capaz de determinar o conteúdo dos conceitos e das palavras. *Cæsar dominus et supra grammaticam*: César também é senhor da gramática (SCHMITT, 1994, p. 202).

Há de se lembrar disso no momento histórico que é o nosso, em que nada referente à arte é autoevidente mais. A falta de evidência da arte talvez esteja ligada a outra falta de evidência, esta concernente à possibilidade de transformações estruturais da vida social. A partir do momento em que a arte associou seu destino à emergência da pressão por rupturas sociais, ela parece ter selado seu destino em um horizonte de aparente retração revolucionária, como o que conhecemos atualmente, onde até mesmo as forças que deveriam ser as mais dispostas à ruptura acomodam-se ao horizonte de ajustes da sociedade capitalista, mesmo quando esses ajustes se vendem como formas de “estéticas da intervenção”. Vale ainda hoje o que disse um dia Walter Benjamin a respeito de obras de arte que, a despeito de seu conteúdo de ruptura, preservavam as técnicas e modalidades de circulação

<sup>6</sup>Sobre a relação entre romantismo e processo revolucionário, ver sobretudo LÖWY, SAYRE, 2015. É de Michael Löwy algumas das formulações mais significativas sobre a natureza de crítica social a animar o romantismo, na qual o recurso a horizontes pré-modernos pode servir tanto como empuxo conservador como desvio para a projeção de energias utópicas. Ver também LÖWY, 2012.

próprias ao campo estabelecido da comunicação socialmente legitimada: “o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam.” (BENJAMIN, 1987, p. 128).

### A ideologia do encontro com o povo

Neste sentido, nunca seria demasiado insistir como o campo da comunicação não se desdobra em alguma “esfera pública” potencialmente portadora de vínculos privilegiados ao mundo da vida, mas encontra-se completamente colonizado pela estrutura monopolista da indústria cultural, por suas figuras, seu tempo, sua visibilidade, sua forma de narrar, sua espetacularização. Trata-se de não esquecer que *a organização das formas de circulação define necessariamente o escopo das potencialidades do sentido*. O que acaba por levar a experiência estética, ao contrário, à necessidade de exploração sistemática das estratégias de não-comunicação.

Esse horizonte da comunicação aparece, para muitos, como um fármaco possível para o pretense divórcio entre experiência estética autônoma e o que se costuma chamar de “linguagem do povo”. Pois, segundo esse esquema, se a arte gostaria de realizar expectativas de

transformação social, ela não deveria mais procurar construir um povo por vir, mas “encontrar o povo” e ser capaz de falar em sua linguagem.

Seria, no entanto, interessante perguntar-se sobre o sistema de pressupostos que tal tarefa enuncia. Pois é evidente como ela opera com a estranha evidência de que algo como o “povo” fale *uma* linguagem, fale uma linguagem uma ou que, ao menos, se desdobre em um campo de tradutibilidade genérica. Linguagem essa na qual o sentido se articularia à origem, no interior da qual uma voz unitária se constituiria articulando em uníssono a multiplicidade do que se dispersa no campo social de experiência. Daí essa naturalidade com que se aceita a existência de uma linguagem unificada própria do povo em toda sua extensão, linguagem essa cuja circulação seria portadora da força de dar visibilidade a experiências denegadas de sofrimento social e de fazer desse sofrimento motor de crítica e transformação.

Poderíamos nos perguntar qual o interesse em afirmar a existência de uma linguagem do povo, a não ser daqueles que se colocam como seus porta-vozes, com a legitimidade e a pretensa autoridade que tal autoenunciação implicaria. E no contexto sócio-histórico que é o nosso, não é tarefa difícil perceber que normalmente tal tarefa é assumida pela indústria cultural e seu sistema de produtos. Ou seja, há de se admirar que o mais profundamente “popular” seja

atualmente tão facilmente traduzível na lógica cultural do Capital, de suas aspirações monopolistas e, sobretudo, de seus dispositivos de personalização proprietária. O “popular” tornou-se, por alguma dessas coincidências fantásticas próprias a nosso tempo, o mais profundamente monetizado e que mais facilmente se traduz em modelo espetacular de apresentação. Uma tradução sem resistência e sem decomposição. O que nos coloca questões sobre como efetivamente se *produz* o popular em uma era histórica como a nossa, sobre quais são os interesses por trás da enunciação da unidade da linguagem popular ou de sua pretensa tradutibilidade genérica de base.

No entanto, alguns preferem nos fazer acreditar que conceitos como “indústria cultural” seriam simplesmente obsoletos, devido a sua incapacidade em dar conta da dimensão ativa dos processos de recepção, com sua dispersão irreduzível e criadora<sup>7</sup>, e em lidar com a irresistível democratização da produção e do acesso ou do enraizamento orgânico entre arte e vida<sup>8</sup>. Isso quando ele não foi lido a partir de sua pretensa dependência de um horizonte fordista de produção, incapaz de levar em conta como nossa realidade

pós-fordista abriria espaços potenciais para a recuperação do trabalho vivo que se aproxima do que faz um *virtuose*. Pois a indústria cultural abriria sempre espaço para o informal, o não programado, para a improvisação criativa<sup>9</sup>.

Um encaminhamento adequado do problema deveria passar por certas estratégias tradicionalmente materialistas. A primeira delas nos lembra como uma análise da economia política da mídia demonstra que a natureza oligopolista descrita a partir no final dos anos quarenta do século passado apenas aprofundou-se com a criação de grandes conglomerados multimídia transnacionais, nos quais convergem o controle dos meios de comunicação, dos processos de produção de produtos midiático-culturais e das pesquisas tecnológicas em novas mídias<sup>10</sup>. Ou seja, essa pretensa democratização, que parece ser também transformação de receptores passivos em produtores de conteúdo, parece singularmente acomodar a uma concentração cada vez maior da posse dos meios. Múltiplos produtores de conteúdo acomodam-se à natureza oligopolista e concentracionista dos meios. Deveríamos iniciar nossas análises desse ponto. O dito capitalismo imaterial nem por isso deixou

<sup>7</sup>Como os clássicos estudos de mídia baseados nas teorias dos usos e gratificações, por exemplo BLUMLER, KATZ, 1974.

<sup>8</sup>Ver, por exemplo, SHUSTERMAN, 2000.

<sup>9</sup>Como nos quer fazer crer VIRNO, 2004, pp. 57-59.

<sup>10</sup>O tempo apenas mostrou a adequação de afirmações como: “Tudo está tão estreitamente justaposto que a concentração do espírito atinge um volume tal que lhe permite passar por cima da linha de demarcação entre as diferentes firmas e setores técnicos. A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política” (ADORNO, HORKHEIMER, 1991, p. 116). Para uma análise consistente da economia política da mídia, ver MOSCO, 2009.

de ser capitalismo monopolista.

É necessário dizer isto porque tal natureza oligopolista implica necessariamente certa padronização e estereotipia da produção. Os meios organizam os modos de recepção, ainda mais quando estamos a falar de meios imediatamente monetizados e submetidos a imperativos industriais de alta rentabilidade. Pensando a estereotipia da recepção, Adorno e Horkheimer falarão que o primeiro serviço fornecido pela Indústria Cultural ao consumidor seria o “esquematismo”. Neste sentido, eles chegam mesmo a afirmar que a atitude do público já seria parte do sistema. Frase essa que deve ser compreendida em seu efetivo contexto. Pois, para além da figura equivocada de consumidores catatônicos, o que está de fato em jogo aqui é a compreensão da maneira que sujeitos devem “agir como” no interior da vida social, encenando seus próprios comportamentos em uma generalização de “sintomas de uma consciência duplicada” (*Symptome eines gedoppelten Bewußtseins*)<sup>11</sup>. Desta forma, consolida-se outra forma muito peculiar de *estetização da existência*, mas sem o potencial de emancipação que um dia se depositou nesse processo. Forma na qual o social, assim como as esferas do que anteriormente fora descrito como vida privada, são imediatamente conformados como experiência codificável no interior do sistema de narrativas, lugares,

imagens e estratégias de rentabilidade próprio ao processo de industrialização da cultura. Um sistema de disposições de conduta é encenado de forma estratégica.

Nesse contexto, o Eu se torna o nome de um modo de inserção em vivências integradoras ao sistema de produção capitalista. E deveríamos insistir que tais integrações se dão atualmente por “vivências”, já que a decomposição das distinções entre esferas pública e privada trouxe um problema novo, a saber, a tendência de transformação da esfera privada em espaço imediatamente organizado a partir da possibilidade estratégica de rentabilização e codificação, isso devido a sua adequação perfeita aos processos de reprodução material da esfera pública. Dessa forma, a queda da distinção entre arte e vida, expectativa utópica vanguardista por excelência, acabou, à sua maneira, por ocorrer, mas sem a realização emancipatória que um dia prometeu. Pois ela ocorreu como integração da fronteira da esfera privada à dinâmica de valorização do Capital. A tecnofilia de certos setores da crítica social peca pelo abandono de uma teoria da extração da mais-valia relativa através da rentabilização daquilo que, até então, era desprovido de capacidade de produção de valor, a saber, a vida privada e seu universo de relações imediatas.

Nesse contexto, seria necessário in-

<sup>11</sup> Desenvolvi de forma sistemática essas questões em SAFATLE, 2008.



sistir que a antecipação da sociedade reconciliada é um atentado contra a reconciliação, seria necessário insistir em uma afirmação dessa natureza contra os que acreditam que a circulação da diferença possa conviver, de forma iminente, sem ao menos a autoconsciência dramática de suas contradições, lá onde impera a generalização desafetada da gestão da cultura, da “economia criativa” e de suas “pessoas” que se organizam como “posicionamento de marca”. O máximo que se pode produzir, nesse caso, é a posição de uma “cumplicidade desafiadora”<sup>12</sup> com os regimes mais fetichizados da cultura: operação típica da generalização da racionalidade cínica à produção cultural e aos usos extensivos da paródia e da alegoria<sup>13</sup>. Diante dos que veem tal alegorização como potencial emancipador, há de se lembrar que o uso da alegoria no universo da indústria cultural retira-lhe o caráter de contração temporal que Walter Benjamin reconhecia<sup>14</sup>. Pois ela não está, nesse caso, a ser pensada no interior de uma teoria da revolução como repetição histórica. Ela não tende a saturar os “agoras” com o que não se realizou no passado. Não há promessa alguma na alegoria em seu uso midiático, apenas a celebração de uma conciliação

operada nos limites gramaticais estreitos da indústria cultural.

Colocações dessa natureza podem nos levar à compreensão de que experiências estéticas fieis a seu conteúdo de verdade não encontram o povo. Elas o desconstituem. Essa é uma maneira de interpretar afirmações politicamente relevantes para essa discussão como:

O artista deixou de ser o Um-Só extraído de si mesmo, mas ele também deixou de se endereçar ao povo, de invocar o povo como força constituída. Nunca ele teve tanta necessidade de um povo, mas ele constata no ponto mais alto que o povo falta – o povo é o que mais falta. Não são os artistas populares ou populistas, mas Mallarmé que pode dizer que o Livro necessita do povo, e Kafka, que a literatura é uma questão do povo, e Klee, que o povo é o essencial, mas que no entanto falta (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p. 427).

As colocações de Deleuze e Guattari são precisas. À sua maneira, elas exprimem a consciência de entrarmos em

<sup>12</sup>Ver, a esse respeito, FOSTER, 1996.

<sup>13</sup>Para uma defesa da alegoria, ver OWENS, 1984, pp. 52-87.

<sup>14</sup>Lembremos de Benjamin a afirmar: “Enquanto no símbolo, a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a facies hippocratica da histórica como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto” (BENJAMIN, 2011, p. 176). Essa contração temporal da alegoria prepara a temporalidade revolucionária que encontramos nas Teses sobre o conceito de história.

uma era histórica na qual as obras de arte chegam a nós como a constatação de que o povo falta, e esta é a única possibilidade de que elas efetivamente “levem a uma terra aberta”. Não são os artistas “populares ou populistas” que nos mostram essa operação na qual uma terra aberta começa por um povo que falta, mas são exatamente aqueles que chegam muito próximo do nada, como Mallarmé. O mesmo Mallarmé que dizia: “escavando o verso a esse ponto, encontrei dois abismos que me desesperam. Um é o Nada”<sup>15</sup>.

Isso não significa em absoluto que a reflexão sobre a experiência estética deva ignorar as dinâmicas do que vem de uma multiplicidade de espaços e tradições no interior da vida social. Na verdade, a crítica do “popular” é uma das condições necessárias para liberar tais dinâmicas múltiplas de sua colonização unitária, seja ela mercantil ou nacional-identitária, permitindo a melhor compreensão das expressões que se levantaram contra processos de colonização no interior de um imaginário popular-nacional ou mesmo, em nosso caso brasileiro, do imaginário “antropofágico” hegemônico de um “país não-oficial” que é, diga-se de passagem, apenas o reverso complementar do país oficial. Reverso que a todo momento é

recuperado pelo país oficial via, exatamente, seu aparato de indústria cultural<sup>16</sup>.

Seria ainda o caso de lembrar que a própria temática da crítica da indústria cultural exige certa topologia, pois nem todos os lugares em seu interior são iguais. Haveríamos, por exemplo, de levar em conta a possibilidade de processos através dos quais é possível partir de formas aparentemente estereotipadas para explodi-las do seu interior e desenvolvê-las de forma tal a sair por completo do horizonte da indústria cultural. O caso do jazz entre Charlie Parker e o free jazz é um exemplo paradigmático nesse sentido, onde mesmo a improvisação saí por completo do horizonte de variação até então tipificado<sup>17</sup>. O caso do tango e de Astor Piazzolla com seu enriquecimento progressivo da forma pelo uso de contrapontos, recursos a canons, composições de fugas, é outro. Além disso, mesmo dentro da indústria cultural, nem todos os lugares são idênticos.

Além disso, mesmo dentro da indústria cultural nem todos os lugares são idênticos, nem tudo está igualmente perto do centro. Há lugares nos quais dinâmicas temporárias de margem, algo como a versão cultural das “zonas autônomas temporárias”, per-

<sup>15</sup>A este respeito, ver, sobretudo, AGOSTINHO, 2020.

<sup>16</sup>De fato, a discussão sobre os problemas imanentes à defesa da relação entre experiência estética e expressões populares através da mediação da indústria cultural, tal como desenvolvida em solo nacional, nos remete às críticas à construção estética do Brasil via Tropicália, tal como desenvolvida em SCHWARZ, 1987; 2012. Essa discussão será retomada, de forma sistemática, em publicações futuras com as quais o autor deste artigo está envolvido.

<sup>17</sup>Ver a este respeito, LYRA, 2021.

mitem complexificações formais, circulações setorizadas de produções e desconstruções de padrões de previsibilidade, como foi o caso da música eletrônica no início dos anos noventa do século passado. Esses lugares, é verdade, existem por um tempo curto, mas existem. Eles são frágeis em sua capacidade de contraposição à dinâmica neutralizadora da indústria cultural hegemônica,

já que mobilizam e procuram desviar elementos e materiais da própria indústria cultural e muitas vezes de *hackear* materiais estranhos à indústria cultural. As margens passam muito rapidamente ao centro, mas elas existem, nem que seja por um tempo. Ou seja, é possível e necessário reatualizar a crítica da indústria cultural, sem negligenciar sua complexidade imanente.

## Referências

- ADORNO, T. W. *Aesthetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 2019.
- ADORNO, T. W. *Sem diretriz – Parva Aesthetica*. São Paulo: Unesp, 2021.
- ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- AGOSTINHO, L. *A linguagem se refletindo*. São Paulo: Annablume, 2020.
- ARANTES, O. B., ARANTES, P. E. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ARENDT, H. *Lectures on Kant political philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- BADIOU, A. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil, 1998.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas, vol 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. *Origens do drama trágico alemão*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BLUMLER, J., KATZ, E. *The Uses of Mass Communications: Current Perspectives on Gratifications Research*. Cidade de Los Angeles: Sage Publications, 1974.
- BOURDIEU, P. *Les règles de l'art: génèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.
- DE BOEVER, A. *Against aesthetic exceptionalism*. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2019.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Paris: De Minuit, 1980.
- GEFEN, A. *L'idée de littérature – de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Paris: Les Essais, 2021.
- HEGEL, G. W. F., HÖLDERLIN F, SCHELLING, F. W. J. von (?). *O mais antigo programa do idealismo alem o*. Tradução de Jo osinho Beckenkamp. Revista Veritas, vol. 48 , n. 2, 2003, pp. 211-237.
- HEIDEGGER, M. *Kant e o problema da metafísica*. Tradução de Alexandre Franco de Sa, Marco Antonio Casanova. S o Paulo: Via Verita, 2019.
- FOSTER, H. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FRÜCHLT, J. "On the use of the aesthetic for a democratic culture: a ten-point appeal". In: *Esthetica: Tijdschrift voor Kunst en Filosofie*, 2011. Disponível em [<https://estheticatijdschrift.nl/wp-content/uploads/sites/175/2014/09/2-Esthetica-Ontheuseoftheaestheticforademocraticculture-aten-pointappeal-2012-04-24.pdf>]: acessado em [25/06/2021].
- FRÜCHLT, J. "Entrevista com Josef Fr chtl, por Carla Milani Damião". In *Revista Paralaxe*, vol. 2, n. 2, 2014, pp. 67-76. Disponível em [<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/31136/21570>]: acessado em [25/06/2021].
- FRÜCHLT, J., MENKE, C., REBENTISCH, J. " sthetische Freiheit: eine Auseinandersetzung". In: *31 : Das Magazin des Instituts f r Theorie*, vol. 18/19, 2012, pp 126-235.
- KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*, 2 ed. Tradução de Valerio Rohden, Ant nio Marques. São Paulo: Forense, 1995.
- L WY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*, 2  ed. Tradução de Tradução: Myriam Vera Baptista, Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- L WY, M., SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LYRA, F. "Improvisation, jazz et dialectique négative", Tese defendida na Universidade de Lille, 2021.
- MOSCO, V. *The political economy of communication*. Cidade de Los Angeles: Sage Publications, 2009.
- MOUFFE, C. *Agonistic: thining the world politically*. Londres: Verso, 2013.

- OWENS, C. "The allegorical Impulse: towards a theory of postmodernism", In: BRYSON, S. et al. (Eds.) *Beyond recognition: representation, power and culture*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- PRADO JUNIOR, B. "Ética e estética: uma versão neo-liberal do juízo de gosto - Em homenagem a José Henrique Santos", *Revista Risco*, vol. 5, 2007, pp. 128-134. Disponível em [<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44693/48317>]: acessado em [25/06/2021].
- SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz, Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SCHMITT, C. *Positionen und Begriff*. Berlin: Duncker und Humblot, 1994.
- SCHWARZ, R. "Nacional por subtração". In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SHUSTERMAN, R. *Pragmatist aesthetics: living beauty, rethinking art*, 2ªed. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2000.
- VIRNO, P. *A grammar of the multitude*. Nova Iorque: Semiotext(e), 2004.

**Recibido:** 16/11/2021  
**Aprobado:** 23/11/2021  
**Publicado:** 31/12/2021

