

“TENHO UMA IMAGEM, LOGO EXISTO”: A ARTE DO ESPETÁCULO E A POBREZA DA EXPERIÊNCIA NO CONTEXTO DO FETICHE DA IMAGEM

Gregorio Galvão de Albuquerque

Mas a imagem não é só para os outros, ela é uma revelação de cada um para si próprio: “Você tem consciência da sua realidade após ter visto sua imagem”, e, citando explicitamente Descartes: “Tenho uma imagem, logo sou”. A imagem é, portanto, ao mesmo tempo revelação de si e possibilidade de ser outro. E não somos nem uma imagem nem outra, mas uma oscilação entre as duas.

Jean Claude Bernardet

Introdução

No seu texto “O real, cara e coroa – o cinema de Abbas Kiarostami”, Ishaghpour (2004, p. 101) relata que é necessário um exercício prático para ir ao encontro da natureza, a fim de que ela possa ser revelada à fotografia. Porém para Kiarostami, o desejo de todos atualmente é de ser fotografado, ver-se em um filme ou aparecer na tela, a tal ponto que a fórmula de Descartes “penso, logo existo” é transformada neste contexto em “tenho uma imagem, logo existo”, não remetendo somente aos problemas da imagem especular e do narcisismo (Ishaghpour, 2004, p. 101).

A partir do final do século XIX, a sociedade passou a ter um ritmo mais frenético, resultante da “industrialização, urbanização e crescimento populacional rápido; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante” (Singer, 2004, p. 95). O urbano passa a ser uma sucessão de imagens e sensações produzidas e reproduzidas pelos indivíduos que criam uma condição fragmentada da vida moderna, dificultando uma visão da totalidade do cotidiano. Para autores como Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, “a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno” (Singer, 2004, p. 95).

Na modernidade, o aparelho sensorial do indivíduo passa a sincronizar com o mundo acelerado, e assim os sentidos humanos foram levados a uma adaptação, à fragmentação e à necessidade cada vez maior de outros constantes e novos estímulos. Kracauer afirma que

[...] essa necessidade só pode ser articulada em termos da mesma esfera superficial que impôs a carência lá no início do processo [...]. A forma de entretenimento necessário corresponde à da empresa. O sensacionalismo popular compensou e ao mesmo tempo imitou a estrutura frenética, desarticulada da vida moderna. (Apud Singer, 2004, p. 117)

O autor prossegue afirmando que o sensacionalismo passa a ser uma “resposta compensatória ao empobrecimento da experiência na modernidade” (Kracauer apud Singer, 2004, p.117) e todos os novos estímulos são proporcionados como forma de compensar o tédio e a alienação que o trabalho e a experiência urbana passam a criar.

Diante deste panorama inicial, a primeira parte deste texto apresenta e discute o lugar da arte no sistema capitalista segundo Ernest Fisher (1987), Guy Debord (1997), Karel Kosik (2011) e Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985). Esses autores refletem a apropriação da arte pelo sistema capitalista e suas consequências a partir do diálogo da representação da subjetividade com a realidade. O ponto de partida é o rompimento acarretado pelo capitalismo com o vínculo de criação livre do artista e a transformação da arte em mercadoria.

Na segunda parte do texto, discute-se o empobrecimento da experiência do indivíduo segundo o autor Walter Benjamin (1989). Com base em autores como Saviani (2002) e Manacorda (2010), são apresentadas as transformações

ocorridas na sociedade a partir da “terceira revolução industrial”, transformações essas que permitiram o fetichismo tecnológico e maior reprodutibilidade técnicas das imagens; mudanças que ressignificaram a percepção e o modo da experiência coletiva humana.

No final, o texto aponta para possibilidades de superação desse estado de pobreza da experiência e sua mediação pelas imagens naturalizadas. O processo de superação dessa experiência passa pela potencialidade da arte criadora, sensível e crítica da sociedade, possibilitando uma nova forma de ler, reinterpretar e agir sobre a realidade contemporânea.

A arte do espetáculo

Os estímulos visuais na modernidade transformaram, segundo Singer (2001), não apenas a estrutura da experiência diária, mas também a experiência programada, orquestrada. “À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa” (Singer, 2004, p. 112).

Em diversos momentos históricos, como o Renascimento e a Revolução Francesa, a arte era realizada por artistas que representavam sua subjetividade e as ideias do seu tempo. Para Fischer, era a subjetividade de um homem livre que “lutava pela causa da humanidade, pela unidade do seu país e da espécie humana como um todo, em um espírito de liberdade e fraternidade – a bandeira da sua época, o programa ideológico da burguesia em ascensão” (1987, p. 62). Ainda para esse autor, a sociedade capitalista industrial por muito tempo encarou a arte como algo suspeito, frívolo e opaco por não dar lucro, entendendo-a somente como um legado de extravagância das sociedades pré-capitalistas. Porém, com o avanço das condições materiais de produção e com o desenvolvimento da produtividade social, o capitalista tinha necessidade de mostrar a ostentação de sua riqueza para obter crédito e prestígio. “O capitalismo não é, em sua essência, uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte. Na medida em que o capitalista necessita da arte de algum modo, precisa dela como embelezamento de sua vida privada ou apenas como um bom investimento” (Fischer, 1987, p. 61).

O capitalismo¹ transformou tudo em mercadoria, o artista se transformou diante do novo contexto e a relação do artista com a sua obra de arte se modificou diante do novo contexto de produção de mercadorias. O artesão que atendia a uma encomenda específica passa a ser um produtor de mercadoria com crescente divisão do trabalho e “alienação da realidade social e de si mesmo” (Fischer, 1987, p. 59).

Essas transformações são objeto de estudo das modificações da arte no sistema capitalista, sendo possível entender o lugar da imagem dentro das relações sociais, além da produção subjetiva do homem diante da produção objetiva da sociedade capitalista. A representação da realidade produzida pelo artista em sua obra é atualizada de acordo com a transformação do trabalho, como ato de criação, em algo repetitivo e alienante.

A partir da Revolução Industrial, o período de liberdade artística se transforma em um mundo de produção de mercadorias² em sua forma desenvolvida de alienação e de materialização da divisão do trabalho. O capitalismo separa o trabalho da criação e o transforma em algo repetitivo, incriativo e extenuante, deixando para a arte a criação. O trabalho industrial transforma o homem em um produto, fazendo-o perder seu domínio de criador do mundo material e assim perder também a realidade. “A autêntica realidade é o mundo objetivo das coisas e das relações humanas reificadas, diante das quais o homem é uma fonte de erros,

¹ “Fanaticamente dedicado à expansão do valor, ele canaliza, sem esmorecimento, seres humanos para a produção pela produção, conduzindo, assim, a um desenvolvimento da produtividade social e à criação daquelas condições materiais de produção indispensáveis para que se forme a base real de um tipo superior de sociedade, uma sociedade cujo princípio fundamental seja o pleno e livre desenvolvimento de todos os indivíduos. Só como personificação do capital é que o capitalista se faz respeitar. Ele partilha com o avarento da paixão pela riqueza como tal. Porém aquilo que no avarento assume o aspecto de mania é no capitalista o efeito de um mecanismo social no qual ele não passa de uma peça ativa da engrenagem. Além disso, o desenvolvimento da produção capitalista necessita de um contínuo incremento do capital investido nas empresas industriais. O capitalismo subordina todo capitalista individual às leis imanentes da produção capitalista, que se manifestam como leis externas coercitivas. A competição força-o sempre a estender o seu capital para mantê-lo; e ele só o pode fazer por meio de acumulação progressiva.” (Marx em *O capital* apud Fischer, 1987, p. 60)

² Para Marx, mercadoria é “antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza e a origem delas, prove-nham do estômago ou da fantasia. Não importa a maneira como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, objeto de consumo, ou indiretamente, como meio de produção” (2006, p. 57).

de subjetividade, de inexatidão, de arbítrio e por isto é uma realidade imperfeita” (Kosik, 2011, p. 123).

A criação, seja de uma realidade ou de um produto, é algo nobre que estabelece o vínculo direto entre o trabalho, como criação, e seus produtos mais elevados:

[...] os produtos indicam o seu criador, isto é, o homem, que se acha *acima* deles, e expressam do homem não apenas o que ele já é e o que ele já alcançou, mas também tudo o que ele ainda pode vir a ser. Os produtos não testemunham apenas a atual capacidade criativa do homem, mas também e em especial as suas infinitas potencialidades. “Tudo o que nos circunda é obra nossa, obra do homem: as casas, os palácios, as cidades, os esplêndidos edifícios esparsos por toda a terra. Mais parecem obras de anjos, contudo são obras dos homens... Quando vemos tais maravilhas, compreendemos que podemos criar coisas melhores, mais belas, mais graciosas, mas perfeitas do que criamos até hoje”. (Kosik, 2011, p. 122; grifado no original)

A representação do artista em face à realidade do seu tempo é discutida por Kosik (2011) dentro de uma perspectiva de qual posição e que meios de representação da realidade o artista emprega. Para o autor, a problemática parte da concepção do que é a realidade e seu significado, exemplificando com a comparação entre a poesia e a economia na qual a poesia não é uma realidade inferior à economia, é do mesmo modo realidade humana, embora de gênero e de forma diversos, com tarefa e significado diferentes: “A economia não gera a poesia, nem direta nem indiretamente, nem imediata nem mediamente: é o homem que cria a economia e a poesia como produtos da práxis humana” (Kosik, 2011, p. 121).

Considerar a economia como um fator histórico autônomo, dado e não derivável ulteriormente é não examinar as raízes da realidade social, ou seja, o homem como sujeito objetivo que cria essa realidade social. “Toda concepção de realismo ou do não realismo é baseada sobre uma consciente ou inconsciente concepção da realidade. O que seja o realismo ou o não realismo em arte depende sempre do que é a realidade e de como se concebe a própria realidade” (Kosik, 2011, p. 121).

Quando a mercadoria chega a todas as esferas da vida cotidiana da sociedade capitalista, na qual as condições de produção, acumulação do capital e o fetiche da mercadoria estão em pleno desenvolvimento, apresenta-se uma imensa acumulação de espetáculos e “tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 1997, p. 13). Guy Debord desenvolveu a expressão

“sociedade do espetáculo” para caracterizar o tipo de cultura da mídia que se estava desenvolvendo em meados do século XX e que já se mostrava de forma hegemônica:

E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que decresce a verdade e que a ilusão aumenta, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado. (Feuerbach, Prefácio à segunda edição de *A essência do cristianismo*, apud Debord, 1997, p. 13)

Para o autor, a raiz do espetáculo “está no terreno da economia que se tornou abundante, e daí vêm os frutos que tendem afinal a dominar o mercado espetacular” (1997, p. 11). O “ser” pré-moderno passou ao “ter” capitalista, típico da modernidade, para chegar ao “parecer” do espetáculo.

O ponto central da teoria de Debord é a caracterização da alienação como consequência do modo capitalista de organização, que assume novas formas e conteúdos e não mais um aspecto somente psicológico individual. “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se torna imagem” (1997, p. 25). O espetáculo corresponde a uma fabricação concreta da alienação, à perda da unidade do mundo e a uma forma de dominação da burguesia sobre o proletariado.

O termo “indústria cultural” foi proposto em 1947 por Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*. Alguns anos depois, em uma conferência, Adorno explicou que o termo foi utilizado em substituição a “cultura de massas”, porque esse sugeria algo que viria das próprias massas – como uma forma contemporânea de arte popular. Para os autores, ao contrário, o termo foi utilizado na intenção de se referirem à produção cultural própria do capitalismo, em que se observa uma cultura respaldada no conformismo do sempre idêntico, imposta pelo monopólio do sistema:

[...] a indústria cultural não impõe arbitrariamente ao consumidor passivo, desprovido de qualquer tipo de expectativa cultural, um tipo de linguagem ou uma determinada configuração cultural, mas a produz de forma planejada, de modo a satisfazer o que esse indivíduo, esgotado e culturalmente atrofiado pela truculência do processo de trabalho – além de previamente transformado em consumidor –, pode almejar a fim de, repousando, esquecer as agruras experimentadas no dia a dia. (Franco, 2008, p. 115)

A indústria cultural delinea uma cultura baseada na ideia e na prática do consumo de produtos culturais fabricados em série em que as obras de arte funcionam como mercadorias. Essa lógica adormece a criatividade, o pensamento crítico, a sensibilidade e a imaginação que deveriam despertar as obras de arte. Como consequência, Adorno e Horkheimer falam na arte sem sonho destinada ao povo. A indústria cultural promove ainda um processo de padronização de formas estéticas de grande aceitação, dando a elas novas configurações para não correr o risco de exaustão, creditando ao produto os efeitos que o fazem parecer particular e individual: a máquina deve girar sem sair do lugar. Esse artifício é uma das primeiras medidas tomadas quando se visa atingir o êxito num mercado cada vez mais disputado.

O consumidor é tratado como aquilo para o que tende por si próprio, ou seja, não a experimentar a imagem como algo em si, ao qual deve atenção, concentração, esforço e compreensão, mas sim como um favor que lhe é concedido e que lhe é dado avaliar em termos do que lhe agrada o suficiente. (Adorno, apud Franco, 2008, p. 115)

O ser do homem, em algumas fases do desenvolvimento social, perde a própria humanidade na medida em que o seu aspecto objetivo é separado de sua subjetividade. O aspecto objetivo é transformado em uma objetividade alienada e desumana, e a subjetividade humana, em miséria, necessidade, vazio e desejo. Para Kosik, o homem dispõe, para conhecer a realidade humana no seu conjunto e em sua autenticidade, da filosofia e da arte. “Porém qual a realidade que a arte revela para o homem? Talvez uma realidade que o homem já conhece e da qual deseja apenas apropriar-se sob outra forma, representando-a sensivelmente?” (Kosik, 2011, p. 130).

Diante dessas perguntas, o autor se apropria do caráter dialético da práxis humana a fim de demonstrar que a realidade revelada pelo homem por meio da arte imprime ao mesmo tempo a representação da realidade e a sua criação.

Uma catedral da Idade Média não é apenas expressão e imagem do mundo feudal, é ao mesmo tempo um elemento da estrutura daquele mundo. Não só reproduz artisticamente a realidade da Idade Média, mas ao mesmo tempo também a produz artisticamente. *Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade, uma realidade que não existe fora da obra ou antes da obra, mas precisamente apenas na obra.* (Kosik, 2011, p. 128; grifado no original)

Contudo o valor artístico da realidade criada pela arte permanece, mesmo com o desaparecimento do mundo histórico e de suas funções sociais. Kosik pergunta o porquê dessa permanência, e responde que, na obra de arte, a realidade fala ao homem:

A partir de um palácio renascentista é possível fazer induções sobre o mundo renascentista; por meio do palácio renascentista é possível adivinhar a posição do homem na natureza, o grau de realização da liberdade individual, a divisão do espaço e a expressão do tempo, a concepção da natureza. A obra de arte, contudo, exprime o mundo enquanto o cria. Cria o mundo enquanto revela a verdade da realidade, enquanto a realidade se exprime na obra de arte. (2011, p. 131)

Assim, a obra de arte é o resultado da unidade da subjetividade e da objetividade produzida pelo homem. A arte privada de subjetividade ou de pressupostos materiais é uma miragem vazia, sendo a essência do homem a unidade entre essas duas substâncias (Kosik, 2011, p. 127). Porém, na sociedade capitalista moderna, a subjetividade e a objetividade se tornaram independentes. De um lado a realidade da obra de arte, como mera subjetividade, de outro, a sua objetividade reificada.

Se se considera a realidade social em relação à obra de arte exclusivamente como as condições e as circunstâncias históricas que determinaram ou condicionaram a origem da obra, a obra em si e a sua qualidade artística tornam-se algo inumano. Se a obra é fixada apenas como obra social, predominantemente ou exclusivamente na forma de objetividade reificada, a subjetividade será concebida como algo associal, como um fato condicionado, porém não criado nem constituído pela realidade social. Se se concebe a realidade social em relação à obra de arte como condicionalidade do tempo, como historicidade da situação dada ou como equivalente social, cai o monismo da filosofia materialista e no seu lugar se introduz o dualismo da situação dada e dos homens: a situação coloca as tarefas e os homens reagem a elas. (Kosik, 2011, p. 132)

Um trabalho artístico em que a sua produção cultural está diretamente ligada à produção de capital demonstra uma transformação da arte e da cultura em apenas mercadoria, sem mérito artístico, somente com objetivo político e de manutenção de ideologias.

A pobreza da experiência no contexto do fetiche da imagem

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso.

Walter Benjamin

Aparentemente, os indivíduos não dispõem mais de tempo, ou até mesmo de paciência, para andar nas ruas das cidades sem destino, observando ao redor. Engles (1848) mostra as transformações ocorridas em Londres no século XIX, quando a cidade se tornou a capital comercial do mundo, concentrando milhões de pessoas em um único espaço:

E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros, e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço reduzido; e mesmo que saibamos que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo tacanho é em toda parte o princípio básico de nossa sociedade hodierna, ele não se revela nenhures tão desavergonhadamente, tão autoconsciente como justamente no tumulto da cidade grande. (Engels, *A classe trabalhadora na Inglaterra, 1848* apud Benjamin, 1989, p. 200)

Benjamin (1989) refere-se ao estreitamento da experiência na modernidade, retratado na individualidade das pessoas e não mais na coletividade. Uma transformação que acontece devido ao aceleração do tempo na sociedade urbana, ocasionado também pelos meios públicos de transporte no início do século XIX.

As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande. Simmel fixou essa questão acertadamente: Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres

humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras. A nova condição, conforme reconhece Simmel, não é nada acolhedora. (Benjamin, 1989, p. 35)

O isolamento de cada indivíduo em seus interesses privados é consequência da nova formatação dos espaços urbanos, moldados e funcionais, adaptados às necessidades da modernidade e da circulação da mercadoria. A transformação da experiência do indivíduo na modernidade é baseada principalmente na sociedade estruturada em função da técnica e não ao contrário.

Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. (Benjamin, 1989, p. 115)

O aspecto tecnicista da ciência moderna exige a comprovação da experiência do homem mediante instrumentos e números, inaugurando assim um novo paradigma que, segundo Meinerz, “estabelece uma nova relação entre conhecimento e experiência, referindo estas duas esferas a um único sujeito” (2008, p. 23).

O final da Primeira Guerra Mundial é caracterizado por Benjamin (1994) como um momento de miséria total da experiência, refletida na impossibilidade de narração,³ com certo sentido, dos soldados que combateram na guerra e sofreram traumas e choques no processo. “Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1994, p. 198).

A absorção dos meios de comunicação de massa pelo capital e a disseminação da informação, seja pela mídia jornalística ou pelo surgimento do romance, vai culminar na morte da narrativa e, assim, na continuidade do processo de ruína

³ Para Benjamin (1994), narrador é um personagem social e não somente um narrador literário.

da experiência. “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (Benjamin, 1994, p. 199).

A informação jornalística possui uma característica de verificação imediata de fatos e de compreensão momentânea. O excesso e a rapidez dessa informação não permite ao homem moderno espaço para a sua experiência. O romance também proporcionaria o fim da experiência, segundo Benjamin (1994), porque sua principal característica é a do isolamento do indivíduo, que não sabe dar conselhos a ninguém. No romance, o indivíduo somente produz uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (Benjamin, 1994, p. 201)

Esse individualismo é refletido na redução do homem a mercadoria e consumo para o sistema. Sua capacidade de percepção do mundo se transforma, na medida em que sua contemplação e sua experiência se adaptam ao sistema capitalista e a seus meios de produção. Esse modelo de sociedade, para Benjamin (1994), concretiza a dissolução da *experiência* em *vivência* do indivíduo.

Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (Benjamin, 1994, p. 197)

Essas duas modalidades de conhecimento, a vivência e a experiência, diferem de diversas formas. A *vivência* (*Erlebenis*), típica da modernidade, “é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte, que precisava ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos. [...] é a fantasmagoria do ocioso” (Konder, 1999, p. 83). Sua oposição, na definição de Benjamin, é a experiência (*Erfahrung*), que “é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar, em

alemão, é *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo” (Konder, 1999, p. 83).

A possibilidade de reprodução técnica da obra de arte permitiu o surgimento da cultura de massa, ou uma cultura para as massas na sociedade capitalista. Benjamin (1994) apresenta um histórico das possibilidades de reprodução da obra de arte com base na tese de que, em sua essência, a obra de arte sempre foi um objeto de reprodução e imitação. Porém, a reprodutibilidade técnica é um fenômeno novo, que possibilitou pela primeira vez a arte render-se ao comércio das reproduções em série.

A reprodução técnica atingiu um alto padrão de qualidade que ela própria se impõe como forma original da arte. Porém, mesmo com a mais perfeita reprodução, a autenticidade da obra, o aqui e agora da obra, está ausente, ou seja, a sua existência única no lugar em que ela se encontra e sua história e transformações com a passagem do tempo e com as relações de propriedade com que ela ingressou. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde a sua duração material até o seu testemunho histórico” (Benjamin, 1994, p. 168).

A reprodução técnica possui mais autonomia que a manual, porque o autêntico e a autoridade da original não é preservada. Por exemplo, a fotografia permite, com métodos de ampliação, oferecer possibilidades de apreensão do real que escapam à visão natural, além da possibilidade de levar a cópia do original até o espectador. “Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto” (Benjamin, 1994, p. 168).

Segundo Benjamin (1994), a reprodução técnica transforma a percepção e o modo de existência das coletividades humanas. A reprodutibilidade transformou o evento, que antes era único, em um fenômeno de massa, o que permitiu oferecer uma atualidade permanente à obra de arte. Assim a “aura”, isto é, a “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170) desaparece. As coisas são feitas para ficarem mais próximas, existindo uma tendência de superação do caráter único dos objetos. “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho” (Benjamin, 1994, p. 101).

As obras de artes eram produzidas como objeto de culto a serviço do ritual, primeiramente mágico e depois religioso. A antiga estátua de Vênus era apreciada pelos gregos e clérigos medievais pelo seu valor de único, por sua aura e como objeto de culto.

Na transformação do seu valor, a obra de arte perde sua aura e função ritualística e adquire, segundo Benjamin, o valor de exposição: “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (Benjamin, 1994, p. 173). Dessa maneira, o valor de culto que a obra de arte possuía a serviço da magia, e que quase obrigava as obras a que se mantivessem secretas, deixa de existir na relação com o valor de exposição.

Com a fotografia, e posteriormente o cinema, o valor de culto recua diante do valor de exposição (Benjamin, 1994, p. 174), e os artistas começam a reagir e passam a professar a “arte pela arte”. Esse é o momento em que a arte deixa de se fundamentar no ritual e passa a fundamentar-se na política, e sua função transforma-se de uma teologia da arte em uma determinação objetiva. No cinema, a reprodutibilidade técnica passa a ser condição obrigatória devido ao alto custo de sua produção.

O diagnóstico realizado por Benjamin (1994) sobre a crise da cultura moderna e o progresso científico, industrial e técnico posterior à Primeira Guerra Mundial (1914-1918) ressalta a contradição da linearidade do progresso racional da história que corresponde a guerras, à destruição e à pobreza da experiência humana. É uma sociedade que atende às necessidades dos estímulos instantâneos do presente dominado pela mercadoria e submetido à repetição, disfarçada em novidade. “Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela forma, a experiência moral pelos governos” (Benjamin, 1994, p. 115).

Benjamin (1994) afirma que os indivíduos que sofreram o impacto da Primeira Guerra Mundial perderam a capacidade de narrar suas experiências. Seus relatos de guerra eram de uma realidade demasiadamente pesada e pobre de se narrar, quando comparada com as grandes narrativas, transmitidas ao longo da história de geração a geração.

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico

se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Benjamin, 1994, p. 225)

Nesse sentido, a ressignificação da noção da pobreza da experiência apresentada por Benjamin (1994) no pós-Primeira Guerra Mundial se transforma, na contemporaneidade, em uma experiência que consome, compra e absorve sem uma intencionalidade transformadora e criadora. A pobreza dessa experiência deve-se ao desenvolvimento da técnica sobre o homem. Para o autor, “uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (Benjamin, 1994, p. 115). Porém a pobreza da experiência impulsiona o indivíduo a criar o novo, a tirar proveito desse ambiente de quase inexperiência. “Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa” (Benjamin, 1994, p. 116).

O autor realiza a crítica sobre a linearidade da escrita da história baseada nos vencedores, e defende uma escrita a contrapelo, isto é, a partir do ponto de vista dos vencidos. Distinto do investigador historicista que estabelece uma relação de empatia com os vencedores, que se tornam herdeiros da história, caminhando no cortejo triunfal sobre os “corpos prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esse despojos são o que chamamos de bens culturais” (Benjamin, 1994, p. 225).

A partir da década de 1970, as transformações ocorridas na base material da sociedade capitalista, denominadas de “terceira revolução industrial”, “revolução da informática”, “revolução microeletrônica” ou “revolução da automação”, segundo Saviani (2002) promovem não apenas a transferência das funções manuais para as máquinas, ocorrida na Primeira Revolução Industrial, como também as funções intelectuais. “Do mesmo modo que, com a Primeira Revolução Industrial, desapareceram as funções manuais particulares próprias do artesanato, dando origem ao trabalhador em geral, agora também as funções intelectuais específicas tendem a desaparecer, provocando a necessidade de elevação do patamar de qualificação geral” (Saviani, 2002, p. 148).

Segundo o autor, as tecnologias acenam para a possibilidade de ampliação do tempo livre, libertando o trabalhador de todo trabalho manual e colocando-o no limiar do reino da liberdade. O processo de produção se automatiza, em outras palavras, torna-se autônomo, autorregulável, liberando o homem para a

esfera do não trabalho. Generaliza-se, assim, o direito ao lazer, ao tempo livre, atingindo-se o “reino da liberdade” (Saviani, 2002, p. 148). No entanto, as tecnologias permitiram maximizar a exploração desse trabalhador, ajustando-o ao ritmo acelerado das máquinas. “Assim como as máquinas mecânicas, também as máquinas eletrônicas são introduzidas no processo produtivo sob a forma de propriedade privada dos capitalistas. Nesta condição, cumprem o papel de aumentar as taxas de acumulação às custas da exploração da força de trabalho, aumentando igualmente os índices de miséria e exclusão” (Saviani, 2002, p. 150).

A atual fase do progresso tecnológico, segundo Manacorda (2010), aproxima-se de estabelecer a união entre ciência e o trabalho, porém esse processo é contraditório, na medida das determinações técnicas, culturais e sociais a serem supridas com o aumento de nível tecnológico exigido do moderno produtor. “Apoiada na cibernética e na automação, exige [o progresso tecnológico] cada vez menos operários e cada vez mais técnicos e pesquisadores de alto nível; exige, ao mesmo tempo, conhecimentos específicos para cada uma das estruturas – disciplinas, aparelhamentos – e capacidade de integrar mais estruturas ou de dominar as relações que as unem” (Manacorda, 2010, p. 138).

A imagem se torna o real, deixando de ser somente o seu recorte, escolhido e produzido intencionalmente por relações sociais capitalistas. A partir da terceira revolução técnico-científica, o fetichismo pela tecnologia permitirá uma maior reprodutibilidade das imagens, assim, “a dominação da sociedade por ‘coisas suprassensíveis embora sensíveis’, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência” (Debord, 1997, p. 28).

No conceito de Marx, o fetichismo da mercadoria⁴ é o exemplo mais simples e universal do modo pelo qual as formas econômicas do capitalismo ocultam as relações sociais, encobrendo as características sociais do trabalho. “Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (Marx, 2006, p. 94). As relações sociais passam a ser relações entre coisas, e os indivíduos aparecem como produtores independentes entre si e individualizados, tendo sua sociabilidade controlada pelo objeto.

⁴ Marx (2006) relata o exemplo do alfaiate e do carpinteiro no qual as relações entre eles aparecem como uma relação entre casaco e mesa, nos termos da razão em que essas coisas se trocam entre si, e não em termos do trabalho nelas materializado.

Os produtos apresentam-se de forma autônoma e a objetivação do mundo não é reconhecida como realização objetiva e subjetivada da ação do homem. Assim a análise das relações sociais estabelece uma dicotomia entre a essência (realidade ocultada) e a aparência que não é necessariamente falsa pois é a expressão da essência através do fenômeno, e o seu ocultamento é objetivado pela ideologia.

Quando as imagens passam a “mediar” as relações sociais, ao mesmo tempo ocultam e expõem a realidade, que passa a ser dominada por um fetichismo da imagem. Guy Debord definiu uma sociedade onde o espetáculo passaria a não ser um conjunto de imagens, “mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (Debord, 1997, p. 14). A massificação e a naturalização das imagens alocam a experiência em uma zona de conforto na qual ela, na concepção benjaminiana, torna-se apenas vivência do consumo das mercadorias e um esquecimento da memória. A realidade passa a ser mediada pela imagem tornando cada vez mais difícil a experiência com a essência do real. Para Jameson, se “tudo é estético, não faz muito sentido evocar uma teoria distinta do estético; se toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, então, na mesma medida, torna-se cada vez mais difícil de conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas de experiência” (2004, p. 136).

Benjamin pontua questões ainda hoje pertinentes acerca do futuro da sociedade e do uso da imagem, no caso a fotográfica. “O analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia?” (1994, p. 107).

Considerações finais

Na modernidade, as experiências dos indivíduos se estruturam a partir das exigências do modo de produção que regulamenta a vida e a reduz, em grande parte, à automação do trabalho nas fábricas. Com o desenvolvimento da racionalidade, da técnica e da tecnologia, transformando os meios de produção e de acumulação do capital, além da apropriação dos meios de comunicação e de diversão, surge uma nova forma de miséria e barbárie.

A sociedade contemporânea está trocando a experiência do momento pela captação imagética, isto é, todos os momentos, acontecimentos e fatos precisam ser capturados, e não apenas vividos. Há uma transposição da memória individu-

al para a tecnologia na qual o experienciado do momento só é comprovado por meio das fotografias e não mais pela tradição narrativa. Ocorre, assim, um não entendimento de que a leitura do mundo precede à leitura da imagem. O fetiche pela imagem acaba substituindo a experiência vivida, a própria leitura do mundo, enxergando-se a realidade mediante imagens cristalizadas.

Entender o processo de representação e fetiche das imagens a partir do pressuposto de construção de sentido é apreender das práticas sociais mediadas pelas imagens na sociedade capitalista. Então como pensar a potencialidade criadora, sensível e crítica da obra de arte nesse contexto? Uma pergunta cuja resposta não apresenta uma fórmula construída, porém tem sua base na história e na dialética.

O viés questionador, transformador e revolucionário da reflexão e da produção cultural podem possibilitar uma nova forma de ler do mundo, reinterpretá-lo e agir sobre ele, propondo uma nova forma de se pensar a realidade contemporânea. A crítica da cultura se faz necessária para uma formação humana plena, capaz de pensar saídas criativas e imaginativas por meio da sensibilidade, pessoas que se colocam como sujeitos ativos na construção de seu mundo.

Na concepção de Benjamin (1994), retiradas das experiências de Brecht no teatro, o cinema, assim como os meios de comunicação em massa, poderia ser usado para “refuncionalizar”, ou seja, reaproveitar a capacidade da obra de arte dentro da indústria cultural em uma perspectiva educativa e conscientizadora contra a própria alienação e dominação. Essa educação permitiria usar dos próprios produtos culturais para questioná-los e criticá-los, fazendo também assim uma crítica não somente à cultura e sim a toda estrutura da sociedade capitalista industrial. Seguindo assim para o que relata o diretor Jean-Luc Godard, em seu filme *Notre Musique* (2004), “se nossa época alcançou uma interminável força de destruição, é preciso fazer uma revolução que crie uma interminável força de criação, que fortaleça as recordações, que delinieie os sonhos, que materialize as imagens.”

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____; _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 99-138.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarastami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Organização brasileira, revisão técnica e pesquisa bibliográfica suplementar Antônio Moreira Guimarães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade de espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

FRANCO, Renato. A televisão segundo Adorno: o planejamento industrial do “espírito objetivo”. In: DURÃO, Fábio; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre (org.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 111-122.

ISHAGHPOUR, Youssef. *O real, cara e coroa – o cinema de Abbas Kiarostami*. In: KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.83-155

JAMESON, Fredric. “Fim da arte” ou “fim da história”. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 73-94.

_____. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: _____. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004. p. 129-163.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. 2. ed., 9. reimpr. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: um aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MANACORDA, Mario Alighiero. Escola e sociedade: o conteúdo do ensino. In: _____. *Marx e a pedagogia moderna*. 2. ed. Campinas: Alínea, 2010. p. 101-122.

MARX, Karl. O fetichismo da mercadoria: seu segredo. In: _____. *O capital: crítica da economia política*. 23. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2006. Livro 1, p. 92-106.

MEINERZ, Andréia. Concepções de experiência em Walter Benjamin. 2008. 91 f. Dissertação - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2008

SAVIANI, Dermeval. O choque teórico da politecnicidade. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 131-152, 2002.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 95-123.