

Dialética entre os sentidos positivo e negativo da dessacralização da arte

Bruno Guimarães

UFOP

RESUMO

Assimilando a visão dialética de Adorno sobre o tema da perda da aura em Benjamin, pensado como uma “tendência evolutiva” da desartificação da arte, mas também como uma tendência a transformar a arte em indústria cultural, quando manejada a-dialeticamente, este artigo pretende analisar as consequências da dessacralização da arte. O objetivo é indicar a contrapartida positiva ligada à perda de autenticidade e valor de culto na arte, levando em conta a presença dos conceitos de “mimesis” e “jogo” na segunda versão de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* e examinar algumas possíveis consequências desses efeitos dessacralizantes no campo sociopolítico.

PALAVRAS-CHAVE

dialética da arte; perda da aura; dessacralização; mimesis; jogo.

ABSTRACT

Assimilating Adorno's dialectical view on Benjamin's theme of the loss of aura, thought as an “evolutionary tendency” of the de-artification of art, but also as a tendency to turn art into cultural industry, when managed a-dialectically, this paper intends to analyse the consequences of the desacralization of art. The aim is to indicate the positive counterpart linked to the loss of authenticity and cult value in art, taking into account the presence of the concepts of “mimesis” and “game” in the second version of *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* and to examine some possible consequences of these desacralizing effects in the sociopolitical field.

KEY WORDS

dialectics of art; loss of aura; desacralization; mimesis; game.

Introdução

A tese que desejo analisar é extraída de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica de Benjamin*, segundo a qual a função social da arte deve mudar sua fundação do ritual para a política quando a escala da autenticidade já não puder mais ser aplicada à produção de arte (Benjamin, 2013, p. 288). Contudo, penso ser essencial abordar tal tese a partir de uma perspectiva dialética como a de Adorno. Sempre acolhi com entusiasmo a perspicácia das inversões dialéticas capazes de nos mostrar como insuspeitamente uma coisa pode se tornar o seu contrário, quando levada às últimas consequências. No campo cognitivo, por exemplo, Hegel observara que, a princípio, poderíamos ser levados a pensar que determinações mais exatas da natureza e limites do conhecimento são condições prévias necessárias para evitar-se “as nuvens do erro” (Hegel, 1988, p. 63). Por outro lado, “por que não cuidar de introduzir uma desconfiança nessa desconfiança, e não temer que esse temor de errar já seja o próprio erro?” (Hegel, 1988, p. 64).

Avançando também sobre o campo ético e estético, a *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer, atinando para o aspecto regressivo do pensamento purificador, poderia completar: “só é suficientemente duro para romper os mitos o pensamento quem pratica violência contra si mesmo” (1985, p. 18). Ainda nesse último sentido, seria o caso de lembrar também como a “desmitologização da linguagem”, que purifica a palavra, perdendo sua expressividade, para poder apenas designar e fixar-se na coisa, é uma forma de fetichismo e, portanto, uma recaída na magia (*Ibid.*, p.136).

O interesse de abordar dialeticamente o tema benjaminiano da perda da aura e, conseqüentemente, a questão da dessacralização da arte, é manter uma atitude crítica em relação a dois extremos que me parecem igualmente problemáticos. De um lado, pode-se cair em uma afirmação fácil do valor da perda de transcendência da arte em favor de uma suposta maior democratização estética, desautorizando alguma forma mais hermética de arte, sem que nada disso interfira sobre o sistema de dominação política e expropriação econômica de nossa sociedade. De outro, podemos insistir na pureza de uma concepção ideal de arte que não acompanha a atualidade da produção artística para sustentar um tradicionalismo elitista, que reserva devidamente a fruição estética a um grupo especial de pouquíssimos eleitos.

A indicação do excelente artigo de Rodrigo Duarte sobre “A desartificação da arte segundo Adorno” (2007), publicado na revista *Artefilosofia*, pode talvez suprir a falta de disponibilidade do tempo que seria necessário a uma exposição mais minuciosa dessa abordagem. Do comentário de Duarte, podemos de antemão reter alguns temas como o da “antinomia do puro e do impuro na arte”, o do “relacionamento da

arte com o âmbito extra-artístico”, o da “crise do gênero artístico” e o da “transcendência estética e desmágicação”, todos eles articulados em torno da questão da desartificação [*Entkunstung*] da arte.

Adorno abordou a questão da perda da aura dentro de um questionamento mais geral em relação ao problema hegeliano da morte da arte e da desartificação da arte que acentuava, sobretudo, o processo de liquidação da arte pela indústria cultural. Na primeira vez, por exemplo, em que esse problema hegeliano aparece na *Teoria Estética*, ele está vinculado à “paixão do palpável” (p. 33-34), que quer que a obra se acomode e diminua sua distância em relação ao espectador. Segundo Adorno, “os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social atual” (*Ibid.*, p. 33), ou seja, percebem a inadequação da arte ao processo da vida social atual, mas não a falsidade desse próprio processo social.

Por outro lado, Adorno assinala também a crise histórica da obra de arte pura e “a antinomia do puro e do impuro [que] inscreve-se num elemento mais geral, segundo o qual a arte não seria o conceito supremo de seus gêneros.” (*Ibid.*, p. 276). Talvez seja o caso de perguntar, a partir de Adorno, se alguma vez uma obra individual chegou a corresponder inteiramente ao seu conceito, mas, como observa Duarte, o problema fundamental é que, inquestionavelmente, as obras em proporção crescente foram abandonando sua pureza e incorporando os elementos extra-artísticos das contradições da vida real. Por isso mesmo, assinala Adorno, muito pouco sentido faria perguntar se “isso é ainda música” (*Ibid.*), ou se é ainda arte, como o fazem certos apologetas tradicionalistas, ainda que seja o caso de analisar “o que é a *Entkunstung* [desartificação] da arte, ou a práxis em que a arte, de modo irrefletido, aquém de sua própria dialética, se aproxima do que é o exterior ao estético” (*Ibid.*, p. 276).¹

Novamente, pode-se reconhecer nesse comentário sobre a práxis irrefletida, “aquém de sua própria dialética”, a referência à produção *fake* e exterior ao interesse estético promovida pela indústria cultural. Em todo caso, podemos a partir daí examinar a passagem em que Adorno aborda finalmente a questão, citando nominalmente Benjamin.

Sob a temática da aura, cujo conceito se aproxima muito da aparição – remetendo para além de si por força do seu fechamento –, Benjamin chamou a atenção para o fato de a evolução inaugurada por Baudelaire interdizer a aura, aproximadamente como “atmosfera”; já em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada e negada. Sob este aspecto, a

¹ Versão um pouco modificada, a partir da tradução sugerida por Duarte (2007, p. 30).

Entkunstung da arte não se define apenas como fase da sua liquidação, mas como sua tendência evolutiva. (*Ibid.*, p. 126)

Cumprir observar que a menção ao colega aparece entre duas subseções da *Teoria estética*, notadamente entre o “a mais” [*mehr*] da aparição e da “Transcendência estética” e a desmágicação, ou desencantamento. Como nos auxilia mais uma vez o comentário de Duarte (2007, p. 28), este “a mais” nos remete ao que é fabricado pela beleza artística em tempos de tecnologia e desencantamento do mundo, ainda que a arte enquanto caráter de aparência preserve consigo, desde tempos imemoriais, certo aspecto de magia, “de onde ela veio e que superou”. Ele carregaria consigo o antagonismo essencial da arte, afinal, sabemos que ela tem lugar nesse mundo, mas carrega consigo aquele “a mais” que poderia fazer frente a este mesmo mundo desencantado. É daí que se poderia seguir Benjamin em relação à evolução inaugurada por Baudelaire ao interdizer a aura, já que em Baudelaire a transcendência da aparição artística é simultaneamente realizada e negada. E é nesse sentido, em que há algo que interdiz a magia e o culto místico, e ao mesmo tempo nos ajuda a experimentar a transcendência deste mundo, que a desartificação da arte não se definiria apenas como fase de sua liquidação, mas também como sua tendência evolutiva.

A segunda versão de A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica

Existem ao menos quatro versões desse texto de Benjamin, e acredita-se que a sua segunda versão seja a mais completa. Benjamin publicou a primeira versão em 1936 na Revista do Instituto de Pesquisa Social sem considerá-la ainda pronta, e portanto é a segunda versão que iremos comentar.² Passaremos em revista pelo essencial, que é comum às outras versões, antes de abordar com mais cuidado as novidades dessa segunda versão do texto.

Benjamin inicia seu ensaio falando sobre como a análise do modo de produção capitalista empreendida por Marx não tornava possível somente descrever a exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão. Benjamin esperava que as tendências evolutivas e revolucionárias da produção da arte não fossem subestimadas, ainda que a superestrutura se modifique mais lentamente do que a base econômica (Benjamin, 2012, p. 280-281). Benjamin acreditava que, no campo da cultura, as modificações das

² Essa versão chega até nós recentemente em uma tradução para o português de Daniel Pucciarelli e revisão de Romero Freitas, a partir 2ª edição revisada e ampliada de *Texto clássicos de estética*, reunidos por Rodrigo Duarte, na coletânea *O belo autônomo*, publicada pela Editora Autêntica em 2013.

condições de produção deveriam indicar certas exigências prognósticas, mas não exatamente no formato de teses sobre a arte do proletariado após a tomada do poder ou sobre a arte da sociedade sem classes. Antes, elas deveriam pautar a tendência de desenvolvimento da arte sob as atuais condições de produção (*Ibid.*, p. 281).

Segundo Benjamin, essa tarefa colocaria de lado uma série de conceitos tradicionais – tais como criatividade e genialidade, valor eterno e segredo –, conceitos estes que estavam submetidos ao uso e abuso da elaboração fascista daquele momento histórico. Em contraste com tais conceitos, Benjamin alerta que os novos conceitos a serem introduzidos na teoria da arte seriam completamente inutilizáveis pelo fascismo, sendo, portanto, adequados apenas às “exigências revolucionárias na política da arte” (*Ibid.*).

Passando diretamente à apresentação ao conceito de aura, Benjamin demonstra que é ela, juntamente com toda a esfera da autenticidade, aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica. Nesse sentido, esclarece, “Mesmo na reprodução mais perfeita o aqui e agora da obra de arte estaria ausente” (*Ibid.*, p. 283).

Mas o que seria a aura, propriamente? Segundo Benjamin, ela seria

uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, ou a aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja. Contemplar tranquilamente, em uma tarde de verão, uma serra no horizonte, ou um ramo cuja sombra descansamos, isso quer dizer respirar a aura da serra, a aura desse galho. (*Ibid.*, p. 286)

Segue dessa apresentação poética do tema da aura a descrição de como se deu a perda do “valor de culto” e do “valor de eternidade” em nome do “valor de exposição” na história da arte. Benjamin observa que, “pelo próprio estágio de sua técnica, os gregos foram obrigados a produzir valores eternos” (*Ibid.*, p. 292). Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da igreja viam nela um ídolo malfazejo (*Ibid.*, p. 286). Isso indicaria que as mais antigas obras de arte estavam a serviço de um ritual mágico e depois religioso. Seja como for, o modo de ser aurático da obra de arte nunca se destacaria completamente de sua função ritual. Seria interessante observar, por exemplo, como

o valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *Entretanto, à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.* (*Ibid.*, p. 289)

É mais ou menos a essa altura que aparece a novidade da segunda versão do texto, que torna mais enfático o declínio do valor de culto em favor do valor de exposição, a partir dos exemplos estabelecidos pela diferença entre a primeira e a segunda técnica e entre a mimesis e o jogo. Um primeiro exemplo que acentua a ritualidade, exclusividade e a segregação sacerdotal da primeira técnica opõe a façanha do sacrifício humano aos aviões de controle remoto, característicos da segunda técnica, por não precisarem de tripulação. No mesmo sentido, “de uma vez por todas” estaria para a primeira técnica assim como “uma só vez não é nada” estaria para a segunda. A origem da segunda técnica, esclarece Benjamin, deveria ser buscada “onde o ser humano passou, pela primeira vez e com astúcia inconsciente, a tomar distância da natureza” (*Ibid.*, p. 290). Contudo, esta última referência só se esclarece mais adiante em uma nota sobre a mimesis e o declínio da bela aparência. A princípio, Benjamin indica, na nota, que a bela aparência repousa na mimesis como fenômeno originário de toda atividade artística. Porém, diz ele,

O imitador faz o que faz apenas aparentemente. [...] Dança e linguagem, linguagem corporal e labial seriam as mais antigas manifestações da mimesis. – O imitador torna sua coisa aparente. Pode-se também dizer: ele representa a coisa, ele joga com ela. Assim, depara-se-nos a polaridade que impera na mimesis. Na mimesis dormitam, entrelaçadas intimamente como as membranas de uma semente, as duas faces da arte: a aparência e o jogo. [...] A aparência é o esquema mais reduzido, mas simultaneamente mais presente em todos os procedimentos mágicos da primeira técnica, *ao passo que o jogo é o reservatório inesgotável de todos os procedimentos experimentais da segunda técnica*. Nem o conceito da aparência, nem o do jogo são estranhos à estética tradicional (*Ibid.*, p. 299, nota 19, grifo meu).

Ao final da nota, Benjamin conclui que aquilo que acompanha a atrofia da aparência e o declínio da aura nas obras de arte é um enorme ganho para o espaço de jogo. O mais vasto espaço para o jogo teria se aberto, por exemplo, com o cinema. Nele, o momento da aparência recuou inteiramente a serviço do momento do jogo (*Ibid.*).

Uma última passagem que acentua exemplarmente a diferença entre o valor de culto da primeira técnica e o valor de exposição da segunda técnica é aquela em que Benjamin estabelece uma analogia da diferença entre o pintor e cinegrafista e o cirurgião e o mágico. O cirurgião estaria no polo oposto ao do mágico, assim como o cinegrafista no polo oposto ao do pintor.

A postura do feiticeiro, que cura o doente ao pôr as mãos sobre ele, é diferente da postura do cirurgião, que realiza uma intervenção no doente. O feiticeiro conserva a distância natural entre si e o paciente, mais precisamente, ele a diminui apenas – graças ao seu toque – e a intensifica muito – graças à sua autoridade. O cirurgião procede inversamente: ele diminui bastante a distância ao

paciente – na medida em que invade seu interior –, e aumenta apenas um pouco – através da cautela, com a qual sua mão se movimenta entre seus órgãos. Em uma palavra: à diferença do feiticeiro (ainda latente no médico), o cirurgião renuncia, no instante decisivo, a encarar seu paciente de homem para homem, antes, ele o invade operativamente. – Feiticeiro e cirurgião estão entre si como pintor e cinegrafista. Em seu trabalho, o pintor observa uma distância natural entre a realidade dada e si mesmo, ao passo que o cinegrafista, ao contrário, penetra profundamente na trama dos acontecimentos. (*Ibid.*, p. 304)

Para abreviar meus últimos apontamentos sobre as novidades introduzidas nessa segunda versão do ensaio de Benjamin, gostaria de me valer do comentário de Márcio Seligmann-Silva sobre a segunda técnica:

Não há mais mimese da natureza como mera aparência, mas, antes, mimese como jogo: trata-se de um jogar junto com a natureza. O bisturi, que Benjamin compara à câmera, penetra na realidade mais fundo do que a pintura, que ficava apenas no âmbito da (bela) aparência, como um curandeiro que não toca seus pacientes (mantendo a distância “aurática”) (2013, p. 39).

Finalmente, gostaria de observar que não há dúvida de que as dimensões do jogo e de uma mimesis não regressiva do fazer artístico, capaz de superar a mimesis da natureza, não escapam a Adorno, mas salta aos olhos uma diferença essencial em relação à questão da recepção. A ideia de jogo que interessa a Adorno está ligada fundamentalmente ao aspecto formal da autonomia kantiana pensada como práxis “esvaziada conteudalmente da relação aos fins” (Adorno, 2011, p. 483). Nesse sentido, a contribuição da arte para a sociedade não seria sua comunicação com ela, mas algo que se dá através de uma maior mediação enquanto resistência, daí a definição da arte como uma “antítese social da sociedade” (*Ibid.*, p. 21). Em outras palavras, o aspecto social da obra para Adorno estaria no momento essencial de sua forma e não na origem social de seu conteúdo temático, ou mesmo nas suas relações sociais de produção. Ela se tornaria social

através da posição antagonista que adota perante a sociedade e só ocupa tal posição enquanto arte autônoma. Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como “socialmente útil”, critica a sociedade pela sua simples existência (*Ibid.*, p. 340).

Ou seja, mais uma vez, temos aí a ideia de uma obra de arte como presença escandalosa de uma aparência inútil em meio à sociedade administrada. Contudo, a ideia de jogo em Benjamin também carrega uma dimensão da recepção da fruição estética a partir de uma aproximação da arte das camadas mais populares da sociedade. Penso

que estaria aí a função que Benjamin atribui à posteridade para que se possa responder à estetização da política imposta pelo fascismo com uma politização da estética.

Agamben e o jogo da criança

Finalmente, tomando como base essa diferença que enfatiza os aspectos emancipatórios ligados à recepção e, por que não dizer, ligados a uma recepção criativa, sem abandonar a sensibilidade da crítica dialética, penso que se poderia tirar outras consequências positivas da função social da arte na política. Mas isso, não exatamente a partir da dimensão materialista da tradição crítica da escola de Frankfurt, e sim a partir das categorias criadas pela tradição crítica de Foucault e seus herdeiros. Ou seja, aquela que nos ajudaria a pensar o efeito político da dessacralização arte na criação de um novo “modo de subjetivação”.

Na verdade, penso que os deslocamentos postos em ação pela estética, no sentido de neutralizar dispositivos de poder para modificar nossa sensibilidade em relação à condição de exclusão de nossa sociedade, não substituem o engajamento político real, mas promovem estratégias micropolíticas que podem anteceder, como pensou Benjamin, uma ação final capaz de abolir a luta de classes. Nesse sentido, partindo dessa descrição de Benjamin do jogo como “o reservatório inesgotável de todos os procedimentos experimentais da segunda técnica” (Benjamin, 2013, p. 299), eu proporia, por exemplo, dar continuidade à nossa investigação aproximando Benjamin das reflexões de Agamben sobre a estratégia da profanação nos jogos das crianças. O objetivo seria ver como os jogos podem ser usados para produzir profanações sociais e desativar “dispositivos de poder”, restaurando ao uso comum dos homens o que foi separado na esfera social.

Através da ideia de profanação, Agamben se engaja na discussão micropolítica de Foucault, na medida em que sua análise crítica se desenvolve em uma esfera marginal em relação ao foco central do poder. Originalmente, Agamben esclarece que o conceito de profanação indicava, no direito romano, o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem (Agamben, 2005, p. 93-94). Mas, para mostrar a incidência de uma ação profanadora em esferas não imediatamente associadas à questão religiosa, Agamben nos fala dos jogos das crianças. Segundo ele, “uma criança que brinca com qualquer velharia que lhe caia nas mãos transforma também em brinquedo o que se sobressaía da esfera da economia, da guerra, do direito e de outras atividades que temos o hábito de considerar como sérias” (*Ibid.*, p. 95).

Agamben argumenta que, originalmente, há uma relação estreita entre a esfera do sagrado e a esfera dos jogos. Muitos dos jogos que conhecemos derivam de anti-

gas cerimônias sagradas. Mas o que realmente se opõe à religião não é a incredulidade ou indiferença em relação a Deus, e sim a conduta desatenta em relação às normas, pois a religião teria, dentre suas principais funções, a tarefa de velar pela separação ritual entre o sagrado e o profano e, conseqüentemente, pela separação entre deuses e homens (*Ibid.*, p. 92-93). O caso dos jogos das crianças é exemplar porque demonstra que o uso profanador não é uma simples desatenção. Seria, antes, um caso especial de negligência, já que nada se compara à atenção que uma criança dispensa a seu brinquedo. O que realmente está em questão na profanação é uma negligência que ignora os rituais e que faz um uso particular das coisas indiferente à sua significação original (*Ibid.*, p. 94).

São os dispositivos do poder que mantêm os modelos consagrados e impedem os “novos usos” (*Ibid.*, p. 92-93). Agamben observa que profanar não é voltar às origens, mas sair do dispositivo. Em outras palavras, aquilo que era reservado ao uso consagrado pode ser restituído ao uso comum, sem o acompanhamento dos ritos originários. O gato que brinca com a pelota como se fosse um camundongo torna vazios os comportamentos que são próprios à sua atividade de predador. Na verdade, seus antigos comportamentos não são eliminados, eles são apenas “desativados e, dessa maneira, são abertos em direção a um novo uso possível” (*Ibid.*, p. 108). O comportamento é assim liberado do dispositivo e acolhe formas de atividade nas quais ele se emancipa, esvaziando seu sentido e a relação necessária com um fim (*Ibid.*).

Em elaboração própria alternativa à crítica da indústria cultural, Agamben dá a entender que os dispositivos midiáticos de massa atuam no sentido de preservar nossa atual sociedade de separação – e, por que não dizer, de exclusão – em escala mundial (*Ibid.*, p. 110). Em todos os tempos, o poder tentou se assegurar do controle da comunicação social, utilizando a linguagem como meio de propagar sua ideologia e conduzir à obediência voluntária. Entretanto, hoje em dia, essa função instrumental teria dado lugar a procedimentos de controle diferentes, em que, nas situações de perigo e condições de exceção, os dispositivos do poder apropriam-se da linguagem, esvaziando-a de seu potencial profanador, para que ela se mantenha restrita à esfera do espetáculo.

Agamben observa ainda que os jogos que nos restam, os jogos televisivos de massa, em vez de propiciarem novos usos, fazem parte de uma espécie de “nova liturgia”. Eles secularizam uma intenção religiosa que se ignora (*Ibid.*, p. 96), já que toda separação conservaria em si um carço religioso (*Ibid.*, p. 92).

Finalmente, apesar dos jogos infantis apontarem para uma espécie de recepção criativa de caráter emancipador, em meio ao nosso universo social desencantado e instrumentalizado, o exemplo fornecido por Agamben do que chamaríamos de atividade da “segunda técnica” ligado às artes é ambíguo e talvez decepcionante. Trata-se da

exposição fotográfica de uma atriz pornô, Chloë des Lysses, que apresenta seu trabalho como um verdadeiro ensaio artístico, na medida em que profana sua atividade. O procedimento consiste em se fazer fotografar, durante os atos mais obscenos, de modo que seu rosto sempre aparecesse em primeiro plano manifestando uma total indiferença. No lugar do dispositivo convencional, que determina a simulação do prazer, ela manifestaria apenas a ataraxia mais estóica (*Ibid.*, p. 115). Em outras palavras, a atriz tenderia a neutralizar o dispositivo da pornografia – que ensina suas profissionais, durante o ato sexual, a fixar diretamente o olhar no objetivo sexual –, dando a entender que elas se interessariam mais pelos expectadores do que por seus próprios parceiros. A profanação, nesse caso, supostamente tornaria ineficaz o antigo uso, que previa a consumação solitária das imagens pornográficas e, em lugar de ser abolida, apenas se abria em direção à promessa de um novo uso (*Ibid.*, p. 113-115).

Contudo, em relação a esse último exemplo, uma sensibilidade mais dialética para a crítica, como a de Safatle, haveria de se perguntar se a profanação sugerida por Agamben é realmente capaz de produzir uma emancipação sem ser portadora de uma reafirmação preliminar dos mesmos dispositivos que pretende neutralizar. Safatle lembra que, antes mesmo de promover o chamado “elogio da profanação”, Agamben já havia apresentado, no mesmo ensaio, alguns comentários sobre a figura da paródia, como caracterização de uma operação capaz de conservar elemento formais de um modelo em meio a conteúdos ou contextos incongruentes, e levanta a suspeita de que o conceito de profanação não fizesse mais que apresentar um sistema em que a lei e a sua transgressão são enunciadas ao mesmo tempo, como acontece com outros dispositivos disciplinares de nossa biopolítica contemporânea. Afinal, é verdade que o suposto “ensaio artístico” de Chloë des Lysses continua a ser divulgador de imagens pornográficas, mesmo que seja perturbador em relação a consumação usual dessas imagens (Safatle, 2008, p. 175).

Resta dizer que, ainda que seja o caso de reconhecer a ambiguidade do procedimento do ensaio fotográfico da atriz pornô, é possível conservar a perspectiva de uma recepção criativa, ou profanadora, no exemplo de certas brincadeiras infantis que produzem laços sociais emancipatórios e não necessariamente paródicos. Freud teria sido especialmente feliz ao perceber, em “Escritores criativos e devaneios” (*Der Dichter und das Phantasieren*), que uma criança que brinca produz um modo de satisfação libidinal, que põe em ação uma outra forma de laço social, produz algum desmascaramento, sem mostrar-se resignada nem conservadora. Ele teria estendido seu comentário à arte de modo geral, fazendo uma análise do prazer estético ligado à capacidade de mobilizar em nós essa liberação das tensões. Segundo ele, “o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca, isto é, cria um mundo de fantasia no

qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade” (Freud, 1987, p. 150).

Aqui, acredito haver realmente uma contrapartida positiva da mimesis do jogo que mantém a perspectiva da transcendência em relação ao nosso mundo desencantado, mas seria o caso de estender essa investigação em direção a outros exemplos artísticos capazes de produzir um efeito de emancipação a partir da recepção de obras artísticas. Como afirmei anteriormente, de Agamben reteríamos a ideia de jogos capazes de restaurar ao uso comum dos homens o que foi separado na esfera social. Mas o interesse estético dessa pesquisa se estenderia em direção a outra referência teórica, igualmente derivada dos estudos foucaultianos, que é a reflexão sobre a *Partilha do sensível*, ou de uma política da estética, como observou Jacques Rancière, que define o que é visível ou não em um espaço comum, a ser entendida “num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (Rancière, 2009, p. 16). Penso que seria o caso perseguir com Rancière exemplos de expressão artística capazes de nos fazer criar formas de coexistência em mundo sensível comum. Mas isso já seria um tema a ser desenvolvido em um outro trabalho.

Bibliografia

- Adorno, T.; Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Adorno, T. (2011). *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão. 2ª ed. Lisboa: Ed. 70.
- Agamben, G. (2005). *Profanations*. Paris: Payot et Rivages.
- Benjamin, W. (2013). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Daniel Pucciarelli. In: Duarte, Rodrigo (org.). *O belo autônomo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Duarte, R. (2007). “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”. *Artefilosofia*, n. 2, jan., Ouro Preto.
- Freud, S. (1987). “Escritores criativos e devaneios”. In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXI, 2ª Edição. Rio de Janeiro: Imago.
- Hegel, G.W.F (1988). *Fenomenologia do espírito*. Trad. Pe. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34.
- Safatle, V. (2008). *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo.
- Seligmann-Silva, M. (2013). “A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna”. Prefácio. In: Benjamin, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, p. 23-48.