

## A PROFANAÇÃO DA OBRA DE ARTE: RELAÇÕES ENTRE OBJETO ESTÉTICO E SUA REPRESENTAÇÃO IDEOLÓGICA

[THE PROFANATION OF THE WORK OF ART: RELATIONS BETWEEN THE AESTHETIC OBJECT AND ITS IDEOLOGICAL REPRESENTATION]

Matheus Marcus Gabriel Mellado<sup>1</sup>  
Universidade Federal de São Paulo, Brasil

**RESUMO:** Neste trabalho nós discutiremos sobre o processo de vulgarização temática da obra de arte, ressaltando seu teor político e representativo. Aqui buscaremos desenvolver uma abordagem multidisciplinar, expondo como a literatura, as artes plásticas e o cinema – no contexto das ditas sociedades ocidentais – passaram por um processo de mundanização e de profanação de seu conteúdo, deixando de abordar uma visão aristocrática e divinizada para, então, retratar as relações mundanas e ordinárias das massas sociais. Será a partir desse enfoque que nós poderemos inferir alguns traços gerais sobre a instrumentalização da arte, aqui encarada como uma técnica representativa que, para além de sua finalidade estética-estesiológica, contém uma finalidade ideológica. Destarte, buscaremos habilitar uma descrição de como a representação estética pode ser uma saída para os discursos das narrativas impostas pelas classes dominantes, mas que também pode ser reabsorvida pelo *status quo* para defender a estrutura política vigente.

**PALAVRAS-CHAVES:** Instituição; Estética; Ideologia; Representação

**ABSTRACT:** In this paper, we will discuss the process of thematic vulgarization of works of art, highlighting their political and representative content. We will seek to develop a multidisciplinary approach, exposing how literature, visual arts, and cinema – in the context of so-called Western societies – have undergone a process of secularization and desecration of their content, shifting from an aristocratic and deified vision to instead portraying the temporal and ordinary relations of the social masses. It is from this perspective that we can infer some general features of the instrumentalization of art, here understood as a representative technique that, beyond its aesthetic-esthesiological purpose, also contains an ideological purpose. Thus, we will seek to describe how aesthetic representation can be a way out of the narrative discourses imposed by the dominant classes, but can also be reabsorbed by the *status quo* to defend the prevailing political structure.

**KEYWORDS:** Institution; Aesthetics; Ideology; Representation

### 1. A FERIDA E A PROMESSA

Será no primeiro capítulo de *Mimesis* que Erich Auerbach irá delinear os dois pólos argumentativos que irão guiar sua investigação. Em *A Ferida de Ulisses*, o autor aborda a literatura grega a partir das palavras de seu maior representante, Homero. Fica expresso no decorrer da narração da cena na qual

<sup>1</sup> Possui graduação e mestrado em Filosofia pela Universidade Estadual de Maringá (2020) e doutorado em filosofia pela Universidade Federal de São Paulo. Integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Filosofia Francesa Contemporânea da UNIFESP e membro do GT de Filosofia Francesa Contemporânea da ANPOF. E-mail: [matheuslmellado@gmail.com](mailto:matheuslmellado@gmail.com)

Ulisses, com seu rosto transfigurado por Atenas, busca evitar ser reconhecido em sua própria morada em Ítaca, isso após sua longa viagem de retorno da guerra de Tróia. Contudo, sua antiga ama, Euricleia, reconhece-o mesmo transformado por meio de uma cicatriz em sua perna, adquirida em sua juventude após um acidente de caça. Tal trecho deveria marcar um momento de tensão na obra, um jogo de expectativas e antecipações sobre a descoberta da real identidade de Ulisses. Contudo, como é manifesto na narrativa homérica, e de um modo geral na narrativa grega, tudo ocorre de maneira cristalina e linear. Em suma, os acontecimentos são dispostos de maneira a não ocultar nada. Mesmo os parênteses abertos para narrar os eventos do passado, de como o então príncipe de Ítaca conseguiu sua cicatriz na coxa, transcorrem não como eventos do passado, mas como um presente latente que se torna um presente pleno, tanto espacial quanto temporal<sup>2</sup>. Assim, a estrutura narrativa de Homero nos entrega uma obra que parece não ter um segundo plano, Tudo se passa por meio de uma ordenação manifesta e presente diante dos olhos do leitor, o que, em grande medida, retira a tensão da cena. Entretanto, essa configuração da estrutura narrativa nos entrega um nível de encadeamento textual muito claro, dotado de uma altivez parelha ao título portado por seus protagonistas.

Essa clareza do discurso homérico torna-se mais evidente quando comparada com outro texto da antiguidade, o Antigo Testamento. Auerbach toma como exemplo de contraposição à narrativa Homérica o episódio em que deus pede que Abraão leve seu filho, Isaac, ao topo do monte Juriel, na terra Moriá, para sacrificá-lo em seu nome, como sinal de sua obediência e respeito. Toda a estrutura narrativa se desdobra de maneira lacunar, por exemplo, a viagem não é descrita, consistindo apenas em saltos espaciais e temporais esporádicos que ocorrem num intervalo de 3 dias. Outro elemento é a própria caracterização do deus judaico-cristão, que não possui uma forma própria. O que auxilia na construção de uma aura de mistério ao conteúdo de suas ações, que instiga e surpreende até seus interlocutores diretos e seus profetas. O que é muito distinto das caracterizações homéricas dos deuses olímpicos, pois, quando eles entram em cena, os mesmos sempre passam a ocupar um determinado espaço, assim interferindo em momentos precisos da narrativa. Nessa narrativa da Torá e da Bíblia, tal episódio é elaborado sob a perspectiva de uma plenitude ausente, isto é, na qual abre-se um segundo plano no espaço e no tempo, fazendo com que a sugestão se manifeste para criar uma tensão aguda na cena do “sacrifício” do filho pelas mãos do próprio pai. Ou como é expresso nas palavras de Auerbach: *“No discurso bíblico também se fala; mas o discurso não tem, como em Homero, a função de manifestar ou exteriorizar pensamentos. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo implícito, que permanece inexpresso”* (AUERBACH, 2020, p. 10).

Numa perspectiva mais ampla, a narrativa da épica bíblica abre um espaço psicológico profundo em suas personagens, o que não existe nos textos homéricos. Enquanto os pensamentos ocultos de Abraão parecem abrir a profundidade de um oceano de angústias e de deveres, as astúcias de Ulisses são cristalinas e rasas como uma poça. Tal seria a diferença das camadas psíquicas nesses dois

2 Auerbach marca isso também na estrutura sintática utilizada por Homero, que inicia esse parênteses no passado como uma estrutura subordinativa, mas que perde esse caráter poucos versos depois, para poder se apresentar numa estrutura autônoma do presente.

estilos de narrativa épica. O autor também salienta o caráter sensorial distinto das duas obras, Homero narra todos os atos e interações de suas personagens de maneira visível, enquanto a narrativa bíblica não tem essa preocupação, de modo que mesmo as características físicas de uma imensidão de personagens nos é ocultada. Dessa maneira, enquanto Homero busca a plasmação de uma ação linear – pela pormenorização do fato dado, da fisionomia de seus indivíduos e por seus aspectos sensoriais – a narrativa bíblica almeja ressaltar os eventos éticos, religiosos e internos – assim restringindo os elementos materiais e sensíveis da vida.

A grande questão que queremos ressaltar sobre as divergências entre o texto homérico e o bíblico, é que elas ocorrem por causa dos diferentes conteúdos expostos, ou melhor, por causa do objeto suscitado em cada obra. Sendo assim, o que temos aqui é a divisão de dois gêneros, que se diversificam a partir da cisão entre um objeto temático de caráter elevado e outro de caráter baixo e que, diferente da classificação aristotélica, promovem-se no domínio do estilo épico. Assim sendo, o relato bíblico busca a descrição de uma história universal, que vai da criação até ao juízo final, ou seja, caracteriza-se por ser uma história objetiva da escatologia, cujo fim é convencer e converter seu leitor ao mobilizar suas paixões. Isso significa dizer que a narrativa homérica almejava a descrição da realidade? De modo algum. O que se manifesta nesses dois fenômenos épicos é que: primeiramente, para os gregos, a temática do objeto elevado da épica visava a elaboração de uma ação verossímil de eventos grandiosos, que só podiam ser operados por indivíduos de caráter elevado, isto é, heróis, aristocratas e semideuses; já no caso bíblico, busca-se a descrição da verdade absoluta da moral divina, que, por vezes, resvala na realidade, e isso apenas pelo fato de suas personagens serem pessoas comuns, pois a descrição da realidade em-si não é seu fim, sendo apenas o palco no qual essa verdade divina se desdobra. Em suma, o objeto temático homérico consiste nas lendas altivas que permeiam o imaginário grego, refletindo, de algum modo, a realidade social de sua época, por meio de um discurso e de uma sintaxe igualmente clara e altiva. Em contrapartida, o objeto bíblico é a verdade que se manifesta nas relações mundanas, pois são das camadas mais baixas das sociedades – e pertencentes à tradição linguística semítica – que emergem seus profetas e os principais interlocutores da palavra revelada. Portanto, o primeiro exemplo busca a narração de uma realidade verossímil e clara, e por isso dispensa interpretações. Já o segundo exemplo tem como fim a descrição da doutrina e de sua verdade plena por meio de uma estrutura histórico-universal (AUERBACH, 2020, p. 15), que se desenvolve para além da realidade concreta, e, por isso, manifesta-se de forma lacunar e misteriosa, carecendo de uma exegese e de uma interpretação.

Do que foi exposto no parágrafo anterior, decorre que o texto bíblico tem uma estrutura impositiva. Para além disso, essa posição do Antigo Testamento é revista pelo processo de institucionalização da Igreja Católica. Processo revisado pelas exegeses articuladas tanto por Paulo quanto pelos primeiros pais da Igreja Católica. De acordo com Auerbach, isso ocorre tanto como um modo de adequar e atenuar o discurso do Antigo Testamento, para a chegada de Cristo no Novo Testamento, quanto pela expansão da fé a outros povos – acostumados com uma narrativa mais logicamente coesa, como, por exemplo, a homérica. De modo que:

Quando isso se torna impraticável, pela transformação demasiado profunda do mundo da vida (*Lebenswelt*) e pelo despertar de uma consciência crítica, a pretensão à autoridade corre perigo; o método exegético é desprezado e deixado de lado, os relatos bíblicos convertem-se em velhas lendas e a doutrina, assim desmembrada, torna-se uma forma incorpórea que não mais penetra na realidade sensível ou que se volatiliza em fanatismo pessoal (AUERBACH, 2020, p. 16).

O que ocorre no início do cristianismo é, então, uma reinterpretação do Antigo Testamento, a fim de que ele figure a vinda de Cristo. Sendo assim, aquela exegese que unificava o Antigo Testamento acaba por ser abandonada, abrindo caminho para uma nova exegese fragmentada que irá ser absorvida pelo Novo Testamento. Isso faz com que o Antigo Testamento se torne um conjunto interpretativo da história universal, que tem seu sentido amarrado na vinda do messias. Assim sendo, essas narrativas deixam de ter um sentido por si mesmas, passando a ser consideradas como detentoras de significados e de metas que contribuem para a integralidade da história divina. Como Auerbach afirma, cada personagem bíblico se torna a encarnação desse devir divino, mantendo uma relação vertical com a história universal (AUERBACH, 2020, p. 17). Logo, se há na estrutura homérica uma perspectiva lendária – como figura plana e estática das personagens, de modo que há uma simplificação dos motivos de suas ações – que se diferencia da perspectiva histórica do Antigo Testamento – identificada como um relato que apresenta as contradições internas do caráter das personagens –, o salto para o Novo Testamento acaba por subsumir essa divergência. O que ocorre nessa figuração, ou encarnação, do lendário como história, é a personificação ou comunhão entre o eterno/universal e o temporal/particular. Essa configuração narrativa impede, em certa medida, a separação entre gêneros literários, tal como verifica-se no modelo homérico e, no limite, no modelo grego e latino clássico em geral. Como fechamento, Auerbach afirma que:

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstício, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e ofuscamento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, formação da ideia de devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 2020, p. 25).

## 2. DUALIDADE E SUPRESSÃO DOS GÊNEROS

No decorrer de sua obra, Auerbach estrutura como essas duas modalidades de elaboração narrativa se desenvolvem no decorrer da história ocidental – homérica (com divisão entre um gênero austero e outro baixo) e judaico-cristã (com a figuração do universal no particular). Seguindo sua formação, o autor trabalha sob a perspectiva da filologia alemã, com foco na tradição românica. Assim, ele passa por textos da antiguidade romana, da baixa e alta idade média,

do renascimento, etc... Alternando entre textos em latim, francês, espanhol, italiano e, por vezes, alemão e inglês.

Do ponto de vista da supressão dos gêneros clássicos, Auerbach apontou uma obra em específico que realizou tal tarefa de maneira praticamente absoluta, sendo *A Divina Comédia* de Dante. Tal texto é elegido pelo comentador pelo fato de Dante narrar eventos históricos, que permearam a vida política dos principados italianos de sua época, dentro do contexto histórico-universal da narrativa judaico-cristã<sup>3</sup>. Contudo, tirando essa exceção, a história da literatura – encarada aqui como o reflexo representativo das estruturas políticas e sociais de suas épocas – oscilou na divisão entre os gêneros clássicos e o discurso figurativo da realidade. No fundo, a divisão entre gêneros marca uma estratificação da sociedade em classes ou castas, tal como é marcado pelo modelo senhorial da aristocracia grega nas narrativas homéricas. Logo, reserva-se o relato elevado para as personagens aristocratas ou divinizadas, e o gênero baixo para as personagens comicamente estereotipadas do populacho. Por outro lado, a narrativa bíblica busca a identificação do absoluto em sua encarnação no contingente. Assim, prefigura-se uma história universal moralista, com a finalidade de capturar, converter e manter seus fiéis nesse devir universal linear impositivo. Dessa maneira, Auerbach vai delineando tal jogo de perspectivas em diferentes períodos, autores e passagens, descrevendo o modo pelo qual cada momento histórico esboça uma (cosmo)visão de sua realidade, isso a partir de configurações econômico-político-sociais que são percebidas nas relações concretas de cada época.

Essa pendularidade narrativa foi mais ou menos empregada até meados do século XIX, momento no qual surge o realismo francês, fruto das tensões de um novo paradigma histórico, a república burguesa. Esse movimento literário almejava uma nova modalidade de escrita, a fim de capturar as nuances das relações cotidianas. Auerbach argumenta que os primeiros nomes do realismo francês – como Balzac, Victor Hugo, Stendhal, Flaubert, entre outros – buscaram realizar arduamente essa tarefa. Entretanto, as narrativas desses autores ainda se prendiam em uma perspectiva elevada, na qual a grande maioria das personagens passaram a ser a pequena e média burguesia. Classe que buscava se estabelecer como protagonista político já no contexto pré-revolução, mas que se firma como tal após ela, isto é, no período da restauração e no período do segundo império. Claro que essa altivez, que era almejada no retrato dessa burguesia em ascensão, foi mobilizada para detratar o status social da aristocracia da época, tendo como principal símbolo negativo o Antigo Regime. Por vezes essa altivez foi utilizada para atacar até mesmo a própria burguesia, mas em contextos muito específicos, como na crítica aos detentores de grandes capitais que, mais que portar, ostentavam desvios morais de caráter – vide o retrato que Balzac fez da mídia impressa em *Ilusões Perdidas* ou na figura do especulador financeiro impiedoso em *Eugênia Grandet*.

Para o comentador, a obra que rompeu com esse realismo das classes elevadas – agora nomeadas como classes dominantes –, e que atingiria o realismo da vida ordinária – nos dois sentidos da palavra –, seria *Germinie Lacerteux*

3 Para mais informações sobre este tópico também recomendamos a leitura do ensaio intitulado *Figura*, também escrito pelo próprio Auerbach.

(publicada em 1864) de Edmond e Jules de Goncourt<sup>4</sup>. Auerbach já nos revela como o prefácio dos irmãos Goncourt traz à tona a temática de um livro que fala e retrata a vida conturbada, contraditória e visceral de grande parte da população francesa de seu tempo, obviamente desfavorecida social e politicamente. Tal virada no paradigma dos gêneros, ou dos objetos abordados nas obras literárias, inaugura uma inversão da lógica narrativa, tanto homérica quanto bíblica. É dessa forma que, a partir do realismo francês, o protagonismo de um discurso elevado e sério passa a representar as relações das camadas mais baixas da sociedade. Além disso, reconfigura-se o histórico-universal numa figuralidade na qual a história não é mais a história da escatologia cristã, mas que se desenrola a partir de uma concepção histórica das relações humanas concretas. Portanto, o histórico-universal passa a ser o retrato de situações contingentes, nas quais as personagens representam o contexto histórico atual. Dessa maneira, os eventos narrados encarnam-se e figuram-se nas relações das classes baixas, dos proletários, dos marginalizados, e assim por diante. Assim sendo, temos uma dupla profanação do objeto literário. Isso não quer dizer que os outros autores realistas franceses não reverberaram essa tendência, porém, de acordo com Auerbach, os irmãos Goncourt investiram mais evidentemente nessa empreitada, nessa profanação da literatura, como uma tarefa necessária para dar às massas o direito ao romance e ao realismo sério<sup>5</sup>.

Mesmo diante do que ocorreu, isso significa que os Goncourt tinham assumido uma tarefa humanista ao lançarem-se, mesmo a contragosto do grande público, nessa tarefa subversiva? Muito pelo contrário, pois os irmãos Goncourt faziam parte da alta burguesia, além de terem assumido que seu interesse era muito mais estético do que político – o que ocorreu com parte dos decadentistas e dos parnasianos no século XIX. De fato, foi mais perto do final do mesmo século que surgiu um autor que incorporaria essa verve política em sua prosa realista. Tal autor seria Émile Zola, cuja obra mais significativa, nesse quesito, foi *Germinal* (1888). Nessa obra de Zola se fazem presentes a exploração do trabalho, a alienação, a carestia, a ausência de leis trabalhistas, a luta pela sindicalização, a violência doméstica, a violência sexual, a degradação do corpo, a relação entre pequeno e grande capital, a desarticulação política e a relação entre a violência do oprimido e a violência do opressor. Temáticas pertinentes ao momento histórico, no qual a I Revolução Industrial atingia seus primeiros 100 anos. Por meio de *Germinal*, e também de outras obras, Zola efetivou uma figuração da realidade crua e embrutecida das classes sociais mais carentes, tanto nos poucos episódios de felicidade nos dias sem trabalho, quanto na exploração constante em suas funções nas minas de carvão.

Agora, mesmo com sua erudição, Auerbach não se aprofunda nos elementos institucionais que impulsionaram essa reviravolta estilística, que, em realidade, ultrapassou a literatura e pôde ser percebida também em outros campos artísticos. O próprio autor afirma que essa alteração paradigmática reverberou também na poesia, pintura, escultura e música do século XIX, e que ela já podia ser

4 Auerbach cita os Goncourt como os representantes dessa virada estilística na prosa, mas não nega a contribuição de Baudelaire com *As Flores do Mal* (1857) na poesia.

5 Esse ponto é especificamente exposto no prefácio da primeira edição de *Germinie Lacerteux* (GONCOURT et GONCOURT, 1990, p. 55).

presentada desde o romantismo (AUERBACH, 2020, p. 538 - 539). Tal mudança foi acompanhada desde o século XVIII, principalmente com o crescimento do público leitor e com o estabelecimento da mídia impressa, como os jornais, por exemplo. Eventos que foram acelerados com a ascensão da I Revolução Industrial. Contudo, poderíamos nos questionar: haveriam outros critérios concretos que auxiliaram nessa reestruturação do objeto estético por excelência?

### 3. O PAPEL DAS INSTITUIÇÕES NA ESTÉTICA MODERNA

André Malraux foi outro pensador que buscou estabelecer uma reflexão concreta acerca da formação do objeto estético, cujos principais textos também datam da primeira metade do século XX. Em *O Museu Imaginário*, Malraux aborda os elementos que permearam a mudança de paradigma das artes plásticas na Europa do século XIX. Para alcançar esse fim, ele buscou elaborar uma compreensão acerca da influência das instituições nas produções artísticas. Sua tese central é que o museu desempenhou um papel essencial para a elaboração pictórica, principalmente na passagem para o que conhecemos hoje como arte moderna. Segundo Malraux, teríamos com o renascimento e a redescoberta e o aprimoramento da perspectiva clássica. Contudo, com uma ressalva essencial, no renascimento não houve a busca por uma imitação que traduzisse uma natureza ideal da maneira mais realista possível, tal como foi o caso da antiguidade clássica. O que se buscava no final da Idade Média era, por meio da técnica, transmitir o estilo particular de cada pintor, tornando-os recriadores de uma realidade onírica e, até mesmo, profana. Isso ocorreu pelo fato dos artistas renascentistas terem destituído parte do caráter de culto das obras religiosas, tanto católicas quanto pagãs<sup>6</sup>. Logo, o quadro, o afresco e a escultura não representam mais um objeto puro de adoração, no sentido clássico ou mesmo medieval. Para Malraux, houve um movimento de progressiva laicização do fazer artístico, o que viabilizou aos artistas a possibilidade de expressar um estilo semelhante ao do drama, tornando as figuras pintadas em personagens de uma ação representativa criada pelo pintor.

Após essa revolução renascentista, Malraux aponta a contrapartida da arte moderna. Inaugurada com os impressionistas, esse momento histórico nos conduziu à reformulação do estilo, agora tido mais como uma tendência ou uma possibilidade de elaboração técnica e temática, do que propriamente uma escola ou conjunto de normas. Para os impressionistas as criações pictóricas deveriam abordar os elementos concretos e essenciais da pintura, como por exemplo a ideia própria de cor, textura, espaço, luminosidade, etc. Deixou-se, em partes, de lado um modelo imitativo/representativo para então desenvolver uma concepção quase metapictórica, ou um tipo de prosaísmo dos elementos que compõem a tela. Não é à toa que as obras dos impressionistas, e de alguns pós-impressionistas, parecem mais esboços do que quadros prontos, mas que alçaram-se ao status de obras completas, pois deixam transparecer o processo de criação pictórica em si mesmo, também deixando transparecer as intenções e elaborações do indivíduo que a concretizou. Assim, passaríamos de uma tradição, na qual as contribuições artísticas seriam em nome de uma escola (como o barroco, o renascimento, o

6 Algo que também é sustentado por E. H. Gombrich em sua célebre *História da Arte*.

realismo, o romantismo...), para adentrarmos na atomização do pintor em sua particularidade expressiva/criativa/prática.

Dentro dessas mudanças, houve uma instituição que se destacou com uma influência preponderante, o museu. É nele que os artistas, dos séculos XVIII e XIX, puderam contemplar em suas coletâneas diversas perspectivas e propostas temáticas, isso de obras provenientes de diferentes partes do mundo ou mesmo de tempos passados da própria Europa<sup>7</sup>. Nessas coleções são percebidas diversas obras que expressam diferentes sistemas de pensamento, desde obras que propunham uma fidelidade perspectiva ou imitativa com a natureza, até obras com pretensões estritamente figurativas – mas que obedeciam um conjunto de regras para, justamente, poder figurar um universo de ideais ou doutrinas específicas da maneira mais condizente possível. Malraux toma como exemplos figurativos a arte pré-colombiana, japonesa, egípcia e mesmo medieval. De modo geral, essas expressões pictóricas tinham como princípio o anonimato e a devoção religiosa de seus sistemas de sentidos visuais. Algo que é ressignificado, como dito antes, no Renascimento. Sendo assim, o museu possibilitou que os modernos pudessem absorver essa liberdade não-imitativa. Assim, eles combinaram um princípio criativo laico e uma possibilidade de abandono de um “olhar natural”, podendo traduzir suas respectivas solidões perspectivas em obras cada vez mais interpretativas e dirigidas a estudos metapictóricos.

Agora, ao refletirmos sobre a disposição das obras no museu, podemos perceber que ele pinça tais objetos de seu contexto histórico. Ao dispô-las lado a lado, essa instituição promove uma idealização do trabalho apresentado, o que reverbera tanto nos movimentos artísticos quanto em seus autores. Isso ocorre pelo fato do museu resumir todo o percurso de desenvolvimento e formação dessas criações a elementos particulares. Todavia, para o público dos museus tais coletâneas e curadorias eram, e quiçá ainda são, os representantes máximos e totalizantes de todo o projeto histórico humano. Tal mudança, na maneira de se interagir com o objeto estético, acaba se sedimentando, ou se aprofundando, posteriormente com o aprimoramento da fotografia e do cinema. Detalhe que, para Malraux, a fotografia de obras desempenha quase o mesmo efeito que as coleções dos museus. Salvo a diferença da fotografia retirar a escala e a relação de grandeza das obras originais, em detrimento de sua reproduzibilidade, e também pelo fato das imagens reveladas, no início da fotografia, serem apenas em preto e branco.

Seguindo esse raciocínio, poderíamos distinguir o museu como um local físico e como um espaço imaginário. Desse modo, o primeiro consiste na coleção disposta em sua estrutura material; o segundo consistiria numa impressão ou coleção mnemônica, que é efeito da organização das coleções nos museus, ou mesmo nas reproduções fotográficas dos livros de história de arte. Portanto, o museu imaginário seria uma certa história da arte que é sugestionada, ou que é composta a partir das instituições culturais concretas e suas possibilidades de acesso por parte do público. O que nos leva a afirmar que uma história da arte, como disciplina, nasce a partir da sedimentação do museu como instituição. Desta feita, Malraux considera que o nascimento da concepção de história da arte

<sup>7</sup> Para contextualizar a história institucional do surgimento dos museus no continente europeu, recomendamos o texto de Schaeffer intitulado *Os Museus Europeus: um ensaio*.

é concomitante ao surgimento do museu (físico e imaginário) na Idade Moderna, que é, também, decorrente de uma profanação do sagrado que se inicia com o renascimento, assim retirando a exclusividade do pertencimento dessas obras aos espaços de culto.

Outro elemento importante é que o museu imaginário é tido, em certa medida, como uma ressurreição parcial dos diferentes momentos históricos, pois depende dos elementos concretos para poder se erigir. Todavia, isso faz com que certos artistas e escolas sejam desconsiderados por essas instituições, quase que automaticamente os relegando ao desconhecimento. Isso não significa que eles não possam ser redescobertos, tal como foi o caso da pintora barroca Artemisia Gentileschi. Por vezes, essa cegueira dos museus também pode recair sobre elementos estilísticos – quantitativos ou qualitativos – de obras que já estão em seu interior. Podemos pensar, por exemplo, no sistema de cores do estatuário grego, que por muito tempo foi desconhecido pela história da arte. Tomando o mesmo exemplo da policromia perdida do estatuário grego, seu desconhecimento ocasionou a criação de um estatuário monocromático na Europa ocidental, como é o caso das esculturas renascentistas, que tomaram essa monocromia como um padrão a ser seguido. Em suma, o museu imaginário passou, e ainda passa, por uma idealização de um passado perdido que busca ser ressuscitado, assim influenciando a construção dos estilos no presente. Isso é o que Malraux concebe como sendo a metamorfose do sentido de uma obra, isto é, a passagem de sua significação original para uma concepção que a torna uma certa irrealidade concreta e constitutiva da história da arte narrada pelo museu.

A partir da análise de Malraux nós podemos inferir uma conclusão central, de como a criação desse imaginário artístico é decorrente de uma progressiva auto-observação histórica que, por sua vez, é derivada da profanação do sagrado, agora transformado em obra de arte. Não é à toa que a ideia de museu se desenvolveu no decorrer da modernidade, chegando a institucionalizar-se no século XVIII e XIX. Tal processo se liga a um contexto no qual a Igreja Católica perde parte de sua influência na Europa Ocidental, pois este é o período em que surgem os Estados Modernos e as reformas protestantes. Obviamente, a influência de Roma ainda se fazia presente, mas com a separação, ao menos formalmente burocrática, entre Igreja e Estado, abre-se uma possibilidade para produções que não fossem objetos de culto, algo que, como afirmado por Malraux, já é um anseio do final da Idade Média com o Renascimento. Essa mudança de perspectiva na elaboração estética, que levou alguns séculos, consolida-se após outros três eventos: primeiro, após o movimento Iluminista apontar a possibilidade, e mesmo necessidade, de uma visão laica das instituições civis e políticas; segundo, o fato do liberalismo se consolidar na emergência da I Revolução Industrial; e, por fim, tais elementos levaram as revoluções que culminaram nas primeiras democracias liberais. Na França essas mudanças históricas foram mais presentes e imediatas, motivo pelo qual nós podemos verificar a alteração do objeto estético na literatura para o realismo do século XIX. Buscou-se expressar, nessa virada de chave, uma descrição de tais mudanças econômico-político-sociais por meio da elaboração de uma literatura, primeiramente, ligada à perspectiva pequeno burguesa e, posteriormente, à perspectiva das massas marginalizadas. Essa movimentação também se manifesta na análise que Malraux faz da criação dos museus. No caso da França pós-revolução, parte dos espaços pertencentes à aristocracia passaram

a ser ressignificados e se transformam em espaços públicos, como museus. Assim, criou-se com essas instituições um novo imaginário acerca da obra de arte, que deixa de ser tanto religioso quanto um símbolo pomposo da aristocracia, para, dessa maneira, tornar-se um objeto com um fim em si mesmo. Portanto, nós temos um duplo movimento: primeiro de profanação e vulgarização da estética; e, segundo, de configuração de um imaginário da história da arte, que se desdobra num imaginário histórico-crítico.

Bem, abordamos até aqui alguns dos elementos institucionais que levaram a mudança de um realismo canônico – como vimos em Homero e na narrativa bíblica – para um realismo vulgar. Entretanto, como poderíamos explicar essa mudança na elaboração estética? Isto é, como podemos validar essa alteração do caráter da obra de arte, como seu conteúdo deixa de ser objeto de adoração e/ou representação da realidade, pelo olhar da sua classe dominante, para se tornar um objeto de reflexão com um fim em si mesmo ou com a finalidade de engajar-se nas relações mundanas? Ou também, como nós chegamos a essa representação histórica do universal encarnado num particular profano qualquer?

#### 4. AURA, TÉCNICA E VULGARIZAÇÃO

Em *A Obra de Arte da Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin busca articular as diferenças qualitativas entre o objeto estético antes e depois de sua possibilidade no registro da reprodução industrial, no qual ele passa a ser encarado como um objeto de consumo e instrumento ideológico das classes dominantes. Porém, nosso intuito com seu ensaio será o de distinguir os elementos concretos que permitiram a mudança de uma representação do histórico-universal absoluta para uma representação do histórico-universal vulgar da obra artística. Diferente de outros objetos estéticos, que encontraram sua contrapartida industrial no final do século XIX e início do século XX – como a música e a gravação, o teatro e o cinema, as artes plásticas e a fotografia, dentre outras –, a literatura já teve seu salto de reprodução técnica com o surgimento da prensa de Gutemberg no século XV. Contudo, as obras literárias tiveram uma alteração após a I Revolução Industrial, principalmente com a mecanização e a ampliação das impressões, que, por sua vez, possibilitaram o surgimento de um mercado livreiro e jornalístico. Entretanto, o objeto livro não teve um correspondente diferente de si nesse contexto histórico. O que não invalida a análise de Benjamin, pois ela aborda elementos qualitativos que são perceptíveis nessas mudanças produtivas, serão nesses pontos que nós poderemos nos fiar.

Um dos primeiros elementos qualitativos que Benjamin aborda, é a noção de autenticidade, que consiste em nada mais que a relação do objeto estético-cultural com seu aqui e agora. Como ele mesmo afirma: “*A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu testemunho histórico*” (BENJAMIN, 2019, p. 57). Tais características da autenticidade da obra podem ser resumidas em um conceito: aura. De modo geral, a aura exprime a relação inversamente proporcional entre a técnica reprodutiva empregada numa obra e sua ligação com a tradição instituída. Logo: “*Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua*

*existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido”* (BENJAMIN, 2019, p. 57 - 58). Lembremos que Benjamin está interessado em abordar a crise europeia, salientando tanto o prejuízo que a tradição cultural sofre com sua massificação quanto o que ele chama de crise do projeto de humanidade, referindo-se a ideologização massiva das obras produzida para consumo – especialmente no caso do cinema nazista. Nós, por outro lado, gostaríamos de redirecionar essa perspectiva.

Voltando para a noção de aura, para o autor ela consiste na materialidade de um objeto imbuído de historicidade. Por exemplo: a diferença de aura entre uma paisagem natural, sua representação em uma pintura ou sua representação em um vídeo ou foto. Cada uma dessas percepções possuem dois elementos comuns: primeiro, a relação de proximidade do espectador com o objeto percebido; segundo, a diferença de valor social que permeia cada percepção do objeto. Assim, temos três representações diferentes e três experiências distintas das ideias contrastantes de unidade e duração *versus* transitoriedade e reprodutibilidade – de modo que quando as duas últimas categorias se intensificam, as duas primeiras decaem. Portanto: *“A singularidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição”* (BENJAMIN, 2019, p. 60). Será a partir desses conceitos que o autor diferencia três modelos de aura distintas, relativas ao: culto religioso, concernente a antiguidade e ao medievo; o culto profano à beleza, relativo às inovações técnicas renascentistas, como a troca do afresco pela tela e a invenção da perspectiva; e a ausência do culto, que emerge após a I Revolução Industrial e sua massificação dos meios de comunicação. Esses três momentos são diferenciados por dois pólos, sendo eles seu valor de culto e seu valor de exposição, justamente o valor social e a proximidade citados à pouco. Historicamente, os objetos de maior adoração religiosa permaneciam ocultos, e quando vinham à público, se é que vinham, era num contexto muito específico, geralmente para auxiliar num determinado ritual. Tomemos como exemplo a diferença dos objetos estéticos que se apresentam na igreja, no museu e nas reproduções massificadas, o que muda neles é sua natureza qualitativa, ou seja, se é um objeto de adoração, de fruição ou de consumo. Portanto, quanto mais acessível um objeto se torna, mais seu caráter “mágico” é perdido.

Na sequência, Benjamin estabelece dois tipos de técnicas de produção artística, o que ele chama de primeira e segunda técnicas. A primeira técnica é dotada de aura, ou seja, reflete na unicidade do objeto o todo de sua tradição; ela está inserida em um contexto de culto; e, por fim, sua presença não anula a intransponível distância com seu espectador, ou adorador no caso. Nessa primeira técnica reside uma aura de sacrifício, ou de entrega, em sua elaboração singular. Sendo assim, ela é imbuída de uma seriedade total, almejando a busca pela dominação da natureza. Tal dominação é notada em seus aspectos místicos, religiosos, exclusivos e técnicos, aplicados na busca pela dominação da percepção do artista sobre um objeto a ser reproduzido. Para tal efeito de dominação da natureza perceptiva, a história da arte fixou ideais eternas e universais, que nós poderíamos chamar de cânones.

Referindo-se a segunda técnica, Benjamin afirma que ela é desprovida de aura, pois ela não possui intenções de culto e, além disso, nela reside a pura proximidade da obra com seu espectador. Assim, o objeto perde seu aspecto

de unidade, já que ela pode ser executada ou consumida em qualquer lugar e a qualquer momento. Essa técnica não almeja mais dominar a natureza, mas experimentar com ela. Desse modo, a técnica da reprodução permitiu avanços cujo aparato perceptivo humano jamais conseguiria alcançar – como no caso do cinema, no qual temos o zoom, a câmera lenta, efeitos práticos, a edição, etc. Ao ser desmistificada, a segunda técnica se torna acessível a seus espectadores no âmbito político (da *práxis* propriamente), justamente pelo fato de não possuir mais um caráter de culto. Sendo assim, a segunda técnica passa a desempenhar um papel social mais contundente que a primeira técnica, pois dialoga com um grande público de maneira mais direta – o que pode acarretar numa maior identificação do espectador com a obra. Benjamin também compara a segunda técnica a uma operação cirúrgica, na qual seu cirurgião abre e verifica as entranhas da realidade por meio de seu aparato técnico. O que é contraposto com a primeira técnica, que é caracterizada pela figura do mago ou xamã, que procura atingir seu objeto a partir de um distanciamento, pois a interação não é propriamente material e sim por meio um determinado encantamento ou ritual (BENJAMIN, 2019, p. 85).

Agora, não abordaremos a polêmica da fotografia e do cinema, ou do audiovisual como um todo, ser ou não uma expressão artística, nem discutiremos se elas possuem uma aura ou não – discussão na qual Benjamin é ultrapassado pela história da arte que, infelizmente, ele não pode presenciar. Também não vamos nos debruçar sobre seu latente pessimismo com a segunda técnica – que até pode nos levar a uma posição moralista do autor sobre seu objeto de estudo.

Retomando o que levantamos até o presente momento em nossa investigação, podemos perceber que a concretização de um realismo profano e vulgar também é acompanhado, se não suscitado, pela mudança da organização produtiva na passagem do século XVIII para o século XIX. A imposição da lógica de produção industrial também facilitou o processo de vulgarização da estética em geral, agora tornada produto de consumo em larga escala. Assim, a perda dessa aura de culto se manifesta nas perspectivas realistas em que são retratadas as relações humanas ordinárias. Portanto, mais do que uma necessidade de representar a realidade das massas, houve uma necessidade de adequação do conteúdo com sua forma. Isso significa dizer que há uma relação clientelista direta entre os autores do realismo francês do século XIX, bem como das escolas e tendências literárias posteriores, com seu público? De forma alguma, tanto que essas obras operam um papel de crítica diante da superestrutura ideológica em que elas mesmas estão subsumidas. O que queremos afirmar aqui é: a alteração das relações materiais, pelas quais a criação de um mercado de consumo em nível industrial, não só literário, deslocaram tanto a lógica da produção artística quanto os objetos temáticos possíveis que poderiam ser desenvolvidos nesse devir. Portanto, a alteração das instituições estéticas, por meio de uma reorganização econômico-político-social, abriu um novo horizonte a ser explorado. O que fez com que, depois de séculos, a dualidade entre a narrativa lendária aristocratizada e o realismo histórico-universal moralista fosse derrubada. Portanto, mesmo que tenha surgido, primeiramente, um realismo que encarna no singular todo o processo histórico de seu tempo, com fins meramente sensoriais, ao final do século XIX nós podemos nos deparar com a possibilidade, e a necessidade, de abordar a realidade das relações vulgares como um elemento necessário para compreensão do devir histórico. Vulgaridade essa que, quando alçada ao status

de objeto sério da literatura, profana a aura de culto e sua pretensão a um projeto moralizante universal, transferindo a perspectiva narrativa do dominador para o dominado. Todavia, ainda podemos nos questionar uma coisa, essa inversão foi de fato definitiva?

## 5. IDEOLOGIA E OBRA

Nos três movimentos que empreendemos, no decorrer da história da produção cultural da então conhecida Europa ocidental, nós procuramos compreender como a obra artística passa por um processo de profanação e vulgarização. Em meio a esse devir estético, nós fomos habilitados a entrever como suas temáticas são imbuídas de uma tendência de representação da realidade, sempre a partir de um recorte ideológico. Na literatura tivemos os paradigmas da tradição homérica e bíblica se alterando e se imiscuindo, pelos menos até o surgimento do realismo francês. Nas artes plásticas verificamos como, a partir do renascimento, o caráter sacro das artes passou a ser encarado como tentativa de instituir uma autoralidade, através do emprego de novas técnicas e do desenvolvimento de um estilo assumidamente pessoal. Além disso, tivemos o surgimento dos museus como o local que firmaria esse deslocamento do espaço sagrado para o espaço da fruição, junto da criação de um imaginário coletivo da história da arte e, no limite, a fundação de uma disciplina específica para a história da arte. Por fim, a ideia de aura da obra de arte nos ajudou a descrever a lógica de vulgarização e de profanação no interior da própria produção cultural. Junto disso, também vislumbramos uma articulação contemporânea de como a lógica industrial capturou as elaborações artísticas para torná-las em produtos de consumo. Diante de tudo isso que elencamos, onde de fato reside a ideologia? Respondendo de maneira sucinta, está em toda parte e em parte alguma. Para poder esclarecer melhor essa afirmação voltemos ao século XIX, para ali discutirmos alguns dos elementos gerais sobre o conceito de ideologia.

No início d'*A Ideologia Alemã*, Marx e Engels se propõem a discorrer sobre os elementos centrais da constituição do processo histórico, isso a partir de seus componentes materiais e produtivos, e também pela ótica de como esse devir pôde ser representado culturalmente. De maneira geral, os atos históricos não seriam meros atos do pensamento, mas desencadeados por elementos pertinentes às relações produtivas e à divisão do trabalho. Sendo assim, apenas posteriormente, isto é, após a delimitação das bases necessárias para manutenção da vida humana, é que se poderia desenvolver uma autoconsciência crítica e, assim, elaborar representações que denotem sentido a vida e a prática social. Ampliando o debate sobre a representação, Marx e Engels apontam que tal fenômeno é recorrente no ser humano que se relaciona socialmente, fazendo com que a estrutura social e o Estado sejam derivados do processo de (re) produção material dos indivíduos. Assim sendo, tais estruturas são compostas a partir do desenvolvimento de suas atividades. Condutas essas que são balizadas pelos limites, pressupostos e condições materiais, e que, em grande parte, são independentes de seu arbítrio. Portanto, o ser humano é o produtor de seus ideais, contudo tais elaborações são contingentes a seu período histórico e as

suas condições concretas, isto é, limitados às capacidades produtivas de uma determinada época. Assim sendo, para os pensadores “[...] em todos esses casos, essas representações são uma expressão consciente – real ou ilusória – de suas verdadeiras relações e atividades, de sua produção, de seu intercâmbio, de sua organização social e política” (MARX e ENGELS, 2007, p. 93).

Partindo do princípio acima delimitado – de que a vida material baliza à vida espiritual –, Marx e Engels buscam delimitar os primeiros caracteres formadores do processo histórico. Assim, eles chegam a três momentos históricos primordiais: a produção dos meios básicos para a subsistência; a criação de ferramentas para auxiliar na subsistência; e a reprodução e perpetuação das relações sociais e produtivas, como, por exemplo, a família. A partir disso, Marx e Engels assinalam que o surgimento da ideologia aparece como um modo de controle da divisão do trabalho nas primeiras sociedades. Elas que, por sua vez, tematizam a criação de uma teologia sistematizada como unidade conceitual de justificação últimas das relações humanas, assim instrumentalizando a mesma para mascarar:

*[...] que esses três momentos, a saber, a força de produção, o estado social e a consciência, podem e devem entrar em contradição entre si, porque com a divisão do trabalho está dada a possibilidade, e até a realidade, de que as atividades espiritual e material – de que a fruição e o trabalho, a produção e o consumo – caibam a indivíduos diferentes, e a possibilidade de que esses momentos não entrem em contradição reside somente em que a divisão do trabalho seja novamente supressa [aufgehoben]. É evidente, além disso, que “espectros”, “nexos”, “ser superior”, “conceito”, “escrúpulo” são a mera expressão espiritual, idealista, a representação aparente do indivíduo isolado, a representação de cadeias e limites muito empíricos dentro dos quais se movem o modo de produção da vida e a forma de intercâmbio a ele ligada (MARX e ENGELS, 2007, p. 36).*

Assim é que funda a divisão desigual, tanto quantitativamente quanto qualitativamente, das relações de produção e de distribuição de seus resultados. Ainda utilizando o exemplo da família, os autores citam a submissão patriarcal como um modelo nuclear de fundamentação ideológica de separação das relações sociais, algo que ocorreu em diversas culturas europeias e que foi sustentado por diversos modelos doutrinários. Aliada à divisão social do trabalho, também estabeleceu-se a noção de propriedade privada. Subsequentemente, seria necessário uma justificação do porquê alguns poucos indivíduos possuíam esse direito à propriedade. Desse modo, inicia-se a marcha da exploração das relações de trabalho nas diferentes sociedades e em diversos momentos históricos, auxiliados pela ideologia, pela alienação e assim por diante<sup>8</sup>.

Frente a essa concepção da história, Marx e Engels inferem quatro conclusões sobre as relações produtivas. Primeiro, no desenvolvimento das

8 Não abordaremos a temática da alienação neste texto, mas este ponto foi explorado em outro artigo intitulado Desejo, Representação e Estado: influências de Marx e Engels em Deleuze e Guattari.

relações produtivas revela-se uma fase em que surgem forças produtivas e meios de troca, na qual deixa-se de se identificar as relações produtivas e aqueles que as efetivam. Tais forças produtivas passam a ser forças de destruição – “*maquinaria e dinheiro*” (MARX e ENGELS, 2007, p. 41). Em decorrência desse fato, surge uma classe que tem de sofrer com os fardos da divisão da cadeia produtiva, ou seja, que deixa de aproveitar os frutos do seu próprio trabalho, visto que eles lhes são tolhidos para que aqueles que controlam o sistema produtivo possam acumular os lucros dessa interação. O que faz com que tal classe produtora seja marginalizada da sociedade, pois, por não ter acesso ao valor produzido por si mesma, ela passa a ser contraposta a todas as outras classes inseridas no mesmo sistema político e econômico. Segundo, as condições, sob as quais as forças produtivas podem ser utilizadas, são dominadas por uma determinada classe social, cujo poder político é proveniente de sua riqueza. Além disso, sua expressão prático-idealista se dá na forma de um Estado. Terceiro, quando ocorreram revoluções nessa lógica produtiva (como, por exemplo, a passagem do escravismo da antiguidade para o feudalismo e do feudalismo para o capitalismo), as formas básicas da atividade econômica permaneceram intocadas, pois, nos exemplos históricos citados, tratou-se apenas de instituir uma outra forma de distribuição dessa atividade econômica-laboral. Quarto e último ponto, para a criação em massa de uma conscientização contra a lógica de exploração de um determinado sistema econômico, fez-se forçoso uma transformação dos indivíduos inseridos nessa sociedade, de modo que tal mudança só se pode ocorrer por meio de um movimento prático e revolucionário – sendo este último o único meio de transformação concreta da lógica de funcionamento de uma estrutura produtiva previamente instituída.

Bem, diante de tais conclusões, podemos nos perguntar: quando uma nova modalidade produtiva se instaura, essa conscientização revolucionária ocorreria de maneira imediata? Ou então, se um sistema produtivo estabelece as condições de superação de si mesmo em sua base, por qual motivo essa mesma estrutura de divisão do trabalho persiste por séculos? Para além do fato de que tais mudanças econômicas e políticas se instauraram paulatinamente juntos às categorias históricas já vigentes, há o fato de existir um mecanismo social cuja finalidade é de frear tal movimento de autoconsciência acerca da exploração de uma classe produtiva por outra improdutiva – mecanismo esse ditado pelas próprias classes improdutivoas, detentoras das riquezas e do poder político. Tal instrumento de controle social é denominado pelos autores como sendo a ideologia. De modo geral, os autores descrevem que:

*As ideias dominantes não são nada mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação. Os indivíduos que compõem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que eles o fazem em toda a sua extensão, portanto, entre outras coisas, que eles dominam também como pensadores, como produtores de ideias, que regulam a produção e a distribuição das ideias de seu tempo; e, por conseguinte, que suas ideias são as ideias dominantes da época. Por exemplo, numa época e num país em que o poder monárquico, a aristocracia e a burguesia lutam entre si pela dominação, onde portanto a dominação está dividida, aparece*

como ideia dominante a doutrina da separação dos poderes, enunciada então como uma “lei eterna” (MARX e ENGELS, 2007, p. 47).

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos afirmar que, no passado, durante muito tempo a aristocracia dominava os conceitos de honra, fidelidade, dever, prestígio, dentre outros. Podemos verificar tal modelo de representação, por exemplo, com a narrativa homérica que Auerbach descreve no começo de nosso estudo. Em contrapartida, percebemos que no século XIX, no início do realismo francês, havia o domínio da burguesia sobre conceitos como liberdade, igualdade, sufrágio, liberdade, etc. Isso pelo menos até o final do século com o marco de Zola com *Germinal*, também apontado por Auerbach.

## 6. IDEOLOGIA E ESTEREOTIPAÇÃO

Retomando agora a conexão entre a ideologia e a obra de arte, podemos perceber como no ensaio de Benjamin há uma perspectiva negativa sobre a técnica cinematográfica. Isso se dá porque, para Benjamin, a própria lógica de produção do cinema, que parte de um complexo econômico de produção fabril, tem como resultado um objeto cultural que já detém em si uma aura empobrecida. Seja no exemplo do cinema estadunidense, ou no exemplo que Benjamin dá do cinema nazista, que se utilizou de investimentos massivos para constituição de um grande aparato de propaganda ideológica, com financiamento tanto estatal quanto privado.

Outra análise que podemos utilizar para corroborar o argumento de Benjamin, é o estudo que Stuart Hall empreende em seu livro intitulado *Cultura e Representação*. Em suas análises, Hall se serve de influências saussurianas e foucaultianas, contudo, o que nos interessa em seu texto é sua análise sobre a narrativa cinematográfica e sua capacidade de estereotipação de etnias e comunidades específicas. Tomando o exemplo do cinema hollywoodiano, Hall afirma que a representação dos sujeitos negros é, em grande parte de sua história, pautada a partir de um conjunto de arquétipos e estereótipos, que constituem um retrato racial insituido pela própria indústria. Nessa obra Hall ressalta o seguinte arcabouço representacional dos negros no cinema até os anos 50: os velhos negros, retratados como leais e bondosos, mesmo quando perseguidos pelos brancos; os malandros, por vezes identificados com jovens e crianças preguiçosas, que evitavam o trabalho, criadores de histórias mirabolantes e que chegavam a cometer pequenos delitos; a mulata trágica, aprisionada em sua herança miscigenada, regularmente sexualizada e tida como socialmente aceitável quando possuía relações amorosas com homens brancos; a mães pretas, são o esterotipo das serviçais domésticas, comumente retratadas com corpos grandes, maternais e com um caráter rispido e ácido, mas ainda assim subservientes a seus patrões brancos; e, por fim, os mal encarados, estes caracterizados como irracisveis, violentos e ligados a criminalidade (tal como são retratados em *O Nascimento de Uma Nação* de D.W. Griffith). Somente após os anos 50 é que a questão racial começou a ganhar novos relevos, mas ainda sob uma perspectiva limitada e problemática. De maneira geral, houve uma preocupação, por parte

de alguns artistas e cineastas, em restaurar um liame com as diversas culturas de África e em retratar o caráter *folk* dos indivíduos racializados – isto é, buscou-se uma imagem folclórica do indivíduo diaspórico comum.

Com esse exemplo, referente a representação dos estereótipos das pessoas pretas no cinema hollywoodiano, Hall afirma que, em sua grande maioria, tais modelos tinham o intuito de constituir uma noção de diferença étnica, no limite, uma diferença racial por excelência. O autor demarca três pontos essenciais do processo de estereotipação, sendo eles: primeiro, a redução, essencializada e naturalizada, de uma figura com o intuito de fixar uma diferença; segundo, a presença de uma estratégia de cisão, pois a estereotipação divide um conjunto de atributos normais/aceitáveis de outros anormais/inaceitáveis, com o intuito de expurgar o segundo como abjetos ou desviantes do primeiro, pois estabelece os critérios para uma manutenção social simbólica; terceiro, a estereotipação ocorre mais frequentemente em sociedades que já possuem desigualdades de poder. A análise de Hall descreve a semiótica de um recorte histórico, de uma modalidade artística específica e pertinente a um grupo minoritário, dentre vários outros que também são estereotipados pela mesma indústria cinematográfica. Contudo, sua discussão ilustra muito bem as relações entre representação, ideologia e o objeto estético. Outro autor que aborda tal temática, da construção ideológica de um estereótipo racial, de maneira mais ampla, é Achille Mbembe. Em sua obra intitulada *A Crítica da Razão Negra*, o pensador discute como a ideia de raça é, na realidade, a criação de um mito racial, cuja finalidade é a justificação de um processo exploratório que nasce com mudanças econômicas emergentes do período pré-capitalista. Leia-se aqui como pré-capitalismo a transição da Idade Média para a Moderna, período no qual se estabelece o mercantilismo e a exploração colonial que se inicia no continente das Américas. De fato, o argumento geral de Mbembe afirma que a racialização não é restrita aos povos de África ou diaspóricos, mas pode incidir sobre qualquer etnia e cultura, pois para ele:

[...] o nome Negro deixa de remeter unicamente para a condição atribuída aos genes de origem africana durante o primeiro capitalismo (predações de toda a espécie, desapossamento da autodeterminação e, sobretudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A este novo carácter descartável e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização ao mundo inteiro, chamamos o devir-negro do mundo (MBEMBE, 2014, p. 18).

Feita essa digressão acerca dos pressupostos elementares da ideologia e de sua representação na arte, agora retomemos nosso ponto inicial. Verificamos com Benjamin e com Hall como a vulgarização do objeto cultural se tornou uma ferramenta ideológica da classe dominante de sua época. Por outro lado, de acordo com Auerbach, a vulgarização da aura pode subverter o discurso representativo das classes dominantes. Já com Malraux vimos como a dessacralização das artes visuais culminaram em uma maior liberdade criativa, isto é, numa inventividade técnica e temática no século XIX, que serviu de pressuposto para as diversas vanguardas modernas subsequentes. Dentro dessa aparente antinomia, duas questões surgem em nosso horizonte: como, após o final do século XIX, a subversão estética foi capturada pelas classes dominantes? Além disso, é possível

escapar dos ditos pressupostos negativos que se referem ao processo produtivo e a maior reprodução e acessibilidade ao objeto cultural?

## 18/28 7. A TRANSFORMAÇÃO DO DESEJO EM IDEOLOGIA:

Podemos ter uma pista para a resposta dessas duas questões, a partir das reflexões de Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*. De maneira resumida, os autores buscam exprimir como na história humana – tida como inseparável da natureza; constituída pela aglutinação e descontinuidade de fluxos de desejos criadores e produtores; cujo caráter molar dos indivíduos e as relações moleculares das sociedades não possuem uma petição de princípio adâmica; e que se configura a partir das relações produção concretamente dispostas – pode ser expressa a partir da maneira pela qual diferentes estruturas sociais representam e organizam as dinâmicas desejanças dos indivíduos que as compõem. Sendo assim, temos três modelos de *socius* existentes: o primitivo, o bárbaro e o capitalista. De forma sucinta, o *socius* primitivo é caracterizado como: tendo uma representação dos fluxos de desejo como imanentes a uma territorialidade codificada em normas sociais; dotadas de uma tradição oral e de um simbolismo que privilegia o olhar, mas não a escrita e a leitura especificamente; não havendo a constituição de um Estado Cívil; e mantendo relações entre seus indivíduos (máquina desejanças), e entre outras comunidades, a partir de uma dívida finita filiativa (alianças por meio de casamentos). Agora, sobre o *socius* bárbaro: ele surge com a passagem das trocas filiativas para o acúmulo da produção; há a aderência a um código representativo, que subjuga a fala e a escrita formal; surgimento de um Estado organizado e capitaneado por um déspota improdutivo (máquina sem órgãos); é conectada a uma religião monoteísta ou institucional; constituindo um Estado que, por excelência, captura os códigos dos fluxos das máquinas desejanças, decodificando-os para que eles sejam absorvido pelo próprio Estado; promove a desterritorialização do elementos territoriais imanentes do *socius* primitivo; e promove a adoção da dívida infinita (leis escritas e moeda), como modo de perpetuar a captura do Estado e o domínio da máquina sem órgãos, que se apropria da produção das máquina desejanças<sup>9</sup>. Agora, como consequência do fenômeno de desterritorialização, promulgado pelo Estado Imperial arcaico, ocorre a recodificação dos fluxos primitivos codificados, gerando a sobre codificação bárbara. Aqui compreendemos a sobre codificação como o domínio do Estado e da máquina sem órgãos sob as máquinas desejanças, ao destituí-las de seus desejos e traços culturais locais para poder implementar uma soberania transcendente – isso na figura da moeda, da lei e da religião institucional. Contudo, esse processo de sobre codificação permitiu a existência de fluxos descodificados aglutinados na figura do Estado, caracterizado aqui como um Aparelho de Captura das máquinas desejanças. De maneira mais ampla, poderíamos afirmar que esses fluxos descodificados são os fluxos de desejo que escaparam do processo de sobre codificação do Estado bárbaro, também permanecendo apartados dos códigos primitivos. Entretanto, tais fluxos descodificados não foram o suficiente

9 Para um aprofundamento sobre a caracterização dos *socius* primitivo e bárbaro em *O Anti-Édipo*, recomendamos a leitura do artigo citado na nota 7.

para poder mudar a estrutura do *socius* bárbaro, pois para se manter em pé o Estado Imperial se transfigurou em figuras diversas, como em democracias, oligarquias, monarquias, dentre outras formas de regime. Assim, ele pode manter a mesma configuração representacional como Aparelho de Captura.

Agora teremos como fim tentar compreender como o processo histórico passou da máquina imperial para a máquina capitalista. Os autores descreveram que o Estado Imperial funcionava de maneira sincrônica, surgindo de uma vez, por outro o lado o Estado capitalista se engendrou de maneira diacrônica, pois tomou um passo de cada vez em uma sucessão de criações até chegar a seu agenciamento atual. O capitalismo como conhecemos vai se constituindo no encontro, ou junção, dos fluxos descodificados com os fluxos desterritorializados. Logo, a morte da máquina imperial ocorre de dentro para fora, como uma forma que virá a ser outra. Outro fator importante para os pensadores é que, no desenvolvimento diacrônico do capitalismo, os fluxos descodificados apenas prefiguram um desejo de junção de uma máquina desejante, social e técnica. Sendo assim, só quando todos os limites são desfeitos, quando os fluxos descodificados agem de maneira generalizada em conjunto com a desterritorialização, é que podemos apontar para a configuração do capitalismo. O que fica mais manifesto na seguinte passagem:

*Simplificando muito, podemos dizer que a máquina territorial selvagem partia de conexões de produção, e que a máquina despótica bárbara se fundava sobre as disjunções de inscrição a partir da unidade eminente. Mas a máquina capitalista, a civilizada, vai estabelecer-se, primeiramente, sobre a junção. Então, a junção já não designa somente restos que escapariam à codificação, nem apenas consumos-consumações, como nas festas primitivas, nem mesmo o 'máximo de consumo' como no luxo do déspota e de seus agentes. Ao contrário disso, quando a junção passa para o primeiro nível na máquina social, parece que ela deixa de estar ligada ao gozo, assim como ao excesso de consumo de uma classe, parece que ela faz do próprio luxo um meio de investimento, e assenta todos os fluxos descodificados sobre a produção, num 'produzir por produzir' que reencontra as conexões primitivas do trabalho, mas com a condição, com a única condição de conectá-las ao capital como ao novo corpo pleno desterritorializado, o verdadeiro consumidor de onde elas parecem emanar [...] (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 298).*

Fica manifesto que a produção retorna para o campo de imanência, similarmente à máquina primitiva que atua no corpo pleno da terra. Entretanto, ao invés de se conectar a esse corpo da terra, a produção se conjuga com o corpo pleno do capital-dinheiro. Utilizando-se das reflexões de Marx e Engels, os autores caracterizam os fluxos descodificados com o proletário, que vende seu trabalho nu. Já o dinheiro, categoria que surge com a máquina imperial do *socius* bárbaro, torna-se capital. Partindo de tais pressupostos, os autores apontam aqui para uma síntese conjuntiva, como operação aglutinadora do trabalhador livre com o corpo pleno do capital-dinheiro. Todavia, tal junção dos fluxos desterritorializados e descodificados não é promovida pelo capital comercial ou pelo capital financeiro, mas apenas pelo capital industrial. Dessa forma, a máquina capitalista não se monta no financismo ou no mercantilismo, pois eles se apresentam como modos de uma divisão de trabalho, e que ainda existiam nos Estados pré-capitalistas, tal como no sistema feudal, por exemplo. A potência do capital se revela quando o

mesmo se apropria da produção – produção de produção, produção de registro e, por fim, produção de consumo.

Para que os eventos descritos no parágrafo anterior ocorram, as relações de filiação e de aliança precisaram ser alteradas novamente. Os autores atestam que essa mudança pode ser identificada quando o capital deixa de ser capital de aliança – como no modelo comercial e financeiro, que se aliaram às configurações pré-capitalistas, possuindo em seu cerne a lógica da dívida infinita do Estado Imperial Arcaico – e passa a ser um capital filiativo – relação na qual o dinheiro engendra dinheiro, transformando o valor em sua própria força motriz. Além disso, a abstração tomará o lugar da extrapolação transcendental, modificando a lógica de representação do *socius*. Sendo assim, a diferença desses dois modelos de representação se daria na medida em que a abstração procura se fundar como detentora de sua própria independência – como potência econômica –, a fim de buscar sua própria concretização no campo imanente, e não mais se duplicar em pressupostos que escapam a esse mesmo campo imanente. Logo, abandonar-se-á a mais-valia de código para que se possa efetivar a mais-valia de fluxo.

Para compreender a passagem da mais-valia de códigos para a de fluxos, faz-se necessário passar por uma rápida exposição da noção da baixa tendencial da taxa de lucro, isto é, da relação da mais-valia com o capital. Essa relação pauta-se, em essência, por uma relação de crédito onde os empreendimentos são pensados a longo prazo, ou seja, não podendo ser pensados no aqui e no agora, pois os signos monetários cedem espaço aos fluxos de financiamento. Para poder operar tal lógica, faz-se forçoso pensar que, no caso dos signos monetários, “o dinheiro representa um corte-extração possível sobre um fluxo de consumo” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 304). Agora, no caso dos fluxos de crédito há “uma possibilidade de corte-desligamento e de rearticulação de cadeias econômicas, no sentido em que há fluxos de produção que se apropriam das disjunções do capital” (*Ibid*). Logo, o primeiro se pauta pela circulação simples de dinheiro e de letras de câmbio com prazos fixos. Já o segundo desmaterializa a moeda nas trocas de letras de câmbio, de modo que todos os fluxos implicam em possíveis refluxos, o que dá à dívida infinita sua configuração capitalista. A relação pode ser encarada primeiramente como um pagamento, e a segunda como um empréstimo. Esse comportamento subjuga até mesmo o Estado, até no momento em que ele procura ser um poder mediador das relações econômicas frente às políticas monetárias. Logo, a essência do capital filiativo industrial só se concretiza, de fato, com sua aliança com o capital comercial e com o capital financeiro – jogo entre empréstimo e pagamento, ou seja, a instituição da pura especulação monetária com a finalidade de atingir o lucro a qualquer custo.

A partir da apropriação da mais-valia de fluxo, a tendência, no regime capitalista, nunca encontra seu limite externo, mas apenas o interno. Todavia, o limite interno da tendência é passível de deslocamentos, fazendo com o que o capital seja autorizado a sempre almejar seu limite e, por causa desse deslocamento interno, possibilitado pela lógica da política de empréstimos e da desmaterialização da moeda, seu limiar nunca é atingido, mas sempre transposto – como corte deslocado e unidade esquizada. Desse modo, o capital só funciona como um agenciamento que produz suas próprias crises, mas que se salva da autodestruição ao desarranjar si mesmo, ou seja, ao criar outros meios e modos imanentes de produção de capital. Portanto:

*O capitalismo é o limite exterior de toda a sociedade, é porque ele, por sua vez, não tem limite exterior mas tão somente um limite interior que é o próprio capital, limite que ele não encontra, mas que reproduz, deslocando-o sempre” (DELEUZE e GUATARRI, 2010, p. 306 - 307).*

Essa é a potência desterritorializante do capitalismo, na qual cada passagem de fluxo é uma desterritorialização e cada limite deslocado torna-se uma nova descodificação. Sendo assim, o capitalismo esquizofreniza-se de dentro para fora – ou do centro para as periferias –, isso ao diminuir ou igualar a mais-valia e o capital no movimento da baixa tendencial da taxa de lucro.

Um ponto que é importante salientar, na passagem para o Estado capitalista, é que mesmo que a preponderância da mais-valia de fluxo seja imperiosa, a mais-valia de códigos ainda subsiste. Isso ocorre de maneira similar como quando os códigos foram sobrecodificados para, então, tornarem-se parte da máquina imperial. Dessa maneira, a mais-valia de código existe como elemento integrante – seja interiormente ou exteriormente – da mais-valia de fluxo, como quando os códigos se tornaram os tijolos sobrecodificados para edificar os muros do *socius* bárbaro. Em suma, os fluxos codificados são capturados pela mais-valia de fluxo, sendo então descodificados e desterritorializados, mas ainda podendo buscar escapar através do próprio processo de descodificação, mesmo sendo uma tarefa difícil. Os autores salientam isso no exemplo dos cientistas, que são permitidos a esquizofrenizar livremente, mas que precisam ainda elaborar técnicas e mecanismos que possam ser apropriados pelo capital. Os pesquisadores podem criar suas axiomáticas, mas até apenas certo ponto, isto é, até que os interesses do capital permitam. O que é similar a axiomática social, na qual os fluxos descodificados e os fluxos de código são submetidos a sujeição pela imposição do Aparelho de Captura. Portanto, as inovações tecnológicas e os avanços sociais, no modelo do Estado capitalista, só ocorrem na medida em que o próprio capital permite-o, por meio de seus axiomas, e apenas para gerar mais acúmulo de capital.

Agora podemos nos dirigir aos elementos que estabelecem a lógica da síntese conjuntiva que pauta o *socius* capitalista. Refletindo sobre a axiomática – como um sistema de imposições não muito flexíveis, que visa englobar tudo o que vê – aliada ao princípio de antiprodução que o corpo sem órgãos promove – que antes se valia pela dívida infinita da lei e da moeda, mas que agora se apresenta pela figura Estado-guerra-economia –, podemos prefigurar que o sistema de antiprodução perpassa todo o sistema de produção. O que acaba resultando no momento em que os fluxos descodificados são abarcados pela axiomática, que tendem a perpetuar a antiprodução. Tal como o trabalhador que tende a consumir os mesmos bens e serviços inúteis que ele mesmo é coagido a produzir. Há nessa lógica um grau anti-humano, como um fluxo de imbecilidade que perpetua a própria axiomática capitalista, tal como é descrito pelos pensadores:

*Assim, enredam-se os três segmentos da reprodução capitalista sempre ampliada, que definem também os três aspectos da sua imanência: 1º) o que extrai a mais-valia humana a partir da relação diferencial entre fluxos descodificados de trabalho e de produção, e que se desloca do centro para a periferia, mantendo todavia no centro vastas zonas residuais; 2º) o que extrai a mais-valia maquínica a partir de uma axiomática dos fluxos de código científico e técnico, nos setores de*

*“ponta” do centro; 3º) o que absorve ou realiza estas duas formas de mais-valia de fluxo, garantindo a emissão dos dois e injetando perpetuamente antiprodução no aparelho produtor. Esquizofreniza-se na periferia, mas não menos no centro e no meio (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 315).*

22/28

AUFKLÄRUNG, João Pessoa, v.13, n.1, Mai., 2026, p.1-28 / e-76567

Tal configuração é a essência lógica da síntese conjuntiva que não almeja a pura abstração ou a extrapolação transcendental, mas busca tornar imanente seus próprios elementos transcendentais, isto é, o processo onde o capital engendra mais capital. Sendo assim, a dívida infinita e a servidão maquínica são essenciais para a nova justificativa que o corpo sem órgãos postula para si mesmo e impõe aos outros – além disso, não podemos esquecer que a figura da *Urstaat* e da religião ainda perpassam todo o Estado capitalista. Assim, é na relação entre lucro e salário que emerge o consumo como desejo de potência, como busca por uma melhoria de vida, por uma promessa na qual a mão que presenteia se torna a mesma que surrupia. O desejo do assalariado, que se dirige ao consumo, gera uma potência globalizante, na qual o trabalhador busca sua potência, mas desemboca em uma impotência por princípio, pois, para realizar o consumo, é imperioso que ele se sujeite a servidão maquínica e a dívida infinita – imposta pelo axioma capitalista e pelo Estado. Desse modo, surge a figura do celibatário, que deseja sua impotência, pois se mantém à mercê do Aparelho de Captura do Estado capitalista – bem como de seus fluxos descodificantes e desterritorializantes, prenhes das figuras esquizas da moeda e do mercado –, isso a fim de alcançar algum poder de consumo. Portanto, aqui se faz a imbecilidade que o capital opera nas máquinas desejantes, bem como em seus respectivos fluxos. Diante de tal lógica é que o sujeito emerge, como um apêndice das máquinas desejantes, sendo apenas um resultado da síntese conjuntiva do consumo e da figura do celibatário, que pensa estar satisfazendo seu próprio desejo, mas está concretizando o desejo do capitalista. A subjetificação plena do trabalho nu é o que resulta dos agenciamentos descodificantes e desterritorializantes generalizados, mas que não se identifica mais com a escravidão antiga ou a servidão medieval. Isso fica claro na seguinte passagem:

*[...] essa nova subjetividade social só pode constituir-se à medida que os fluxos descodificados transbordam suas conjunções e atingem um nível de descodificação que os aparelhos de Estado não podem mais alcançar [...], logo, o capitalismo se forma quando o fluxo de riqueza não qualificado encontra o fluxo de trabalho não qualificado e se conjuga com ele (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 132).*

Podemos verificar que a descodificação e a desterritorialização, promovidos pela axiomática capitalista, tendem a englobar tudo, a fim de tornar imanente suas intenções abstratas. Isso ocorre na mesma medida com seu modelo de representação. Como vimos antes, o grafismo é o modo pelo qual a máquina primitiva lidava com a representação, já a máquina imperial se pautava pela significação da palavra escrita. Agora, a máquina capitalista acresce a segunda com a completa descodificação, isto é, pelo descrédito de toda produção (seja do grafismo ou da significação) para almejar a pura informação. Não que o capitalismo deixe de utilizar a significação, pelo contrário, ainda a utiliza para seus fins próprios, mas apenas como um arcaísmo empregado em uma

operação atual. Todavia, com o advento da servidão maquínica – operada pela esquizofrenia do capital – chegou-se a sistemas de representações que buscam como fim a pura informação, ou sua transmissão. Isso fica evidente nos fluxos elétricos e nas linguagens computadorizadas. São modos de representação que não visam um si em si mesmo, mas que tendem a tornar imanente uma mensagem. Tal representação informacional vai em desencontro, principalmente, com a representação despótica, que ao subordinar a escrita à fala, tornou-se essencialmente transcendental. Sendo assim, em um primeiro caso a representação capitalista se caracteriza por ser primariamente um não-significante, um mero fluxo amorfo e que é indiferente a sua substância – fluxo elétrico ou linguagem computadorizada. Porém, esses fluxos de desterritorialização ainda alcançam uma significação, como conjunção de um fluxo de conteúdo e outro fluxo de expressão. Deleuze e Guattari caracterizam esse significante como:

*[...] não-signos, ou antes, signos não significantes; são pontos-signos com várias dimensões, cortes de fluxos, esquizas que formam imagens pela sua reunião num conjunto, mas que não conservam identidade alguma de um conjunto a outro (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 320).*

Portanto, são descodificações generalizadas que podem ser reorganizadas pela simples axiomática da máquina capitalista. Assim, podemos compreender que o modelo de representação capitalista, além de completamente descodificado e desterritorializado, tende essencialmente à imanência. Ao pensarmos sobre a relação dinheiro-mercadoria-dinheiro, podemos verificar como a abstração do pressuposto ilimitado do dinheiro sempre tende a imanência da mercadoria ou do serviço, principalmente quando lembramos da apropriação da produção e da dívida infinita, como citamos a pouco. Sendo assim, de acordo com os autores, todas essas operações são destituídas de toda e qualquer referência, pois não há mais uma instância puramente transcendente para se fiar. Os fluxos de forma e substância, ou de conteúdo e expressão, escorrem. São pontos-signos reversíveis, figuras-cortes destituídas de identidade, ou imbuídas de uma identidade flutuante – muito diferente do grafismo e da significação. Sendo assim, se organizam apenas do ponto de vista da axiomática, mas se assemelham aos fluxos de desejos como pontos-signos ou figuras-esquizas. Isso acaba gerando fluxos, cortes e objetos parciais. Essa é a lógica esquizofrênica que permite que o capitalismo se desarranje e nunca atinja sua saturação, seu limite exterior ou seu limiar. Entretanto, devemos compreender que os fluxos capitalistas não podem ser confundidos com os fluxos esquizos, tal como é apontado pelos pensadores:

*A esquizofrenia, ao contrário, é realmente o limite absoluto, que faz passar os fluxos em estado livre sobre um corpo sem órgãos dessocializado. Portanto, pode-se dizer que a esquizofrenia é o limite exterior do próprio capitalismo, ou o termo da sua mais profunda tendência, mas que o capitalismo só funciona com a condição de inibir essa tendência, ou de repelir e deslocar esse limite substituindo-o pelos seus próprios limites relativos imanentes que não para de reproduzir numa escala ampliada. O que ele descodifica com uma das mãos, axiomatiza com a outra*

(DELEUZE e GUATTARI, 2010, p 326).

Logo, a saturação do limite interior sempre precisa ser frequentemente realocada, assim perpetua-se o processo de acumulação, tal como vimos rapidamente na baixa tendencial do lucro. Tal deslocamento só pode ser operado por uma lógica esquizofrênica que, por sua vez, se limita a não ultrapassar a si própria. Portanto, o capitalismo axiomatiza os fluxos esquizos a seu próprio benefício, já que sua propensão é a captura ou apropriação de todos os fluxos possíveis. O capital desterritorializado se descodifica para simplesmente se reterritorializar, como um mágico que distrai o público para disfarçar o segredo do truque enquanto ele é realizado. Tal movimento de deslocamento é o que prefigura a essência cínica da máquina capitalista, bem como a má fé que ela implica, principalmente quando desterritorializa determinados fluxos que compõem o *socius*, para então reterritorializa-los como um axioma torpe – tal como ocorreu com os regimes nazi-fascistas, por exemplo, ou que ocorre com qualquer fundamentação de uma política de terror e medo contra uma certa comunidade ou classe minoritária.

Seguindo tais elementos representacionais, poderíamos inferir que o *socius* capitalista, ou seu corpo pleno, veio a ser uma instância diretamente econômica, que basta por si mesmo e que assente somente à produção. O corpo pleno do capitalismo torna-se completamente nu, além de ter o corpo nu do trabalhador acoplado a si. Desse modo é que a antiprodução deixa de ser transcendente, para passar a ser um devir imanente e plenamente coextensivo. Um regime imanente que possui e não possui limite, um fluxo esquizofrênico que sempre alarga seus muros exteriores a partir de seu centro. Logo, utiliza-se do fluxo-esquizo, depois de axiomatizado, para desconjuntar o próprio sistema e nunca atingir a saturação ou o limiar. O que faz do seu campo de imanência totalmente desterritorializado pela axiomática. Portanto, as axiomáticas imanentes do capitalismo são delineadas pelos autores como sendo: as relações diferenciais preenchidas pelas mais-valia; a ausência de limites exteriores, pois esses são sempre deslocados pelos limites internos; a conjunção da antiprodução com a produção pela absorção da mais-valia – consumo e a figura do celibatário; por fim, a axiomática encontra seus diversos feitos em seus órgãos de execução, de percepção e de memória – em seus fluxos-esquizo ou em seu conteúdo-expressão.

Um ponto que é essencial no modelo representacional da máquina capitalista é que, mesmo se distinguindo dos outros dois modos de vir-a-ser maquínicos, o *socius* não é substituído pela máquina técnica, mas um se acopla no outro. Sendo assim, não é possível uma pura tecnocracia das máquinas técnicas, pois o capital necessita dos indivíduos para extrair a mais-valia. Logo, a figura transcendente do Estado Imperial passa a ser a figura imanente do Estado capitalista, que cumpre seu papel de regular os fluxos descodificados. Assim, o Estado capitalista se caracteriza essencialmente pela conjunção dos fluxos descodificados e desterritorializados, deixando de lado o código e a sobrecodificação para adotar o axioma e impô-lo às máquinas desejantes. Sendo assim, ocorre o que afirmamos anteriormente, o Estado passa a cumprir os interesses dos signos da potência econômica, guiados por uma classe que emergiu como fluxo descodificado do Estado Imperial – sendo ela a classe burguesa.

Seguindo esse fio condutor, qual a relação que podemos estabelecer entre a

ideologia em Marx e Engels e os agenciamentos de captura dos fluxos de desejo em Deleuze e Guattari? Bem, de modo geral o capitalismo demanda que o Estado perpetre os interesses escusos da classe dominante, através do sequestro do desejo da população em geral. Vimos isso já na relação entre salário e consumo, bem como na manifestação da figura do celibatário, porém o capital consegue orquestrar meios mais nefastos para manter sua axiomática. Isso ocorre na medida em que se impõe à classe trabalhadora a satisfação de seus desejos por meio de sua própria sujeição, e isso em troca da promessa da própria prosperidade por meio do consumo. Assim sendo, o capitalismo instrumentaliza a figura do Estado como meio de captura de investimentos inconscientes, o que desemboca, mais cedo ou mais tarde, no incentivo a desejos reacionários na própria população. Dito de outro modo, em momentos de crise político-econômica, ocasionada pela baixa tendencial do lucro, o Estado capitalista passa a impor à população uma axiomática reacionária, com a finalidade de suprir os anseios e carências da população em geral, erigindo algum espantinho para poder reorganizar seus limites internos. Como vimos anteriormente, a axiomática sempre desterritorializa para reterritorializar esses limites internos, de modo a nunca atingir seu limite externo – leia-se aqui como limite externo a dissolução do *socius* capitalista –, utiliza-se da figura do esquizo para garantir seu próprio lucro, e isso ocorre de uma maneira similar, e frequente, no campo social. Dessa maneira, são criados territórios artificiais com restos de códigos, o que dá margem a ufanismos, preconceitos, segregações, movimentos intolerantes, etc. Além disso, para Deleuze e Guattari, tal movimento de reterritorialização não é apenas pressuposto do capitalismo, mas também do Estado, pois ao cumprir seu papel como regulador dos fluxos descodificados e desterritorializados, o mesmo acaba por reterritorializar os fluxos descodificados por meio da axiomática social. Como os autores apontam a: “[...] nação é a própria operação de uma subjetivação coletiva, à qual o Estado moderno corresponde como processo de sujeição” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p 137). Assim, a sujeição social emerge da síntese conjuntiva. Isso também está intimamente conectado à antiprodução da guerra e da imbecilidade, essenciais para a regulação da produção capitalista, pois inserem, tanto no interior dos países centrais quanto na periferia, a falta no excesso, causando o controle sobre os mesmos. Portanto, a captura do Estado capitalismo volta-se não apenas para o exterior dos indivíduos, mas almeja, necessariamente, o interior dos mesmos, buscando captar seus anseios e utilizá-los a seu bel prazer. Desterritorialização, axiomática e reterritorialização, prefigura-se, assim, o movimento do devir-imanente do corpo pleno do capital-dinheiro, essa é figura representativa esquizo do Estado capitalista.

## 8. CONCLUSÃO

Diante do que verificamos em nossa discussão, buscaremos neste momento articular nossas diferentes referências e verificar como a ideologia se manifesta nas elaborações artísticas. Ao partirmos do ponto de vista da obra de arte, nós pudemos perceber como os fenômenos estéticos e culturais carregam uma carga política em seu cerne. Com Auerbach verificamos a dualidade da narrativa

homérica e bíblica, como modelos canônicos de representação da realidade, pelo menos até o século XIX com o surgimento do realismo francês. Com Malraux nós conseguimos descrever como isso ocorreu nas artes plásticas, num movimento que se inicia com o renascimento, passa pela criação dos museus, bem como de seu correlato imaginário, até chegarmos na reformulação de objeto temático nas artes plásticas, também no século XIX, e que se volta ao tema do ordinário e a metaprodução. Ambos autores assinalam uma profanação e uma vulgarização dos gêneros artísticos, na medida em que os autores desse período destituíram de suas obras a perspectiva representativa de sua classe dominante, passando a descrever a história humana a partir de sua própria contingência das relações cotidianas. Assim, verificamos como a produção ideológica pôde, pela primeira vez, representar de maneira séria, isto é, não estereotipada, as camadas mais exploradas e marginalizadas da sociedade.

Frente a conclusão do parágrafo anterior, passamos a Benjamin, a fim de verificar como a noção de aura pode articular a lógica da profanação da obra, que é influenciada pela maneira como ela é produzida. Entretanto, chegamos a uma aporia. Para Benjamin a técnica, por si só, já retiraria o caráter subversivo que foi apontado por Auerbach e Malraux. Isso só ocorre pelo fato do sistema capitalista utilizar-se das produções culturais, a partir de uma lógica fabril, para poder gerar lucro e perpetuar sua ideologia de classe. Desta maneira, retornam os prejuízos anteriores. Contudo, relegar tal lado negativo da representação ideológica apenas a técnica – que no caso de Benjamin refere-se ao cinema, mas que pode ser ampliada às demais criações estéticas e culturais, crivadas pela possibilidade de reprodução em massa –, seria um modo de responsabilização dos meios de produção em si e não, necessariamente, pela maneira como eles são empregados, isto é, pelo fato deles serem instrumentalizados por uma ideologia dominante exploradora.

Seguindo a reflexão do parágrafo anterior, nós buscamos delimitar como a ideologia se propaga nas diferentes sociedades. Primeiramente, tomamos emprestado os apontamentos de Marx e Engels, que sustentam que a ideologia é uma ferramenta discursiva que justifica a exploração de uma classe dominante sobre uma classe dominada, de modo a perpetuar um determinado sistema de produção exploratório. Ao compararmos com o argumento defendido por Auerbach, a representação da realidade pela perspectiva das classes dominantes segue as mesmas diretrizes da ideologia. Também Malraux, quando descreve a criação dos museus a partir das coleções privadas da aristocracia europeia que, no limite, inaugura uma história da arte na supracitada Europa ocidental. Mas como a compreensão sobre a ideologia nos ajudaria a ultrapassar a aporia que verificamos com Benjamin e com o exemplo que tomamos emprestado de Hall?

Para responder à questão anterior, primeiramente, seria necessário compreender como a ideologia se reestrutura na passagem da Idade Moderna para a Idade Contemporânea. Por esse motivo lançamos mão da leitura de Deleuze e Guattari, que mesmo privilegiando elementos como os fluxos-desejo ao invés do modelo de produção, levantam pontos interessantes para pensarmos como a representação da ideologia se reconfigura no capitalismo, momento no qual a profanação e a vulgarização da obra ocorrem. Ao descrever três os tipos de *socius* – primitivo, bárbaro e capitalista –, os autores buscaram compreender como tais sociedades se organizavam a partir dos modelos representacionais dos fluxos

de desejo de suas máquinas desejanter. Sendo respectivamente: a codificação imanente sobre corpo da terra; a sobrecodificação transcendente do corpo sem órgão (déspota e Estado como Aparelho de Captura dos fluxos codificados); por fim, a axiomática imanente no corpo do dinheiro, que descodifica tudo em nome do lucro e depois impõe seus axiomas. Nos dois primeiros tipos de representação de *socius*, primitivo e bárbaro, há uma configuração representacional dos fluxos de desejo a partir de sua sistematização. Contudo, é a partir do Estado Imperial Arcaico que nós podemos verificar o surgimento de uma ideologia propriamente, pois é nela que surge a divisão dos meios de produção, o acúmulo de estoque e a divisão entre uma classe produtiva – máquinas desejanter – e uma classe improdutiva – déspota, aristocracia e afins. Agora, no modelo do capital a própria aristocracia e o Estado são submetidos a lógica do acúmulo de recursos, pois no momento em que a produção industrial permite o surgimento da plena descodificação e desterritorialização de toda economia, isto é, torna-se plena especulação, abrimos as portas para a exploração de uma massa assalariada que se sujeita a promessa de prosperidade – figura celibatária. Como a axiomática não tem nenhum compromisso com nada que não seja o acúmulo de capital, seus modelos representacionais não precisam seguir nenhum padrão concatenado ou coeso. Isso assim ocorre, pois, para escapar de suas próprias crises internas é preciso que seu modelo ideológico-representacional se reestruture constantemente. Lembremos que aqui o capital agencia o próprio Estado à seu favor, de modo que os elementos do Aparelho de Captura também passam a ser seus. Desse modo, a captura bárbara vinha pela sobrecodificação dos fluxos codificados do *socius* primitivo, já a captura capitalista emerge da descodificação, ou seja, da dissolução de qualquer código prévio a si. Tal caráter dissolutivo, que se funda numa conjunção que nunca se completa integralmente, nos leva à captura dos elementos da realidade, bem como de sua reestruturação representativa a favor do *socius* capitalista. Por este motivo é que Deleuze e Guattari apontam para a fascistização dos fluxos de desejo descodificados, que tem sua revolta, diante das crises internas do capital, capturada e despejada contra si mesma, na forma de uma narrativa que favorece o próprio capital.

Mas diante do que expomos sobre a lógica esquizada da axiomática capitalista, como podemos conectá-la a nossa reflexão sobre a ideologia da classe burguesa? Se o Estado Imperial Arcaico possuía uma aristocracia que impunha sua vontade de maneira direta, podemos dizer que o Estado capitalista o faz de maneira indireta, ou seja, ambos distorcem as relações concretas, mas o capitalismo se dá o direito de tomar para si sua própria crítica como objeto auxiliar de sua anticrítica. Se pensarmos que a narrativa homérica e bíblica, ambas seguem a lógica do Estado Imperial Arcaico, representando, de maneira direta, a ideologia de sua classe dominante. Assim sendo, nós poderíamos afirmar que o Estado capitalista pode instrumentalizar os elementos que profanam e vulgarizam a própria burguesia. Tal como Marx e Engels defendem, que tudo pode se tornar em produto na economia capitalista, sua crítica também pode ser redirecionada para o mesmo fim, desde que respeite a integridade ou limite da própria lógica do capital, o lucro. Isso significa afirmar que os aparelhos ideológicos são elaborados de maneira a velar sua própria ideologia. Destarte, ao invés de representar a realidade como a novidade narrativa do século XIX – a representação realista das relações humanas em geral –, o capital promove uma série de representações ideológicas que se

voltam a representação das características estereotipadas das classes dominadas, ou que remete a uma espécie de história universal transcendente – mesmo que seja contraditório a seu caráter de acumulação. Isso fica retratado nas críticas que Benjamin e Hall fizeram ao cinema do século XX, o primeiro com o nazismo e o segundo com a representação da comunidade negra dos EUA.

Agora podemos responder às questões que elencamos ao final da sessão 6 de nosso estudo: sim, a subversão estética pode ser capturada pelas classes dominantes; porém, ainda é possível verificar os ganhos da vulgarização do objeto estético. A partir do momento em que deslocamos a crítica à técnica de produção para a crítica à maneira pela qual a técnica é empregada, nós podemos atribuir a questão da captura ideológica não apenas ao processo, mas especialmente aos fins que esse processo esconde. Dessa forma, a mesma técnica pode servir propósitos diferentes, o que vai diferenciá-la é seu caráter ideológico de classe. Ao mesmo tempo em que é possível a existência de uma literatura ou de artes plásticas reacionárias, nós também podemos pensar em obras audiovisuais críticas e revolucionárias. Sendo assim, poderíamos pensar nos pressupostos privilegiados pela ideologia: elementos heróicos que privilegiam uma classe dominante; estereotipação das classes dominadas; ou uma submissão das relações sociais a uma história universal dogmática e moralista. Em contrapartida, a subversão da ideologia dominante acentua: experimentações metaestéticas; um trato realista e/ou sério das relações entre classes dominadas e dominantes; e o retrato de um processo histórico universal que é encarnado por suas personagens na esfera da contingência, cujo fim é, no mínimo, uma crítica a seu tempo ou, no limite, a tarefa positiva de explorar novas modalidades de ser.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. Perspectiva, São Paulo - SP, 2021.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. GF Flammarion, Paris - FR, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Editora L&PM Pocket, Porto Alegre - RS, 2019.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Tradução de Luiz B. Orlandi. São Paulo – SP, Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia volume 5*. Tradução de Luiz B. Orlandi. São Paulo – SP, Editora 34, 1997.
- GOMBRICH, E. H.. *A História da Arte*. Tradução de Cristiane de Assis Terra. GEN - LTC, Rio de Janeiro - RJ, 2018.
- GONCOURT, Edmond et GONCOURT, Jules. *Germinie Lacerteux*. GF Flammarion, Paris - FR, 1990.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Editora Apicuri/ Editora PUC – RIO, Rio de Janeiro – RJ, 2016.
- MALRAUX, André. *O Museus Imaginário*. Tradução de Isabel Saint-Aubyn. Edições 70, Lisboa – Portugal, 2011.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Marta Lança. Editora Antígona, Lisboa – Portugal, 2014.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã: Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner; e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Tradução de ENDERLE, Rubens; SCHNEIDER, Nélio; MARTORANO, Luciano Cavini. Editora Boi Tempo, São Paulo – SP, 2007.
- SCHAEFFER, Enrico. *Os Museus Europeus: um ensaio*. Revista de História, São Paulo, v. 26, n. 53, p. 53–82, 1963.