



## **A procura de imagens de resistência**

***La búsqueda de imágenes de resistencia***

***Looking for a resistance images***

***Naiene Sanchez Silva***

*Mestre pelo PPGCI da ECA-USP e coordenadora acadêmica e pedagógica do curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais da Universidade de Girona. naiene@usp.br*

## Resumo

Cultura e valor possuem uma relação sinonímica. Logo, se a cultura contemporânea opera sob a égide da imagem, certamente podemos identificar e refletir sobre os valores que constituem uma possível cultura da imagem. Neste artigo, faremos o cotejo entre os valores que fundam a ideia de cultura na sociedade do espetáculo e os valores que constituem o conceito de imagem-enigma. A ideia é verificar se existe a possibilidade de encontrar maneiras de identificar uma imagem de resistência em contextos avessos à essa ideia.

**Palavras-Chave:** Valor. Cultura. Espetáculo. Imagem-enigma. Política cultural.

## Resumen

La cultura y el valor poseen una relación sinonímica. Por lo tanto, si la cultura contemporánea opera bajo la égida de la imagen, ciertamente podemos identificar y reflexionar sobre los valores que constituyen una posible cultura de la imagen. En este artículo, haremos el cotejo entre los valores que fundan la idea de cultura en la sociedad del espectáculo y los valores que constituyen el concepto de imagen-enigma. La idea es verificar si existe la posibilidad de encontrar maneras de identificar una imagen de resistencia en contextos opuestos a esa idea.

**Palabras clave:** Valor. Cultura. Espectáculo. Imagen-enigmática. Política cultural.

## Abstract

Culture and value have a synonymous relationship. Thus, if contemporary culture operates under the aegis of the image, we can certainly identify and reflect upon the values that constitute a possible image culture. In this article, we will make a comparison between the values that ground the idea of culture in the society of the spectacle and the values that constitute the concept of image-enigma. The idea is to verify if there is a possibility of finding ways to identify an image of resistance in contexts averse to this idea.

**Keywords:** Value. Culture. Spectacle. Enigmatic-image. Cultural policy.

## A CULTURA COMO CONSTRUÇÃO DE VALORES

*A política cultural é rejeitada não porque reduz a arte a valor instrumental, mas porque nega o valor da liberdade.*

*Norberto Bobbio*

Quando procuramos por imagens de resistência, somos convidados ao exercício de identificar e analisar valores. Ao longo deste artigo, tentaremos demonstrar a importância de reconhecer e refletir sobre os valores que constituem, incidem ou são revelados por uma imagem. Mirando o escopo da cultura e considerando que a sociedade contemporânea opera sob a égide da imagem, interessa-nos identificar imagens de resistência, aqui entendidas como aquelas que revelam valores contrários ao contexto cultural sustentado pela ideia de entretenimento. A arte, como possível caminho para viabilizar o aparecimento de imagens de resistência, e a cultura, a partir de sua capacidade de gerar valores, serão elementos centrais na realização desse exercício.

Cultura e valor possuem uma relação sinonímica. Para compreender essa correspondência, é preciso destacar que entendemos a cultura como a criação

de símbolos, a capacidade para presentificar o ausente e a construção de valores éticos, religiosos, políticos e artísticos. São os valores que definem uma cultura a partir de sua decisão sobre o sentido do verdadeiro e do falso, justo e injusto, bem e mal, belo e feio, útil e nocivo, possível e impossível, necessário e contingente, tempo e eternidade, prazer e dor, liberdade e servidão, sagrado e profano, vida e morte, saúde e doença, corpo e alma. A pluralidade de culturas aparece nas diferentes maneiras como cada uma delas define esses pares de opostos; e a mudança no interior de uma mesma cultura também se refere à transformação do sentido desses opostos.

Como afirma Steven Connor, “cultura e valor tem de se conhecer mutuamente, a fim de começar a saber o que lhes escapa” (1994, p.16). Não raro a cultura flerta com a censura, obedece às necessidades do mercado e está sujeita às regras da indústria do entretenimento. O resultado disso é a criação de um cenário que funciona a partir de um sistema de valores próprios.

Com o advento do mercado cultural, a obra de arte converte-se em entretenimento e fica sujeita à ação dos mass media. Nesse cenário, a arte como a possibilidade de experimentação do novo converte-se em produções repetitivas que duram de acordo com a moda e reduzem-se à publicidade e à propaganda (Chauí, 2006). A cultura de massa se apropria das obras de arte “para consumi-las, devorá-las, destruí-las, nulificá-las em simulacros”. Surge então o mercado cultural, onde tudo se reduz “a uma questão pessoal de preferência, gosto, predileção, aversão, sentimentos” (Ibidem, p.22).

A sociedade de massas substitui a cultura pelo entretenimento e “os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (Arendt, 2007, p. 257 e 258). A indústria cultural redefiniu o conceito de obra de arte – isto é, a arte passou a ser entendida como mercadoria. Esvaziada de significados, as obras de arte tornaram-se entretenimento. Sob o esteio desta lógica, “a sociedade começou a monopolizar a “cultura” em função de seus

objetivos próprios, tais como posição social e status” (p. 254). O valor de mercado passou então a exercer uma influência direta no campo das artes.

O avanço das tecnologias também trouxe consigo uma nova ideia de arte. Em A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin utiliza-se da ideia de aura para diferenciar o “valor de exposição” do “valor de culto” da obra de arte. Benjamin conclui que, em diversas culturas, a unicidade da obra de arte é uma qualidade que a consagra como objeto de culto. Com o passar do tempo, o valor de culto é superado pelo valor de exposição. O marco dessa operação pode ser verificado na fotografia, mais especificamente, no momento em que o homem se retira da foto. Para Benjamin, “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (p.174).

Benjamin acreditava que a reprodutibilidade da obra de arte culminaria em um processo de democratização — isto é, mais pessoas teriam acesso às criações artísticas. Contudo, segundo Marilena Chauí, o preciso diagnóstico feito por Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica e sobre a perda da aura da obra de arte somado à lógica capitalista foram fatores imprescindíveis para a consolidar a indústria cultural. Como coloca a filósofa, “perdida a aura, a arte não se democratizou, massificou-se e transformou-se em distração e diversão para as horas de lazer” (2014, p.143).

Para Marilena Chauí, há três vetores culturais que diferenciam o entretenimento de uma obra de arte. O primeiro vetor seria o trabalho, momento este em que o artista, por intermédio da crítica e da interpretação, transforma a experiência de seu cotidiano em algo novo. Um segundo vetor seria a capacidade de desvelar o que está por trás dessas experiências vividas. Configura-se como terceiro vetor o direito, levando em consideração que vivemos em uma sociedade de classes que opera a partir de relações de dominação, e a cultura é um direito das pessoas (2006, p. 21).

Todavia, “a imagem da cultura de massa, os meios de comunicação negam esses traços da cultura” (Chauí, 2006, p.21) e a consequência disso é que tudo

se transforma em entretenimento. Nesse sentido, “o espetáculo se torna simulacro e o simulacro se põe como entretenimento” (Ibidem).

No intuito de aprofundar essa reflexão, gostaríamos de comentar o que entendemos por simulacro e, posteriormente, identificar possíveis vetores culturais presentes no conceito de imagem-enigma, aqui entendido como o avesso da imagem concebida no bojo da cultura do entretenimento.

### A cultura sob a égide da imagem

A palavra *simulacrum* é de origem latina e “pode significar uma representação ou cópia exata de alguma coisa percebida, ou o oposto disso, isto é, um fingimento, uma simulação” (Chauí, 2006, p.82). Um tema como o do simulacro é muito importante nas artes e na história do pensamento ocidental a partir de Platão e recebe de pensadores nossos contemporâneos tratamentos muito diferentes e até opostos. Para Platão, o simulacro é a cópia imperfeita de uma outra cópia, qual seja a imagem das imagens das coisas (imagem em grego: ícone), é imagem de uma outra imagem, é uma cópia da cópia, engano e erro, é uma simulação. Platão condena as obras de arte, julgadas por ele como simulações das cópias da realidade ou cópias de cópias que ignoram a realidade verdadeira, a realidade verdadeira é aquela alcançada pelo puro espírito, pelo puro intelecto, afastando todos os dados corporais e sensoriais, a ideia verdadeira é a realidade real e ela é o modelo (em grego se diz: paradigma) em que se apoiam as imagens, dando-nos a ilusão de que conhecemos a própria realidade ou a ideia verdadeira. Platão opõe paradigma e ícone, imagem e realidade, simulacro e realidade. A obra de arte, por sua vez, cria simulacros, isto é, a aparência de realidade e o que parece ser em lugar do que realmente é (p.83).

O simulacro funciona como uma antecipação de modelos e não “uma modalidade de ilusão de representação, um duplo ou espelho, ou ainda “a abstração de um ser referencial, de uma substância, mas o modelo de um real sem origem nem realidade” (Fabbrini, 2016, p.66). Por conseguinte, os

acontecimentos estão esvaziados de sentido “porque teriam sido precedidos pelos modelos” (Ibidem).

Sobre a antecipação de modelos e a ideia de valor, Jean Baudrillard em sua obra *Simulacros e Simulações* (1991), menciona o exemplo da Universidade. Para o pensador há um “pânico dos responsáveis da Universidade perante a ideia de que se vão distribuir diplomas sem contrapartida de trabalho (real), sem equivalência de saber” (p.191). O motivo desse pânico tem em sua essência o fato do “valor dissociar-se dos seus conteúdos e funcionar sozinho, segundo sua forma própria” (Ibidem). Contudo, em uma sociedade orientada pela produção de simulacros, os diplomas universitários continuarão a circular aos montes e isso não se configura necessariamente como um problema porque “a sua simples circulação basta para criar um horizonte social do valor, e a obsessão do valor fantasma será ainda maior, mesmo quando o seu referencial (o seu valor de uso, de troca, a força de trabalho universitária que ele abarca) se perde”. (Ibidem). Para o pensador, esse cenário desperta o sentimento de “sermos abandonados pela dura lei do valor” e para compensar esse sentimento podem vir à tona “métodos fascistas e autoritários” (p.193). Baudrillard conclui que “há um fim para o valor e para o trabalho e não o há para o simulacro do valor e do trabalho” (p.194).

Vale destacar que a obra de Baudrillard se inspira no pensamento de Guy Debord. Como alerta Celso Frederico (2010), “o pós-modernismo preferiu confraternizar-se com o existente. Por isso, a teoria crítica do espetáculo cedeu lugar à constatação do simulacro” (p. 185).

Guy Debord é um dos pensadores que irá destacar a cultura como esfera principal de uma sociedade cujo cerne está ancorado em relações de alienação (do latim, *alienus*, que significa: um outro, ser um outro). Sob essa condição, os sujeitos não se reconhecem nas coisas e nas obras que produzem e as enfrentam como se fossem pura alteridade e não expressões deles próprios.

Na sociedade do espetáculo, o fetichismo dos objetos autonomizados, que aparentemente governam as vidas dos homens, impõe-se nas formas de

consciência, mantendo, assim, a passividade e a contemplação. Teixeira e Frederico (2010, p. 220) comentam que, para Debord, “[...] a sociedade do espetáculo reina soberana, graças ao predomínio total da mercadoria”. Assim, o espetáculo, através de seu discurso ideológico, camufla a cisão que fraciona a sociedade; ou seja, a sociedade do espetáculo versa sobre um discurso ideológico sustentado por imagens fetichizadas responsáveis por mediar as relações sociais entre os homens. Em outras palavras, as relações entre os homens aparecem como relações com as coisas e até mesmo como relações entre as próprias coisas, isto é, como mercadorias que existiriam por si mesmas, de tal maneira que a relação entre os homens é mediada por sua relação com as mercadorias. Ora, se assim é com os produtos do trabalho na indústria, assim também será com as criações artísticas que, transformadas em mercadoria pela indústria cultural, se apresentam sem seus criadores, como puros espetáculos que existiriam em si e por si mesmos. Se na arte a ideia de trabalho equivale-se à criação, no campo do entretenimento todo o trabalho é direcionado para satisfazer o consumo.

Não surpreende, portanto, que a sociedade do espetáculo nos condicione à sensação de que estamos dissociados de nossa particularidade, por conseguinte, passamos a consumir imagens no intuito de nos reconciliarmos com a “vida privada perdida”. Para Debord (1997, p. 129), “[...] a própria mercadoria fez leis cuja aplicação “honestamente” deve produzir a vida privada como realidade distinta e sua reconquista posterior pelo consumo social das imagens”.

No espetáculo, a ideia de coletividade resvala na comunhão da segregação entre os indivíduos e as estruturas cindidas. Debord explica que “[...] o que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro em que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado”. Debord tem em mira as divisões sociais que definem o capitalismo e, portanto, a unificação trazida pelo espetáculo é sinônimo de simulacro porque esconde a divisão socioeconômica e política. Produz a ilusão de comunidade quando a sociedade está internamente dividida em classes sociais e entre os com poder e os sem poder. Trata-se de uma sociedade que apaga a

percepção das contradições porque oculta as divisões que a constituem, isto é, simula a inexistência de divisões. Surge então o espetáculo transformado em simulacro. Lê-se:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Como parte da sociedade, ele é expressamente o setor que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo fato desse setor estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza é tão-somente a linguagem oficial da separação generalizada. (1997, p. 14)

O espetáculo reúne as esferas que compõem a sociedade por intermédio de seu discurso ideológico. Dessa maneira, o discurso hegemônico tem a pretensão de separar, cada vez mais, as esferas sociais a fim de que o discurso espetacular tome conta dos espaços em branco que, aparentemente, une essas esferas. O espetáculo está ancorado em um sistema focado em reforçar cada vez mais uma condição social alienante, já que é uma realidade ilusória; sua astúcia está em ludibriar os homens e fazer com que esses trabalhem cada vez mais a serviço dos interesses da ordem social imposta. Ou seja, impõe uma imagem de comunidade, unidade e identidade para uma sociedade dividida e excludente.

Desse modo, no espetáculo a crítica é substituída pela ideologia. Por sua vez, a ideologia está apoiada em condições que não permitem que seu real discurso seja revelado, pois “é graças aos brancos, graças às lacunas entre as suas partes, que esse discurso se representa coerente. Em suma, é porque não diz tudo e não pode dizer tudo que o discurso ideológico é coerente e poderoso” (Chauí, 2003, p. 21-2). Segundo sua própria definição, o espetáculo pode ser considerado um grande detentor de fragmentos. Nesse contexto, a esfera da cultura – entendida como indústria cultural cujas mercadorias postas no mercado são as obras e as criações dos artistas, além de obrigatoriamente ocupar-se com a questão da expansão econômica, tem como objetivo destituir-se de sua própria história. A cultura perde sua função de um espaço disponível para manifestação da representação daquilo que é vivido ou que é desejado. E assim, prospera como o setor mais promissor a desenvolver-se economicamente.

Zygmunt Bauman (1999) explica que a esfera da cultura, sem história, está rendida a ideologia do espetáculo. Para o sociólogo, a cultura deve servir como modelo a ser seguido pelas demais estruturas da sociedade do espetáculo, “[...] a negação real da cultura é a única coisa que lhe conserva o sentido”. Assim, “[...] a cultura ao se separar do todo já está racionalizada. Separada está isenta de racionalidade e condenada a desaparecer, assim como tudo que se separa do todo” (p. 119).

A sociedade do espetáculo constitui-se, portanto, sobre valores que se relacionam com a ideia de diversão, aqui entendida como entretenimento e dominação, por intermédio da vigência de um discurso hegemônico.

Para Debord, a imagem criada pela cultura na sociedade do espetáculo equivale-se à vedete do *showbusiness*. Ela é sinônimo de puro entretenimento e depende da alienação para sobreviver.

A vedete privilegia a aparência como algo socialmente aceito, e não incentiva nenhuma prática que dê margem à imperfeição, aqui entendida, como uma possível ameaça ao discurso laudatório do espetáculo. Sobre esse tema, Debord explica que o importante não é “ser” nem “ter” e, sim, “aparecer”. Isso é condição indispensável em uma sociedade que depende de imagens fetichizadas para que as relações sociais sejam realizadas. Não há, portanto, na cultura do espetáculo, resistência à aparência. Em outras palavras, a aparência em si é um valor inerente a cultura que opera na sociedade descrita pelo sociólogo.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, ao atualizarem a teoria de Debord, consideram que o reino do espetáculo foi “substituído pelo hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e mercantil do divertimento” (2015, p. 28). A indústria do entretenimento resiste até os dias de hoje, e cada vez mais o movimento atual do capital “trabalha para construir e difundir uma imagem artista de seus atores, para artealizar as atividades econômicas” (p. 29).

Como explicação à ininterrupta estetização do mundo, tomamos como disparadora a premissa debordiana de cultura como esfera autônoma que

agora, segundo Fredric Jameson, penetrou por “todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social, do valor econômico e do poder do Estado às práticas e a própria estrutura da psique, pode ser considerado como cultural” (2004, p.74).

A constante estetização social institui valores absolutos que influenciam as esferas sociais e, como dito anteriormente, a arte e a cultura não escapam dessa lógica. Como consequência, há uma completa confusão de valores. Em tempos de hyperart, “em que se apagam as distinções entre arte, negócio e luxo” (Lipovetsky e Serroy, 2015, p. 58), a arte se torna “um instrumento de legitimação das marcas e das empresas do capitalismo” (p. 29). Diante dessa constatação, somos impelidos a rever quais valores se relacionam com essa nova ideia de arte. Igualmente, é de extrema relevância o estudo sobre os valores de “uma cultura sem fronteiras cujo objetivo não é outro senão uma sociedade universal de consumidores” (Lipovetsky e Serroy, 2008, p. 32). A obra de arte feita pelo capitalismo do hiperespetáculo foi “não parar de fabricar em grande escala espuma midiática, divertimento passageiro” (p.209). A investida capitalista contemporânea fez arte com aquilo que aprendeu com a imagem dos ícones de Hollywood. E foi assim que a partir da perenidade da beleza, “uma nova iconicidade tomou seu lugar no desfile das figuras míticas: uma autêntica obra de arte” (Ibidem). A lição aprendida pelo capitalismo estético foi que “o sonho, com Greta Garbo, era de celuloide inflamável: ainda assim, ele continua vivo” (p.208).

Poderia se dizer, portanto, que vivemos em uma “república dos bons sentimentos” (Maffesoli, 2009), a qual se caracteriza pela “confusão de sentimentos. Confusão de valores. Trata-se de uma “orgia” moral na qual modelos de virtude vêm verter o fel dos ressentimentos que alimentam disfarçados de bons sentimentos” (p. 88).

Nesse jogo de antecipação de modelos, inversão e esvaziamento dos valores, a tendência da arte, concebida no bojo da cultura do espetáculo, é ser

transformada em comunicação, uma vez que a pulverização da arte é uma condição “hoje pacificamente aceita” (Fabbrini, 2016, p.252).

Identificar e propor uma discussão sobre valor na cultura contemporânea não é uma tarefa fácil dada a exaustiva exposição às imagens a qual estamos sujeitos. Como afirma Andreas Huyssen, “a tarefa que nos espera é a de redefinir as possibilidades da crítica em termos pós-modernos” (1991, p. 22). E, para lograr esse feito, “é preciso aguçar nossa sensibilidade para as diferenças e reforçar nossa capacidade de suportar a pleora das particularidades, para configurar uma paisagem, em grande medida ainda desconhecida” (Fabbrini, 2013, p. 21).

A tirania com que opera o simulacro nos dias de hoje é equivalente a tirania da linguagem denunciada por Barthes. Ao comentar o conceito de simulacro concebido por Jean Baudrillard, o pensador Ricardo Fabbrini (2016) diz que “os simulacros são imagens hegemônicas” (p.64) e que estamos vivendo “o momento decisivo no qual se trava um conflito sobre o destino das imagens” (p.69). Sendo assim, o “processo de neutralização da arte (como imagem-enigma) decorre da multiplicação “metafísica” ou “viral” dos simulacros” (Ibidem).

Fabbrini volta-se à obra de Barthes e destaca a “estética do neutro” como uma possível “forma de resistência à sociedade da simulação”, ou ainda “uma tentativa de se evitar que o olhar fique refém da fascinação fatal da ciranda aleatória de signos da realidade virtual” (2016, p. 253).

Assim como Barthes (2003) define “o neutro como aquilo que burla o paradigma” (p.16), o conceito de imagem-enigma pode oferecer resistência à alienação decorrente do excesso disparatado de imagens de diferentes tipos a que somos expostos cotidianamente. Como explica Fabbrini (2016, p.250), o conceito de imagem-enigma “força o pensamento”. A imagem-enigma é o próprio imponderável que resultaria na “distância”, no “mistério”. Identificá-la seria encontrar uma imagem de resistência.

### Imagem-enigma X a vedete do espetáculo

Ao contrapor a ideia de imagem-enigma ao da vedete na cultura do espetáculo, verificaremos uma série de valores que nos ajudarão a definir com mais precisão o significado destes respectivos conceitos.

É possível constatar que a concepção de tempo inaugurada pela imagem-vedete, nada tem a ver com a ideia de mistério ou resistência. A vedete é uma imagem esvaziada de sua história que deve atender à ideologia do espetáculo. Por sua vez, a imagem-enigma caminha na contramão do ritmo acelerado imposto pela realidade contemporânea em que estamos inseridos. A imagem-enigma requer “paciência”, é necessário parcimônia para “desvelar o segredo de uma imagem”. Ela nos coloca diante de uma nova percepção de tempo que privilegia “a negação da temporalidade da produção de simulacros e do consumo capitalistas” (Fabbrini, 2016, p. 253).

Outra diferença que pode ser revelada a partir da oposição de ambos os conceitos é aquilo que Fabbrini (2016) anuncia como “estética da imperfeição”. Diferentemente do que acontece com as imagens que imperam na cultura da sociedade do espetáculo, a imagem-enigma abre espaço para a imprevisibilidade, ela “irrompe em meio ao ramerrão simultaneamente festivo e lutuoso do dia a dia”, dessa maneira recuperando a noção de “imprevisto” (p. 254).

Mais uma característica que deve ser atribuída à imagem-enigma é a de efetuar “uma crítica à imagem hegemônica”. Deve-se levar em consideração o caráter desafiador dessa “imagem sobrevivente” (p. 256). De maneira oposta, na cultura na sociedade do espetáculo não há resistência ao discurso hegemônico.

A única alternativa cabível à vedete seria o avesso da estética do neutro, e a lealdade ao “[...] discurso ininterrupto que a ordem presente faz sobre si própria, o seu monólogo elogioso. É o autorretrato do poder no momento da sua gestão totalitária das condições de existência” (Debord, 1997, p. 20).

Por fim, o último valor pertinente à imagem-enigma aqui sugerido é a sua capacidade de ocultar algo, “algum segredo, mistério - ou recuo” (Fabbrini,

2013, p. 32). Por seu turno, a cultura no espetáculo também preserva zonas de ocultamento, entretanto sua finalidade é fortalecer a tônica ideológica do discurso totalizante do espetáculo. A vedete configura-se, assim, como o oposto da imagem-enigma que, por sua vez, ancora-se na resistência à hegemonia.

A partir desse cotejamento, identificamos valores da imagem-enigma que se relacionam diretamente com a ideia de resistência ao simulacro. São eles: 1) a resistência ao simulacro enquanto dispositivo despótico; 2) a resistência ao simulacro a partir de uma nova percepção de tempo; 3) a resistência à perfeição sobre a qual as imagens no simulacro se apresentam; 4) a resistência à imagem hegemônica a partir da crítica; 5) a resistência em “não mostrar tudo”.

### Sobre diferentes tipos de imagem

Em sua obra *Mitologias*, Roland Barthes faz uma análise à atriz imagem de Greta Garbo e revela incontáveis vetores (sociais, artísticos e culturais) que atravessam e coabitam a imagem da atriz. Lê-se:

Garbo pertence ainda a essa fase do cinema em que o enfoque de um rosto humano deixava as multidões profundamente perturbadas, perdendo-se literalmente numa imagem humana como num filtro, em que a cara continha uma espécie de estado absoluto de carne que não podia ser atingido nem abandonado. (2001, p. 47)

Para Barthes, o enigma que envolve Garbo aponta para o arquétipo, enquanto Audrey Hepburn incide sobre a “temática particular (mulher-criança, mulher-gata)”, uma vez que “o rosto de Garbo é a ideia, o de Hepburn o fato” (2001, p. 47).

E, se “uma imagem nos interessa porque indica alguma coisa que não está na imagem: pelo que nos deixa adivinhar, ou pelo que continua a ocultar” (Leburn, 2006, p. 336), o interesse de Barthes por Garbo nos faz pensar que, para o teórico, a imagem da atriz possui forte carga de enigma. Essa nossa sugestão remete-nos ao conceito de imagem-enigma.



Figura 1: Greta Garbo como Anna Karenina, 1935  
Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer.

Se Roland Barthes identificou, meio as imagens que circulam na indústria cinematográfica hollywoodiana, uma imagem de resistência, não seria impossível encontrar brechas de resistências na cultura contemporânea, mesmo considerando que essa última privilegia o discurso do simulacro.

Vale lembrar que Giorgio Agamben (2009) refere-se ao artista, no caso ao poeta contemporâneo, como “essa fratura”, como “aquilo que impede o tempo de recompor-se, e ao mesmo tempo o sangue que deve suturar a quebra” (p.61). Nesse sentido, arriscamos dizer que ao identificarmos uma possível imagem-enigma estamos mais perto daquilo que Agamben chama de contemporâneo. Segundo o pensador, cabe ao contemporâneo “ler de modo

inédito a história” (p.72), pois ele está sob o efeito da luz e concomitantemente da escuridão “é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provem do seu tempo” (p.64).

Sob uma outra ótica do conceito de contemporâneo, mais próxima da ideia de simulacro, Jean-François Lyotard (1993) comenta que quando prevalece o poder do capital, o grau zero da cultura contemporânea é o ecletismo. Uma política cultural voltada às demandas provenientes desse contexto poderá contar com uma quantidade expressiva de participantes, uma vez que “é fácil encontrar público para obras ecléticas (p.19)”. Na esteira desse pensamento, “continua a ser possível e útil medir o valor das obras em função do lucro que se pode obter com elas (p.19 e 20)”. Sobretudo, hoje, é fundamental refletir sobre uma política que tenta “desesperadamente fazer o valor valer” (Favaretto, 2014, p.19).

Pensar a cultura contemporânea sem a influência da imagem é algo impraticável. Cabe “ao crítico da cultura e ao educador, ou mais extensivamente as políticas culturais e educacionais, apreender o regime das imagens atual como espaço conflituoso” (Fabbrini, 2016, p.75).

O anúncio feito por Jean Baudrillard sobre a perenidade do simulacro do valor pode tomar outro rumo quando pensamos que “graças à incerteza do valor da arte” existe a “oportunidade de se consagrar à especulação, de ascender a uma capacidade da linguagem revelar a arte (...)” (Favaretto, 2014, p.22).

Discutir valores implica, dentre outras coisas, retomar a história da cultura, pensá-la no presente e no futuro. Esse projeto de ampliação do capital cultural (no sentido de valor intrínseco da cultura) pode, por vezes, não agradar a todos os setores da sociedade. Eis o motivo de ser na maioria das vezes evitado.

### **Imagens, seus valores, e a política cultural**

Otília Arantes afirma que a “desestetização da arte segue-se um momento complementar de estetização do social” (1993, p. 167). Celso Favaretto, por

sua vez, afirma que, em tempos de estetização generalizada, “a obra não vale mais por si, mas pela relação que mantém com outras no ambiente em que aparecem” (2014, p.20). O valor da obra depende da maneira como ela é apresentada, “tem muito a ver com a política cultural que dá suporte aos eventos” (Ibidem).

A política cultural, por sua vez, pode ser desenhada a partir de valores que fortalecem sistemas despóticos, como também pode ter como sustentáculo valores que garantem o exercício da prática artística e cultural. O estudo sobre a valorização da arte por determinados contextos culturais pode nos auxiliar a refletir sobre futuras possibilidades para a política cultural e, conseqüentemente, pode nos ajudar a entender a sociedade atual.

Deve-se levar em consideração que a divisão social e política e, sobretudo, a ideologia podem colocar uma oposição às artes, e é possível que isso seja feito em nome de uma suposta “cultura” que poderá impedir, bloquear, censurar as artes quando estas são inovadoras e subversivas em relação ao senso-comum. Em uma sociedade, a classe dominante constrói uma ideologia que se torna o senso-comum.

A exemplo disso, é possível observar, com certa frequência no Brasil e no mundo, a censura à arte. Como casos recentes, podemos mencionar os protestos contra a obra de Dana Schutz “*Open Casket*” na 78ª edição da Bienal do Museu Whitney, a petição que contou com oito mil e setecentas assinaturas para proibir a exposição da obra de Balthus intitulada “Teresa sonhando” no museu *Metropolitan* de Nova York, o cancelamento da exposição “QueerMuseu: Cartografias das diferenças na arte brasileira” no Santander Cultural de Porto Alegre, o caso de censura à peça “Evangelho segundo Jesus, rainho do céu”, a censura à performance “*La Bête*” no Museu de Arte Moderna (MAM) e à artista Alessandra Cunha, cuja obra foi considerada uma apologia à pedofilia por deputados do Mato Grosso do Sul.



Figura 2: Manifestantes protestam contra o cancelamento da exposição “QueerMuseu: Cartografias das diferenças na arte brasileira”. Fonte: Wikimedia Commons.

A arte pode ser uma demonstração de resistência ao viabilizar o aparecimento de imagens capazes de atualizar, questionar e redimensionar os valores de uma cultura. Eis a importância da constante procura por imagens de resistência.

Logo, além do hercúleo trabalho em identificar quais obras podem ser consideradas imagens de resistência na sociedade contemporânea, surge a seguinte questão: quais os valores estéticos postos pelas artes que podem confirmar ou, ao contrário, entrar em conflito com outros valores culturais (religiosos, morais, políticos, sexuais, dentre outros)?

Nossa hipótese é que, em um sistema como o capitalismo transestético (Lipovetsky, 2015), a tendência é adiar a discussão sobre os valores. Se “a forma como as pessoas pensam determina o destino de instituições, normas e valores sobre os quais a sociedade é organizada” (Castells, 2003, p.14), a discussão sobre os valores se faz urgente, caso contrário assistimos passivamente os detentores de poder construir “as instituições segundo seus valores e interesses” (Castells, 2003, p.13).

A discussão sobre os valores é urgente, contudo, deve-se levar em consideração que:

[...] quando se tem certeza da existência de um ou mais valores universais, quando se pensa que existe uma Verdade, quando se está seguro de que a Moral é uma coisa geral que se aplica a todos os lugares e épocas, a inquisição não está longe. (Maffesoli, 2009, p. 14)

Acreditamos que a maneira como os valores se apresentam é resultado de uma sociedade que, para garantir um discurso monocórdico, está empenhada em ressignificar a ideia de valor que existe nos campos da arte e da cultura. A consequência disso é a efemeridade da dialética entre esses dois campos. Procurar imagens de resistência torna-se cada vez mais difícil dentro deste contexto.

Os valores podem não ser universais, não obstante a reflexão sobre os valores que fundam uma cultura deveria despertar o interesse dos homens. Procurar imagens de resistência é um exercício que garante a constante reflexão sobre as condições culturais que influenciam o mundo contemporâneo. Outrossim, quando identificamos essas imagens, resistimos à diluição da arte na comunicação e, sobretudo, refletir sobre os valores intrínsecos a uma imagem desse tipo é um ato de resistência frente a uma sociedade que tende a adiar a discussão sobre os valores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. O que é contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó/SC: Argos; 2009.
- Arantes, O. Os novos museus. São Paulo: EDUSP; 1993.
- Arendt, H. Entre o passado e o futuro. São Paulo: Perspectiva; 2007.
- \_\_\_\_\_. O que é política? Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 2007.
- Barthes, R. Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 2001.
- \_\_\_\_\_. Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no *Collège de France* 1977-1978. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes; 2003.

- Baudrillard, J. Simulacros e Simulações. São Paulo: Relógio D'água; 1991.
- Bauman, Z. Globalização: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar; 1999.
- Benjamin, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Disponível em: <http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf>
- Bobbio, N. Política e cultura. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- Castells, M. Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet. Tradução de Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar; 2013.
- Chauí, M. Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas. 10. ed. São Paulo: Cortez; 2003.
- \_\_\_\_\_. Cidadania cultural: o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; 2006.
- \_\_\_\_\_. A ideologia da competência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2014.
- Connor, S. Teoria e valor cultural. São Paulo: Edições Loyola; 1994.
- Debord, G. A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto; 1997.
- Fabbrini, R. N. Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. *Poliética: Revista de ética e política da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, v. 1, p. 167-183; 2013.
- \_\_\_\_\_. Imagem e enigma. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. X, p. 241-262; 2016.
- Favaretto, C. Arte contemporânea – opacidade e indeterminação. *Revista Rapsódia da Universidade de São Paulo*, v.8, p. 11-28; 2014.
- Frederico, C. Debord: do espetáculo ao simulacro. In: *MATRIZES da Universidade de São Paulo*, São Paulo nº01, p. 179- 191, jul/dez; 2010.
- Huyssen, A. Mapeando o pós-moderno. Rio de Janeiro: Rocco; 1991.
- Jameson, F. Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 2004.
- Lebrun, G. A filosofia e sua história. São Paulo: Cosac & Naify; 2006.
- Lipovetsky, G; Serroy, J. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras; 2015.
- Lyotard, J. F. O pós-moderno explicado às crianças. Lisboa: D. Quixote. 1993.
- Maffesoli, M. A república dos bons sentimentos. São Paulo: Iluminuras; 2009.
- Teixeira, F; Frederico, C. Marx, Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Cortez; 2010.