

Universidade Federal de Minas Gerais  
Instituto de Geociências  
Programa de Pós-Graduação em Geografia

Pedro Henrique de Mendonça Resende

FANTASMAGORIAS NA METRÓPOLE:  
ENSAIOS CRÍTICOS A PARTIR DO CIRCUITO CULTURAL  
PRAÇA DA LIBERDADE EM BELO HORIZONTE

Belo Horizonte  
2014

Pedro Henrique de Mendonça Resende

**FANTASMAGORIAS NA METRÓPOLE:  
ENSAIOS CRÍTICOS A PARTIR DO CIRCUITO CULTURAL  
PRAÇA DA LIBERDADE EM BELO HORIZONTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de concentração: Organização do Espaço

Orientador: Sérgio Merêncio Martins

Belo Horizonte  
2014

R433f  
2014 Resende, Pedro Henrique de Mendonça.  
Fantasmagorias na metrópole [manuscrito] : ensaios críticos a partir do circuito cultural Praça da Liberdade em Belo Horizonte / Pedro Henrique de Mendonça Resende – 2014.  
ix, 284 f.: il.(algumas color.)

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2014.

Área de concentração: Organização do Espaço.

Orientador: Sérgio Merêncio Martins.

Bibliografia: f. 256-267.

Inclui anexos.

1. Capital social (Sociologia) – Teses. 2. Mercadoria – Aspectos sociais – Teses. 3. Lazer – Teses. 4. Belo Horizonte. I. Martins, Sérgio Merêncio. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências. III. Título.

CDU: 301:37

## Folha de Aprovação

Para o amigo William Rosa Alves (*in memoriam*).

Ele costumava dizer: “A esperança não é a última que morre - é a penúltima;  
o último que morre é o esperançoso”. Perdemos um esperançoso,  
mas sua esperança perdura.

## **Agradecimentos**

Ao Sérgio Martins pela amizade, pelo ensino não doutrinário e, principalmente, pela confiança nas minhas escolhas com estímulo paciente e constante.

Aos Professores Claudinei Lourenço e Heloísa Soares pelas leituras criteriosas da versão preliminar do texto e pelas sugestões valiosas na banca de qualificação, bem como pelo convívio dentro e, sobretudo, fora da sala de aula. Ao Professor Antônio José Lopes Alves pelos nossos encontros nos últimos tempos e por ter aceitado participar da banca final.

Aos Professores William Rosa Alves, Doralice Barros e Ana Maria Simões pela amizade e companheirismo. À Professora Maria de Fátima Almeida pelo apoio.

Aos amigos Adriana Angélica, Ana Carolina Andrino, Laura Amaral Faria, Luiz Antônio Evangelista, Pedro Henrique Barros, Pedro Henrique Denski, Thiago Macedo Alves de Brito, aos demais amigos da Geografia e àqueles “velhos” amigos do Retiro, pela rica convivência e reflexões partilhadas.

Ao meu avô José Mendonça pelo exemplo como intelectual e de justeza na conduta; à minha avó Maria Teresa pelo carinho; ao meu pai Hélio pela atenção e, notadamente, pelos questionamentos; à minha mãe Teresa pelo entusiasmo e apoio incondicional; ao meu padrasto Hudson pelo carinho; à minha madrastra Luciana pela atenção; aos meus irmãos Lakshmi e Miguel pelo convívio e apoio; ao meu cunhado João pela amizade; à família da Clara pela atenção.

À Clara, de modo especial, meu amor e melhor amiga, por sua paciência e contribuições imprescindíveis às minhas reflexões. Sem ela as críticas não teriam sido tão prazerosas.

Agradeço igualmente a todas essas pessoas a presença na minha vida cotidiana. Também lhes agradeço por terem compreendido minha ausência quando foi necessária.

No caráter propagandístico da cultura, aparece aquilo que a distingue da vida prática. A aparência estética converte-se em brilho endossado pelos anúncios publicitários aos produtos anunciados que o absorvem; contudo, aquele elemento de autonomia, que a filosofia designa justamente por aparência estética, deixa de existir. Mas há muito que se tem vindo a efectuar um sólido trabalho preparatório nesse sentido. Desde a era industrial que está na moda uma arte formadora de mentalidades que pactua com a reificação, ao imputar ao desencantamento do mundo, ao prosaísmo, até mesmo à tacanhez espiritual, uma poesia própria, alimentada pela ética do trabalho.

Em relação à cultura de massa, a reificação não é uma metáfora: as pessoas que ela reproduz, torna-as semelhantes a coisas, mesmo quando os dentes não significam pasta dentífrica, nem as rugas de mal-estar evocam um laxante. Quem vai ver um filme, espera que um dia o encantamento se quebre e talvez seja essa expectativa, profundamente dissimulada, que leva as pessoas ao cinema. Mas lá eles obedecem. Assimilam-se ao que está morto. Assim se tornam disponíveis. A mimesis explica o êxtase, enigmaticamente vazio, dos fãs da cultura de massas. O êxtase é o motor da imitação. (...) Atam as máscaras da cultura que lhes colocam à frente e exercitam-se eles próprios na magia que sobre eles é exercida. Tornam-se um colectivo pela adaptação a um poder arbitrário e hegemônico. (...) Se, de fato, é o progresso da técnica que enforma, em larga medida, o destino econômico das sociedades, as formas tecnicistas da consciência são também, nesse caso, arautos desse destino. Convertem a cultura numa mentira global, mas a sua inverdade confessa a verdade sobre a base sócio-econômica à que se assemelha. Os anúncios luminosos que alastram pelas cidades e ofuscam, com a sua luz, a luz natural da noite, anunciam, como se fossem cometas, a catástrofe natural da sociedade, “a morte por enregelamento”. Contudo, eles não vêm do céu. São dirigidos a partir da terra. Está nas mãos das pessoas decidir se querem, ou não, extingui-los e acordar do pesadelo que só ameaça converter-se em realidade se os seres humanos acreditarem nele (ADORNO, 2003a: 57 e 95).

## Resumo:

Refletimos, nestes ensaios críticos, sobre determinadas consequências do processo de modernização para a cidade herdada e o cotidiano em Belo Horizonte. Produtos e condições da modernização, urbanização e metropolização estabelecem-se sob a extensão da reprodução do capital. Observando os vínculos entre reprodução das relações sociais e urbanização, cotidiano e representações ideológicas de uma cidade que se tornou metrópole, analisamos as mudanças e permanências observadas na Praça da Liberdade ao longo de mais de um século. Definida como centro burocrático pelo republicanismo positivista nesta cidade pretensamente moderna, desde o plano e construção da “Nova Capital” de Minas Gerais a partir de 1885, a Praça da Liberdade tem reforçado seu caráter monumental, quando intervenções capitaneadas por empresas e viabilizadas pelo Estado ‘refuncionalizam’ os prédios do seu entorno, transformando-os em “equipamentos culturais”. Consideradas necessidades sociais dadas, cidade e cultura tornam-se “coisas” que nos são apresentadas fantasmagoricamente no mundo das mercadorias. Questionamos, portanto, os sentidos e as contradições envolvidas na monumentalização e museificação fetichista do que restou da cidade. E isso através da conceituação categorial das relações sociais reproduzidas como reprodução do capital no processo de modernização. Destituindo-nos da nossa própria historicidade, da capacidade humana de criar e apropriar-se de obras, sobrevivemos numa sociedade carente de experiências transformadoras, onde a aparência espetacular e contemplativa da “cultura” e da “arte” acaba por integrar o negativo no positivo: o “tempo livre” para apreciá-las, instrumentalizado como lazer, é tempo para consumi-las, na extensão do trabalho, como reprodução social do capital.

Palavras-chave: Reprodução Social do Capital. Fetichismo da Mercadoria. Lazer. Cidade. Cultura. História.



## Abstract:

We have reflected in these critical essays on certain consequences of the modernization process for the inherited city and everyday life in Belo Horizonte. Products and conditions of modernization, urbanization and metropolization settle on the extent of the reproduction of the capital. By noting the links between reproduction of social relations and urbanization, everyday and ideological representations of a city that became a metropolis, we have analyzed the changes and continuities observed in Praça da Liberdade (Liberty Square) for over a century. Defined as a bureaucratic center by the positivist republicanism in this supposedly modern city from the plan and construction of the "New Capital" of Minas Gerais from 1885, Praça da Liberdade has strengthened its monumental character, when interventions championed by companies and made possible by the State 're-functionalizing' the buildings in its surroundings, turning them into "cultural facilities". The city and culture are deemed as given social needs, hence they have become "things" that are presented to us in the ghostly world of commodities. Therefore, we are questioning on the meanings and contradictions involved in monumentalization and fetishistic museumification of what remained of the city. And this by categorical conceptualization of social relations reproduced as reproduction of the capital in the modernization process. Depriving us of our own historicity, the human capacity to create and take ownership of works, we survive in a society devoid of transforming experiences, where the spectacular and contemplative appearance of "culture" and "art" eventually integrates the negative into the positive: the "free time" to enjoy them, instrumentalized as leisure, is the time to consume them, in the extension of the work, such as the social reproduction of the capital.

Keywords: Social Reproduction of the Capital. Fetishism of Commodity. Leisure. City. Culture. History.

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>p. 10</b>
<b>Fetichismo da mercadoria e sistema</b>	<b>p. 26</b>
<b>Por uma crítica do “tempo livre” no mundo moderno</b>	<b>p. 39</b>
<b>A reprodução social no/do espaço capitalista e o lazer</b>	<b>p. 55</b>
<b>História, cidade e modernização: fantasmagorias</b>	<b>p. 66</b>
<b>A cidade que resta em meio à metrópole: museificação e empresariamento urbano</b>	<b>p. 81</b>
<b>Contratempos da modernização: a praça republicana numa “cidade moderna”</b>	<b>p. 99</b>
<b>Da indústria cultural à “virada cultural”</b>	<b>p.117</b>
<b>Os “novos museus” em harmonia com a “realidade estetizada”</b>	<b>p.145</b>
<b>O nascimento do projeto de transformação da Praça da Liberdade em Circuito Cultural</b>	<b>p.163</b>
<b>A inauguração do Circuito Cultural Praça da Liberdade</b>	<b>p.180</b>
<b>“Fazer esquecer a história na cultura”</b>	<b>p.190</b>
<b>Cidade, entretenimento e arte hoje: fim do trabalho?</b>	<b>p.206</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>p.256</b>
<b>Anexo – imagens</b>	<b>p.268</b>

## Introdução

Tendo em vista as determinações da abstração real que move o mundo moderno regido pela reprodução do capital, nos termos da crítica marxiana da economia política, buscamos compreender nestes ensaios o que tem sido feito com o que resta da cidade em meio à metrópole de Belo Horizonte. Os fragmentos da cidade herdada tornam-se contemporaneamente alvo de estratégias em prol de uma sociedade circunscrita à reprodução do capital. A museificação da cidade, dessa maneira, faz-se como expressão da modernização do passado.

As pessoas, por sua vez, tornam-se espectadoras passivas de uma realidade social que muitas vezes contribuíram, direta ou indiretamente, para edificar, mas na qual permanecem dominadas. A forma de relacionamento com a cidade herdada recobre-se, então, de um historicismo pródigo em reafirmar o que “já era!”. Mas, como disse Walter Benjamin, na ideia de eterno retorno o historicismo “derruba-se a si mesmo”: “Segundo ele, toda tradição, mesmo a mais recente, torna-se a tradição de algo que já se passou na noite imemorial dos tempos. Com isso, a tradição assume o caráter de uma fantasmagoria, na qual a história primeva desenrola-se nos palcos sob a mais moderna ornamentação” (BENJAMIN, 2006: 156). Através do continuísmo defendido pelo historicismo, o “presente do passado” se faz como algo fantasmagórico: na ornamentação do passado no presente, a mudança confunde-se com a permanência.

Embora muitas regiões das cidades edificadas no passado mais ou menos recente venham perdendo suas antigas dinâmicas e funções, algumas regiões persistem, contudo, como produtos fantasmagóricos, notadamente quando são ‘refuncionalizados’ e passam a servir decisivamente à reprodução social capitalista. Tentaremos compreender, a seguir, a condição atual da Praça da Liberdade e dos edifícios que a cercam, interpretando especificamente seus vínculos com o momento contemporâneo da metropolização de Belo Horizonte, assim como a relação entre as intervenções atuais levadas a cabo na Praça e as tendências mundiais à culturalização patrimonial e à criação de equipamentos de lazer em centros urbanos de maneira geral<sup>1</sup>. Os prédios do entorno da Praça, que serviram de sede da

---

<sup>1</sup> Em anexo consta um conjunto de imagens da Praça da Liberdade e do CCPL que podem ajudar na ilustração das discussões aqui desenvolvidas.

administração estadual durante mais de cem anos, têm sido ‘refuncionalizados’ para abrigar museus e teatros, entre outros “equipamentos culturais”, com financiamento e gestão de empresas “parceiras do Governo” e do próprio Estado, formando o Circuito Cultural Praça da Liberdade (CCPL).

Essa pesquisa insere-se, portanto, no debate sobre a memória e o patrimônio urbanos, discutindo-os por meio do estabelecimento de relações entre a Praça da Liberdade em Belo Horizonte e os edifícios que a cercam, de um lado, e a reprodução social capitalista, a vida cotidiana, a atribuição de sentido e as representações que essa espacialidade acumula, de outro. Fazemos, para tanto, uma análise dos processos mais recentes de intervenções urbanísticas e conversão nos usos dos edifícios da Praça a fim de que se possa perceber quais e como são engendradas contradições que os envolvem como lócus privilegiados para exibição e manutenção do poder. Ainda que o poder, como afirmou Henri Lefebvre, esteja difundido por todo o espaço e escondendo-se sob a organização espacial da sociedade capitalista, os monumentos o condensam.

Se a Praça da Liberdade ficou conhecida como antigo local de encontros e de usos múltiplos, os edifícios que a cercam, com o caráter monumental que lhes é próprio, passam a servir cada vez mais para o consumo cultural, posto que estejam sendo exponencialmente museificados: enquanto prédios “restaurados” e como museus ou outros equipamentos de lazer, na reutilização das suas dependências. Esse processo está relacionado com as tendências contemporâneas de intervenções urbanísticas nos antigos centros das cidades, em que a cultura, estandardizada, se torna a mercadoria símbolo, vedete, que serve para reproduzir todas as outras, e diante da qual o que podemos fazer é apenas consumir, como Guy Debord compreendia ainda na década de 1960. Em face do que nos está sendo oferecido, parece que teríamos liberdade de escolha; contudo, ali as atrações de entretenimento já estão pré-fabricadas e as nossas escolhas estão condicionadas por decisões alheias. Essas atrações de entretenimento são mobilizadas não pela arte, cultura e conhecimento como fins em si, mas como meios para realizar interesses mais ou menos escusos.

No fundo da nossa análise, percebemos como contradições foram engendradas e dissimuladas no curso da urbanização extensiva e intensiva de Belo Horizonte até culminar na

formação de uma metrópole em contínua e crítica expansão<sup>2</sup>. Nesse processo, em que tempos e espaços diversos da vida cotidiana passam a ser cada vez mais submetidos à reprodução do capital, a situação da cidade herdada é sintomática. Embora a cidade, como um todo, não esteja mais presente, alguns dos seus fragmentos permanecem e estão representados nas lembranças sociais. Por isso, tem-se uma tentativa de manutenção, de restituição ou mesmo de simulação da cidade passada. Destacadamente através dos fragmentos herdados, dos antigos monumentos que são agora museificados, a cidade parece “ressurgir” de modo fetichista na metrópole atual. Dessa maneira, inseridos numa dinâmica do poder, o que resta da cidade, a representação da cidade passada e a memória urbana são conduzidos para exercer efeitos práticos, dissimulando o curso da modernização, afinando-se aos exercícios da abstração-real da reprodução do capital no âmbito da metrópole. Por isso, a defesa irrestrita da preservação e da “restauração” do patrimônio urbano acaba tomando o espaço como objeto morto que deve ser cultuado sem questionamentos, o que se faz como oportuno para interesses e estratégias de poder atuais.

Para Henri Lefebvre (1999: 59), “uma imagem ou representação da cidade pode se prolongar, sobreviver às suas condições, inspirar uma ideologia e projetos urbanísticos. Dito de outro modo, o ‘objeto’ sociológico ‘real’, nesse caso, é a imagem e, sobretudo, a

---

<sup>2</sup> A ampliação do espaço construído, do mercado imobiliário, dos bens de consumo duráveis ou não, enfim a produção material de valores de uso no modo de produção do capital configura-se, ao mesmo tempo em que condição para o acréscimo de valor ao valor já adiantado, uma contradição. Na medida em que se aumenta a composição orgânica do capital socialmente e, assim, cada vez se produzem mais mercadorias com a menor quantidade de trabalho socialmente necessário, isto é, se produzem mais mercadorias em menos tempo, conseqüentemente incorpora-se menos valor a cada mercadoria produzida, apesar de se poder auferir no total mais mais-valia (ainda que a taxa de lucro diminua), graças à elevação da quantidade de mercadorias produzidas. Mas existem limites internos à reprodução do capital, limites que estão postos pela crise de superprodução de mercadorias - que não encontram mercado de consumidores suficiente - e/ou superprodução de capital - que não encontra investimento adequado para se revalorizar. David Harvey tem teorizado como a crise se tornou um dos elementos fundamentais das grandes reformas urbanas, como a Paris do Barão de Haussmann, na medida em que essas reformas seriam impulsionadas pelo excesso de capital acumulado que tenderia a ser escoado através da própria urbanização. De todo modo, a produção capitalista do espaço está permeada pela contradição fundamental entre valor de uso e valor. E essa contradição é aprofundada no curso da reprodução do capital, de tal modo que se torna necessário cada vez mais dinamizar a produtividade aumentada do trabalho (em geral acompanhada de uma taxa decrescente de lucro) através do escoamento da produção. O Estado, os projetos urbanísticos, o mercado financeiro e as formas de crédito tornam-se fundamentais também nesse contexto, uma vez que viabilizam o consumo dirigido de mercadorias nos mais diferentes momentos do cotidiano. Sérgio Martins explica melhor: “É preciso ter em mente que a reprodução ampliada do capital implica a reprodução ampliada das contradições que seu movimento incorpora e engendra. Trata-se, em verdade, do próprio movimento do mundo das mercadorias, no e pelo qual o espaço se torna objeto, não apenas de compra e venda, pois isso acompanha a imposição de atividades diversas e parcelares pela sociedade burguesa, mas, sobretudo sua produção se torna objeto das estratégias que visam a impulsionar a acumulação de capital e, portanto, tende a dominar a prática social. (...) Trata-se também de tornar produtivos espaços reproduzidos por relações sociais não comprometidas visceralmente com a acumulação de capital, e interditar que relações de outra ordem se estabeleçam ou prevaleçam” (MARTINS, 1999: 29).

ideologia!”. Para o mesmo autor, os monumentos da cidade recebem, condensam e transmitem mensagens, sobretudo pela memória incorporada, pela memorização do tempo em uma permanência objetual (Idem, 1978: 266). Apesar de não ser ele que produz o espaço e o tempo, o monumento contenta-se em conservá-los. O edifício monumental, ao apoiar ideologias, busca reunir, persuadir e convencer pelo poder.

Com o processo de metropolização, as ideologias e as representações da cidade herdada entram na prática social, enquanto o tempo se espacializa, seja nos monumentos, seja na reprodução social capitalista, que é regida pelo tempo de trabalho e tende a incorporar todo o espaço - o passado e o presente, o próximo e o distante -, quando a reprodução social se efetiva como sócio-lógica através da produção do espaço<sup>3</sup>. A cidade, de todo modo, não poderia ficar indiferente ao processo de metropolização.

Como mediação das mediações - “O que é então a cidade? Como a terra à qual ela se apoia: um meio, um intermediário, uma mediação, uma média, o mais vasto dos meios, o mais importante” (LEFEBVRE, 1972b: 80) –, a cidade é a projeção da sociedade, um fenômeno social total (Marcel Mauss). Mas como “criação humana, a obra por excelência; seu papel histórico ainda é mal conhecido” (Idem, 2008: 81):

Enquanto lugar das forças produtivas e força produtiva ela mesma, a cidade é a sede da economia e da sua monstruosa potência. Nela, no curso da história (a sua), o valor de troca lentamente venceu o valor de uso; essa luta se inscreve nos muros da cidade, nos edifícios, nas ruas; as cidades a possui como traço, a testemunha. Ao mesmo tempo, a cidade é sede do poder político que garante a potência econômica do capital, que protege a propriedade (burguesa) dos meios de produção (Idem, 1972b: 103).

Uma das questões fundamentais a serem investigadas refere-se, portanto, à tentativa de compreender mais e melhor o modo como a cidade se manifesta contemporaneamente na metrópole, bem como o sentido e a finalidade dos discursos e estratégias que envolvem o que

---

<sup>3</sup> Amélia Damiani, ao estudar a perspectiva “metodológica” da obra lefebvriana sobre o espaço, destaca o modo como a lógica se torna sócio-lógica: “(...) haveria um movimento a enfrentar: a passagem da dialética do tempo para aquela do espaço, cuja mediação envolve o reconhecimento de uma lógica tornada sócio-lógica, isto é, a lógica que saiu do plano teórico e se tornou prática; num segundo momento, trata-se de reconhecer que ela não se afirma de forma absoluta, renovando-se as contradições internas. Há o que resiste, como possível-impossível. (...) Através do espaço haveria a ‘incorporação de lógicas sociais, das mais abstratas às mais concretas: lógica formal (a da identidade formal, anulação da diferença e da contradição); lógica da equivalência (a da mercadoria; a igualização violenta do desigual); lógica da equivalência ampliada (a força das instituições, das representações, da hierarquização); lógica da separação (a potência prática da sociedade, perdida e inconsciente para ela, realizando a unificação na separação como espetáculo). São formas de manutenção no existente; de negação do tempo histórico total, de reprodução social’ (DAMIANI, 2012: 274- 275).

restou da cidade. Indubitavelmente os centros das cidades herdadas são os principais alvos das intervenções urbanísticas recentes: “É o antigo centro da cidade que atrai os turistas, pois é lá que se concentram os monumentos, testemunhos do embelezamento passado” (PAQUOT, 2012: 12). Além disso, em face da uniformização causada pela homogeneização dos espaços e dos tempos submetidos à reprodução social capitalista, cada cidade, através de intervenções urbanísticas, deveria tornar-se única e incomparável, ainda que em todas as cidades sejam buscados os mesmos meios para tanto. Odette Seabra entende que, diante dessa condição, “a administração pública, agora, programando as parcerias público-privadas, corre atrás do prejuízo [da homogeneização espacial e do risco de “destruição” da cidade] através dessa fórmula em si bizarra”. Segundo a autora, “nestes termos é que são programadas as intervenções no espaço urbano. Mas disto resultará, na melhor das hipóteses, um espaço concebido, ou seja, um urbano artefato” (SEABRA, 2005: 153).

Assim, a centralização estatal como elemento imprescindível para as exigências concretas da reprodução capitalista é parte do que tem permitido o CCPL. Cidade e “cultura” expressam, portanto, certas contradições acirradas atualmente no curso do processo de metropolização de Belo Horizonte.

\* \* \*

Diante da monumentalização da história e dos “bens culturais” que na sociedade burguesa são carregados como num cortejo fúnebre, Walter Benjamin indicou de maneira perspicaz aquilo que cabe ao pensamento crítico - “escovar a história a contrapelo”:

A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de

transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1996: 225; grifo do autor).

Nestes ensaios nosso propósito também é “escovar a história” - de Belo Horizonte e da Praça da Liberdade - “a contrapelo”, contestando tanto o entendimento de que caminhamos sobre a linha de um progresso triunfante, quanto a bárbara cultura formada de pedaços de coisas mortas, de despojos carregados em cortejo. Trata-se de uma compreensão histórica anti-historicista que não sucumbe ao materialismo mecânico, ao relativismo absoluto ou ao determinismo positivista. Buscamos, assim como Benjamin, responder no presente às “interpelações silenciadas do passado” olhando para a história como se fosse um incessante “acúmulo de catástrofes”.

Ao questionar o lugar da estética no planejamento das cidades contemporaneamente, Thierry Paquot entende que:

Doravante a urbanização planetária se efetua com e sem a cidade, em geral contra a cidade, a museografia polida e fria dos centros antigos despovoados, a patrimonialização regulamentar ligada ao turismo de massa, a instalação estandardizada em nome da arte, a adoção de um plano de iluminação típico, de um mesmo mobiliário urbano, da plantação de árvores quase idênticas aqui ou ali, nos alerta sobre os perigos de uma uniformização das operações urbanas, sem contar o “fachadismo” com vistas à especulação (PAQUOT, 2012: 29).

Não apenas as fachadas e as intervenções urbanísticas externas aos edifícios herdados se tornaram repetitivas, uma replica do que já foi feito em outros lugares. Também o que se propõe dentro desses edifícios não é nada realmente novo, pois depende da atualização e manutenção dos poderes do passado, com a única diferença de que a tecnologia e a arte midiática têm ganho cada vez mais força nos projetos museográficos e nas configurações dos equipamentos culturais inseridos nos “novos velhos centros urbanos”. Os “últimos anúncios” feitos pela coordenação do CCPL, por exemplo, ilustram tal situação. Por um lado, confirmam que o projeto se desenvolve a partir da representação e da manutenção de uma história que serve aos interesses particulares de “ilustres e poderosos” de ontem e de hoje; por outro lado, explicitam que a arte midiática, o entretenimento, os “novos museus” com bases tecnológicas e as exposições de “renomados artistas” se tornaram elementos fundamentais nos projetos museográficos e arquitetônicos que têm regido as ‘refuncionalizações’ de antigos



logradouros. Dando “vida aos fantasmas”, os “lançamentos” mais recentes do CCPL referem-se a uma exposição permanente e “interativa” no Palácio da Liberdade sobre a trajetória de 16 Governadores de Minas Gerais, e à inauguração do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) - Belo Horizonte:

Imagine você entrando numa sala e a foto no porta-retrato começa a falar. De repente, como mágica, alguém surge no espelho do banheiro ajeitando o terno e contando a sua história. Na sala, sobre o piano de cauda, um homem dança em cima das linhas da partitura e usa uma nota musical para remar um barco. Tudo isso poderá ser visto na exposição interativa permanente que marca a transformação do Palácio da Liberdade em museu, devidamente incorporado ao Circuito Cultural da Praça da Liberdade. (...) A mostra abrange diversos períodos da história da política mineira. Na Sala da Rainha, por exemplo, quem surge do espelho no banheiro é Francisco Sales, presidente de Minas de 1902 a 1906. “Olá, chegou em boa hora”, diz o ator que interpreta o político ao dar as boas-vindas aos visitantes. Na cena, diante de uma requintada mesa de café, apenas as mãos são visíveis. São vários os assuntos desfiados pelo político enquanto interage com o público. Um banquete de histórias e gostosuras, no qual o visitante se sente na companhia de Francisco Sales, que oferece um pedaço de queijo para amenizar o sabor do café, que considera forte demais. “Queijo curado”, ressalta.<sup>4</sup>

Na inauguração dessa exposição o atual Governador de Minas, Antonio Anastasia, afirmou:

“O Palácio da Liberdade torna-se um espaço de aprendizado político-cultural, que nos traz o privilégio de olhar para o passado e entender, com os recursos da modernidade e um trabalho precioso de curadoria, a relevância

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/07/27/interna\\_gerais,428094/palacio-da-liberdade-vira-museu-e-revela-templo-da-politica-e-da-historia.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/07/27/interna_gerais,428094/palacio-da-liberdade-vira-museu-e-revela-templo-da-politica-e-da-historia.shtml)>. Acesso em 13 de agosto de 2013. Reportagem do mesmo dia dessa última, também no jornal *Estado de Minas*, destacou: “A suntuosidade do prédio, concluído em 1897, foi transformada em cenário para contar passagens da política mineira. O velho telefone revela confidências de Jucelino Kubitschek com o amigo Oscar Niemeyer. (...) O uso da tecnologia e da interatividade na exposição *Palácio da Liberdade – memórias e histórias* reserva uma surpresa em cada cômodo e dá vida à história política de Minas. (...) [Entrevista com o “curador e diretor artístico” Marcello Dantas, responsável pela museografia da exposição recém inaugurada no Palácio da Liberdade:] *Como você conseguiu transformar um Palácio num museu aberto?* Minha missão era transformar um lugar desenhado para ser uma residência de políticos em local de visitação. Não tinha um centímetro sequer ali que não estava ocupado. Havia adornos do chão ao teto. O que resolvi fazer foi dar vida a esses fantasmas, dar vida às paredes que tanto ouviram. Usei a seguinte metáfora: se pudesse ouvir o que esses lugares escutaram, imagine como ficaria interessantes o espaço? Aí surgiu o conceito da exposição *Palácio da Liberdade – memórias e histórias*. *O que o visitante verá?* Ao entrar, não verá nada além da arquitetura. Em seguida, à medida que caminhar pelas salas, encontrará vídeos nos quais os governadores já falecidos aparecerão em situações marcantes passadas dentro do Palácio. Verá o Afonso Pena no final do século 19 planejando a Cidade de Minas; mais adiante o Magalhães Pinto dando ordem à tropa para o golpe de 1964, e, depois, ouvirá tocar o telefone surgindo uma conversa com JK com Niemeyer sobre o próprio palácio”. In: “Templo da política e da história”. *Estado de Minas*. 27 de julho de 2013.

de grandes personalidades e de momentos históricos que transformaram Minas no que somos hoje. (...) O palácio é a cereja do bolo”.<sup>5</sup>

Depois de vários adiamentos, no mês de agosto de 2013 o CCBB foi finalmente inaugurado, recebendo a exposição *Elles: mulheres artistas*, do Centro Pompidou de Paris:

A mostra apresenta obras do acervo do Centre Georges Pompidou – Musée National d’Art Moderne, de Paris, que abriga a maior coleção de arte moderna da Europa. Resultado de uma parceria entre o Banco do Brasil e o governo de Minas Gerais, o CCBB passa a integrar o complexo de cultura implantado nos prédios públicos da Praça da Liberdade. As instalações estarão abertas ao público a partir do dia 28 de agosto. O público terá acesso a uma nova perspectiva sobre a história da arte moderna e contemporânea, abrangendo um período que vai do início do século XX aos dias de hoje, com obras de arte em diversos suportes (pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, vídeos e instalações), produzidas por cerca de 70 artistas mulheres, entre elas: Frida Kahlo, Louise Bourgeois, Sophie Calle, Nan Goldin, Diane Arbus, Cindy Sherman, Suzanne Valadon. (...) O Banco do Brasil investiu aproximadamente R\$ 37 milhões na reforma, restauração e aquisição de mobiliário e equipamentos. O espaço abrigará 1.200 m<sup>2</sup> de área para exposição, teatro com 270 lugares, sala multimeios (170 m<sup>2</sup>), sala de programa educativo, cafeteria, lanchonete, loja de produtos culturais e área administrativa. Nessa primeira etapa serão 8.000 m<sup>2</sup> abertos ao público, e mais 4.000 m<sup>2</sup> na segunda fase, totalizando 12.000 m<sup>2</sup> de área construída, o que coloca o CCBB-BH entre os maiores espaços culturais do País.<sup>6</sup>

\* \* \*

Numa de suas crônicas diárias em um jornal alemão, Siegfried Kracauer afirmou que

Os centros das grandes metrópoles, que são também o lugar do esplendor, se assemelham mais e mais entre si. As suas diferenças desaparecem. As largas avenidas vão dos fauburgs [subúrbios] ao esplendor do centro. Mas este não é o centro que se quer. A felicidade que almejam os pobres lá fora é acessível por outras vias do que as que existem atualmente. Devem, portanto, percorrer as ruas até o centro, pois seu vazio é hoje bem real (KRACAUER, 2009: 60).

Aos pobres faltaria certa realização da felicidade, “o esplendor sensível”, que não poderiam, contudo, encontrar no centro. Mas eles vão para lá mesmo assim, levados pelo desejo de distração, pois existe dentro deles um vazio existencial que além de real parece

---

<sup>5</sup> “Antonio Anastasia inaugura exposição permanente no Palácio da Liberdade”. *Estado de Minas*. 30 de julho de 2013. Disponível em: <[http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2013/07/30/interna\\_politica,429108/antonio-anastasia-inaugura-exposicao-permanente-no-palacio-da-liberdade.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/politica/2013/07/30/interna_politica,429108/antonio-anastasia-inaugura-exposicao-permanente-no-palacio-da-liberdade.shtml)>. Acesso em 10 de agosto de 2013.

<sup>6</sup> “Exposição parisiense inaugura atividades do CCBB em Belo Horizonte”. *Portal Brasil*. 09 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/noticias/arquivos/2013/08/09/exposicao-parisiense-inaugura-atividades-do-ccb-bem-belo-horizonte>>. Acesso em 10 de agosto de 2013.

poder ser preenchido pelas vitrines, pelos quiosques, pelas exuberâncias comerciais oferecidas no centro.

Referindo-se às obras de Kracauer e Walter Benjamin, Miguel Vedda afirma que, “enquanto cenários do fetiche e da fantasmagoria”, as modernas metrópoles devem “sepultar seu próprio passado, de modo que já não resultam habitáveis para seus residentes, os quais, por sua parte, não veem nelas uma pátria genuína” (VEDDA, 2008: 90), ou ainda: “Para Benjamin, e não menos para Kracauer, as grandes cidades *aparecem* como vastas redes de ruas sem história; daí que a revelação das sepultadas contradições, de seu submundo [*Unterwelt*], permite advertir seu caráter transitório, sua *porosidade*” (Ibidem: 92; grifos do autor). A Paris “demoníaca” do século XIX, por exemplo, apresentava-se para Benjamin como uma fantasmagoria moderna que funda suas raízes numa densa rede de catacumbas e galerias subterrâneas, ao mesmo tempo que alimentaria sonhos utópicos. No início do século XX os dois autores alemães viam o processo histórico que leva à modernidade como a perda do sentido da vida, como dissolução da experiência, num mundo desintegrado em uma multiplicidade caótica de fenômenos regidos pela abundância de mercadorias: imagens, anúncios, publicidades, lazeres programados, moda, vitrines, etc. A racionalização capitalista e a alienação concomitante da vida humana, a impessoalidade das relações sociais e a condição de trabalho que degrada a autonomia dos indivíduos levaram esses autores à compreensão de que somos lançados numa “intimidade fria de um espaço e de um tempo vazios”, condição que György Lukács resumiu na expressão “desabrigo transcendental”, cuja manifestação mais sensível é a solidão nas grandes cidades.

De maneira peculiar, tanto Kracauer quanto Benjamin, que assistiram às aulas de Georg Simmel, desenvolveram certos aspectos das teorias simmelianas. Entendendo o “processo cultural” como um aperfeiçoamento do sujeito e do seu espírito (seu cultivo), em que incorporaria a si o resultado da objetivação do espírito como aprimoramento pessoal, Simmel afirma que esse processo estaria interrompido na modernidade, pois a objetualidade passou a preponderar sobre a subjetividade. Ele chamou essa interrupção de “tragédia da cultura”: a autonomização dos objetos em relação aos indivíduos que os produziram. Para um estudioso da obra de Simmel, trata-se de um registro particular da teoria de Marx sobre o

fetichismo da mercadoria: “‘A situação problemática típica do homem moderno’ é essa: a ‘preponderância do objeto sobre o sujeito’” (WAIZBORT, 2000: 129)<sup>7</sup>.

Referindo-se ao livro de Kracauer sobre a novela policial, adverte Miguel Vedda: “A realidade esvaziada de experiência cotidiana a que corresponde o gênero [da novela policial] é a exarcebação de uma estrutura social que, empenhada em liquidar a dimensão cultural, diviniza a *ratio*” (VEDDA, 2008: 84; grifo do autor). A divinização da *ratio* andava junto com a irracionalidade da reprodução social: os shows de dança como diversão calculada, por exemplo, faziam-se como “ornamento da massa” em que se buscava escapar do tédio cotidiano e eram “o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante” (KRACAUER, 2009: 95), conforme a reflexão seminal (1927) de Kracauer sobre o surgimento do entretenimento urbano de massa<sup>8</sup>. Miriam Hansen, por sua vez, entende que essa questão fundamental da perda da experiência individual levou Kracauer a se ocupar com questões que aparentemente seriam menores no campo da filosofia e da teoria social: “Daí a mudança de enfoque teórico de Kracauer das grandes questões metafísicas da época para os

---

<sup>7</sup> Leopoldo Waizbort explicita o que estava em questão: “O processo cultural é essa ‘corrente de sujeito, passando por objetos, a sujeitos’: uma teia de relações. Nele, portanto, os objetos têm uma função e posição mediadora: eles existem como objetivações do espírito subjetivo, mas são sempre meios desse espírito, porque o fim são os sujeitos. Mas, na modernidade, a experiência histórica – na qual se concretiza a relação metafísica de sujeito e objeto – testemunha uma mudança altamente significativa nessa ‘corrente’. Ocorre agora que ‘o objeto pode sair de sua posição mediadora’, ganhando uma autonomia própria e rompendo com o processo cultural, tal como Simmel o compreende. Na medida em que os objetos se autonomizam, eles se isolam dos sujeitos, em um processo de autonomização cada vez mais acentuado, até um ponto em que eles nada mais dizem aos sujeitos (embora não haja objeto independente do sujeito). O isolamento é visto como a quebra das relações existentes e a entrada em um estado de não-relacionamento, se se pode assim dizer. O todo das relações é, assim, rompido. Isto se consoma na alienação dos objetos em relação aos sujeitos. Agora eles não são mais um meio, não ocupam mais aquela posição mediadora, senão que são eles próprios o fim daquela corrente, e com isso o processo cultural fica bloqueado. Trata-se, então, de investigar as raízes da modernidade, o rompimento daquela corrente, a transformação dos meios em fins” (WAIZBORT, 2000: 125).

<sup>8</sup> “A estrutura do ornamento da massa reflete aquela estrutura de toda a situação contemporânea. Visto que o princípio do *processo de produção capitalista* não se originou puramente da natureza, deve destruir os organismos naturais que representam um instrumento ou uma resistência. Comunidade popular e personalidade se dissolvem quando o que se exige é a calculabilidade; tão somente como partícula da massa é que o indivíduo pode, sem atrito, escalar tabelas e servir máquinas. Indiferente à diversidade da forma, o sistema a partir de si leva ao cancelamento de todas as particularidades nacionais e à fabricação da massa operária que, em todos os pontos da terra, possa ser empregada de modo uniforme. O processo de produção capitalista é fim em si mesmo tal como o ornamento da massa. As mercadorias que produz não são, na verdade, produtos para serem possuídos, mas somente para ampliarem o lucro, que se quer ilimitado. (...) As atividades que nele refluem alienaram-se dos seus conteúdos substanciais. O processo de produção segue publicamente o seu curso secreto. Cada qual executa a sua pequena ação na esteira de montagem, exercita uma função parcial, sem conhecer o todo. Similarmente ao desenho do estádio, a organização situa-se acima da massa, uma figura monstruosa, cujo criador a subtrai do campo de visão daqueles que a realizam e que mal a têm como observadores. - Ela é planejada segundo princípios racionais, dos quais o sistema taylorista extrai somente a última consequência. Na fábrica, as pernas das *tillergirls* correspondem às mãos. Para além das capacidades manuais busca-se calcular também as disposições psíquicas por meio de testes de aptidões psicotécnicas. O ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante” (KRACAUER, 2009: 94-95).

fenômenos da vida cotidiana, para o efêmero, para espaços e mídias culturalmente marginais e desprezados, e para os rituais de uma cultura de massa emergente” (HANSEN, 2009: 14). O arquiteto de formação Kracauer, a fim de historicizar o espaço e espacializar o tempo, tinha restrições à discursividade tradicional, contrapondo-a à potência subversiva da analogia, “que pode liberar a realidade de suas ‘grotescas petrificações conceituais’. A partir do pensamento analógico se desenvolve a alegoria” (VEDDA, 2008: 89). Benjamin também utilizou e teorizou sobre as alegorias como forma de conhecimento não instrumental. “A contrapelo do mítico esquecimento proporcionado pela moda, o deciframento impulsionado por Benjamin busca a natureza mortificada sob as *facies hippocratica* da mercadoria; como em Kracauer, se trata aqui de desmistificar a modernidade através da alegoria” (Ibidem: 91; grifos do autor).

No capitalismo do seu tempo, Kracauer via uma oposição entre esplendor e miséria de modo especial nas classes médias, que queriam se subtrair da miséria real da vida tediosa na miséria exuberante dos ornamentos da massa<sup>9</sup>. Buscando apreender a realidade nas suas contradições, interpretar a cidade e “decifrar” as “imagens oníricas” produzidas pelas massas, isto é, o “inconsciente coletivo” como definidor das “utopias que as massas urbanas concebem”, Kracauer se dedicou ao estudo dos mecanismos da repressão, dos conteúdos reprimidos. Para ele uma crítica redentora só poderia ser feita se as utopias fossem extraídas “dos fenômenos em aparência mais inapreciáveis e banais”, como as “imagens espaciais”. “As imagens espaciais são os sonhos da sociedade. Quando é decifrado o *hieroglifo* de uma imagem espacial qualquer, mostra-se o fundamento da realidade social” (KRACAUER apud VEDDA 2008: 86). Como Benjamin, que assimila a grande cidade com a natureza selvagem, Kracauer também entendia que “Recuperar a memória desta pré-história é uma das bases para a realização da utopia” (VEDDA, 2008: 94). Por isso Kracauer, embora os tenha influenciado, difere consideravelmente da postura de Theodor Adorno e Max Horkheimer na análise fortemente crítica que esses últimos fizeram da “indústria cultural” como *anulação dos sujeitos pela dominação do todo*. Kracauer, por sua vez, via nos produtos culturais uma

---

<sup>9</sup> Miguel Vedda, mais uma vez, explicita que esse aspecto da abordagem de Kracauer se relaciona com o “inconsciente coletivo” e com a utopia: “(...) o esplendor participa de uma ambivalência que é característica de toda a vida urbana: expressão e meio do engano provocado pela astúcia da razão instrumental, os sonhos diurnos [*Tagträume*] delatam também a injustiça social e a esperança utópica em uma sociedade emancipada. Esta ambivalência marca, em geral, as fantasias oníricas que povoam o inconsciente coletivo, e cabe recordar que Kracauer, como Benjamin, considera que este tem maior participação que o consciente coletivo na configuração das utopias que as massas urbanas concebem. Se interpretar a cidade equivale a decifrar suas imagens oníricas, a substância destas só pode ser extraída dos fenômenos em aparência mais inapreciáveis e banais” (VEDDA, 2008: 85-86).

expressão de sonhos reprimidos dos indivíduos, mas nem por isso tais produtos eram desprovidos de potenciais de crítica à sociedade capitalista, de modo similar à abordagem de Benjamin sobre as fantasmagorias na Paris do século XIX. Para Kracauer, a crítica deveria ser capaz de se tornar pública para ser verdadeira e emancipadora: os produtos culturais poderiam alertar os indivíduos nesse processo.

Como se verá mais à frente, admitimos que a crítica de Adorno e Horkheimer à “indústria cultural”, ao “iluminismo como mistificação das massas”, no âmbito da crítica dialética ao iluminismo, nos parece ser mais oportuna, mais acertada nesse aspecto do que as abordagens de Kracauer e Benjamin (e também, em certa medida, de Ernst Bloch), que muitas vezes viram nos produtos da indústria do entretenimento um potencial revolucionário, pois, para eles, haveria “forças vitais” nas fantasias das massas. Mas não podemos deixar de admitir que outros elementos da abordagem de Kracauer e Benjamin são muitos oportunos para uma crítica social contemporânea. Um desses elementos refere-se ao fato de que eles foram dois dos primeiros autores a reconhecerem a importância das transformações das relações de representação, percepção e recepção no âmbito da cultura e consumo de massas. Uma vez que para eles a verdade estaria no mais próximo, a proximidade também seria o mais profundamente enigmático. Benjamin chamou de micrologia esse procedimento de analisar no particular a expressão do geral, o que foi desenvolvido teoricamente por Adorno na sua proposição da dialética negativa que busca salvar o não-idêntico, o particular, da tirania do pensamento identificante e da sua submissão sem mais ao geral. Numa passagem sobre procedimentos fílmicos, à primeira vista contraditória, Kracauer, um dos principais estudiosos do cinema no século XX, expressa que se atentar para o superficial não é repeti-lo superficialmente, mas descobrir o que está em segredo ali: “(...) quanto mais [os filmes] incorretamente apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade” (KRACAUER, 2009: 313). Miguel Vedda, novamente, conclui do seguinte modo seu texto que nos serve aqui de referência - “Ruas sem lembranças: fenomenologia da grande cidade em Siegfried Kracauer e Walter Benjamin”:

Sabemos que Hegel e Marx haviam contraposto a “calma” da essência à variedade e movimento perpétuo dos fenômenos aparentes; de modo similar se propõe Benjamin descer até as ramificações capilares mais fundas, para encontrar ali os fundamentos utópicos. Atrás da abstração da *ratio* burguesa,

Benjamin acredita encontrar, nesse *Unterwelt*, as raízes do material e do concreto (VEDDA, 2008: 94).<sup>10</sup>

Em verdade, a aparência para Marx nunca foi uma simples manifestação da essência, mas aquilo que, expressando-a, ao mesmo tempo a esconde, pois elas nunca coincidem num pensamento antipositivista: “toda ciência seria supérflua se a forma de manifestação e a essência das coisas coincidissem imediatamente” (MARX, 1985: Livro III, Volume II, 271). Por isso ele não se abdicou das superfícies aderindo a um pensamento essencialista, o que é explicitado na sua crítica aos efeitos causados nas consciências dos sujeitos pelo fetichismo da mercadoria. Ao contrário, na dialética entre essência e aparência, Marx pôde explicitar a necessidade tanto de uma quanto da outra para uma análise crítica da sociedade. Em mais uma passagem primorosa de Kracauer podemos sintetizar nosso argumento sobre a importância da análise da superfície, que não deve ser, pois, superficial:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e os seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente (KRACAUER, 2009: 91).

---

<sup>10</sup> A despeito dessa semelhança no procedimento de Benjamin com o de Marx, é preciso atentar para as diferenças entre as concepções de dialética nos dois autores. Olgária Matos, reportando-se à ideia de “imagem dialética” em Benjamin, explicita bem um diferencial da abordagem benjaminiana sobre a relação entre passado, presente e futuro: “A ‘feeria dialética’ – vitrines, galerias, fotografias, cinema, rádio, dioramas, cocottes, apaches, flâneurs, trapeiros, barricadas, iluminação elétrica, catacumbas, esgotos, bocas do metrô, mercadorias – será substituída pelas ‘imagens dialéticas’ [no curso da elaboração benjaminiana], pois estas, diferentemente do mundo maravilhoso fantasmado como incólume pelo romantismo, possibilitam incluir nelas o arcaico e o moderno, o consciente e o inconsciente. Razão pela qual o ‘elemento destrutivo’ da dialética, o negativo que desencantaria o factual e a reificação, não é para Benjamin o *Aufhebung* de Hegel ou de Marx, uma vez que não é o passado que é destruído pelo presente que o supera, mas são as reservas do passado que destroem aspectos do presente e o abrem ao futuro; sendo incompleto, o passado não poderia ser preenchido no presente” (MATOS, 2012: 29-30). Com referências também ao judaísmo, em Freud e em Proust, na obra de Benjamin o passado não é só história, mas é sobretudo memória, podendo ser modificado no presente pela recordação e indicar um futuro: “O que é completo se faz incompleto e o completo, incompleto. As esperanças irrealizadas do passado podem ressurgir” (MATOS, 2012: nota 26; 30). Para Horkheimer (e também para Adorno, podemos extrapolar), entretanto, como demonstra Olgária Matos, a injustiça passada se completou. Fazer justiça ao passado é reconhecer que ele ocorreu e que vítimas foram feitas. De certo modo, essas reservas benjaminianas do passado que abririam o futuro no presente têm ressonâncias (diretas ou indiretas) na dialética do “possível-impossível” de Lefebvre, mais do que na utopia blochiana, que nos parece ser a principal referência para Lefebvre nesse tema.

Adorno, da sua parte, afirmou numa carta bastante dura que enviou a Benjamin em 10 de novembro de 1938 que “A determinação materialista de caracteres culturais só é possível se mediada pelo *processo total*”. Podemos dizer que tentamos fazer, nestes ensaios, uma mediação entre o processo total, a sociedade contemporânea, e nosso objeto de estudo, o CCPL. Não reduzimos nosso objeto a algo materialmente dado, mas o compreendemos como produto de relações sociais específicas. Além disso, não nos restringimos a uma abordagem que, como numa “metafísica do dado”, enumera positivamente e descreve exaustivamente as superfícies do objeto, tão comum nas “análises espaciais” e nas “monografias urbanas”, por exemplo, como se isso fosse levar a apreender o objeto mais e melhor. A pesquisa empírica não nos parece ser suficiente. Inversamente, uma teoria que corre em abstrato sem visar o concreto não nos pareceu um caminho promissor. Por isso, tentamos extrair do superficial os fundamentos, assim como, desvelando os fundamentos, tentamos elucidar o superficial. Não temos nenhuma garantia de sucesso na nossa empreitada. Apenas tentamos abrir a porta do CCPL e ver o que lá dentro está relacionado com a sociedade contemporânea; como procedimento que visa uma mediação necessariamente dialética entre o todo e a parte, tentamos, enfim, encontrar o todo no particular.

Cumpramos destacar também que nosso procedimento de pesquisa (nosso “método de investigação”) parte de elementos concretos e mais facilmente apreensíveis, busca elevá-los ao nível conceitual abstrato, e volta, por fim, ao concreto, elucidando-o. A fim de que possamos ver como a teoria crítica da sociedade é ao mesmo tempo crítica do conhecimento, percebemos nessa investigação que nosso pensamento está bastante aquém do que é analisado, mas nem por isso desistimos de buscar apreender a realidade que escolhemos estudar e de, assim, tentar descobrir possibilidades - que nos indiquem para a superação do estado de coisas presente - e, sobretudo, limites a essas possibilidades inscritas no objeto investigado.

Os conceitos, ademais, não são nunca completamente adequados ao objeto, exigindo-nos um esforço que não espera ter fim. Daí fazermos ensaios, que não devem ser fechados como um sistema. A exposição, ao longo do texto, é intermediada por apresentações mais teóricas e por descrições empíricas, embora tenhamos buscado, de maneira geral, alcançar, sobretudo nos últimos ensaios, uma compreensão concreta do nosso objeto, enquanto os primeiros estão mais voltados para a elucidação teórico-conceitual. Afinal, como Benjamin comentou a respeito de um estudo de Adorno: “é preciso atravessar o deserto de gelo da



abstração para alcançar definitivamente o filosofar concreto” (apud ADORNO, 2009: 7). Marx já havia dito algo similar: “Não há entrada já aberta para a ciência e só aqueles que não temem a fadiga de galgar suas escarpas abruptas é que têm a chance de chegar a seus cimos luminosos” (MARX, 1985: Livro I, Volume I, 143). Longe estamos, é verdade, desses autores na acuidade das suas escritas e na riqueza dos seus pensamentos... Mas tentamos estabelecer algumas relações entre suas ideias e nosso objeto, que não é nosso, mas da sociedade contemporânea, que pode e deve questioná-lo.

Buscamos exercer a crítica da economia política em alguns aspectos particulares, entre os quais se destacam a crítica ao fetichismo da mercadoria, ao historicismo, à museificação, à cidade espetacularizada, ao lazer, ao Estado e à indústria cultural. Foi por meio desse conjunto de críticas que nos aproximamos de algumas questões candentes no nosso tempo, tais como “tempo livre”, arte e utopia.

Para finalizar esta longa introdução, podemos dizer que, ainda que não sejamos, decididamente, defensores de uma relação que tome o objeto a ser investigado como um dado pronto, mas, ao contrário, como algo em relação dialética com o pesquisador - ambos em transformação no tempo e, por que não?, no espaço -, tratando-se de um objeto de pesquisa que não se completou, mas que está em constituição, como o projeto do CCPL que investigamos, tem-se um acréscimo nas nossas preocupações teóricas. Não se trata simplesmente de que devemos manter-nos atualizados sobre o desenrolar do CCPL, mas de que as contradições em questão se desenvolvem na medida em que esse projeto é implementado. E mesmo se, ao nos ocuparmos dessas contradições, não devemos medir o esforço de atualização, a pesquisa deve obedecer a termos e tempos preestabelecidos, o que nos impede de deixá-la completamente em aberto - embora não devêssemos, para fazer justiça à nossa relação com o objeto, concluí-la sem mais. Por isso, não inserimos e encerramos aqui, em hipótese alguma, argumentos irrefutáveis. Mais uma vez Benjamin foi perspicaz:

É importante afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. No entanto, a verdade não é — como afirma o marxismo — apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal (Zeitkern) que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado no vestido do que uma idéia (BENJAMIN, 2006: 505).

Influenciados por Benjamin, Adorno e Horkheimer afirmaram na “Nota sobre a nova edição alemã” de 1969 da *Dialética do esclarecimento*: “Não nos agarramos sem

modificações a tudo o que está dito no livro. Isso seria incompatível com uma teoria que atribui à verdade um núcleo temporal (*Zeitkern*), em vez de opô-la ao movimento histórico como algo de imutável” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 9). Não se trata de relativismo ou de um conceito historicista, próprio de uma evolução linear, em que a verdade devesse acompanhar sucessivamente o tempo como sendo a sua revelação. Adorno sintetizou a concepção benjaminiana na expressão *diagnóstico do tempo*.

Benjamin e Adorno se voltaram, portanto, contra uma concepção idealista-transcendental de verdade, que a entende como algo atemporal que se apõe às coisas em análises, como se essas fossem já dadas e evidentes. Para Adorno, em um procedimento dialético a “negação determinada” é mais fundamental do que a suprassunção das oposições no conceito simples (unidade de contrários), na síntese. Este autor se vincula, assim, a uma tradição materialista, marxiana, que dá primazia ao objeto face ao conceito, sendo o “teor coisal” condição do conteúdo de verdade das ilações teóricas. Para o teor de verdade do objeto se efetivar, o mais decisivo não é exatamente observar o tempo absoluto imanente às coisas, mas o tempo como dimensão social que impossibilita uma compreensão da “verdade enfática” da coisa para sempre. A coisa só é compreendida no seu tempo particular e no tempo particular de quem empreende uma busca pela verdade, sem querer se agarrar a ela. O *núcleo temporal da verdade* coloca precisamente a exigência teórica de um pensamento crítico cujo confronto com a realidade não significa que o “potencial de diagnóstico está exaurido”. Ao contrário, sempre é necessário um novo diagnóstico do real para o pensamento crítico, um *diagnóstico do tempo*, que comporte uma reordenação dos termos do problema. Pois o pensamento crítico “(...) não se deixa intimidar pelo depravado pensamento profundo, que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis. Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade” (ADORNO, 2003b: 26). Adorno recusou, enfim, que um conhecimento verdadeiro não possa deixar de sê-lo em outro momento, que sua falha seja impossível - “a filosofia tem de abdicar do consolo de acreditar que a verdade não é possível de ser perdida” (Idem, 2009: 37).

## Fetichismo da mercadoria e sistema

Luduvico Silva afirmou: “Desde sua época feurbachiana juvenil, Marx havia apreendido que a alienação religiosa consiste, dito estritamente, na conversão do sujeito em objeto, do criador verdadeiro (o homem) no ente criado e na criatura, donde surge o próprio domínio da criação sobre o criador e, portanto, o domínio do objeto sobre o sujeito” (SILVA, 1978: 90). Essa metáfora religiosa servirá para a compreensão da alienação econômica, em que os produtos do trabalho humano, as mercadorias, se convertem em agentes que dominam a vida social, em verdadeiros seres sociais, enquanto os homens se acotovelam como coisas inertes, passivas e submissas. Trata-se do domínio do trabalho materializado, morto, sobre o trabalho vivo, dominação em que o “sujeito automático” - capital - subordina os homens. Como escreve Marx em prólogo ao Livro 1 de *O Capital*, “somos atormentados não só pelos vivos, como também pelos mortos. *Le mort saisit le vif!*” (MARX, 1985: Livro I, Volume I, 130-131; grifos do autor). Mais do que a teoria da alienação econômica, tal compreensão levou o Marx “maduro” a desenvolver a teoria do fetichismo da mercadoria como expressão do arcaico no seio do moderno, entendendo o fetichismo – do português antigo *fetiço* (feitiço) – não apenas como aspecto religioso próprio dos povos pré-modernos, como havia formulado Charles de Brosses no seu livro “*Du culte des dieux fétiches* ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Egypte avec la religion actuelle de Nigritie” de 1760, o qual Marx lera em 1842<sup>11</sup>.

Entretanto, desde quando jovem, pelo menos desde 1844, Marx percebeu a inversão real de sentidos que ocorre na sociedade moderna sob a forma de servidão dos homens às coisas: “Com a *valorização* do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a *desvalorização* do mundo dos homens (*Menschenwelt*)”. Isso porque “O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isso

---

<sup>11</sup> “Inspirado no português (feitiço – fabricado, artificial), o termo “fetichismo” tem sua introdução no vocabulário do conhecimento social atribuída a Balthazar Bekker, autor, em 1691, do *Mondo Encantado*, livro em que desenvolve uma análise comparada das antigas religiões pagãs e das religiões “selvagens”. Mas essa introdução é atribuída sobretudo ao livro de Charles de Brosses *Do culto do deus fetiche*, lançado em 1760. O termo evoca neste último uma religião primitiva simbolicamente pobre. (...) Com Marx (que leu de Brosses desde 1842) e Freud, o fetichismo não designa mais um culto primitivo, mas os fenômenos sociais ou psíquicos contemporâneos; trata-se da submissão ao fetichismo da mercadoria ou à perversão sexual que consiste em tomar a parte pelo todo. Ele deixa então de ser um conceito etnológico para tornar-se um conceito crítico. O caráter de fetiche da mercadoria resulta da ausência de refletividade crítica sobre a produção social e da atribuição às coisas sociais de propriedades naturais” (BENSAÏD, 2011: 55).

na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral” (MARX, 2004: 80; grifos do autor). A partir daí Marx aprofundou sua análise do fetichismo da mercadoria.

Nos *Grundrisse* (1857-1858), Marx afirmou que “na troca efetiva, a abstração deve ser, por sua vez, objetivada” (Idem, 2011a: 93), isto é, o produto do trabalho abstrato torna-se mercadoria e “seu valor de troca adquire uma existência material dela [mercadoria] separada” como dinheiro, expressão monetária do valor de troca, ou forma social genérica dos produtos do trabalho sob o capitalismo. Dito de outro modo, “o produto (ou atividade) devém mercadoria; a mercadoria, valor de troca; e o valor de troca, dinheiro” (Ibidem, 100). De fato, por meio da posse de mercadoria na forma do dinheiro, “seu poder social, assim como seu nexa com a sociedade, [o indivíduo] traz consigo no bolso” (Ibidem, 105). Apenas nessas condições, “no valor de troca [expresso em dinheiro], a conexão social entre as pessoas é transformada em um comportamento social das coisas; o poder [Vermögen] pessoal, em poder coisificado” (Ibidem, 105). Trata-se de uma “*conexão puramente coisificada*” que é

(...) produto dos indivíduos. É um produto histórico. Faz parte de determinada fase de seu desenvolvimento. A condição estranhada e a autonomia com que ainda existe frente aos indivíduos demonstram somente que estes estão ainda no processo de criação das condições de sua vida social, em lugar de terem começado a vida social a partir dessas condições (Ibidem, 109-110).

Citando Shakespeare, Marx entende que o dinheiro é a “equiparação do heterogêneo” numa condição histórica em que os indivíduos estão dominados por abstrações:

Também aqui os indivíduos só entram em relação entre si como indivíduos determinados. Essas relações de dependência *coisal*, por oposição às relações de dependência *pessoal* (a relação de dependência coisal nada mais é do que as relações sociais autônomas contrapostas a indivíduos aparentemente independentes, i.e., suas relações de produção recíprocas deles próprios autonomizados), aparecem de maneira tal que os indivíduos são agora dominados por *abstrações*, ao passo que antes dependiam uns dos outros. A abstração ou ideia, no entanto, nada mais é do que a expressão teórica dessas relações materiais que os dominam. As relações só podem naturalmente ser expressas em ideias, e é por isso que os filósofos conceberam como peculiar da era moderna o fato de ser dominada pelas ideias e identificaram a criação da livre individualidade com a derrubada desse domínio das ideias. Do ponto de vista ideológico, o erro era tão mais fácil de cometer porquanto esse domínio das relações (essa dependência coisal que, aliás, se reverte em relações determinadas de dependência pessoal, mas despidas de toda ilusão) aparece na consciência dos próprios indivíduos como domínio das ideias e a crença na eternidade de tais ideias,

i.e., dessas relações reais de dependência, é consolidada, nutrida, inculcada, por todos os meios, é claro, pelas classes dominantes (MARX, 2011a: 112; grifos do autor).

No capitalismo, o mundo material - próprio do valor de uso - é o “suporte material” da forma social do valor. Trata-se da contradição fundamental entre forma abstrata do valor e conteúdo concreto da realidade. Na linha da leitura que Alfred Sohn-Rethel fez da obra madura de Marx - relacionando-a com o *a priori* transcendental do pensamento kantiano e com a “universalidade concreta” de Hegel -, cunhando assim a expressão “abstração real” a partir da peculiaridade do trabalho (abstrato) no mundo das mercadorias, Anselm Jappe compreende o capital como metafísica real e diz que

é por razões muito precisas, e não por mera recriminação moralista ou existencialista, que se pode dizer que a própria vida social se torna abstrata. Este gênero de abstração não é um mau hábito do pensamento que pudesse ser curado substituindo as ideias erradas por ideias justas. (...) É antes a subordinação muito real do conteúdo concreto à forma abstrata que é posta em discussão com o conceito de “abstração real” (JAPPE, 2006: 58).

Tal abstração real está vinculada intrinsecamente ao trabalho abstrato:

No trabalho abstracto o conceito e a abstração tornam-se reais. Aí, a forma triunfa efectivamente sobre o conteúdo, sobre a substância. Algo de puramente formal, completamente destituído de conteúdo, como é o trabalho abstracto na sua forma de valor, submete aqui a realidade em toda a sua extensão. O capitalismo é a metafísica realizada, o verdadeiro realismo dos conceitos com que sonhavam os escolásticos (Ibidem: 178).

Assim, na sociedade capitalista o dinheiro é a forma universal do equivalente (medida do valor e meio de troca, o dinheiro é sobretudo o que se visa acumular e reproduzir como fim em si mesmo) que permite a troca de mercadorias. Mas, como Marx demonstrou - numa das pistas deixadas, embora mal trilhada pela economia política clássica -, atrás do dinheiro como forma equivalente encontra-se a quantidade média de trabalho social necessário, trabalho que se modifica de acordo com as relações específicas que regem a produção e a troca de mercadorias no curso da reprodução social. As formas físicas e as qualidades específicas das mercadorias a serem trocadas são necessariamente desconsideradas na troca, pois, embora não pensemos a respeito, ou pensemos ao contrário do que realmente se passa, apenas a

quantidade de uma única qualidade está em questão: a de serem todos produtos de trabalho humano indiferenciado, trabalho abstrato. Por isso a abstração não reside no pensamento, mas na própria sociedade. Ou, como Adorno desenvolveu, se nos permitem um paralelo, é como se um “conceito” abstrato que submete os conteúdos concretos a uma forma geral de equivalência estivesse implicitamente inserido na objetividade (nos momentos da produção e da troca) da sociedade mercantil:

[A] abstração não é culpa de um pensamento especulativo, obstinado e desligado da realidade, mas sim da relação de troca, da abstração objetiva a que o processo da vida social obedece. O poderio de tal abstração sobre os homens é mais concreto do que o de qualquer instituição individual que, tacitamente, se constitua, de antemão, de acordo com o sistema e o inculque nos homens (ADORNO, 1994: 71).

Para Marx o mundo das mercadorias é constituído pelo trabalho abstrato - “trabalho em geral”, “dispêndio produtivo de cérebro, músculos, nervos, mãos etc.”, que permite as trocas<sup>12</sup> -, trabalho que só se tornou possível no capitalismo. Em *O Capital* Marx alcançou o ponto máximo do seu diagnóstico crítico do capitalismo, quando sua teoria do fetichismo da mercadoria se vincula decisivamente ao modo de exposição da “estrutura do modo de produção capitalista, nas circunstâncias em que este se desenvolveu completamente” (JAPPE, 2006: 88). Afinal, como afirma Anselm Jappe, “a sucessão das categorias na análise da estrutura não corresponde à realidade histórica. Pelo contrário, trata-se com frequência de conceitos puros, aos quais nunca poderia corresponder qualquer realidade tangível” (Ibidem: 88). Desde a primeira frase da obra - “A riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘imensa coleção de mercadorias’ e a mercadoria individual como sua forma elementar” (MARX, 1985: Livro I, Volume I, 165) - o fetichismo da mercadoria se faz notar como aspecto preponderante da sociedade burguesa. Esse começo vincula-se à relação que Marx estabeleceu entre os métodos de pesquisa e de exposição, de um lado, e os desenvolvimentos histórico e lógico, de outro. Para ele

---

<sup>12</sup> “Assim, o trabalho objetivado no valor das mercadorias não se representa apenas de um modo negativo, como trabalho em que todas as formas concretas e propriedades úteis dos trabalhos reais são abstraídas. Sua própria natureza positiva é expressamente ressaltada. Ele é a redução de todos os trabalhos reais à sua característica comum de trabalho humano, ao dispêndio de força de trabalho do homem” (MARX, 1985: Livro I, Volume I, 194).

(...) a análise das relações que as categorias da sociedade capitalista desenvolvida mantém entre si não pode basear-se na respectiva cronologia: “Seria ao mesmo tempo impraticável e erróneo organizar as categorias econômicas pela ordem em que foram historicamente determinantes. A sua ordem é, pelo contrário, determinada pelas relações que existem entre si na sociedade burguesa moderna e é precisamente inversa do que parece ser a sua ordem natural ou do que parece corresponder à sua ordem de sucessão no decurso da evolução histórica”. Trata-se de um duplo movimento: de um lado, “o caminho do pensamento abstracto que se eleva do mais simples ao mais complexo corresponderia ao processo histórico real”; do outro lado, como diz Marx a propósito do dinheiro, “ainda que historicamente a categoria mais simples possa ter existido antes da mais concreta, ela pode pertencer, no seu estágio de desenvolvimento completo, tanto intensivo como extensivo, precisamente a uma forma de sociedade complexa”. A mercadoria primitiva fez nascer o capital, mas só o capitalismo transformou a sociedade toda ela em sociedade mercantil (JAPPE, 2006: 88).

“A reflexão sobre as formas de vida humana, e, portanto, também sua análise científica, segue sobretudo um caminho oposto ao desenvolvimento real. Começa *post festum* e, por isso, com os resultados definitivos do processo de desenvolvimento” (MARX, 1985: Livro I, Volume I, 201)<sup>13</sup>. Por isso, a análise do “caráter fetichista da mercadoria e seu segredo” só poderia ser desenvolvida no capitalismo mais desenvolvimento sobre o qual Marx teorizou. Começar a exposição pelo fetichismo da mercadoria significa que o fetichismo é fundamento da sociedade capitalista.

“À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas” (Ibidem: 197). Contudo, “o caráter místico da mercadoria não provém (...) de seu valor de uso. Ele [o caráter místico da mercadoria] não provém, tampouco, do conteúdo das determinações de valor” (Ibidem: 197)<sup>14</sup>.

De onde provém, então, o caráter enigmático do produto do trabalho, tão logo ele assume a forma mercadoria? Evidentemente, dessa forma mesmo. A

---

<sup>13</sup> Continua: “As formas que certificam os produtos do trabalho como mercadorias e, portanto, são pressupostos da circulação de mercadorias, já possuem a estabilidade de formas naturais da vida social, antes que os homens procurem dar-se conta não sobre o caráter histórico dessas formas, que eles antes já consideram imutáveis, mas sobre seu conteúdo. (...) Assim, somente a análise dos preços das mercadorias levou à determinação da grandeza do valor, somente a expressão monetária comum das mercadorias levou à fixação de seu caráter de valor. É exatamente essa forma acabada — a forma dinheiro — do mundo das mercadorias que objetivamente vela, em vez de revelar, o caráter social dos trabalhos privados e, portanto, as relações sociais entre os produtores privados” (Ibidem: 201-202).

<sup>14</sup> Grespan comenta: “Momento inicial da exposição do ‘fetiche’: a partir da análise da mercadoria, seria possível buscar a raiz de seu poder social em um dos dois fatores opostos que a forma-valor de uso e valor. Marx examina as duas possibilidades e conclui que nenhuma, individualmente, explica esse poder social. Será a oposição mesma dos dois fatores que o fará” (GRESPLAN, 2006: 68).

igualdade dos trabalhos humanos assume a forma material de igual objetividade de valor dos produtos de trabalho, a medida do dispêndio de força de trabalho do homem, por meio da sua duração, assume a forma da grandeza de valor dos produtos de trabalho, finalmente, as relações entre os produtores, em que aquelas características sociais de seus trabalhos são ativadas, assumem a forma de uma relação social entre os produtos de trabalho (MARX, 1985: Livro I, Volume I, 198).

Em seguida Marx argutamente revela que a “relação social entre os próprios homens” “assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais. Assim, a impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo ótico não se apresenta como uma excitação subjetiva do próprio nervo, mas como forma objetiva de uma coisa fora do olho. Mas, no ato de ver, a luz se projeta realmente a partir de uma coisa, o objeto externo, para outra, o olho. É uma relação física entre coisas físicas. Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se representa, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. *Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.* Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos de trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias (Ibidem: 198-199; grifos nosso)<sup>15</sup>.

Logo adiante Marx esclarece um pouco mais o segredo do fetichismo da mercadoria:

---

<sup>15</sup> Novamente Grespan nos esclarece ao não reduzir o fetichismo da mercadoria a uma simples mistificação, a um véu falseador, mas compreendendo-o como uma inversão real na relação coisas-pessoas, objeto-sujeito, inversão determinada histórica e socialmente: “Define-se aqui cabalmente o ‘fetiche’: é como se as coisas – no caso, as mercadorias – se movessem por conta própria. Na verdade, porém, elas apenas expressam as relações sociais dos próprios homens que produzem e trocam essas coisas. Se elas o fazem, porém, não é por acaso, mas porque essas relações entre os homens adquiriram a forma historicamente específica em que não ocorrem senão pelo contato das próprias coisas, pela troca de mercadorias. Daí serem elas portadoras dessas relações sociais, isto é, expressarem o lado social do trabalho, que aos próprios produtores aparece como algo puramente privado. Com isso, ocorre um ‘quiprocó’, uma inversão entre o papel social das coisas e das pessoas, do objeto e do sujeito” (GRESPLAN, 2006: 69).



Como os produtores somente entram em contato social mediante a troca de seus produtos de trabalho, as características especificamente sociais de seus trabalhos privados só aparecem dentro dessa troca. Em outras palavras, os trabalhos privados só atuam, de fato, como membros do trabalho social total por meio das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio dos mesmos, entre os produtores. Por isso, aos últimos aparecem as relações sociais entre seus trabalhos privados como o que são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, senão como relações reificadas entre as pessoas e relações sociais entre as coisas (MARX, 1985: Livro I, Volume I, 199)<sup>16</sup>.

Marx diz então que, ao equipararem seus produtos de tipo variado na troca, os homens equiparam mutuamente seus diversos trabalhos como trabalhos simplesmente humanos, abstraídos das particulares. Os homens se defrontam, assim, como possuidores de coisas que podem equiparar-se. Eles “não o sabem, mas o fazem” (Ibidem: 200). Não por acaso, “seu próprio movimento social possui para eles a forma de um movimento de coisas, sob cujo controle se encontram, em vez de controlá-las” (Ibidem: 200). Verifica-se aqui uma formulação desenvolvida do fetichismo da mercadoria, em que as relações sociais não somente estão autonomizadas em relação aos homens, mas também os dominam. “Daí que ocorra a inversão e que esta apareça como uma nova forma em que o homem é dominado pela natureza. Só não é mais uma natureza externa ao homem, e sim uma natureza por ele criada” (GRESPLAN, 2006: 73). Dessa maneira, “o caráter de fetiche da mercadoria” *não* “resulta da ausência de refletividade crítica sobre a produção social e da atribuição de propriedades naturais às coisas sociais” (BENSAÏD, 2011: 55), embora o fetichismo da mercadoria impeça a compreensão do traço histórico e socialmente determinado oculto ao que aparece. Fundamentalmente “a crítica do fetichismo (...) é antes uma crítica das hipóstases reais e da reificação efectiva de algo de completamente abstracto: o valor” (JAPPE, 2006: 179). “O fetichismo ‘ultrapassável’ consiste na existência da mercadoria e do valor; e enquanto a mercadoria e o valor existirem, o homem será efectivamente dominado pelos seus próprios produtos” (Ibidem: 204).

Como *dominação silenciosa* e impessoal, “o fetichismo não é mero disfarce. (...) A falsa consciência não atua na cabeça. Ela resulta das próprias condições de sua autoprodução.

---

<sup>16</sup> Mais uma vez Grespan desata alguns nós: “As ‘referências sociais’ aqui aparecem não de modo invertido na consciência dos agentes, mas ‘como o que são’. A inversão do papel das coisas e das pessoas não é simplesmente uma ilusão que pudesse ser apagada por uma consciência desmistificadora, e sim resultado de uma prática social efetiva, em que os agentes da troca só se encontram por causa das mercadorias que têm de ser trocadas. Nesse sentido, pode-se falar de uma ilusão social”. E isso porque “o trabalho abstrato não é abstraído por uma operação mental de um sujeito do conhecimento; ele é ‘abstrato’, resulta de uma prática social” (GRESPLAN, 2006: 70-71).

(...) Num mundo presa do fetichismo mercantil generalizado, não há saída triunfal da ideologia pelo arco da ciência” (BENSAÏD, 1999: 320-321). Não basta o acesso à “conexão interna” e passar por uma desconstrução das aparências para sair do fetichismo, pois não se trata apenas de relações entre os homens mediadas pelas coisas que nos aparecem como naturais, mas de *relações entre pessoas que tomam realmente a forma de relações entre coisas*. “A crítica (...) não pode fazer melhor do que desmistificar e resistir, colocar as condições para fazer perder as ilusões e o desengano reais” (Ibidem: 321). O absurdo do fetichismo da mercadoria não deve, portanto, ser imputado a uma ilusão da consciência, mas à própria realidade, que, nesse sentido, é absurdamente verdadeira. Como disse Lefebvre no seu livrinho “A sociologia de Marx”, fetichismo é “outra coisa e mais do que ilusões sem consistência”. Não é o individuo que se engana, mas a realidade o engana<sup>17</sup>.

Definitivamente, o fetichismo da mercadoria em Marx não é apenas uma adoração dos bens de consumo, o investimento afetivo sobre eles, ou uma forma de velar o essencial, como pretende certa vulgata marxista. É antes uma especificidade do modo de produção capitalista - devido aos fatos de o processo de trabalho ser também processo de valorização do valor e de o valor estar determinado pela quantidade de trabalho necessário. O fetichismo faz

---

<sup>17</sup> No Lukács de *História e consciência de classe*, entretanto - embora esse aspecto não desmereça em nada seu fundamental aporte teórico com a retomada de elementos centrais da teoria marxiana que foram preteridos pelo marxismo posterior a Marx (por isso Lukács e Issac Rubin têm um mérito inegável, ao retomarem tais elementos) -, a análise da reificação é devedora de uma perspectiva um tanto quanto subjetivista ou idealista. Adorno e Lefebvre foram dos primeiros autores a criticá-lo quanto a isso (cf. O’KANE, 2013). Ao invés de considerar o fetichismo sobretudo como uma forma objetiva e dominante na sociedade capitalista, muitas vezes Lukács o entendia, com o conceito de reificação, ou, mais ainda, com a expressão “consciência reificada”, como um véu falseador que bastaria o advento da consciência da falsidade pelo proletariado para afastá-lo e assim revolucionar a sociedade capitalista. Em verdade, na sua teoria da reificação, a racionalização e a quantificação do processo produtivo, vinculados com a crescente divisão do trabalho, produziram uma máscara formalista nos sujeitos que os impediria de terem em conta o trabalho social como fundamento da forma mercadoria, e não sua natureza física. Nas suas palavras: “A essência da estrutura da mercadoria já foi ressaltada várias vezes. Ela se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma ‘objetividade fantasmagórica’ que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo o traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens. (...) Nosso objetivo é somente chamar a atenção – pressupondo as análises econômicas da Marx – para aqueles problemas fundamentais que resultam do caráter fetichista da mercadoria como forma de objetividade, de um lado, e do comportamento do sujeito submetido a ela, do outro” (LUKÁCS, 2003: 194). Para ele, com a tomada de consciência do proletariado como sujeito e objeto da história, na identidade entre ambos, a revolução apareceria à luz do dia e colocaria fim à reificação. Mas, como estamos tentando argumentar, em Marx o fetichismo da mercadoria é um modo de existência da realidade social como forma de dominação dos objetos em relação aos sujeitos, o qual, entretanto, produz aparências enganadoras, mas que não são meras ilusões facilmente destrutíveis. Dialeticamente, na relação entre aparência e essência, entre concreto e abstrato, pode-se dizer que as aparências sob o capitalismo têm bastante consistência, pois são coerentes com uma realidade que as produz necessariamente. Nesse sentido, o fetichismo da mercadoria ainda tem muito em comum com o fetichismo primitivo, pois ambos expressam o domínio da natureza (natureza primeira no fetichismo primitivo, e natureza social no fetichismo da mercadoria) sobre a sociedade e a pretensão de domínio da natureza - tomada na sua aparência - pela sociedade, o que confunde aparência e essência.

com que as criações humanas governem a sociedade, ao invés do contrário. Como o aprendiz de feitiçeiro, a sociedade produziu poderes que têm escapado ao seu controle. Nesse sentido, especificamente, o *Manifesto Comunista* de Marx e Engels não perdeu atualidade: “A moderna sociedade burguesa, com suas relações de produção, de troca e de propriedade, (...) assemelha-se ao feitiçeiro que perdeu o controle dos poderes infernais que pôs em movimento com suas palavras mágicas” (MARX e ENGELS, 2006: 39).

Sobre os desdobramentos possíveis da teoria do fetichismo, Daniel Bensaïd escreveu:

(...) balbuciante nas obras da juventude, pôde então ser inserida como uma teoria organicamente ligada à do valor: coisificação da relação social e personificação (fetichização) das coisas resultam da transformação das “relações sociais em abstrações sociais que circulam acima da cabeça dos indivíduos, dominando-os” [In: A. Artous, *Le fetichisme chez Marx*, p.15]. Em *O Capital*, a teorização do fetichismo não revela mais uma crítica comparável à crítica feurbachiana da religião. O fetichismo consiste doravante em considerar o valor como uma propriedade da coisa singular e não como a expressão reificada de uma relação social de produção e de troca. A fetichização das forças produtivas subsumidas pelo capital resulta em fazer da mercadoria e do dinheiro as duas manifestações maiores do fetichismo do capital, nos processos de produção e nos processos de circulação. Mas tem-se aí ainda ignorado um fetichismo generalizado (da Arte, da Ciência, do Estado, da História) a todas as hipóteses maiúsculas onde se perpetua a dominação das “abstrações reais”, até e inclusive no fetichismo da organização administrativa burocratizada. Mérito de Lukács, *via* Weber, de ter aberto a via para Lefebvre estender à cotidianidade a crítica do fetichismo e da reificação. Como forma hipostasiada do social, a mercadoria gera a coisificação da relação social: “As relações sociais se coagulam fora dos homens, exteriormente em relação às relações sociais mais imediatas, porque eles acabam por depender de abstrações sociais como a circulação monetária, os mercados financeiros, o mercado de trabalho, etc.”. Trata-se exatamente de abstrações reais, quer dizer, de expressões teóricas de relações materiais que dominam os indivíduos, como Marx expôs no *Grundrisse* (BENSAÏD, 2011: 63).

Segundo Bensaïd, para Marx o mundo da mercadoria e do dinheiro “representa a dissolução dos laços de dependência pessoal, então de liberdade de escolha do tempo (de consumo, etc.), uma liberdade que tem por contrapartida a submissão à abstração real” (Ibidem: 68). Coisificando as relações sociais, naturalizando-as como relações entre coisas, a sociabilidade e a forma de pensamento no moderno sistema produtor de mercadorias tornam-se fetichistas, ainda que não de maneira determinista, mas como condição própria do mundo onde são as coisas mortas, mercadorias e dinheiro, que estão socializadas em contraposição às pessoas. Diante do processo de modernização os “indivíduos sem individualidade” (Lukács)

acabam por abertamente rejeitar o entendimento e a subversão do movimento das relações sociais, apreendidas e vividas de maneira fetichista como relações entre coisas, ao passo que, correlatamente, as coisas estão socializadas (MARX, 1985). A finalidade em si da acumulação do capital impede, pois, que o real se descubra como possível, que se esboroe de uma vez por todas a penumbra fantasmática da dança das mercadorias que encantam e dominam os homens<sup>18</sup>. Para Henri Lefebvre (1972) a diferença é tanto a capacidade de romper com o existente e transformá-lo, como irromper do existente e perder-se no movimento, caindo no particularismo. O real é a unidade dos contrários, em que se enfrentam os conflitos e confrontos entre os poderes homogeneizantes e as capacidades diferenciais. Para o citado autor, “essa sociedade não obedece a uma lógica. Repitamos: ela tende para isso. Ela não é sistema. Ela se esforça para isso, reunindo a coação e o emprego das representações” (LEFEBVRE, 2008: 57). Parece-nos que devemos entender que a sociedade não é um sistema no sentido preciso de que o sistema produtor de mercadorias não é um todo coeso, um sistema fechado, mas é repleto de contradições, sendo a crise elemento que lhe é constitutivo, seu negativo sempre a espreitá-lo e muitas vezes manifestando-se objetivamente aos olhos de todos.

Sobre a crítica do sistema, tanto do sistema social produtor de mercadorias quanto dos pensamentos que, com *esprit de système*, pretendem esgotar a realidade num “sistema de pensamento”, a obra de Adorno parece-nos fundamental. A ocultação do mediado social e subjetivamente pela ofuscação do imediato, pela objetividade crescente sob o mundo das mercadorias, que, de resto, já está presente na concepção marxiana de fetichismo, é um dos motes principais da crítica demolidora do pensamento sistemático, ontológico e identificante feita por Adorno, sobretudo na obra *Dialética Negativa*. Na universalização do valor de troca os sujeitos são rebaixados a objetos, enquanto o princípio da troca de equivalentes se afirma na sua não-verdade, pois não faz justiça ao qualitativamente diverso mantendo a exploração real sob a aparência da igualdade. Ainda assim, os sujeitos do pensamento identificante pretendem dominar com as palavras e as certezas encerradas em si mesmas a objetividade

---

<sup>18</sup> “Lá onde Max Weber verá um mundo desencantado, Marx maravilha-se ao contrário com prodígios de um mundo encantado, de cima para baixo. Onde os fetiches do dinheiro, do Estado, da ciência, da arte erguem-se em sua imobilidade de pedra, como as estátuas da Ilha de Páscoa. Onde os seres andam sobre a cabeça. Onde o Sr. Capital e a Sra. Terra, personagens sociais e simples coisas ao mesmo tempo, dançam fantasmaticamente sua ronda macabra. Os agentes da produção sentem-se em casa nas ‘formas ilusórias’ onde eles se movem todos os dias. É o reino da personificação das coisas e da coisificação das pessoas. É a religiosidade diabólica da moderna vida cotidiana” (BENSAÏD, 1999: 319-320).

que os domina. O pretense primado do sujeito - próprio do idealismo filosófico e do pensamento identificante - implica uma quase ausência de mediação, quando se pretende que o sujeito constitui (pelo pensamento, geralmente) os objetos. É contra essa prepotência do sujeito oprimido pela objetividade que Adorno defende o “primado do objeto” e a necessidade de “mais sujeito”. Em uma passagem que sintetiza sua interpretação do primado do objeto, ele diz:

O objeto só pode ser pensado por meio do sujeito, mas sempre se mantém como um outro diante dele; o sujeito, contudo, segundo sua própria constituição, também é antecipadamente objeto. Não é possível abstrair o objeto do sujeito, nem mesmo enquanto idéia; mas é possível esvaziar o sujeito do objeto. Também pertence ao sentido da subjetividade ser objeto; mas não do mesmo modo como ao sentido da objetividade ser sujeito (ADORNO, 2009: 158).

A negação determinada como núcleo da *Dialética Negativa* pretende negar insistentemente a identidade total entre sujeito e objeto; a negação da negação, por sua vez, mantém a negatividade (assim como em Marx se mantém na própria materialidade relações contraditórias, sem serem resolvidas nos seus desdobramentos, pois se aprofundam cada vez mais) e não assume uma positividade ou afirmação (como na lógica formal: menos x menos é mais) face à primeira negação - uma identidade - para com o objeto. Daí que, para Adorno, “O todo é o não-verdadeiro” (Idem, 2008a: 46) contraposto à totalidade verdadeira e, no final das contas, positiva de Hegel. E a totalidade é o não-verdadeiro para Adorno, pois, no mundo administrado e na sociedade em que a vida é lesada, o estado de identidade é falso. Dessa forma, o sistema parece estar realizando-se socialmente e, afinal, não há nessa sociedade reconciliação do homem com a natureza nem consigo mesmo (“as contradições da sociedade burguesa não se dissolvem por seu próprio movimento” (ADORNO apud NOBRE, 1998: 160)<sup>19</sup> - frase que nos parece ser uma variação crítica de Marx), como pretendia Hegel com o “espírito absoluto”.

---

<sup>19</sup> BEHRENS (2005: 145) esclarece esse ponto: “Como mostra Adorno, recuperando Marx, esse processo estrutura a ‘sistemática da sociedade burguesa’ que se manifesta simultaneamente como dialética radical: ‘os desequilíbrios cada vez maiores que se formam nessa sociedade, nomeadamente, desde os de ordem econômica até as desproporções entre os setores isolados, são tais que, através deles, o sistema como um todo deve ser atingido. Segundo essa teoria, (...) a lei do sistema implica seu próprio naufrágio e não sua ratificação ou autoconservação. Em consequência, pode-se chamar o sistema marxista de um sistema negativo ou crítico, uma teoria inteiramente crítica’ (In: Adorno, *Philosophische Terminologie*, v.1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, p. 262)”. E, ratificando o anti-sistema de Adorno, BEHRENS (2005) acrescenta: “Ou seja, no anti-sistema cristaliza-se a figura fundamental da filosofia de Adorno, segundo a qual o todo é o não-verdadeiro [*das Unwahre*]: ‘o mundo é na verdade um sistema, porém ele é o sistema que é imposto aos homens, de modo

De acordo com Roger Behrens (2005), para Adorno há uma relação estreita entre sistema filosófico e realidade social capitalista:

Adorno (...) refere-se ao duplo caráter do sistema, à tese de que sistema não apenas designa o pensamento filosófico, mas também o contexto estrutural da realidade social. Não obstante, esses dois conceitos de sistema ou mesmo realidades sistêmicas [*Systemrealitäten*] estão conciliados: o anti-sistema da dialética negativa resulta, por assim dizer, da dialética negativa da sociedade. O que o esforço filosófico-crítico de Adorno reúne no complexo da lógica da identidade aponta justamente para a análise e crítica social da lógica da troca, entendida como práxis instrumental e reificada [*verdinglichte*] do pensamento identificante e reificante: ‘O princípio de troca, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio de trabalho, é originariamente aparentado com o princípio de identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem esse princípio; por meio da troca, os seres singulares nãoidênticos se tornam comensuráveis com o desempenho, idênticos a ele. A difusão do princípio transforma o mundo todo em algo idêntico, em totalidade’ (Adorno, 2009: 128)” (BEHRENS, 2005:143-4).

O caráter sistemático criticado tanto por Marx quanto por Adorno vem, portanto, da pretensão de unidade sistemática e coerência que a sociedade capitalista se auto-configura. Marx procurou entender o caráter sistemático de sociedade capitalista, sem contudo ceder à pretensão de ser ele mesmo uma pessoa singular que sintetiza subjetivamente esse estado de coisas como inalterável. A partir dessa consideração podemos compreender porque, para Adorno, o sistema em Marx é um sistema negativo, uma vez que a sociedade capitalista “aparece” como um todo coeso, ao passo que está repleta de contradições. A identificação implícita na troca de mercadorias, por exemplo, é, de determinado ponto de vista, verdadeira, pois na troca estão afirmados os valores de troca das mercadorias. Por outro lado, essa identificação é enganosa, já que deixa de fora as qualidades concretas e diversas dos objetos em troca (seus valores de uso) e as condições particulares dos trabalhos que os produziram. Assim, a troca de mercadorias é simultaneamente uma identificação verdadeira e falsa. Essa falsidade, socialmente necessária, não poderia ser imputada a um pensamento errado - pois está determinada por relações sociais necessariamente fetichistas -, sob pena de não se fazer valer o princípio de troca de equivalentes que são qualitativamente diferentes. Entre outros motivos, como o que se refere ao sofrimento que o todo implica ao indivíduo particular, foi

---

heterônomo, como algo estranho a eles; ele é um sistema enquanto aparência, nada tem a ver com a liberdade dos homens. Ele é um sistema enquanto ideologia, e o todo, que para Hegel deve ser a verdade, seria no interior da teoria marxista um não-verdadeiro’ (In: Adorno, *Philosophische Terminologie*, v.1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1974, p.262-263)” (BEHRENS, 2005: 145).

por isso que Adorno, contrapondo-se a Hegel, afirmou que “O todo é o não-verdadeiro” (ADORNO, 2008a: 46).

Essa nova versão da dialética, a *Dialética Negativa*, não-sistemática e micrologicamente materialista, é uma dialética destotalizada, que não fecha a relação entre sujeito e objeto na identidade, mas realça esperançosamente suas diferenças. “A dialética é a consciência consequente da não-identidade”, disse Adorno (2009: 13). Sem abandonar os conceitos, trata-se de “ir além dos conceitos”, o que em Adorno aparece, por exemplo, nos modelos críticos e no “ensaio como forma”. O primado do objeto é, de uma só vez, a superação da filosofia da consciência e o voltar-se criticamente contra a objetividade do mundo das mercadorias. Não se trata simplesmente de uma materialidade anterior à consciência, mas do materialismo como ponto de chegada da reflexão filosófica que apreende o sujeito como sendo negado pela reificação mercantil, num desdobramento ainda mais crítico daquilo que Marx criticou categorialmente. Por isso Adorno disse que

(...) o fato de se precisar daquilo que não pode ser subsumido à identidade - o valor de uso segundo a terminologia marxista - para que a vida em geral perdure, até mesmo sob as relações de produção dominantes, é o inefável da utopia. Esta penetra profundamente naquele que jurou não a realizar. Em face da possibilidade concreta da utopia, a dialética é a ontologia do estado falso. Dela seria liberado de um estado justo, que não é nem sistema nem contradição (ADORNO, 2009: 18).

## Por uma crítica do “tempo livre” no mundo moderno

Encontramos no pensamento tardio de Blaise Pascal (1623-1662) severa compreensão do divertimento existente na sociedade do seu tempo, que pode ser sintetizada na seguinte passagem:

A única coisa que nos consola das nossas misérias é o divertimento, e, no entanto, essa é a maior das nossas misérias. É isso que nos impede, principalmente, de pensar em nós, e que insensivelmente nos perde. Sem isso, estaríamos desgostosos, e esse desgosto nos levaria a buscar um modo mais sólido de sair dele. Mas o divertimento nos contenta e nos conduz insensivelmente à morte (PASCAL, 1971, Pensamentos II: Misère de l’homme sans Dieu: 171)<sup>20</sup>.

Ao se divertirem, os seres humanos desviavam-se da reflexão sobre si mesmos e sobre os ordenamentos de Deus - o geômetra do mundo, a quem todos deviam devoção. Para Pascal, o tédio, predominante numa vida não reconciliada consigo mesma e perante Deus, não poderia ser revogado a partir do divertimento, mas apenas quando o indivíduo fosse confrontado com o desgosto de ficar sem se divertir. O tédio como expressão da miséria de uma vida não espiritual era maior ainda em se divertindo, pois não se pensava em como dele definitivamente sair, contentando-se com a diversão. O divertimento seria um meio para alguém escapar à consciência da própria miséria. Profanada, a crítica de Pascal ao divertimento sugere elementos decisivos para pensarmos radicalmente o presente: o chamado “tempo livre” na forma do lazer, alardeado muitas vezes como sendo uma característica da sociedade contemporânea, pode ser realizado exatamente como isso que diz? Tendo em vista uma sociedade fundada e dominada de cima a baixo pelo trabalho (alienado e abstrato), pela exploração da força de trabalho e pelo tempo de trabalho como determinantes das relações

---

<sup>20</sup> Tratando do pecado capital da acídia fundado na Idade Média, Olgária Matos refere-se à contraposição entre a condenação do “tempo de não fazer nada” por Pascal e seu elogio por Descartes: “É da percepção de um vazio que se arrasta que Pascal constrói seus *Pensamentos* refletindo sobre os *divertissements* que preenchem os tempos mortos. Mais preocupado com a “salvação da alma” do que com a ciência natural matematizada que abandona a transcendência, seu Prefácio para o tratamento do vazio anuncia um trabalho que jamais foi escrito e que deveria construir um diálogo com as teorias de seus contemporâneos. (...) Descartes, diversamente de Pascal, preza o tempo vagaroso e lento, o de permanecer preguiçosamente junto a sua lareira. (...) O acediasta medieval se transformou em filósofo que não renega a preguiça. Só então Descartes estará preparado para a ciência” (In. NOVAES, 2012: 66-67).



sociais capitalistas, por que atribuir o adjetivo (positivo) de “livre” ao tempo, ou mesmo a parte do tempo vivido cotidianamente?

Transpondo Pascal, compreendemos como o “tempo livre” instrumentalizado na forma do lazer se apresenta como divertimento, o que nos parece expressar e repor a falta de realização humana num tédio objetivo estertor - “O tédio é desespero objetivo” (ADORNO, 2002: 66) -, pois se reproduz socialmente consolando-se com o divertimento no lazer, o qual não diverge, em geral, de uma inscrição de uso do tempo e do espaço que é prescrita e insaciável. Percurso de transposição parecido foi feito de maneira bem mais detalhada e arguta por Martin Moschell (2010). Ao retomar a crítica pascaliana do divertimento à luz das contradições da reprodução social contemporânea, esse autor estabelece um diálogo crítico com a ideia de Guy Debord de que sobrevivemos numa *Sociedade do Espetáculo* (1997). Para Moschell, atualmente estamos inseridos numa sociedade de espectadores, exemplificada na passividade generalizada das pessoas sob o efeito da droga consoladora do entretenimento. Todavia, podemos advertir, não se restringindo ao entretenimento ou ao mundo das imagens, a análise de Debord também os incorpora como alvo da sua crítica radical e abrangente do *modus operandi* do capitalismo no século XX, quando o espetáculo se apresenta como “o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997: 25; tese 34; grifo do autor). Entretanto, “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” (DEBORD, 1997: 14; tese 4). Assim, o espetáculo é a justificativa onipresente do existente:

Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a *presença permanente* dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna (DEBORD, 1997: 14-15; tese 6; grifos do autor).

Essa análise não tira os méritos do livro de Moschell, para quem o entretenimento é uma forma de o espetáculo materializar o espiritual, no seio de uma sociedade de espectadores, em que a expropriação do homem pelo mundo da mercadoria alcança estágios elevados:

O entretenimento parece exercer cada vez mais o papel de uma norma de aceitação para todas as matérias e para todos os saberes transmitidos na troca mundial de ideias. O espetáculo materializa o espiritual e transforma os pensamentos em produtos. O divertimento torna-se o agente de transformação de uma ideia em mercadoria. A predominância do espetáculo é o signo da extensão do campo negociável até nas zonas preservadas da individualidade. O geral esvai o particular em recorrente truque do espetáculo. O divertimento introduz a ditadura dos objetos negociáveis no coração da intimidade. Porque o divertimento é também consolação, ele avança reparando como e sob medida isso que ele destrói (MOSCHELL, 2010: 58).

Por meio de uma crítica do divertimento na sociedade capitalista contemporânea compreendemos, ademais, porque o “tempo livre” instrumentalizado na forma moderna do lazer permite que os domínios do capital perdurem e avancem em direção a todos os momentos da vida. Max Horkheimer e Theodor Adorno foram certos a esse respeito:

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, para que estejam de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização adquiriu tanto poder sobre o homem em seu tempo de lazer e sobre sua felicidade, determinada integralmente pela fabricação dos produtos de divertimento, que ele apenas pode captar as cópias e as reproduções do próprio processo de trabalho. (...) Do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio (ADORNO, 2002: 30 e 31).

Embora apareçam nessa passagem como sinônimos, ócio e lazer não são sinônimos, ou pelo menos podem não ser, até mesmo no seio do mundo moderno, embora sejam muitas vezes empregados como se fossem. De fato, é necessário diferenciar ócio, tempo livre e lazer. O tempo livre seria apenas o tempo fora do local de trabalho; o ócio referir-se-ia a uma condição imprescindível para a atividade reflexiva, para a arte, a ciência e a filosofia, permitindo inclusive o desenvolvimento de elementos críticos à reprodução social; o lazer no mundo moderno, finalmente, referir-se-ia a uma instrumentalização do tempo livre como aquilo que é lícito e, em geral, programado pela indústria cultural e demais setores da economia que operam no tempo livre. De todo modo, no mundo moderno torna-se interessante à reprodução capitalista que aquilo que era o ócio se torne lazer (sempre que nos referirmos a esse termo será na acepção moderna e, portanto, instrumentalizada do lazer),

inclusive para obstruir a consciência da dominação<sup>21</sup>. A positivação do “tempo livre”, embora de maneira completamente diversa da sua expressão moderna na forma do lazer, remonta pelo menos à antiguidade grega, à tradição de elogio ao ócio, em que o trabalho era desvalorizado como gênero de atividade imprópria para os cidadãos. Para conservarem seus tempos livres, para a filosofia e a vida pública, os cidadãos - homens livres - da antiguidade que enalteciam o ócio deviam apoiar-se no trabalho escravo. A pretensa liberdade não seria possível senão na medida em que esses homens estivessem liberados dos constrangimentos do trabalho, obrigação dos escravos. Discutindo o ócio no mundo grego, a condenação desde a Idade Média do pecado capital da acídia, e fazendo uma crítica à adoração ao trabalho no mundo moderno, num artigo muito oportuno a este respeito<sup>22</sup>, Olgária Matos explicita, numa longa passagem, o que é *ócio* e *lazer* na sua acepção original:

A “preguiça heroica” é a maneira como Lafargue compreende os usos do tempo e procede ao elogio dos gregos, inventores da ciência contemplativa, para os quais “pensar é o passeio da alma”. Estado de bem-estar e tranquilidade, a preguiça é o presente que coincide consigo mesmo. (...) Nesse sentido, a preguiça é a aura do tempo e das coisas: “Observar, em repouso, uma tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio da aura (e do prestígio da preguiça). Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massa” [citação de Walter Benjamin no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”]. A sociedade de massa é afeita à “mobilização infinita”, ao fetiche da inovação e à mudança incessante, hostis ao repouso. *Piger* é o latim de que deriva *pigritia*, esse antivalor que desfuncionaliza o tempo do atarefamento, porque é “lento, ‘indolente”, de onde se deduz que o preguiçoso é “pouco trabalhador”. Ligadas à história antropológica do ócio e da ociosidade, as reflexões filosóficas sobre a preguiça interrogam a natureza da vida social e da comunidade política. Nesse sentido, Aristóteles observa: ‘Só nos dedicamos à vida ativa em vistas a alcançar o lazer (...). A felicidade depende dos lazeres. Porquanto trabalhamos para podermos ter o momento do ócio”. Porque viver é uma certa maneira de usar o tempo e a vida é breve,

---

<sup>21</sup> Referindo-se à citação em questão, Rafael Cordeiro Silva entende que: “Nesta passagem, o termo ócio é empregado como sinônimo de tempo livre. Em outros textos, Horkheimer aprofunda a diferença entre ambos. Tempo livre é entendido como o espaço temporal em que as pessoas estão fora do local de trabalho e ócio significa a condição imprescindível para a atividade reflexiva – bastante próxima do sentido utilizado pela tradição filosófica. O autor afirma que a razão subjetiva tem motivos de sobra para conspirar contra o ócio, pois ele permite o desenvolvimento dos elementos críticos de resistência ao princípio de autoconservação. Para o *Sparkapitalismus* interessa muito mais que o ócio se transforme em tempo livre, pois se torna mais fácil sua administração pela indústria cultural. Esta é responsável pela viseira acrítica que obstrui a consciência da dominação” (SILVA, 2011: 135).

<sup>22</sup> MATOS, Olgária. “Educação para o ócio: da acídia à ‘preguiça heroica”” (In.: NOVAES, 2012: p. 51-76).

Homero dispôs em seus versos: “Os homens são como as folhas. Quando chega o outono, elas caem e são arrastadas pela terra, e novamente vem a primavera e reverte tudo. Assim são os homens, nasce uma geração e a outra perece”. No horizonte da finitude, os gregos buscaram, de maneira inaugural, o fundamento da vida, o próprio homem, ser que vive em sociedade, exposto, vulnerável e mortal. Como observou também Nietzsche: “O homem quer existir socialmente e gregariamente; necessita para tanto concluir a paz (...). Por necessidade e por tédio”. Se a vida no *oikos* como na vida pública podem cansar, é por exigirem esforço para a conservação da vida. O esforço exclui a preguiça e o prazer (...). A percepção da mobilidade do tempo e da instabilidade do mundo revela os perigos que ameaçam a liberdade e a felicidade, levando os gregos à compreensão de que viver é sabedoria nos usos do tempo. (...) para agentes livres e que desejam, o trabalho não é o que mais importa ao homem, e sim o tempo livre – a *scholé* grega ou o *otium* dos romanos e o do mundo medieval cristão. Diante do trabalho obrigatório, o repouso e a preguiça representam um tempo anticronológico, avesso à utilidade, de tal modo que a antiga maldição do trabalho não se encontra na necessidade do trabalho para se alimentar e se cuidar, mas no esforço para isso, no peso que se exerce sobre o ato. Eis o que faz do presente um tempo estagnado, que se recusa a passar, como se o presente estivesse atrasado com respeito a si mesmo. Nesse sentido, a preguiça é um recuo diante do cansaço, uma recusa do esforço e da pena, como se reconhece no dileitante que se entrega à preguiça. *Dilettare* é, em italiano, deleitar-se, dar-se a algo por prazer. Gosto dos diferimentos, da tranquilidade, do descanso e do lazer, o *dilletare* se reúne ao *licere* latino, ao lazer que é ‘ter permissão’, e por isso o “lícito” é o “tempo para fazer o que bem se entender” (MATOS, 2012: 51 a 55).

O ócio autotélico, como ócio verdadeiro, autêntico, era para os gregos o que se realizava sem finalidade utilitária - apenas no repouso se formam valores espirituais, para além das preocupações com a sobrevivência. Corresponde, portanto, ao ócio desinteressado (*scholè* grega, ou *otium* romano), que não deve ser confundido com o entretenimento (lazer moderno), pois se referia à atividade em que o indivíduo agia de acordo com si mesmo e, eventualmente, elevava-se a livre aprimoramento de si, fundamental para a vida política grega<sup>23</sup>. No mundo cristão dos séculos III e IV, por sua vez, a acídia - preguiça do coração - surge como pecado capital na medida em que se referia à ausência de repouso interior para o bem viver; era um desvio para as coisas terrenas em relação às preocupações transcendentais, considerada um torpor espiritual<sup>24</sup>. A partir do fim da Idade Média, contudo, quando a

---

<sup>23</sup> “Esta concepção do ócio nasceu com os gregos que, com ele, visavam o espaço pré-político, quer dizer, como uma condição prévia à vida política: somente o homem do ócio, o homem liberado dos constrangimentos impostos pelas necessidades da vida, podia ascender à vida política, a esse espaço construído na pluralidade dos homens livres que não governam nem são governados” (KAMMER, In: PERRATON et. al, 2007: 162).

<sup>24</sup> “Tudo o que dispersa da busca do bem viver é condenado também desde os primórdios da tradição cristã, quando, entre os séculos III e IV, a acídia – preguiça do coração – surgiu como um dos sete *vitia capitalia*. *Caput* não significa apenas ‘cabeça’, pecado que encabeça todos os demais, mas, antes de tudo, é a ‘fonte’ de

condenação da acídia dá lugar à exaltação moderna do trabalho sob o capitalismo, a acídia passa a ser entendida como tristeza, e a preguiça, por sua vez, uma contrariedade em relação ao trabalho:

O imaginário moral do Ocidente, no qual o deserto, o mundo e Deus concorriam entre si, perde a acídia e sua majestade de pecado capital ao fim da Idade Média. E, com o desenvolvimento do capitalismo, cujos valores procedem da vida material e dos interesses econômicos, a acídia é confinada, no laico Século das Luzes, como supertição da “moral religiosa”. Secularizada, a acídia é assimilada à tristeza e torna-se sinônimo de indiferença. Mas essa “preguiça do espírito” é também um torpor que se manifesta nos excessos do *Homo faber* e sua busca febril de coisas terrenas. Nesse sentido, a preguiça se opõe à acídia, pois ela é seu duplo positivo, a paciência de existir (MATOS, 2012: 65).

Na modernidade, finalmente, a condenação do ócio contemplativo como vício está vinculada à exaltação moral do trabalho como virtude, ao controle do tempo e aos disciplinamentos para o trabalho, fundamentos para a reprodução do capital. O trabalho generalizado e como fundamento da forma social capital é algo recente, propriamente moderno, e o princípio da sua valorização ideológica vincula-se ao século XVIII. Referindo-se notadamente a Kant e ao seu elogio do trabalho intelectual, Olgária Matos explicita:

A modernidade desconhece a preguiça por seu anti-intelectualismo que desacredita todas as tarefas não vinculadas ao paradigma da produção e do controle do tempo. Com efeito, até há pouco, as atividades intelectuais, filosóficas, científicas ou artísticas pertenciam a um domínio privilegiado, em que o trabalho não necessitava ser útil e, em especial, a filosofia escapava do trabalho e suas leis. Tendo perdido essa prerrogativa, o mundo do trabalho intelectual foi submetido à “figura imperial do trabalhador” (Ibidem: 73).

No mundo moderno tudo passa a ser referido ao dinheiro, e o operário, “expropriado de seu saber-fazer e reduzido a mera força de trabalho”, reproduz o trabalho de forma a prover

---

que decorrem inúmeros desregramentos e extravios. (...) ‘Trata-se aqui de uma falta de gosto pelas coisas espirituais e do ardor para lutar contra o peso da Terra e se elevar às coisas divinas. Esse torpor espiritual se manifesta de forma extremada na busca febril das coisas terrenas’. A preguiça-acídia é a ausência de repouso interior e, assim, uma incapacidade ao ócio, a que se associa o desespero. (...) A acídia não é tempo livre, pois este só é possível quando o homem faz-se ‘um’ consigo mesmo e, sem conflitos na alma, consente em seu próprio ser, esquecendo as preocupações e entregando-se ao lazer piedoso, semelhante ao dormente que se abandona ao sono justamente para poder dormir” (MATOS, 2012: 60-61 e 63).

sua subsistência por meio do salário. Trata-se de uma alienação generalizada, como Marx descreveu:

[Os seres humanos são convertidos em] (...) objetos alienáveis, vendáveis, em servos da necessidade e do tráfico egoístas. A venda é a prática da alienação. Assim, como o homem, enquanto estiver mergulhado na religião, só pode objetivar sua existência em um ser alheio e fantástico; assim também, sob o influxo da necessidade egoísta, ele só pode afirmar-se a si mesmo e produzir objetos na prática subordinando seus produtos e sua própria atividade à dominação de uma entidade alheia, atribuindo-lhes a significação de uma entidade alheia, ou seja, o dinheiro (MARX, 2004: 38).

A questão é que, por ser necessário à reprodução da vida sob o capitalismo, o trabalho muitas vezes passa a ser adorado pela classe operária, tomado como irrecusável ou eterno. “Essa é a razão pela qual Paul Lafargue declarava o não senso das lutas operárias de 1848 na cidade de Paris e seu lema do ‘direito ao trabalho’” (MATOS, 2012: 67). Por isso, o “direito à preguiça” de Lafargue, ao condenar a devoção ao trabalho, não era uma questão econômica, mas visava a romper com a condição do *Homo faber*, “ingressando no território mais hospitaleiro e feliz do *Homo ludens*” (Idem: 74). Mas o arriscado sonho de Lafargue era a liberação do trabalho pelo automatismo das máquinas, como afirmou Marilena Chauí:

“O sonho de Aristóteles é a nossa realidade”, escreve Lafargue, e um dia virá em que o proletariado compreenderá que “a máquina é o redentor da humanidade, o Deus que resgatará o homem do trabalho assalariado, o Deus que lhe dará tempos livres e a liberdade”. O sonho acabou. Se é verdade que a hipótese de Aristóteles sobre o automatismo das máquinas se confirmou, não é menos verdade que sua suposição e a de Lafargue de que o homem seria liberado da maldição do trabalho, não se realizou (CHAUÍ, In: NOVAES, 2012: 99).

Se fosse para seguir o programa de classe de Lafargue, o proletariado deveria ter-se dedicado a cultivar as virtudes da preguiça e a aproveitar-se das máquinas, o que não parece ter ocorrido<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Citando as análises de Herbert Marcuse sobre a técnica e o fato de ela não nos ter liberado do fardo do trabalho, Marilena Chauí analisa o efeito perverso da automação: “De fato, rocas e fusos passaram a fiar e tecer sozinhos, mas com isso não surgiu, como esperavam Aristóteles e Lafargue, a sociedade da abundância, a única em que os seres humanos podem recuperar o trabalho como ação criadora. Em seu lugar, surgiu a sociedade administrada, que passou a ter o controle tecnológico de todas as classes sociais, como se fosse a ‘própria personificação da Razão para o bem de todos os grupos e interesses sociais – a tal ponto que toda contradição parece irracional e toda ação contrária parece impossível. Não é, portanto, de admirar que, nos setores mais desenvolvidos dessa civilização tecnológica, os controles sociais tenham sido introjetados a ponto de até o

Se o tempo livre, o tempo fora do trabalho, pode aumentar graças ao processo tecnológico, ao desenvolvimento organizacional e, finalmente, às lutas pela redução da jornada de trabalho, a questão é que esse mesmo tempo é gerido de modo produtivo para as finalidades da economia, e não para os indivíduos. Quase nada adianta fazer apelo, como faz Domenico De Masi, para se trabalhar menos e se ter mais ócio, quando esse ócio já não é praticamente permitido. Na economicização do tempo vivido, na rendição e transformação mercantil do antigo ócio, potencialmente crítico, em consumo pela indústria do lazer e do entretenimento que está destituído de ingenuidade, o mundo moderno parece impossibilitar tempo para o cultivo do espírito. Alguns autores do mundo moderno, no entanto, justamente por serem antimodernos (ao contrário de De Masi), fizeram uma apreciação positiva do ócio, da preguiça, do nada fazer, como sendo aspectos necessários para se resistir no mundo: “Em pensadores como Friedrich Nietzsche e George Bataille, o ócio é assumido como um valor em si, é acolhido e afirmado no registro do inútil, do não instrumentalizável, do desperdício, da pura gratuidade” (JUNIOR, In: NOVAES, 2012: 152).

Nietzsche certamente foi o pensador antimoderno que levou mais longe a necessidade do ócio, apesar ou por causa do domínio do trabalho:

*Lazer e ócio.* – Há uma selvageria pele-vermelha, própria do sangue indígena, no modo como os americanos buscam o ouro: e a asfixiante pressa com que trabalham – o vício peculiar ao Novo Mundo – já contamina a velha Europa, tornando-a selvagem e sobre ela espelhando uma singular ausência de espírito. As pessoas já se envergonham do descanso; a reflexão demorada quase produz remorso. Pensam com o relógio na mão enquanto almoçam, tendo os olhos voltados para os boletins da bolsa – vivem como alguém que a todo instante poderia “perder algo”. “Melhor fazer qualquer coisa do que nada” – este princípio é também uma corda, boa para liquidar toda cultura e gosto superior. Assim como todas as formas sucumbem visivelmente à pressa dos que trabalham, o próprio sentido da forma, o ouvido e o olho para a melodia dos movimentos também sucumbem. A prova disso está na rude clareza agora exigida em todas as situações em que as pessoas querem ser honestas umas com as outras no trato com amigos, mulheres, parentes, crianças, professores, líderes e príncipes – elas não têm

---

protesto individual ser afetado em suas raízes’ (MARCUSE, 1973: 30). Além de controlar o corpo e a mente dos trabalhadores por meio da ‘gerência científica’ ou da chamada ‘organização científica do trabalho’, a sociedade administrada também controla as conquistas proletárias sobre o tempo de descanso, ou o chamado ‘tempo livre’. A indústria cultural, a indústria da moda e do turismo, a indústria do esporte e do lazer estão estruturadas em conformidade com as exigências do mercado capitalista e são elas que consomem todo o tempo que Lafargue esperava que fosse dedicado às virtudes da preguiça. Em outras palavras, a sociedade capitalista tira com uma das mãos o que concede com a outra” (CHAUÍ, In: NOVAES, 2012: 100). Poderíamos também perguntar como fez Erich Fromm: “Não conduzirá um trabalho completamente automatizado a uma vida completamente automatizada?” (Erich Fromm apud FRIEDMANN, 1972: 223).

mais tempo para as cerimônias, para os rodeios da cortesia, para o *esprit* na conversa e para qualquer otium (ócio), afinal.<sup>26</sup>

Se o ócio reclamado por Nietzsche se tornou rarefeito em função do predomínio do trabalho, também está refém do lazer programado. Esse lazer, na sua forma moderna, todavia, foi admitido somente com a emergência das atividades comerciais de lazer - daquilo que é lícito aos indivíduos no tempo fora do trabalho -, a partir do século XIX, o que permitiu a contemporânea exaltação ideológica de um “ócio criativo” ou “tempo livre” (que caracterizaria, para certos ideólogos, a sociedade que segue à década 1970<sup>27</sup>). Fenômeno em torno do qual operam negócios e estratégias mercadológicas, o lazer é colocado, então, como o refrigerio do trabalho (a ser logo repostado) e o antídoto contra uma ociosidade “perigosa” da classe trabalhadora. Afinal, a cada apropriação pode corresponder uma recuperação. Assim, disse Henri Lefebvre (2000: 442), os lazeres, “inicialmente conquista da classe trabalhadora (licença remunerada, férias, fim de semana, etc.), eles tornam-se uma indústria, conquista do neocapitalismo, extensão ao espaço inteiro da hegemonia burguesa”. Como forma social moderna de emprego do tempo fora do trabalho, o lazer, portanto, insere-se decisivamente no seio da reprodução do capital. Por isso, é falsa, porém necessária (à manutenção dessa sociedade) a noção de liberdade atribuída ao lazer - de que no tempo fora do trabalho há plena concessão às livres escolhas dos indivíduos<sup>28</sup>. No extenso prefácio de 1958 ao primeiro

---

<sup>26</sup> Continua: “Pois viver continuamente à caça de ganhos obriga a despender o espírito até a exaustão, sempre fingindo, fraudando, antecipando-se aos outros: a autêntica virtude, agora, é fazer algo em menos tempo que os demais. (...) Se ainda há prazer com a sociedade e as artes, é o prazer que arranjam para si os escravos exaustos de trabalho. Que lástima essa modesta 'alegria' de nossa gente culta ou inculta! Que lástima essa desconfiança crescente de toda alegria! Cada vez mais o trabalho tem a seu lado a boa consciência: a inclinação à alegria já chama a si mesma 'necessidade de descanso' e começa a ter vergonha de si. 'Fazemos isso por nossa saúde' - é o que dizem as pessoas quando são flagradas numa excursão ao campo. Sim, logo poderíamos chegar ao ponto de não mais ceder ao pendor à *vita contemplativa* (ou seja, a passeios com pensamentos e amigos) sem autodesprezo e má consciência” (NIETZSCHE, 2001: 218-219; aforismo 329).

<sup>27</sup> É no mínimo ariscado afirmar como o ideólogo Domenico De Masi, que foi possível agora “ascender do humanismo do trabalho ao humanismo do ócio. Isso nos é agora permitido graças ao nível de tecnologia e de escolaridade difusa que atingimos: aquele direito ao ócio, gozado pelos aristocratas e pelos grandes herdeiros do Renascimento, mas que sempre permaneceu utópico para os operários industriais, é finalmente realizável pelos executivos, empresários e dirigentes, pelos profissionais liberais e por todos os envolvidos em criação na nossa sociedade pós-industrial” (DE MASI, 2001: 14). Mais à frente voltaremos a essa questão do trabalho e do lazer moderno (aqui confundido com ócio por De Masi) numa suposta sociedade pós-industrial que permitiria um “trabalho criativo”.

<sup>28</sup> Segundo Baudrillard, “a exigência ínsita no fundo do lazer está, pois, aprisionada em contradições insolúveis: é até desesperada. A sua esperança violenta de liberdade dá testemunho do poder do sistema de estrangulamentos que em nenhum lado é tão total como ao nível do tempo. ‘Quando falo do tempo é porque ele já não existe’ - dizia Apollinaire. Também se pode dizer do lazer: ‘Quando se ‘tem’ tempo é porque já não é livre’. E a contradição não reside nos termos, mas no fundo” (1995: 161).



volume da sua *Crítica da Vida Cotidiana* (1947), Lefebvre analisou o lazer como possibilidade de evasão do cotidiano, ou melhor, como ilusão de evasão, que, todavia,

(...) não seria inteiramente ilusória, mas constituiria um “mundo” por sua vez aparente e real – realidade de aparência e aparência de real –, outro em relação à cotidianidade e, entretanto, largamente aberto e também inserido nela se possível. Trabalha-se assim para ganhar lazes, e o lazer não tem senão um sentido: sair do trabalho. Círculo infernal (1958: 49-50).

É notório que a reprodução do capital encontra no lazer um fenômeno em que a expansão potencial do tempo fora do trabalho - com o desenvolvimento das forças produtivas e as lutas pela redução da jornada de trabalho - é instrumentalizada em benefício da comercialização desse mesmo tempo e do espaço que lhe corresponde. Afinal, “Economia de tempo, a isso se reduz afinal toda economia”, disse Karl Marx (2011a: 119). Os lazes, administrados e instituídos como concessão de diversão pelo consumo, ampliam, nesse sentido, a alienação social para além do tempo e do espaço em que se dá o processo direto de trabalho. Para Marx, a produção social e os produtos do trabalho humano em geral - podem ser incluídos aí os lazes – apresentam-se, nessa sociedade, como algo estranho e hostil aos indivíduos, porque não são percebidos como resultados da atividade humana, mas como se fossem dotados de vida própria, como se pudessem ser explicados apenas a partir de si mesmos. Na modernidade, ao ser desvelado criticamente enquanto produto de uma concepção fetichista que o toma como algo tido por já dado e autoevidente, o “tempo livre” impossibilita uma abordagem que pretende promovê-lo nessa sociedade<sup>29</sup>. Recusamos, portanto, uma formulação pragmática que pretenda, sem questionar a sociedade moderna, prover-nos de “tempo livre”.

Como disse Robert Kurz (1999a), o tempo da produção capitalista de riqueza abstrata - expressa empiricamente na forma social do dinheiro - não é o tempo concreto, “qualitativamente diverso conforme suas relações, mas sim o fluxo temporal abstrato, linear e uniforme, contrapartida exata do fim em si mesmo abstrato da acumulação capitalista”.

---

<sup>29</sup> De fato, “(...) não podemos simplesmente desprezar, como mero dispositivo ideológico, (embora nas condições concretas da luta de classes no capitalismo tardio assim o seja), a perspectiva de uma *sociedade do tempo livre* ou do *ócio criativo*, como sugere o ideólogo Domenico De Masi. Na verdade, o que a *ideologia* da sociedade do tempo livre ou do ócio criativo oculta é a impossibilidade da plena realização desta promessa pressuposta neste estágio de desenvolvimento do capitalismo tardio, pelo sistema do capital. Ora, a sociedade do ócio criativo baseado na propriedade privada e na divisão hierárquica do trabalho é não só apenas uma impossibilidade histórica irremediável, mas um grande *blefe* ideológico” (ALVES, 2006: 30; grifos do autor).

Baseando-se nesse tempo, Kurz (1999a) entendeu que há uma “ditadura do tempo abstrato” em relação contraditória com a produção fetichista do “tempo livre”:

Esta *ditadura do tempo abstrato*, levada a efeito pelo mecanismo da concorrência anônima, criou para si o correspondente espaço abstrato, o *espaço funcional do capital*, destacado do restante da vida. Surgiu assim um *espaço-tempo* capitalista, sem alma nem feição cultural, que começou a corroer o corpo da sociedade. O "trabalho", forma de atividade abstrata e encerrada nesse tempo-espaço específico, teve de ser depurado de todos os elementos disfuncionais da vida, a fim de não perturbar o fluxo temporal linear: trabalho e moradia, trabalho e vida pessoal, trabalho e cultura etc. dissociaram-se sistematicamente. Só assim foi possível nascer a separação moderna entre horário de trabalho e tempo livre. Embora não nos demos mais conta disso, o que se diz implicitamente é que o tempo de trabalho é tempo sem liberdade, um tempo impingido ao indivíduo (na origem até pela violência) em proveito de um fim em si mesmo que lhe é estranho, determinado pela ditadura das unidades temporais abstratas e uniformes da produção capitalista. Apesar de consumir a maior parte do tempo diário, a maioria esmagadora dos que laboram não sente o tempo de trabalho como tempo de vida próprio, mas como tempo morto e vazio, arreatado à vida como num pesadelo. Do ponto de vista do espaço e do tempo capitalistas, inversamente, o tempo livre dos trabalhadores é tempo vazio e de nenhuma serventia. Como esse fim em si mesmo, fugindo a todo controle, tem como princípio eliminar qualquer limite que o contenha, existe no capitalismo uma forte tendência objetiva para minimizar o tempo livre ou ao menos racionalo austeramente. Daí o paradoxo de as pessoas no mundo moderno terem de sacrificar muito mais tempo livre à produção do que nas sociedades agrárias pré-modernas, a despeito do gigantesco desenvolvimento das forças produtivas.

Do exposto podemos inferir que no modo de produção capitalista há uma cisão e uma dominação fundamental do tempo de trabalho em direção ao tempo fora do trabalho. Dito de outro modo, no curso do processo histórico que permitiu a emergência das categorias que regem o modo de produção capitalista, o tempo do trabalho se separou do restante da vida no *espaço funcional do capital*, ao mesmo tempo que passou a dominar o que seria o tempo fora do trabalho. Apreendidas de maneira lógica e dicotomicamente, as duas instâncias aparecem-nos e em geral são concebidas como se excluindo mutuamente, como se o tempo de trabalho não pudesse determinar inclusive o tempo fora do trabalho. Trata-se de uma aparência socialmente necessária, em que o domínio do trabalho é representado como não contraditório, oposto formalmente ao tempo fora do trabalho. A partir de uma perspectiva bastante disseminada (tanto em pesquisas quanto em políticas de incentivo ao lazer, bem como, obviamente, na publicidade de empresas da indústria do entretenimento), podemos perceber

que o tempo fora do trabalho é tomado em si mesmo por livre e no qual, finalmente, haveria para os indivíduos opções de decisão sobre o que gostariam de fazer. Não por acaso, a cisão moderna do tempo acaba por servir à promoção fetichista de um tempo que, tomado em si mesmo como livre, sobretudo no fenômeno do lazer, aparece como a contraposição imediata e, por conseguinte, a emancipação da alienação real do/no trabalho.

Entretanto, se o “tempo livre” entendido como lazer permanece uma exceção no tempo vivido na modernidade, em que predomina o tempo de trabalho, cabe-nos entender como a vida no trabalho determina também a vida fora do trabalho. Marx compreendeu que o tempo como duração e sucessão de unidades abstratas é elemento constitutivo das relações de produção capitalistas, posto que apenas por meio dele, como tempo de trabalho socialmente necessário (trabalho abstrato), os trabalhos concretos e as mercadorias produzidas como valores de uso são abstraídos das suas particularidades e, assim, trocados como equivalentes em termos de valores de troca. Nessa sociedade, portanto, o tempo é a medida do trabalho, e o tempo de trabalho a medida dos valores das mercadorias, pressuposto da troca mediada por dinheiro.

Assim, a vida cotidiana, união do tempo de trabalho e do tempo fora do trabalho, expressa o tempo enquanto dimensão estabelecida socialmente, de tal modo que “a vida cotidiana é regrada sobre o tempo abstrato, quantitativo, aquele tempo dos relógios” (LEFEBVRE, 1985: 191)<sup>30</sup>. A compreensão do tempo total do capital - quando tanto dentro quanto fora do tempo e do espaço do trabalho propriamente dito (do momento e da unidade de produção) os trabalhadores estão subordinados ao capital - permitiu que Marx percebesse como o trabalho assalariado está preso ao capital, ainda que por fios invisíveis<sup>31</sup>. Nessa dominação social pelo tempo abstrato, próprio do mundo das mercadorias, o homem é

---

<sup>30</sup> “Esse tempo é introduzido pouco a pouco no Ocidente, desde a invenção dos relógios, no curso da sua entrada na prática social. Esse tempo homogêneo e dessacralizado conquistou sua vitória desde quando ele forneceu a medida do tempo de trabalho” (LEFEBVRE, 1985: 191).

<sup>31</sup> “Do ponto de vista social, a classe trabalhadora é, portanto, mesmo fora do processo direto de trabalho, um acessório do capital, do mesmo modo que o instrumento morto de trabalho. Mesmo seu consumo individual, dentro de certos limites, é apenas um momento do processo de reprodução do capital. O processo, porém, faz com que esses instrumentos de produção autoconscientes não fujam ao remover constantemente seu produto do pólo deles para o pólo oposto do capital. O consumo individual cuida, por um lado, de sua própria manutenção e reprodução, por outro, mediante destruição dos meios de subsistência, de seu constante reaparecimento no mercado de trabalho. O escravo romano estava preso por correntes a seu proprietário, o trabalhador assalariado o está por fios invisíveis. A aparência de que é independente é mantida pela mudança contínua dos padrões individuais e pela *fictio jûris* do contrato” (1996, Livro I, Volume II: 158). A teoria marxiana da reprodução da força de trabalho como condição da reprodução do capital, na subordinação real do trabalho ao capital, desenvolvida exemplarmente no Capítulo VI (inédito) de *O Capital*, tem elementos imprescindíveis para uma compreensão mais aprofundada dessa questão.

rebaixado ao nada: “(...) não há por que dizer que uma hora de um homem equivale a uma hora de outro homem; deve-se dizer que um homem de uma hora vale tanto quanto outro homem de uma hora. O tempo é tudo, o homem não é nada – quanto muito, é a carcaça do tempo” (MARX, 2009: 67-68).

Para Debord (1997), enquanto negação do tempo concreto, o lazer é espetacularização histórica do tempo não apropriado, do tempo reificado e passivamente tornado “passatempo”. “O espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 1997: 30; tese 42; grifo do autor).

Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a negação visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível* (DEBORD, 1997: 16; tese 10; grifos do autor).

Assim, “tudo o que era diretamente vivido tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997: 13; tese 1), representação que é a imagem e semelhança do mundo das mercadorias ocupando toda a vida social num “reino da contemplação passiva”<sup>32</sup>:

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte (DEBORD, 1997: 24; tese 30).<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Contemplação do que está reunido como separado: “A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda: a abstração de todo o trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo *modo de ser concreto* é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*.” (DEBORD, 1997: 23; tese 29; grifos do autor).

<sup>33</sup> Essa tese de Guy Debord contém um desvio na forma de aprofundamento crítico da seguinte formulação de Marx: “(...) o trabalho é *externo (äusserlich)* ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua *physis* e arruína o seu espírito. O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é portanto voluntário, mas forçado, *trabalho obrigatório*. O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um

Por tudo isso, compreendemos que, *sendo a mercadoria objetivação do tempo abstrato em coisas concretas, o lazer apresenta-se como consumo de tempo abstrato através de coisas concretas* (AQUINO, 2000). Robert Kurz argumenta que o tempo abstrato ocupou o lazer:

Uma vez que o trabalho carece, a priori, de emancipação, o lazer também tem de ser dependente. O tempo do lazer não consiste em tempo liberado, mas transforma-se em espaço funcional secundário do capital. Na realidade, este tempo não está à livre disposição, pois caso isso fosse verdade também deveria ocorrer com respeito à atividade produtiva. Não se trata de ócio no seu sentido antigo, mas de tempo funcional para o consumo permanente de mercadorias. Deste modo, a indústria da cultura e do lazer não somente constitui novas e secundárias esferas do trabalho abstrato e, portanto, da oferta capitalista, mas ironicamente o lazer torna-se para o consumidor continuação do trabalho por outros meios. Não apenas quando ganha dinheiro, mas também quando o gasta o homem capitalista é um trabalhador. A ditadura do tempo abstrato ocupou o lazer (KURZ, 2000: 43).

No contexto de ofuscação geral do que perdura como se fosse imutável, em que as coisas parecem ter caráter de mercadoria independentemente das relações sociais específicas que as produzem, a sociedade que se tem como tendo realizado a “liberdade individual” está dominada pelo fetichismo da mercadoria e pelo trabalho abstrato. Por isso, o tempo que se quer livre é reproduzido como negócio (negação do ócio) justamente quando “tempo livre” nos falta: “(...) a integração do tempo livre é alcançada sem maiores dificuldades; as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas (ADORNO, 2002: 108)”.

Em um breve texto intitulado “Sobre o emprego do tempo livre”, que se encontra na Revista nº 4 de 1960 da *Internacional Situacionista*, podemos ler: "O vazio dos lazeres é o vazio da vida na sociedade atual, e não pode ser preenchido no quadro desta sociedade. (...) Não há problema revolucionário quanto aos lazeres - de um vazio a ser preenchido -, mas um problema do tempo livre, da liberdade em tempo integral". Não se trata, portanto, somente de compreender a inconsistência da expressão “tempo livre” em relação à sociedade urbana contemporânea, mas de perquirir essa expressão como representação mistificada e mistificadora, produzida contraditoriamente numa reprodução social em que não há liberdade verdadeiramente humana nem no tempo nem no espaço, mas apenas liberdade formal, na

---

*meio para satisfazer necessidades fora dele. Sua estranheza (Fremdheit) evidencia-se aqui [de forma] tão pura que, tão logo inexista coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste” (MARX, 2004: 82-83; grifos do autor).*

forma jurídica do contrato (como, por exemplo, os que instituem a compra e a venda de mercadorias, a contratação da força de trabalho e a jornada de trabalho).

Se a cronometria do tempo de trabalho regula tanto a produção quanto a reprodução social no “tempo livre”, então este último “é acorrentado ao seu oposto”<sup>34</sup>. Posto que o domínio do trabalho como domínio da produção do capital impede o tempo de ser livre<sup>35</sup>, “a atual ‘liberação do trabalho’, o aumento do lazer, não significa de modo algum liberação no trabalho, nem liberação em um mundo moldado por esse trabalho. Nada da atividade roubada no trabalho pode ser encontrado na submissão a seu resultado” (DEBORD, 2007: 23; tese 27)<sup>36</sup>.

Enfim, o tempo pretensamente livre é ainda parte do mundo do trabalho, não apenas na reposição das energias para o trabalho, mas também como trabalho ele próprio, exemplificado nos setores da “indústria” do lazer. Sendo uma noção propriamente moderna - quando ocorre a invasão do tempo produtivo do capital em direção ao tempo que não pode ser

---

<sup>34</sup> Através de uma extensa passagem, as palavras de Adorno mais uma vez podem contribuir para a desmistificação do “tempo livre”: “A questão do tempo livre: o que as pessoas fazem com ele, que chances eventualmente oferece o seu desenvolvimento, não pode ser formulada em generalidade abstrata. A expressão, de origem recente, aliás — antes se dizia ócio, e este era um privilégio de uma vida folgada e, portanto, algo qualitativamente distinto e muito mais grato, mesmo desde o ponto de vista do conteúdo —, aponta a uma diferença específica que o distingue do tempo não livre, aquele que é preenchido pelo trabalho e, poderíamos acrescentar, na verdade, determinado desde fora. O tempo livre é acorrentado ao seu oposto. (...) A indagação adequada ao fenômeno do tempo livre seria, hoje, porventura, esta: ‘Que ocorre com ele com o aumento da produtividade no trabalho, mas persistindo as condições de não-liberdade, isto é, sob relações de produção em que as pessoas nascem inseridas e que, hoje como antes, lhes prescrevem as regras de sua existência?’. Já agora, o tempo livre aumentou sobremaneira; graças às invenções, ainda não totalmente utilizadas — em termos econômicos — nos campos da energia atômica e da automação, poderá aumentar cada vez mais. Se se quisesse responder à questão sem asserções ideológicas, tornar-se-ia imperiosa a suspeita de que o tempo livre tende em direção contrária à de seu próprio conceito, tornando-se paródia deste. Nele se prolonga a não-liberdade, tão desconhecida da maioria das pessoas não-livres como a sua não-liberdade, em si mesma” (ADORNO, 2002: 103-4).

<sup>35</sup> Conforme estamos compreendendo, o trabalho é a categoria cujo domínio real impede o tempo (e o espaço) de ser realmente livre: “O domínio do trabalho cinde o indivíduo humano. Separa o sujeito econômico do cidadão, o animal de trabalho do homem de tempo livre, a esfera pública abstrata da esfera privada abstrata, a masculinidade produzida da feminilidade produzida, opondo assim ao indivíduo isolado sua própria relação social como um poder estranho e dominador. Os inimigos do trabalho almejam a superação dessa esquizofrenia através da apropriação concreta da relação social por homens conscientes, atuando auto-reflexivamente. ‘O *trabalho*’ é, em sua essência, a *atividade não livre, não humana, não social, determinada pela propriedade privada e criando a propriedade privada. A superação da propriedade privada se efetivará somente quando ela for concebida como superação do ‘trabalho’* (Karl Marx, *Sobre o livro “O sistema nacional da economia política” de Friedrich List, 1845*). (...) a atividade, assim como o ócio, é uma necessidade. Nem mesmo o trabalho conseguiu apagar totalmente esta necessidade, apenas a instrumentalizou e a sugou vampirescamente. Os inimigos do trabalho não são fanáticos de um ativismo cego, nem de uma também cega madraçaria. Ócio, atividades necessárias e atividades livremente escolhidas devem ser colocados numa relação que se oriente pelas necessidades e pelos contextos de vida. Uma vez despojadas das coerções objetivas capitalistas do trabalho, as forças produtivas modernas podem ampliar enormemente o tempo livre disponível para todos” (KRISIS, s/p).

<sup>36</sup> Afinal, “(...) enquanto predominar a racionalidade econômica do capital, não será suficiente reduzir o tempo de trabalho e ampliar o tempo livre para que a sociedade se emancipe e se liberte do estranhamento, pois este tempo continuará sendo regido pela lógica do capital” (PADILHA, 2000: 100).

livre -, o “tempo livre” entendido restritamente como lazer não é outra coisa senão o aspecto simultaneamente identitário e contraditório do trabalho (ALFREDO, 2001). A atividade de lazer “nem é ‘livre’ nem ‘gratuita’. Ela é pelo contrário ocasião para um sobreisolamento e um sobreconsumo. O ‘seu’ lazer, outros o pensaram para você” (GRANOU, 1975: 52). Afinal, mesmo se povoado por signos de gratuidade ou de baixo preço, o lazer encontra-se submetido ao trabalho e à troca, uma vez que, numa sociedade regida pela equivalência sob as formas assumidas pelas mercadorias, o que aparentemente “foge” a essa regra serve em verdade para confirmá-la<sup>37</sup>. Ou a gratuidade é total ou o que parece gratuito mantém-se subordinado ao que de fato não é: na diversão que atualmente não se paga não há sujeitos emancipados, mas sujeitos monetarizados para todo o resto.

---

<sup>37</sup> Essa interpretação é devedora da crítica de Adorno e Horkheimer à compaixão do filantropo, que “muito mais confirma a regra da desumanidade através da exceção que é praticada” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 98). Essa última formulação estabelece, por sua vez, um diálogo com o que Walter Benjamin escreveu em *Sobre o conceito de história*: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 1996: 226). No livro *Estado de exceção*, Giorgio Agambem desenvolve a compreensão de que atualmente a exceção se tornou a regra.

## **A reprodução social no/do espaço capitalista e o lazer**

A separação historicamente originária desse modo de produção - de um lado, os detentores do capital, do outro, os vendedores de força de trabalho<sup>38</sup> - fez da força de trabalho uma mercadoria especial, única, que pode transferir valor e ainda criar mais-valor, que valoriza o valor para a acumulação do capital através da extração de trabalho excedente (ou trabalho não pago) na produção de todas as outras mercadorias. Sendo, porém, o objetivo da atividade produtiva na moderna sociedade produtora de mercadorias não a utilidade ou o prazer concreto, mas o aumento da quantidade de dinheiro, tal objetivo torna-se puramente quantitativo. Baseado no tempo de trabalho socialmente médio e necessário, esse impulso de crescimento da quantidade de dinheiro adiantado apresenta-se como inerente à forma-mercadoria. Dessa maneira, conforme demonstrou Karl Marx (1985) com a análise do caráter duplo do trabalho (concreto e abstrato) como especificidade desse modo de produção, existe necessidade aparentemente ilimitada de acumular capital. Portanto, o ser-aí imediato do capital encontra-se na reprodução social para a acumulação. Como forma de sociabilidade que se universaliza, impelida pelas determinações de uma abstração-real - fundada no equivalente da quantidade de trabalho socialmente necessário para a produção da mercadoria (produzida em diferentes condições de trabalho), o trabalho abstrato, como a medida do valor -, o capital subordina todos os meios para que o seu fim se torne o resultado de si mesmo: a necessidade de acumular por acumular, de produzir mais dinheiro a partir de dinheiro.

O capital tem um único impulso vital, o impulso de valorizar-se, de criar mais-valia, de absorver com sua parte constante, os meios de produção, a maior massa possível de mais-trabalho. O capital é trabalho morto, que apenas se reanima, à maneira dos vampiros, chupando trabalho vivo e que vive tanto mais quanto mais trabalho vivo chupa. O tempo durante o qual o trabalhador trabalha é o tempo durante o qual o capitalista consome a força de trabalho que comprou. Se o trabalhador consome seu tempo disponível para si, então rouba ao capitalista (MARX, 1985: Livro I, Volume I: 347).

O próprio trabalhador produz, por isso, constantemente a riqueza objetiva como capital, como poder estranho, que o domina e explora, e o capitalista produz de forma igualmente contínua a força de trabalho como fonte subjetiva de riqueza, separada de seus próprios meios de objetivação e realização, abstrata, existente na mera corporalidade do trabalhador, numa só palavra, o trabalhador como trabalhador assalariado. Essa constante

---

<sup>38</sup> Separação dos produtores dos meios de produção, definida na oposição dialética entre os detentores de força de trabalho e os proprietários de meios de produção.



reprodução ou perpetuação do trabalhador é a condição *sine qua non* da produção capitalista (MARX, 1985: Livro I, Volume II, 204; grifos do autor).

No estabelecimento dessa sociabilidade universal geram-se rupturas com os modos e meios de vida precedentes, uma vez que o nexos social se dá não mais prioritariamente pelos trabalhos concretos e valores de uso, mas, sobretudo, pelo trabalho abstrato e pelas trocas<sup>39</sup>, que subordinam os valores de uso. O desenvolvimento das forças produtivas torna-se um imperativo da concorrência intercapitalista e a forma-mercadoria se expande em todos os sentidos da vida social e individual. Como totalidade simples que, metamorfoseada, desencadeia todo o modo de produção, pois contém em germe todo o capital, a mercadoria passa a determinar aprofundadamente nossas relações sociais<sup>40</sup>.

Do que foi exposto até aqui depreende-se que o sujeito de nossa época é o capital e que o “tempo livre” é tempo de reprodução da força de trabalho (ou tempo de reprodução do próprio capital, como se demonstrou acima). Nesse contexto, o espaço produzido socialmente corresponde aos nexos dos processos de acumulação e reprodução do capital. A racionalidade industrial engendrada pela lógica da mercadoria submete a cidade aos imperativos do lucro, rebaixa-a de obra possível para o uso a domínio do valor de troca. Equivalendo o não-igual, a lógica da mercadoria torna o espaço homogêneo, eliminando-lhe as diferenças (tornadas diversidades do mesmo fundamento da socialização objetiva do capital). A abstração do valor de troca, generalizada pela forma dinheiro, esvazia os conteúdos de pertencimento e os vínculos comunitários do espaço. É nesse sentido que a negação da cidade, da criação na e pela apropriação dessa obra, passa pelo crivo crítico de Henri Lefebvre: a questão coloca-se no plano do vivido, da vida cotidiana num espaço e num tempo em que as contradições se explicitam ao mesmo tempo que são escamoteadas e onde se inscreve uma dialética do possível-impossível.

Para além de qualquer empiria constatável, o espaço social como especificidade historicamente determinada sob o mundo das mercadorias é produto e condição da reprodução social, resultado e meio da reprodução do trabalho abstrato produtor de valor e de mais-valor.

---

<sup>39</sup> As trocas de mercadorias apresentam-se como determinação social para a sobrevivência e reprodução no mundo moderno, em que a compra e a venda formam uma unidade dos contrários, isto é, interdependentes, porém diversas.

<sup>40</sup> A forma-mercadoria, que existia embrionariamente nas sociedades antigas, “jamais teria podido conquistar o mundo” nesse modo de produção determinado “se a ciência e suas aplicações tecnológicas não tivessem permitido que a crescente quantidade de trabalho empregado se realizasse também em quantidade sempre maior de objetos produzidos” (JAPPE, 2011).

Ademais, simultaneamente e subordinado ao trabalho abstrato, o espaço social é resultado e meio da reprodução do trabalho concreto cristalizado nas mercadorias, o que lhe confere materialidade. Trata-se da redução do tempo “ao nível do espaço” de que falam explicitamente Georg Lukács e, indiretamente, Henri Lefebvre, ambos seguindo apontamentos marxianos. A “redução do espaço pelo tempo” do Marx dos *Grundrisse*, que David Harvey retoma apropriadamente em diversos livros, é a tentativa de aceleração do tempo de rotação do capital através do ambiente construído, sobretudo com melhorias em infraestruturas, comunicações e transportes.

Pelo menos desde a publicação do livro de Georg Lukács *História e consciência de classe* em 1923 foi possível compreender que, enquanto abstração dos tempos dos trabalhos concretos, o tempo é efetivado como espaço social abstrato sob a reprodução capitalista<sup>41</sup>. O tempo é o nível da aparente diacronia, da sucessão, embora exista uma constante “contemporaneidade do não-contemporâneo”, na feliz formulação de Ernest Bloch derivada da teoria marxiana do desenvolvimento desigual das esferas da produção social - ciência, ideologia, filosofia, produção de mercadorias, etc (Trotsky também teorizou sobre o

---

<sup>41</sup> Numa extensa passagem que contém elementos caros, por exemplo, às teorias de Guy Debord da “alienação espacial” e da “contemplação”, Lukács explicita a relação entre tempo e espaço: “Como o processo de trabalho é progressivamente racionalizado e mecanizado, a falta de vontade é reforçada pelo fato de a atividade do trabalhador perder cada vez mais seu caráter ativo para tornar-se uma atitude *contemplativa*. A atitude contemplativa diante de um processo mecanicamente conforme às leis e que se desenrola independentemente da consciência e sem a influência possível de uma atividade humana, ou seja, que se manifesta como um sistema acabado e fechado, transforma também as categorias fundamentais da atitude imediata dos homens em relação ao mundo: reduz o espaço e o tempo a um mesmo denominador e o tempo ao nível do espaço. ‘Com a subordinação do homem à máquina’, diz Marx [Miséria da filosofia], a situação chega ao ponto de que ‘os homens acabam sendo apagados pelo trabalho, o pêndulo do relógio torna-se a medida exata da atividade relativa de dois operários, tal como a medida da velocidade de duas locomotivas. Sendo assim, não se pode dizer que uma hora [de trabalho] de um homem vale a mesma hora do outro, mas que, durante uma hora, um homem vale tanto quanto outro. O tempo é tudo, o homem não é mais nada; quando muito, é a personificação do tempo. A qualidade não está mais em questão. Somente a quantidade decide tudo: hora por hora, jornada por jornada’. O tempo perde, assim, o seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se fixa num *continuum* delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de ‘coisas’ quantitativamente mensuráveis (os ‘trabalhos realizados’ pelo trabalhador, reificados, mecanicamente objetivados, minuciosamente separados do conjunto da personalidade humana); torna-se um espaço. Nesse ambiente em que o tempo é abstrato, minuciosamente mensurável e transformado em espaço físico, um ambiente que constitui, ao mesmo tempo, a condição e a consequência da produção especializada e fragmentada, no âmbito científico e mecânico, do objeto de trabalho, os sujeitos do trabalho devem ser igualmente fragmentados de modo racional. Por um lado, seu trabalho fragmentado e mecânico, ou seja, a objetivação de sua força de trabalho em relação ao conjunto de sua personalidade – que já era realizada pela venda dessa força de trabalho como mercadoria –, é transformada em realidade cotidiana durável e intransponível, de modo que, também nesse caso, a personalidade torna-se o espectador impotente de tudo o que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho. Por outro, a desintegração mecânica do processo de produção também rompe os elos que, na produção ‘orgânica’, religavam a uma comunidade cada sujeito do trabalho. Também a esse respeito, a mecanização da produção faz deles átomos isolados e abstratos, que a realização do seu trabalho não reúne mais de maneira imediata e orgânica e cuja coesão é, antes, numa medida continuamente crescente, mediada exclusivamente pelas leis abstratas do mecanismo ao qual estão integrados” (LUKÁCS, 2003: 204 a 206; grifos do autor).

“desenvolvimento desigual e combinado”). O espaço, por sua vez, é o nível da sincronia, da simultaneidade do que se fazia como antes e depois.

Para Lefebvre, o espaço como abstração-real<sup>42</sup>, produto e meio da reprodução social capitalista, entra nas tramas reprodutivas do capital no sentido de que há uma tendência à supressão do seu uso como fim em si, da experiência do qualitativo, levada a cabo pelos termos das trocas de mercadorias, do valor de troca, do quantitativo. Mas a reprodução da forma mercadoria também leva a transformações qualitativas tanto da ordem da objetividade da vida social quanto da ordem da subjetividade dos sujeitos submetidos a essa forma, pois, afinal, “a subjetividade tem um momento objetivo” (Adorno). Se “a questão do fetichismo da mercadoria é específica dessa época, do capitalismo”, como afirmou Lukács (com sua teoria da reificação, na trilha de Marx, acrescida de referências a Weber), sendo a crítica do fetichismo da mercadoria um dos fundamentos da teoria crítica da sociedade, tal crítica está também presente, com nuances específicas, nas obras de Adorno e de Lefebvre<sup>43</sup>. Para este, a

---

<sup>42</sup> Para uma análise mais detida dessa questão fundamental da teoria de Lefebvre sobre a produção do espaço e a abstração-real, cf. STANEK (2008), texto que foi reescrito e ampliado no capítulo 3 de STANEK (2011). Em resumo, a concepção de Marx (sobretudo nos *Grundrisse*) do trabalho abstrato como substância do valor e do tempo de trabalho como medida do valor que permite a troca de mercadorias, fundamentos, portanto, do modo de produção capitalista, levou-o à conclusão de que a “abstração se tornou realidade na prática”. Lefebvre desenvolveu esse argumento no sentido de compreender como o espaço sob o capitalismo também é uma abstração que se tornou realidade, pois o próprio espaço tornado mercadoria, uma coisa “sensível suprassensível”, serve à produção, distribuição e consumo de todas as outras mercadorias. Quando praticamente todos os conteúdos concretos da vida social são submetidos à abstração-real valor, os conteúdos dos espaços absolutos pré-capitalistas são esvaziados em função dessa forma social específica. Daí Lefebvre chamar o espaço sob o capitalismo “espaço abstrato”. Stanek entende que foi essa compreensão de Lefebvre que lhe permitiu desenvolver dialéticas espaciais sob diferentes aspectos, com o pressuposto da interdependência dos processos, por exemplo, de homogeneização, fragmentação e hierarquização do espaço, assim como a “dialética da centralidade” entre centralização e dispersão, inclusão (centro) e exclusão (periferia)... Retomaremos mais à frente a questão da abstração-real na teoria de Marx. Para uma análise da dialética na teoria de Lefebvre, sobretudo nas obras sobre o espaço e o urbano, cf. (SCHMID, 2012), que busca desenvolver seu argumento baseando-se em três aspectos: a versão triádica da dialética em Lefebvre, desenvolvida com base em Hegel, Marx e Nietzsche; a importância de Nietzsche para a teoria lefebvriana da linguagem e a influência da fenomenologia francesa no pensamento de Lefebvre.

<sup>43</sup> A tese de doutorado do inglês Chris O’Kane (2013) - *Fetishism and social domination in Marx, Lukacs, Adorno and Lefebvre* - buscou explicitar as especificidades e “insuficiências” das diferentes abordagens da teoria do fetichismo nesses autores. O’Kane diferencia na obra marxiana a teoria da alienação da teoria do fetichismo da mercadoria. Além disso, como outros já tinham feito antes dele, tais como Anselm Jappe, Moiche Postone e Antoine Artous, apenas para citar três autores contemporâneos, O’Kane diferencia a teoria do fetichismo da mercadoria da teoria de Lukács da reificação. Para Lukács, *grosso modo*, haveria uma falsidade na consciência que faz com que se confundam os aspectos natural e social das mercadorias, numa personificação das coisas. Mas O’Kane reconhece os aportes importantes trazidos pelo autor húngaro, como, por exemplo, a ideia da irracionalidade racionalizada do capitalismo. O’Kane também debate a recepção das teorias do fetichismo e da reificação na obra de Adorno e os desdobramentos no interior dela (sobretudo nas teorias da indústria cultural e da abstração conceitual). A obra adorniana é analisada do ponto de vista da crítica que permite fazer à abordagem de Lukács, notadamente por Adorno considerar que o fetichismo é um fenômeno real que não deve ser reduzido a uma falsa consciência dos sujeitos em face daquilo que determina o valor das mercadorias. Quanto a Henri Lefebvre, O’Kane explicita a importância da teoria do fetichismo (que não é menor do que a

reprodução do capital implica um processo de produção do espaço capitalista e da sua mundialização enquanto espaço abstrato. “O espaço concreto é substituído pelo espaço abstrato” (LEFEBVRE, 1999: 164). Todo o espaço socialmente produzido é fragmentado em propriedades privadas e numa divisão espacial do trabalho, mas reunido pelo poder (das estratégias do capital em busca de maiores lucros e do ordenamento do Estado que anda junto ou na frente).

Como já dissemos de maneira indireta, Marx desvelou a reprodução incessante do capital como reprodução social das suas relações fundamentais, bem como de suas contradições. Em várias das suas obras Lefebvre, por sua vez, buscou entender - conforme estamos expondo - como o capitalismo produziu um espaço instrumental específico, o espaço de reprodução das relações sociais capitalistas. Contudo, Lefebvre teve o cuidado de não pretender analisar o espaço “em si”:

A prática espacial regra a vida: e não o faz. O espaço não tem nenhum poder “em si” e as contradições do espaço não são determinadas por ele enquanto tal. Contradições da sociedade (entre este e aquele na sociedade, por exemplo, entre as forças produtivas e as relações de produção) vêm à tona no espaço, no nível do espaço, engendrando as contradições do espaço (LEFEBVRE, 2000: 414).

Para Lefebvre a reprodução social envolve alguma coisa de produção, de algo acrescido, a fim de reproduzir o capital, dando-lhe sobrevida face à sua crise eminente, a partir de novos setores e de múltiplas estratégias que incorporam o espaço como um todo<sup>44</sup>.

---

teoria da alienação, como muitos afirmam) no conjunto da obra do autor francês, destacando sua crítica ao fetichismo reduzido a “mera ilusões”. Para Lefebvre o fetichismo é real, embora produza ilusões historicamente específicas. O’Kane aponta também para os elementos libertários da prática política que Lefebvre vislumbrava (como sua teoria da revolução da vida cotidiana, da revolução urbana e da autogestão generalizada), apesar da existência real do fetichismo, que para o autor francês nunca era total. Finalmente, traçando a gênese, a difusão e a lógica reprodutiva do fetichismo da mercadoria como forma de dominação social e analisando a “santíssima trindade” nesse contexto, O’Kane busca oferecer uma teoria do fetichismo em que “entidades autônomas” invertem realmente a relação entre sujeito e objeto, dominando-os. Embora faça poucas referências à teoria do fetiche em Anselm Jappe e sobretudo em Robert Kurz, o autor inglês muitas vezes parece concordar com a teoria dos dois alemães, para os quais o fetichismo seria uma forma de “matriz apriorística” de dominação impessoal (o que os leva a decretar a falência das teorias marxistas baseadas na luta de classes). Para uma análise bem mais acurada dessa última teoria, cf. JAPPE (2006) e REGATIERI (2012).

<sup>44</sup> Assim “o capitalismo não subordinou apenas a si próprio, setores exteriores e anteriores: *produziu* setores novos transformando o que preexistia, revolvendo de cabo a rabo as organizações e as instituições correspondentes. É o que se passa com a ‘arte’, com o saber, com os ‘lazers’ com a realidade urbana e a realidade quotidiana. Este vasto processo, como sempre, reveste-se de aparências e mascara-se com ideologias. Por exemplo, devastando obras e estilos anteriores para transformá-los em objetos de produção e de consumo “cultural”, a produção capitalista retoma estes estilos como restituição e reconstituição, como ‘neo’ isto ou ‘neo’ aquilo, como obras de elite e produtos de alta qualidade. Não é apenas toda a sociedade que se torna o lugar da reprodução (das relações de produção e não já apenas dos meios de produção): é *todo o espaço*. Ocupado pelo

“A produção do espaço não tem apenas permitido a sobrevivência do capitalismo. Não se separa da extensão do capitalismo ao espaço preexistente. O conjunto desses fatos – a prática espacial – permitiu essa sobrevivência” (LEFEBVRE, 2000: 399). Segundo Lefebvre, seria necessário analisar a expansão do capital como generalização espaço-temporal na incorporação dos momentos e lugares da vida social que, embora possivelmente se contrapondo a esse processo avassalador, passam a ser incorporados à *reprodução das relações sociais de produção*. Para o autor, a persistência das relações sociais capitalistas não é autoevidente. Num modo de produção em que as crises, sejam “cíclicas” ou estruturais, lhe são inerentes, a manutenção da reprodução social se deve a aspectos que merecem ser levados em consideração. Para Lefebvre, tratava-se, portanto, de trazer à tona uma pergunta que Marx fez, sobretudo no capítulo VI (inédito) de *O Capital*, mas que não teria desenvolvido em toda a profundidade: como as relações de produção se mantêm e se renovam, ou seja, se reproduzem. Dito de modo sumário, o capitalismo sobrevive, por um lado, na medida em que permite reorganizar os elementos preexistentes da prática social em função da reprodução do capital. Por outro lado o capitalismo sobrevive com a criação de novos elementos em que o capital pode reproduzir-se, produzindo um espaço específica e inteiramente capitalista.

Uma vez que o espaço se torna espaço de reprodução do capital, esta, por sua vez, se realiza cada vez mais fora da fábrica, e, assim, é posta para além da reprodução dos meios de produção, estendendo-se no tempo fora do trabalho e determinando comportamentos, modos de morar, de lazer, etc. É nesse sentido que a expansão do tempo fora do trabalho, que poderia realizar-se como ócio, se incorpora à reprodução social do capital. Dessa maneira, ao tempo quantificado e racionalizado corresponde um espaço também quantificado e racionalizado. A cisão moderna do tempo expressa, portanto, a própria divisão do espaço em local de trabalho, local de moradia e local de lazer. Os locais de lazer não escapam, contudo, da reprodução do trabalho:

Os lugares de lazeres, assim como as cidades novas, são dissociados da produção, a ponto dos espaços de lazeres parecerem independentes do trabalho e “livres”. Mas eles encontram-se ligados aos setores do trabalho no consumo organizado, no consumo dominado. Esses espaços separados da produção, como se fosse possível aí ignorar o trabalho produtivo, são os lugares de recuperação. Tais lugares, aos quais se procura dar um ar de

---

capitalismo, setorizado, reduzido a um meio homogêneo e, contudo, fragmentado, reduzido a pedaços (só se vendem pedaços de espaço às ‘clientelas’) o espaço transforma-se na sede do poder” (LEFEBVRE, 1977: 247; grifos do autor).

liberdade e de festa, que se povoa de signos que não têm a produção e o trabalho por significados, encontram-se precisamente ligados ao trabalho produtivo. É um típico exemplo de espaço ao mesmo tempo deslocado e unificado. São precisamente lugares nos quais se reproduzem as relações de produção, o que não exclui, mas inclui, a reprodução pura e simples da força de trabalho. (...) [Nisto consiste o] espaço, de um lado desarticulado e separado, e de outro, organizado e re-unido pelo poder (LEFEBVRE, 2008: 49-50).

Se a quantificação do tempo de produção implica a quantificação de todo o tempo cotidiano, o tempo de trabalho define e redefine os tempos de descanso, de diversão, com a família, etc. São também produzidos espaços específicos para cada um desses tempos. Não por acaso o espaço é vendido como mercadoria que comporta certo modo de vida e organizado segundo representações de status social, que definem o uso do tempo, incluindo um lazer já concebido (MARTINS, 2006).

Compra-se um emprego do tempo e esse emprego do tempo constitui o valor de uso de um espaço. O emprego do tempo comporta aprovações e desaprovações, perdas ou economias de tempo, então outra coisa que signos: uma prática. O consumo do espaço se dá de modos específicos. Difere do consumo das coisas no espaço, mas não se trata de simples diferença de signos e significações. O espaço envolve o tempo. Cinde-se: descarta-se o tempo; este não se deixa reduzir. Através do espaço, um tempo social se produz e reproduz; mas esse tempo social se reintroduz com seus traços e determinações: repetições, ritmos, ciclos, atividades. A tentativa para conceber o espaço separadamente traduz uma contradição suplementar, o esforço para fazer entrar forçadamente o tempo no espaço e governar o tempo a partir do espaço, esse tempo reduzido a um emprego prescrito e a interditos (LEFEBVRE, 2000: 391-392).

Por isso, se o capitalismo usou todo o espaço para si, incluindo os espaços de lazer, “os interditos deixam lugar às pseudotransgressões rentabilizadas” (Ibidem: 396). É nesse sentido que Odette Seabra compreende a totalização do tempo e do espaço como valor, numa “formação que totalizou o tempo e o espaço como valor” (SEABRA, 2011b: 53). Assim, o lazer aparece como “domínio do tempo sobre o espaço, por um estranho paradoxo, [em que] as estratégias espaciais servem à continuidade da estrutura reprodutiva do capital. Através do espaço redefine-se o uso do tempo” (Ibidem: 76).

No que diz respeito ao turismo, fenômeno marcante que emergiu do lazer a partir do século XX, vinculado ao tempo e ao espaço mediados pelo quantitativo, pelo tempo medido e

pelo espaço abstraído das suas concretudes diante dos auspícios do dinheiro, Debord compreendeu:

Subproduto da circulação das mercadorias, o turismo, circulação humana considerada como consumo, resume-se fundamentalmente no lazer de ir ver o que se tornou banal. O planejamento econômico da frequência de lugares diferentes já é em si a garantia de sua equivalência. A mesma modernização que retirou da viagem o tempo, lhe retirou também a realidade do espaço (DEBORD, 1997: 112; tese 168).<sup>45</sup>

Quanto à importância dos espaços de lazer para a reprodução das relações sociais de produção por todo o espaço, Lefebvre destacou:

Uma análise crítica, mesmo que rápida, dos espaços de lazeres (...) mostra como que este[s] espaço[s] reproduz[e]m ativamente as relações de produção e contribui, portanto, para a sua manutenção e para a sua consolidação. Nesta perspectiva, os “lazer” constituíram a etapa, o intermediário, a conexão entre a organização capitalista da produção e a conquista de todo o espaço. (...) Os lazeres entram assim na *divisão social do trabalho*, não só porque o lazer permite a recuperação da força de trabalho, mas também porque passa a haver uma indústria dos lazeres, uma vasta comercialização dos espaços *especializados*, uma divisão do trabalho social projetada no território, e que entra na planificação global (LEFEBVRE, 1977: 247; grifos do autor).

A questão, portanto, não é apenas dos espaços de consumo, das lojas e das praças que servem ao consumo, mas da integração do próprio espaço ao consumo, do *consumo do espaço*. Daí o fato de que a elevação potencial do “tempo livre”, incentivando a produção de espaços de lazer, mantém a passividade dos indivíduos numa espetacularização pelo consumo e do consumo. Trata-se da constituição de um modo de vida por meio da programação e administração do cotidiano (dentro e fora do trabalho). Quanto aos “equipamentos urbanos de lazer” - os shoppings, cinemas, bares, parques de diversão, etc. -, pode-se dizer que têm sido

---

<sup>45</sup> Amélia Damiani expressou do seguinte modo a relação entre turismo e vida urbana (marcada pelo esvaziamento que a produção industrial, incluindo o turismo, acarreta às possibilidades de encontro e reunião): “(...) o turismo, tendo a cidade como alvo, significa torná-la um espetáculo - mais do que vivida, admirada passivamente, vista -, ele não representa, na essência, sua realização como forma urbana, a forma da simultaneidade dos encontros, ‘da reunião de todos os objetos e sujeitos existentes e possíveis’, da vida urbana. Não supera, mas participa dos constrangimentos da produção industrial. É mais uma dimensão de seu esvanecimento; pode reproduzir diferenças sociais, agora como o alento dessa indústria em ascensão” (DAMIANI, 2002: 53). Algo análogo havia sido percebido décadas antes por Lefebvre: “A Atenas moderna não tem mais nada em comum com a cidade arcaica, coberta, absorvida, desmesuradamente estendida. Os monumentos e os lugares (ágora, acrópole) que permitem encontrar a Grécia antiga não representam mais do que um local de peregrinação estética e de consumo turístico” (LEFEBVRE, 2010: 17). Cumpre notar que no seu discurso *A guerra civil na França*, sobre a Comuna de Paris de 1871, Marx já havia feito referência ao vandalismo de Haussmann como o que arrasou “a Paris histórica para dar lugar à Paris do turista”.

reproduzidos por relações de troca em prejuízo do convívio da vida de bairro, das brincadeiras e encontros nas ruas<sup>46</sup>. Esses espaços destinados ao lazer, produzidos com a finalidade posta na reprodução social capitalista, definitivamente não se voltam para o encontro, a conversa e a convivência, mas para a programação de um cotidiano mediado pela troca. O espaço urbano em que se forjam essas formas programadas de lazer é acompanhado de representações que, engendradas por interesses, simulam o lúdico, a fuga do cotidiano<sup>47</sup>, ao mesmo tempo aparente e real, pois expressa tanto a busca por alguma qualidade que falta no espaço cotidiano quanto as contradições sociais que alcançaram o espaço:

As contradições desenvolvem-se assim: os urbanos querem reencontrar certa “qualidade do espaço”. Na região afetada pelos lazeres, os corpos retomam alguns direitos de uso, meio-fictícios, meio-reais; esses direitos não levam muito mais longe do que a uma ilusória “cultura do corpo”, uma simulação da vida natural. Entretanto, a restituição do corpo, mesmo se incompleta, convoca a uma restituição do desejo e do prazer. O consumo satisfaz as necessidades; lazer e desejo, mesmo falsamente unidos em uma espaço de representação (os locais onde a vida cotidiana suspensa deixa lugar a uma outra vida, rica, simples, natural), reúnem-se; por conseguinte, necessidades e desejos se opõem. Às necessidades determinadas correspondem objetos definidos. Ao desejo não corresponde nenhum objeto, mas sim um espaço onde o desejo poderia instalar-se: a praia, a praça da festa, o lugar do sonho. A ligação dialética (contradição na unidade) da necessidade e do desejo desenvolve-se então em contradições novas: liberação-repressão, notadamente (LEFEBVRE, 2000: 407).

Enquanto extensão do espaço dominado, os espaços de lazer dispõem-se tanto funcionalmente quanto hierarquicamente. Servem à reprodução das relações de produção. O espaço assim controlado e gerido impõe constrangimentos específicos, de ritos e gestos (exemplo: o bronzeado), as formas discursivas (isso que convém dizer ou não dizer), e até os modelos e modulações do espaço (o hotel, o bangalô, com o privilégio da vida privada e da genitalidade familiar). Esse espaço compõe-se também de “caixas” de habitação, de “planos” superpostos e achatados uns sobre os outros. Mas, ao mesmo tempo, o corpo faz sua revanche, ou ao menos a reivindica. (...) No e

---

<sup>46</sup> Quanto à rua, Lefebvre salientou sua inserção no tempo-mercadoria: “A rua converteu-se em rede organizada pelo/para o consumo. A velocidade da circulação de pedestres, ainda tolerada, é aí determinada e demarcada pela possibilidade de perceber as vitrinas, de comprar os objetos expostos. O tempo torna-se o “tempo-mercadoria” (tempo de compra e venda, tempo comprado e vendido). A rua regula o tempo além do tempo de trabalho; ela o submete ao mesmo sistema, o do rendimento e do lucro. Ela não é mais que a transição obrigatória entre o trabalho forçado, os lazeres programados e a habitação como lugar de consumo” (LEFEBVRE, 1999: 31).

<sup>47</sup> Adorno criticou a imediatez pretendida no “tempo livre”: “Quando se aceita como verdadeiro o pensamento de Marx, de que na sociedade burguesa a força de trabalho tornou-se mercadoria e, por isso, o trabalho foi coisificado, então [o tempo livre], que se entende como o contrário de coisificação, como reserva de vida imediata em um sistema total completamente mediado, é, por sua vez, coisificado da mesma maneira que a rígida delimitação entre trabalho e tempo livre. Neste prolongam-se as formas de vida social organizada segundo o regime do lucro” (ADORNO, 2002: 106).



pelo espaço de lazer esboça-se uma pedagogia do espaço e do tempo, certamente em estado virtual e denegado, mas como indicação e contraindicação. O tempo restitui seu valor de uso. Na crítica implícita ou explícita do espaço do trabalho, entra, por sua parte, a dos gestos divididos (especializados), do mutismo, do desconforto e do incômodo. (...) O espaço de lazer tende (trata-se de uma tendência e de uma tenção, de uma transgressão usual que busca sua via) a superar as separações: a do social e do mental, a do sensível e do intelectual, como a do cotidiano e do extraordinário (da festa). O espaço de lazer indica os pontos de ataque e de ruptura: o cotidiano e o urbano, o corpo e as diferenças que nascem no sei dos corpos de repetições (gestos, ritmos, ciclos). Transição entre os espaços antigos, as monumentalidades e as localizações pelo e para o trabalho de uma parte, e os espaços virtuais de gozo e da alegria, de outra. O espaço de lazer é contraditório por excelência. O modo de produção existente produz o pior e o melhor, a excrescência parasitária e os galhos exuberantes; é pródigo em monstruosidades e promessas (que não pode cumprir) (LEFEBVRE, 2000: 442-444).

Contemporaneamente, a ofensiva neoliberal, vinculada à financeirização da economia e à sobredeterminação do capital fictício na reprodução global, acentua a produção de espaços destinados ao lazer, a fim de planejar fetichizadamente a cidade como negócio empresarial e vendê-la como produto. Não se trata de uma atividade ativa das próprias cidades, mas dos capitais que concorrem para se apropriar dessa “competição entre cidades” que, em verdade, é uma competição entre capitais ou grupos de capitais<sup>48</sup>. Por isso, segundo Harvey (1994: 92), “dar determinada imagem à cidade através da organização de espaços urbanos espetaculares se tornou um meio de atrair capital e pessoas (do tipo certo) num período (que começou em 1973) de competição interurbana e de empreendedorismo intensificados”. Assim, o empreendedorismo urbano passa a ter como “elemento principal” “a noção de ‘parceria público-privada’. (...) A melhoria da imagem de cidades (...) por meio da construção de centros culturais, de varejo, de entretenimento e empresariais, pode lançar uma sombra aparentemente benéfica sobre toda a região metropolitana” (HARVEY, 2005: 172-173). Antigos logradouros das cidades que tiveram outros usos no passado, por exemplo, são reconfigurados e passam a funcionar como museus e teatros, servindo tanto como espaços

---

<sup>48</sup> Harvey afirma apropriadamente: “(...) a reificação das cidades em combinação com a linguagem que considera o processo urbano aspecto ativo em vez de passivo do desenvolvimento político-econômico impõe grandes riscos. Faz parecer como se as “cidades” pudessem ser agentes ativos quando são simples coisas. (...) há um tensão permanente entre forma e processo, entre objeto e sujeito, entre atividade e coisa. É então insensato negar o papel e o poder das objetivações, da capacidade das coisas que criamos de retornar como formas de dominação, quanto é insensato atribuir, às coisas, a capacidade relativa à ação social” (HARVEY, 2005: 170).

para um lazer prescrito quanto à *dysneylandisation* generalizada<sup>49</sup>. Foi um processo como esse que Lefebvre percebeu ainda na década de 1960: “A burguesia moderna vive uma ilusão que se tornou ridícula: o estetismo no lugar da arte” (LEFEBVRE, 1991: 47).

Ao intenso consumo dos signos da tecnicidade sobrepõe-se um gênero altamente consumível: o estetismo (discurso sobre a arte e sobre a estética). Uma tecnicidade disfarçada de estetismo, sem a mediação específica da arte, sem cultura (o que supõe o fetichismo do “cultural”) (...) Não é o consumidor nem tampouco o objeto consumido que têm importância nesse mercado de imagens, é a representação do consumidor e do ato de consumir, transformado em arte de consumir. Ao longo desse processo de substituição e de deslocamentos ideológicos, conseguiu-se afastar e até agora apagar a consciência da alienação, acrescentando-se alienações novas às antigas (Ibidem: 60 e 64).

Essas alienações novas que foram acrescentadas às antigas, passando pelo “estetismo”, expressam-se, para Lefebvre, no âmbito das cidades, onde “é o estetismo o que unifica os fragmentos funcionais de um espaço deslocado, realizando desse modo suas características homogêneas e fragmentadas” (2008: 48-49). Assim, “o discurso sobre o espaço (...) o recobre de travestismos ideológicos que não aparecem como tais, mas, ao contrário, parecem não-ideológicos (além da ideologia). Quais? O estético e o estetismo, a racionalidade e o racionalismo” (Idem, 2000: 365). Amélia Damiani esclarece com termos do próprio Lefebvre como isso se dá:

Como? Disfarçando a unifuncionalidade, num estetismo não funcional, simulando o lúdico, a festa, travestindo essa funcionalidade estrita de valores “culturais”, artísticos, que já não possui. Eis o exemplo dos espaços “livres”, aparentemente desligados do trabalho, como espaços de diversão e recuperação que, por sua vez, estão francamente envolvidos nos negócios do turismo, cada vez mais projetados por eles e que servem para reproduzi-los (DAMIANI, 2004: 88).

Mais à frente voltaremos a essas questões do esteticismo, da “cultura” e do entretenimento na metrópole. A seguir, entretanto, vamos abordar as questões da análise crítica da história, da cidade e da fantasmagoria.

---

<sup>49</sup> Lefebvre esclarece, de certo modo *avant la lettre*, quanto às mistificações aí envolvidas: “Decerto que a cidade se enriquece. Atrai para si para si todas as riquezas, monopoliza a cultura, como concentra o poder. Devido à sua riqueza, explode. Quanto mais concentra os meios de vida, mais torna-se insuportável nela viver. A felicidade da cidade? A vida intensa da grande cidade? A multiplicação dos prazeres e dos lazeres? Mistificação e mitos. Se há conexão entre as relações sociais e o espaço, entre os lugares e os grupos humanos, seria preciso, para estabelecer uma coesão, modificar radicalmente as estruturas do espaço” (LEFEBVRE, 1999: 87).

## História, cidade e modernização: fantasmagorias

Esta pesquisa, como já dissemos, debate a relação entre o momento contemporâneo da metropolização de Belo Horizonte e o que restou da cidade herdada, pela análise dos “equipamentos de cultura” em que antigos prédios do entorno da Praça da Liberdade têm sido transformados. Trata-se mais exatamente de questionar o modo de inserção desses prédios no âmbito da reprodução social capitalista. Diante de tantos olhares complacentes com o que se coloca atualmente em curso nessa Praça, cabe-nos, por um lado, elevar ao nível teórico a condição específica dessa espacialidade e o modo como ela se efetiva na vida cotidiana, por meio de abstrações conceituais razoáveis, de tal maneira que possamos adentrar os meandros das contradições desenvolvidas no seio da sociedade moderna, contradições que se mostram e se camuflam ao mesmo tempo. Por outro lado, não nos desviamos da imprescindível “crítica impiedosa de tudo o que existe”, conforme as palavras de Marx em carta enviada a Arnold Ruge em 1844.

Por meio do pensamento negativo e da crítica imanente do real, que não se confunde com julgamentos morais ou puramente avaliativos (embora se possa incluí-los sem se reduzir a eles), questionamos certos limites (e irracionalidades) da reprodução social capitalista, entendendo esta como não sendo já dada para todo o sempre, mas como constituição histórica específica. Tal reprodução é, todavia, uma determinação decisiva que deve ser analisada para se compreender e vislumbrar a transformação radical do que move a sociedade hordienda. Essa via, do pensamento crítico, ainda permanece aberta. Dizer a última palavra sobre ela seria renegar sua radicalidade. Isto é, seria perder de vista o questionamento que vai à raiz daquilo que se efetiva como historicamente constituído, mas que aparece como se fosse eterno, positivamente tomado como “melhor impossível” ou ainda como o ponto culminante da história.

Em determinado momento da sua obra *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa disse por meio do narrador Riobaldo que “contar é muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas - de fazer *balancê*, de se remexerem dos lugares”. A busca por expressar conceitualmente um percurso - de pesquisa e da própria historicidade do objeto analisado - que se desenrolou ao longo do tempo, encontra-se prenhe de dificuldades, que não se devem à simples distância em relação ao passado, mas à “astúcia que têm certas coisas passadas”. Se a história não é um simples conjunto de fatos,

não deve ser reduzida na análise crítica à sucessão linear de frações do tempo medido por unidades abstratas, não deve ser, portanto, reduzida à datação. Mais precisamente, a história se historiciza por meio de relações sociais, ou ainda, *as relações sociais se historicizam*. Por isso, a apreensão da história não pode querer substituir por datas e fatos específicos as determinações sociais que se efetivaram em contextos passados. O que passou não se encontra, a partir do presente que o observa e lhe associa interpretações, imune a certas oscilações de posição.

Daniel Bensaïd disse que “pensar estrategicamente é pensar historicamente, e não cuspir sobre a história. Pensar estrategicamente, e não sociologizar o evento, ou pensá-lo culturalmente” (BENSAÏD, 2011: 45). Trata-se, então, de compreender criticamente aquilo que se deu no curso do tempo de modo remexido tanto antes quanto agora, ao invés de realizar uma reduzida análise que constata datas e fatos. Se ficássemos restritos às constatações como elementos unívocos, os quais pretensamente permitiriam compreender uma formação social específica, enquadraríamos em palavras esvaziadas de “conteúdo temporal” o que se efetivou como expressão particular da reprodução social. Ao não ser simplesmente negada, mas posta em nuance sob a perspectiva crítica, a descrição é admitida com seus potenciais e limites. Inevitável, não podemos, contudo, contentar-nos com a descrição como se fosse a própria história, numa espécie de razão metonímica. O modo de proceder e expor as relações que condensamos nestes ensaios está, dessa maneira, estreitamente vinculado à crítica do historicismo e à crítica de perspectivas diversas em que a relativização absoluta do que se passou faz com que o passado não seja relacionado criticamente com o presente, mas apenas repostado como coisa. Em tais perspectivas, o passado parece ter validade apenas se tomado como não-mais-presente ou como a “imagem que o presente projeta do passado” (MONNET, 1996: 222), num historicismo que reifica o próprio passado. Compreender o passado como ainda estando de certo modo inscrito no presente - embora esteja retorcido em face daquilo que já foi efetivado anteriormente -, faz-se aqui pela interpretação da problemática da história e do transcurso do tempo na sua relação com a produção do espaço social, ou melhor, com a urbanização de uma cidade que se tornou metrópole. A compreensão da relação entre tempo e espaço, história e urbanização está ancorada, para tanto, na apreensão categorial de uma sociabilidade regida pelo valor, pela produção e troca de mercadorias, em que tudo e todos tendem a tornar-se meros apêndices da reprodução imperativa do capital.

A cidade como elemento historicamente constituído pode ser entendida a partir do que Ítalo Calvino disse: “A cidade não conta o seu passado, ela o contém” (CALVINO, 1990: 15). Ao conter seu passado sobreposto a outros tempos passados, como numa espécie de palimpsesto, da cidade só podemos contar o passado na medida em que, através do pensamento crítico, adentremos a superfície da paisagem urbana e extraíamos seus elementos constitutivos, desvelando-os por meio dos nexos da sociedade que lhes dá suporte.

Poderia parecer inócuo, sobretudo para quem se depara com o presente como dado e acabado, reafirmar que seja constitutiva a relação entre o mundo moderno e a cidade em processo intensivo e extensivo de urbanização. Pois, embora a modernidade não se refira a um fenômeno unicamente urbano, foi na cidade, com o “crescimento” de grandes núcleos urbanos a partir do século XIX, que o “espírito” da modernidade se expressou real e perceptivelmente centrado no modo de vida moderno. Como experiência de tempo-espaço, entretanto, a modernidade implicaria, além da expressão real e perceptiva - sensível e material - da cidade acrescida, a vivência de que “tudo [o] que é sólido desmancha no ar” (MARX e ENGELS, 2006): “(...) isso significa que nosso passado, qualquer que tenha sido, foi um passado em processo de desintegração; ansiamos por capturá-lo, mas ele é impalpável e esquivo; procuramos por algo sólido em que nos amparar, apenas para nos surpreendermos a abraçar fantasmas” (BERMAN, 1986: 316). Envolvida na renovação constante da cidade e da vida cotidiana, numa superposição sucessiva de inovações mais ou menos superficiais sobre as condições do passado, a sociedade moderna não deixa de gerar aprofundadamente contradições do círculo definidor de sua sociabilidade: a reprodução do capital. Essa última desdobra-se através de rupturas, de divisões, reiterando contradições. As rupturas são, doravante, o seu modo de ser. Consequentemente, as rupturas são as condições do moderno enquanto modo de vida reificado e reificante no mundo da mercadoria e da modernização como processo constituído pela mobilização do trabalho abstrato, pela divisão do trabalho, pela propriedade privada, pelo desenvolvimento das forças produtivas, em que cada um desses elementos está incorporado aos demais.

O desvelamento dos fundamentos e contradições do processo de modernização torna-se imprescindível para se compreender a urbanização. A partir das formulações de Henri Lefebvre (2000), pode-se admitir que a produção e a reprodução das relações sociais de produção do capital não implicam a produção apenas de coisas, de objetos, mas também de

relações sociais, de cidades novas, do cotidiano, das representações ideológicas<sup>50</sup>. Dessa maneira, o pensamento fundado na crítica da economia política do espaço e na crítica da vida cotidiana penetra, contraestrategicamente, as entranhas dos processos de modernização e urbanização. Esta última é condição e produto da lógica reprodutiva do capital (o econômico), que intervém, junto com a racionalidade estatal (o político), na vida cotidiana (o social). Recuperando a relação das partes com o todo, dos fragmentos e das rupturas, das transições e dos desdobramentos, a dialética ilumina as ligações internas e as mediações necessárias, detendo-se na crítica imanente pelo negativo. Exige-se, por suposto, uma teoria do espaço produto-produtor que, engendrado pelo modo de produção, intervém no nível das forças produtivas, das relações de propriedade, das instituições e das ideologias.

A gênese lógico-categorial da modernização do espaço social não constituiu determinada etapa específica nem se deu a partir de um momento inicial datável. Tal gênese refere-se mormente à busca incessante de valorização do valor para a acumulação. É isso que permite compreender o que se faz como moderno em lugares e tempos distintos. Destarte, o ponto de chegada do desenvolvimento das formas lógico-categoriais da sociabilidade moderna, o presente, faz-se como o ponto de partida da análise do processo modernização. O encadeamento lógico das categorias como “modo de ser” do capital permite, então, o esclarecimento da história passada. A crítica da economia política

(...) inscreve-se na ordem do dia quando a generalização da produção mercantil dá seu conteúdo às abstrações científicas de *O Capital*. A compreensão do presente comanda então a do passado. A forma desenvolvida desvela os segredos das formas embrionárias sem nem por isso constituir seu único destino inevitável. (...) A crítica conjura esse fim ameaçador [o ‘fim da história’ numa pressuposta transparência total de uma sabedoria crepuscular]. O presente não se contenta em dominar de suas alturas os borrões do passado. Ele escruta os ofuscamentos do real e espreita, sobre as cristas do futuro, a cintilação de possíveis irrealizados (BENSAÏD, 1999: 315).

Assim como as categorias econômicas possuem um caráter histórico, o que foi demonstrado por Marx, certas condições históricas devem ser estabelecidas para que essas

---

<sup>50</sup> “A produção não se reduz à fabricação de produtos. O termo designa, de uma parte, a criação de obras (incluindo o tempo e o espaço sociais), em resumo, a produção “espiritual”, e, de outra parte, a produção material, a fabricação de coisas. Ele designa também a produção do “ser humano” por si mesmo, no decorrer do seu desenvolvimento histórico. Isso implica a produção de *relações sociais*. Enfim, tomado em toda a sua amplitude, o termo envolve a *reprodução*” (LEFEBVRE, 1991: 37; grifos do autor).

categorias se tornem efetivas. Por exemplo, para que o produto do trabalho e o próprio trabalho possam transformar-se em mercadorias é necessário que tenha havido separação dos proprietários dos meios de produção dos proprietários da força de trabalho, na “assim chamada acumulação primitiva”. Assim também a teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre tem uma relação intrínseca com o tempo em que emergiu (cf. STANEK, 2011). Mas podemos dizer que certos paralelos entre Marx e Lefebvre vão além desse. Entre os dois autores, um dos paralelos que mais se destaca refere-se à relação entre passado, presente e futuro. Tal relação não é compreendida por Lefebvre de modo continuísta, numa sucessão linear, mas sim através da coexistência dos tempos históricos, dos aspectos da vida social que se dão em diferentes estágios simultaneamente, conforme disse José de Souza Martins: “O atraso do real em relação ao possível, o social em relação ao econômico. [São] concepções da vida e da História apoiadas em extensões de tempo que não seriam identificadas a partir de procedimentos decorrentes da ideia de etapas e sucessões de etapas históricas” (MARTINS, 1996: 20-21). Os diferentes aspectos da vida social podem ser apreendidos em momentos analíticos separados, embora estejam inscritos nas próprias relações sociais de modo simultâneo, mas em diferentes temporalidades, e por isso na realidade não se separam completamente.

Descritivamente, num primeiro momento é preciso atentar para a diversidade concreta das relações, sua complexidade horizontal (Ibidem: 20-23). Na pesquisa, parte-se, pois, do concreto. O segundo momento corresponde a uma análise vertical da constituição histórica das relações. O terceiro momento, por sua vez, leva ao reencontro do presente e à elucidação das possibilidades inscritas nas relações estudadas, mas ainda não realizadas. Finalmente, na exposição pode-se explicitar o concreto partido do abstrato (como em Marx). Apenas assim, destrinchando as relações como um todo, compreendemos o que para Lefebvre “significa o passado histórico”: “O passado se torna (ou se torna novamente) presente em função da realização das possibilidades implicadas objetivamente no passado. O passado se revela com elas” (LEFEBVRE, 1959: s.p.)<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Embora em registro mais psicológico, cumpre destacar que em certas passagens Lefebvre (assim como e, sobretudo, Walter Benjamin) elogiou o modo como a psicanálise freudiana, embora restrita à terapêutica individual, teve o enorme mérito de indicar e proceder no sentido de que os traumas e os recalques dos desejos passados reprimidos, abrigados no inconsciente dos indivíduos, pudessem reaparecer na forma de linguagem para serem interpretados pelo analista e servirem no tratamento terapêutico. Dessa maneira, contrariando uma abordagem linear, o futuro se vinculava à volta ao passado a partir do qual se faria possível uma mudança. No que diz respeito à urbanização, se Haussmann e outros contribuíram para apagar a experiência coletiva e a memória do passado das cidades, trata-se de restituir o passado reprimido com um contra-estratégia radical.

É a forma atual da sociabilidade do capital que permite, com o recuo à história, compreender as espacialidades atuais como expressões da acumulação dos tempos (concretizações de tempo de trabalho) e contradições engendradas na modernização. Como expôs Henri Lefebvre (1978: 17) no seu método progressivo-regressivo, “o momento recorrente, analítico-regressivo, precede a um momento histórico-genético, no decorrer do qual o pensamento volta até o atual a partir do passado desentranhado, apreendido em si mesmo”. Permanecemos ainda no momento analítico-regressivo, o qual será sucedido, no curso destes ensaios, de um momento histórico-genético. Partindo do presente, buscar-se-ia levantar uma genealogia do tempo passado (sem historicismo, mas recuperando os nós, a constituição e a historicidade de uma formação social específica), voltando-se ao presente e elucidando-o. “Sem os procedimentos progressivos e regressivos (no tempo e no espaço) da análise é impossível conceber *a ciência do fenômeno urbano*” (Ibidem, p. 229; grifos do autor). E isso porque

A realidade atual (social e urbana) revela algumas necessidades fundamentais, não diretamente, mas através do que as controla repressivamente, as filtra, as oprime ou as desvia. Elas se desvelam retrospectivamente e se reencontram no passado que se conhece a partir do presente, em vez do presente a partir do passado. O que confere lugar legítimo à história, a uma historicidade sem historicismo (Idem, 2011: 15).

Algo bem próximo dessa interpretação de Lefebvre pode ser encontrado em diversas “passagens” de Walter Benjamin, como esta: “A ‘compreensão’ histórica deve ser fundamentalmente entendida como uma vida posterior do que é compreendido e, por isso, aquilo que foi reconhecido na análise da ‘vida posterior das obras’, de sua ‘fortuna crítica’, deve ser considerado como o fundamento da história em geral” (BENJAMIN, 2006: 502). Para esse autor, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Idem, 1996: 224). Diante da “tempestade chamada progresso”, progresso que é

---

Miguel Vedda, referindo-se às obras de Kracauer e Benjamin e às suas análises da metrópole moderna, afirma: “Se, segundo sustentava Freud, as experiências traumáticas não assimiladas pelo consciente deixam marcas no inconsciente, e se dessas marcas se nutre a *memória involuntária*, pode-se dizer que a missão do deciframento é conceder linguagem a um inconsciente materialmente objetivado no espaço; corresponde a afirmar – parafraseando Proust – que o tempo tomou aqui a forma do espaço; mais ainda quando se apresenta a situação do caminhante como a daquele que [nas palavras de Kracauer] ‘(...) não só se movia no espaço, senão que, com frequência, ultrapassava os limites deste e ingressava no tempo’” (VEDDA, 2008: 88; grifos do autor).



entendido como o curso da sociedade num “vazio do tempo homogêneo”, Benjamin buscou o conteúdo de verdade na história, ancorando-se, para tanto, no presente.

No passado não estamos mais e no futuro ainda não estamos. Mas, para Benjamin, o passado, que não é mais, permanece de algum modo ativo nas latências da vida cotidiana - haveria conflitos não resolvidos na história. O ainda não do futuro, por sua parte, já está no presente de algum modo pressuposto, embora o próprio futuro não esteja no presente de maneira totalmente fechada, o que impossibilitaria a transformação da sociedade no curso tempo. As alternativas abertas para o futuro estabelecem, dessa maneira, uma relação com o passado em que este é mobilizado pelas expectativas de redenção. Na perspectiva da redenção, portanto, a questão seria devolver o controle da história à sociedade: o presente, “no momento do perigo”, faz-se como o ponto a partir do qual as estratégias que se opõem ao contínuo da história podem vir à tona, evitando a catástrofe do “progresso”. Por isso Benjamin disse que “a utilização dos elementos do sonho ao despertar é o cânone da dialética” (BENJAMIN, 2006: 507)<sup>52</sup>. Daí certo elemento disruptivo na interpretação benjaminiana da história. A revolução seria a disrupção, o acordar do contínuo catastrófico puxando o freio-de-emergência da história: “Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história universal. Mas talvez as coisas se passem de maneira diferente. Talvez as revoluções sejam o gesto de acionar o travão de emergência por parte do gênero humano que viaja nesse comboio” (Idem, 2012: 177-178). Benjamin defende que, para “destruir o contínuo da história” (Ibidem: 19), seja necessário o “salto dialético com que Marx definiu a revolução” (Ibidem: 18)<sup>53</sup>. Em momentos nos quais o presente se faz estratégico, torna-se preciso lançar

---

<sup>52</sup> A despeito das diferenças entre Benjamin e Ernst Bloch, essa afirmação parece ecoar as reflexões do segundo sobre o sonho diurno. De todo modo, existe uma contradição nos sonhos que se sonham na sociedade produtora de mercadorias, contradição, aliás, que foi bem explicitada por Guy Debord: “À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono” (DEBORD, 1997: 19; Tese 21). O sonho na sociedade aprisionada acabaria repondo a própria sociedade espetacular. Outra questão complexa: posto que contemporaneamente o presente como simples reposição do passado esteja alargado de tal modo que parece não haver mais um futuro transformador, mas uma eterna reposição do sempre igual, então o fechamento do futuro como mais do mesmo induz à ideologia do fim da história (?). No fluxo contínuo do mesmo, o presente estaria sufocado pelo imediato. Seria um cronocídio – a morte do tempo. O paradoxo é que talvez não seja mais exatamente o presente que permite o futuro, mas o futuro que tem permitido o presente, quando a vida passa a ser regida pela esfera financeira, nesse adiantamento da dívida que hipoteca o futuro. Mas nem por isso todas as possibilidades se foram... Nem todos os sonhos se referem a necessidades já disponíveis e nem o capital é eterno. Ainda se trata de evitar a catástrofe e de alimentar as expectativas de emancipação da dominação...

<sup>53</sup> Benjamin também escreveu: “Toda exposição dialética da história implica a renúncia a uma atitude contemplativa característica do historicismo. O materialista histórico tem de renunciar ao elemento épico da história. Para ele, ela torna-se objeto de uma construção cujo lugar é construído não por um tempo vazio, mas por uma época, uma vida, uma obra determinada. Ele arranca a época à ‘continuidade histórica’ reificada, e

um olhar crítico para o passado como ponto de partida para o futuro de uma sociedade emancipada.

Para Benjamin, “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela”. Não se trata, pois, de defender uma ideia de progresso da cultura; isso seria ratificá-la como morta. Mais uma vez: trata-se, isto sim, de se contrapor à continuidade da tradição que nos conduz pela cultura reificada através de uma nova espécie de barbárie. Por isso, a oposição lógica entre otimismo e pessimismo não parece oportuna para interpretar Benjamin ou o modo como ele via seu tempo. Certamente seu pensamento tinha afinidade com o que Marx escreveu numa carta para Ruge: “a situação desesperada da época em que vivo me enche de esperança”. Embora tenhamos a tendência de nos sentirmos confortáveis no presente, como se estivéssemos estabilizados numa faixa contínua do tempo em que a história se desenrola, geralmente somos atormentados por fantasmagorias que atuam cotidianamente em nossas vidas como num teatro onde se agitam sombras. A questão é que nem sempre essas fantasmagorias nos incomodam; muitas vezes somos “enfeitiçados” por elas.

“A fantasmagoria da cultura capitalista alcança seu desdobramento mais brilhante na exposição universal de 1867” em Paris, quando o Segundo Império está no auge do seu poderio, disse Benjamin no *Exposé de 1935*. O que as exposições inauguram, afirmou Benjamin, é uma fantasmagoria “a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros” (BENJAMIN, 2006: 44). Na segunda versão desse texto, no *Exposé de 1939*, Benjamin relaciona diretamente o fetichismo da mercadoria com a identificação que as multidões têm com o valor de troca das mercadorias:

As exposições universais são o centro de peregrinação do fetiche mercadoria. (...) As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa a segundo plano. As exposições universais constituíram uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbuíram do valor de troca das

---

assim também a vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *oeuvre*. Mas o resultado produtivo dessa construção tem como resultado que na obra se contém e se supera a *oeuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica. O historicismo propõe a imagem eterna do passado; o materialista histórico fá-lo acompanhar de uma experiência que é única. A substituição do momento épico pelo construtivo revela ser a condição dessa experiência. Nela libertam-se as gigantescas forças que permanecem presas ao ‘Era uma vez’ do historicismo. Acionar no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência originária – é essa a tarefa do materialista histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história” (BENJAMIN, 2012: 128-129)

mercadorias a ponto de se identificarem com ele: “É proibido tocar nos objetos expostos”. Assim, elas dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair. No interior das diversões, às quais o indivíduo se entrega, no quadro da indústria do entretenimento, resta constantemente um elemento que compõe a massa compacta. Essa massa se deleita nos parques de diversões com as montanhas russas, os “cavalos mecânicos”, os “bichos-da-seda”, numa atitude claramente reacionária. Ela se deixa levar assim a uma submissão com a qual deve poder contar tanto a propaganda industrial quanto a política. – A entronização da mercadoria e o esplendor das distrações que a rodeiam, eis o tema secreto da arte de Grandville (BEJAMIN, 2006: 57-58)<sup>54</sup>.

O conceito de “fantasmagoria”, fundamental no conjunto expositivo da incompleta obra sobre as *Passagens* parisienses de Benjamin, vincula-se, por um lado, ao conceito de “fetichismo da mercadoria” de Marx e ao conceito de reificação (*Verdinglichung*) de Lukács. Por outro lado, tem como referências a teoria freudiana das pulsões e a “fantasmagoria angustiante” de Baudelaire (MATOS, 2006: 1129). José Zamora (1999) relaciona o conceito de fantasmagoria ainda às experiências surrealistas. A fantasmagoria não remete apenas ao lado mais visível da mercadoria, mas sobretudo à “atividade psíquica não-racional, em afinidade com os conteúdos inconscientes” (MATOS, 2006: 1129). Etimologicamente, fantasmagoria é o *phantasma* que aparece na *Ágora* (*phantasma-agoreuin*)<sup>55</sup>. Olgária Matos entende que “a fantasmagoria é uma forma especificamente parisiense de alucinação mental, estreitamente vinculada às novas tecnologias visuais. Neste século XIX, em que a França manifesta fascinação pelos espetáculos ‘espíritos’” (Ibidem: 1127-1128), Benjamin buscou investigar a fantasmagoria como aspecto próprio das transformações que a economia gerava na cultura. Entre os milhares de excertos anotados e recolhidos por Benjamin, encontramos em um deles a explicitação de que o autor visava a estabelecer uma compreensão da relação entre cultura e economia, ou melhor, de compreender a “expressão da economia na cultura”:

---

<sup>54</sup> Olgária Matos adverte, no entanto, que “é preciso indicar a mudança, operada por Benjamin, na compreensão da fantasmagoria, do *Exposé de 1935* e da versão de 1939. Em 1935, Benjamin distingue produtos culturais ideológicos do inconsciente coletivo – as imagens de desejo e seu potencial de desfetichização – das puras mistificações, que são as fantasmagorias. A desmistificação das fantasmagorias era uma experiência do despertar. Já em 1939, o poder de desmistificação é atribuído à própria fantasmagoria” (MATOS, 2006: 1130).

<sup>55</sup> Olgária Matos explica a origem da fantasmagoria como espetáculo: “Ela foi inventada no final dos anos 1970 pelo belga Etienne-Gaspard Robertson, com apresentações de hostes de fantasmas, recensadas, com destaque admirativo na imprensa da época. (...) Robertson produz a aparição com artifícios de iluminação, líquidos e poções, e faz comparecer, na mesma noite, os espíritos de Virgílio e Voltaire. Robertson presentificava, ainda, para uma plateia inteiramente fascinada, os espíritos de quem fora massacrado nas prisões da Revolução, lançando em um braseiro cópia do jornal *Réveil du Peuple*, ao mesmo tempo que pronunciava as palavras mágicas, ‘conspirador’, ‘humanidade’, ‘terrorista’, ‘justiça’, ‘jacobino’, ‘salvação pública’, ‘girondino’, ‘moderado’, ‘orleanista’ – e a este chamado acorrem grupos de ‘espectros ensanguentados. A Paris do século XIX é uma grande sala de espetáculo e exposições” (MATOS, 2006: 1128).

Marx expõe a relação causal entre economia e cultura. O que conta aqui é a relação expressiva. Não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura. Em outras palavras, trata-se da tentativa de apreender um processo econômico como fenômeno primevo perceptível, do qual se originam todas as manifestações das vidas das passagens (e igualmente do século XIX) (BENJAMIN, 2006: 502).

A Paris do século XIX como capital da moda, do consumo, local de exposições universais e centro da modernidade, “condensava de modo incomparável o mundo da circulação de mercadorias. A cidade mesma, com suas passagens e lojas de departamento, aparecem aos olhos de Benjamin como a materialização das fantasmagorias emanadas do fetichismo da mercadoria” (ZAMORA, 1999: 136). Com referência à introdução do texto de Benjamin “Paris, Capital do século XIX”, Olgária Matos diz que a fantasmagoria, própria do mundo das mercadorias, é a alegoria histórica e tecnológica reposta na sociabilidade coisificada:

“Nossa pesquisa procura mostrar como, na sequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria”. Assim, a história dos espetáculos visuais do século XIX é inseparável daquela das novas tecnologias a serviço do entretenimento, mas, sobretudo, da representação da história. Lembre-se que a fantasmagoria é a alegoria da contemporaneidade, seus espectros, diferentemente daqueles do barroco teatral, são históricos e tecnológicos (MATOS, 2006: 1128)<sup>56</sup>.

Para Benjamin, a análise micrológica dessa circunstância permitira determinar a totalidade dos traços em que se expressa a “modernidade”, apresentando-a como o inferno de fantasmas sobre a terra. José Zamora, nesse sentido, entende que “a análise micrológica dos tipos humanos que povoam as galerias comerciais e paisagens urbanas - o dandy, o trapeiro, a prostituta, etc – permite contemplar as alegorias modernas em que o mundo capitalista é apresentado como o inferno” (ZAMORA, 1999: 136). Benjamin, que escreveu um texto intitulado “O capitalismo como religião” (inspirado em Max Weber, mas também crítico desse autor), detectou elementos de um reencantamento do mundo, sobretudo nos aspectos demoníacos encarnados na paisagem onde há onipresença das mercadorias, em que a

---

<sup>56</sup> Mais à frente, Olgária Matos acrescenta: “No tempo esvaziado de sentido, a tradição só chega ao presente como acúmulo de objetos, e não como experiência, pois se deseja o desejo de um outro, quer-se ter o que o outro tem. Esta mimesis da apropriação é, melhor dizendo, uma mimese por impulsão, o que se encontra na base do ressentimento das massas na contemporaneidade. A democratização do consumo aumenta a percepção do mal-estar na contemporaneidade” (MATOS, 2006: 1132).

fantasmagoria é produto das relações reificadas: “o mundo dominado por suas fantasmagorias é modernidade” (BENJAMIN, 2006: 77). Para ele, na paisagem urbana têm-se “imagens de sonho, hieróglifos de um passado esquecido”. A arquitetura - fantasmagoria que cristaliza as condições da produção social - seria uma das maiores evidências de uma sociedade que “acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias”.

Conforme o *Exposé de 1935*, as “fantasmagorias do espaço, a que se abandona o flâneur”, são contemporâneas das “fantasmagorias do tempo, às quais se entrega o jogador” da bolsa de valores ou aquele que busca valorização imobiliária advinda do espaço morto da nova Paris reurbanizada e “embelezada” por Haussmann - que viviam o presente na pura expectativa de ganhos com um futuro incerto. Sobretudo as passagens (protótipos dos shoppings contemporâneos), Benjamin as via como se corporificassem o sonho burguês, cujo luxo paradisíaco encobria o inferno da exploração. Num mundo em que o tempo parece morto, para compreender as fantasmagorias seria necessário compreender as coisas como produtos de processos. Na sua dissertação sobre Kierkegaard, Adorno foi fortemente influenciado por Benjamin, assim como pela ideia de Lukács de que na segunda natureza um “seguimento de história se petrifica”, esvaziando o mundo de sentidos. Quando analisa o quarto do filósofo dinamarquês a partir da fantasmagoria das mercadorias, Adorno entende que “todos os aspectos espaciais do *intérieur* são mera decoração. (...) esta fantasmagoria completa da decoração em ruína adquire (...) significado, não pela matéria com que foi confeccionada, mas sim a partir do ambiente íntimo que unifica os fantasmas das coisas em uma natureza morta” (apud MATOS, 2012: 21). No trecho final do arquivo sobre Marx das *Passagens*, Benjamin conclui:

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato de que ela produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de *fantasmagoria*. (...) A cultura é definida por Wiesengrund [Theodor Adorno] “como um bem de consumo no qual nada deve nos lembrar de como ele veio a surgir. É transformado num objeto mágico, na medida em que o trabalho nele acumulado aparece como sobrenatural e sagrado no mesmo instante em que deixa de ser percebido como trabalho” (T. W. Adorno, “Fragmente über Wagner”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, VIII, 1939, nº 1-2, p.17) (BENJAMIN, 2006: 711).

O *Exposé de Paris de 1935* tem como epígrafe a seguinte frase de Michelet: “Cada época sonha a seguinte”. Na leitura crítica que Adorno fez desse texto de Benjamin (o que está evidenciado nas trocas epistolares dos autores na década de 1930), essa frase foi interpretada como redutora da dialética: tanto devido a certo continuísmo não-dialético da história, quanto ao utopismo que busca pôr dentro do que ainda não tem lugar o que já é; ou ainda, de modo inverso, o fundamental para Adorno era o fato de o fetichismo fazer conceber o passado em função direta do presente, algo imanente à alienação do século XIX. Para Adorno, às expressões benjaminianas “imagem dialética” - como a “imagem é a dialética paralisada”, “imagem dialética” foi a expressão que Benjamin propôs para analisar as passagens parisienses naquilo em que se “*réúne, num lampejo, o que já foi e o agora*” - e “consciência coletiva”, apresentadas nesse *Exposé*, faltava a dialética anteriormente alcançada na tese de livre-docência de Benjamin sobre a *Origem do drama barroco alemão*. Não por acaso, em carta de 2 de agosto de 1935 Adorno expôs para Benjamin o que compreendia como fetichismo da mercadoria:

O caráter fetichista da mercadoria não é um fato da consciência mas é dialético no sentido eminente de que ele produz consciência. Isso quer dizer que a consciência ou inconsciência não tem simplesmente a faculdade de reproduzi-lo como sonho, mas responde ao mesmo [caráter fetichista] com desejo e angústia (...) a própria imanência da consciência é, enquanto “intérieur”, a imagem dialética do século dezenove como alienação (BENJAMIN e ADORNO, 2006: 120-121).

“Fantasmagoria do inferno”, o século XIX expressaria para Adorno que a produção do arcaico é função do novo sob o mundo das mercadorias, isto é, na produção de mercadorias, no seio do mais moderno, se (re)produz o arcaico<sup>57</sup>. Apesar da censura adorniana, para o próprio Benjamin certo paradoxo entre o arcaico e o moderno era evidente: “Com o abalo da economia de mercado, começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo de seu desmoronamento” (BENJAMIN, 2006: 51). Mas para Adorno, de todo modo, Benjamin não teria expressado o vínculo entre esses pólos de modo suficientemente dialético, restando a concepção de que os restos do arcaico já seriam elementos potencialmente libertadores do mito, enquanto imagens pré-históricas da sociedade

---

<sup>57</sup> É impressionante como algumas das principais formulações de Guy Debord se aproximam das elaborações de Adorno. Quanto a esse aspecto, em particular, Debord (1997: 20; tese 23) disse que “(...) o mais moderno é também o mais arcaico”. Em dois ensaios sobre o tema do fim da arte, Anselm Jappe (1999 e 2012a) traça diversos paralelos e divergências entre os pensamentos dos dois autores.

sem classes que se contraporiam ao poder do fetichismo da mercadoria. Benjamin deveria, ao contrário do que fez, ter apresentado esse *quid pro quo* entre o arcaico e o moderno dialeticamente, como algo produzido pelo próprio capitalismo<sup>58</sup>.

Existe, todavia, um elemento do pensamento benjaminiano sobre o fetichismo da mercadoria e as fantasmagorias que Adorno admitiu como sendo muito importante. Segundo José Zamora,

(...) o caráter fantasmagórico de toda a cultura constatado por Benjamin faz dessa uma transfiguração enganosa da realidade, a imagem desiderativa e ideal. O esplendor, a superfície dessa realidade, adquire poder estupefaciente. Ou seja, não só a arte se tornou mercadoria, mas também as

---

<sup>58</sup> Olgária Matos esclarece a diferença entre a concepção de fetichismo em Adorno e Benjamin: “Adorno não compreende a visão benjaminiana das *Passagens*. Elas não contêm oposições dualistas porque não são um espaço de produção, como as fábricas, mas de consumo. Para além da compra e da venda, o que menos importa ao consumidor enfeitado é o valor de uso das mercadorias. Para Adorno, o fetichismo da mercadoria deriva do modo de produção, o fetichismo se produzindo no interior da própria fábrica. Para Benjamin, o fetichismo se manifesta não na produção de mercadorias mas em sua circulação, no consumo, com a obsolescência da lógica da mediação social. O consumo empático não difunde alienação ou estranhamento, mas ‘identificação’. O fetiche é ‘móvel’, não se prende ao antropomorfismo do mito, encontrando-se em mineiras, máscaras, árvores, portas, estátuas, animais e vegetais. Liberado da corveia da utilidade, o fetiche transita entre o orgânico e o inorgânico, o fetichismo permitindo a Benjamin apreender a influência das mercadorias na cognição dos indivíduos, em seu aparelho perceptivo e apreciar o fetiche em sua plasticidade e vitalismo. (...) Eis o que teme Adorno, que Benjamin se aproxime perigosamente do ‘sono místico’ com o qual as mercadorias envolveram o século XIX e seu capitalismo de consumo. Para Benjamin, diversamente, as mercadorias saem da fábrica e se expõem nas vitrines como *nouvautés*, incorporando fetichismo e fantasmagoria, investindo a mercadoria de algo a mais que o valor de troca, pois nela há sacralidade, estranhamento, perversão e erotismo, que transfigura o que é morto e especializado em algo dinâmico e histórico. (...) Daí, para Benjamin, o erotismo mesclar-se ao fetichismo no *sex appeal* do inorgânico, o que faz vacilar o princípio de realidade, a distinção racionalista entre mito e razão, entre o real e seus fantasmas” (MATOS, 2012: 37 a 39). Kevin Hetherington (2007), no livro “*Olhos do capitalismo: espaços culturais da mercadoria*”, estudando os espaços de consumo do século XIX (grandes exposições, as lojas de departamento, os interiores da casa burguesa e os museus), opõe-se tanto à ideia de “sociedade do espetáculo” quanto às análises que buscaram entender tais espaços de consumo a partir dos conceitos de fetichismo da mercadoria e fantasmagoria. Para ele, o fundamental das práticas de consumo no século XIX era que as pessoas possuíam uma espécie de desejo puro, de curiosidade de ver o que estava exposto, ao invés de serem dominadas pelo fetichismo. Segundo Kevin Hetherington, o consumo de massa marcado pela experiência visual (e, para o autor, portanto, o fetichismo) das mercadorias teria emergido apenas posteriormente, ao longo do século XX. Apesar da intenção de se opor à interpretação benjaminiana, o autor americano - além de nem sempre reconhecer sua dívida para com Benjamin (e também com Debord) - não percebeu que o que ele argumenta já se encontra em Benjamin, embora de maneira dialética, pois o fetichismo para Benjamin, ao ser um produto social (irredutível a um simples aspecto visual das mercadorias que as torna atrativas), não deixa de produzir desejos nos consumidores. Por isso, Benjamin entendia que “a atitude contemplativa que se desenvolve diante da obra de arte transforma-se lentamente em um comportamento mais ávido frente às mercadorias expostas” (BEJAMIN, 2006: 458). José Zamora explica a crítica de Adorno a Benjamin: “Ver a fantasmagoria como um ideal onírico, como um sonho, significa reduzi-la a uma espécie de representação do caráter fetichista da mercadoria na consciência, de modo que o desejo ou até mesmo a utopia se converte (ou pode converter-se) em constitutivos da fantasmagoria. O perigo que Benjamin correria com essa interpretação seria a de reificar a imagem de uma sociedade sem classes, como se se tratasse de um paraíso perdido e torná-lo um estado originário miticamente transfigurado ou o de interpretar erroneamente o caráter dialético da fantasmagoria como ‘ambivalência’” (ZAMORA, 1999: 137). E ainda: “Na sua crítica do primeiro Exposé (1935), Adorno expressa a suspeita de que Benjamin interpreta falsamente o caráter fetichista da mercadoria como um fato da consciência quando localiza a fantasmagoria em sua qualidade de ideal onírico dentro da consciência. Para ele [Adorno], no entanto, a consciência é produto desse fetichismo” (ZAMORA, 1999: 137).

mercadorias se transformaram em arte, adquiriram caráter fantástico e onírico (ZAMORA, 1999: 138).

As fantasmagorias, por isso, ao expressarem as condições objetivas da existência concreta sob o capitalismo, também expressam um desejo alucinatório pelas coisas, mas não exatamente pelo seu valor de uso, mas sim pelo seu valor de troca, o que gera uma “empatia com a mercadoria” ou o “consumo do valor de troca”: "Benjamin percebe que a modernidade levou a uma transformação da substância das coisas e da relação direta com elas: a capacidade de desfrute da materialidade das coisas independentemente do seu valor de troca foi perdido de vista" (Ibidem: 139)<sup>59</sup>. Trata-se, portanto, de um poder atrativo das mercadorias vinculado ao caráter deificado que elas adquirem<sup>60</sup>. José Zamora relaciona essa apreensão benjaminiana com o “fetichismo do fetichismo” ou o “fetichismo de segundo grau” que Adorno teorizou, quando há um investimento libidinal dos sujeitos para com as mercadorias:

O valor de troca converte-se em propriedade natural da coisa. Mas o que Adorno tenta formular de maneira nova com sua “substituição do valor de troca” é, por assim dizer, um fetichismo de segundo grau que surge da ocupação afetiva do valor de troca. Desse modo, fica interrompida a finalidade qualitativa do bem de consumo pela carga afetiva aderida à sua forma externa de se apresentar, e os afetos se desviam até o valor de troca. (...) [Dessa maneira,] enquanto mercadorias, os seres humanos são penetrados pelo sistema até o mais íntimo e integrados na reprodução das relações de produção. Qualquer um que queira continuar vivendo tem de

---

<sup>59</sup> José Zamora compreende que esse aspecto foi fundamental para a teoria do fetichismo em Adorno. Se Marx havia entendido que no dinheiro o valor de uso é o próprio valor de troca, em Adorno o fetiche passa a ser compreendido como a adoração do valor de troca: “A forma da mercadoria não é mais apenas uma fachada atrás da qual se esconde o caráter social dos produtos do trabalho, como denunciava Marx, mas a forma do valor de troca capitalista entra em uma compenetração de segundo grau com essa fachada [citando Adorno no texto “Fetichismo da música e a regressão da audição”]: ‘Se a mercadoria é composta pelo valor de troca e pelo valor de uso, o puro valor de uso, cuja ilusão os bens culturais devem manter na sociedade totalmente capitalista, é substituído pelo puro valor de troca, que assume enganosamente, enquanto valor de troca, a função de valor de uso. Nesse *quid pro quo* se constitui o caráter especificamente fetichista da música: os afetos, que são projetadas sobre o valor de troca, criam de imediato a aparência ilusória, e a carência de relação com o objeto a desmente ao mesmo tempo. Esse imediatismo baseia-se no caráter abstrato do valor de troca’” (ZAMORA, 1999: 139).

<sup>60</sup> Para Marc Berdet, a relação reificada entre os homens leva Benjamin à questão da idealização fetichista da mercadoria, à sua deificação. Conforme Marx, ao mesmo tempo em que as relações entre os homens são transformadas em relação entre objetos, os homens transformam a mercadoria em sujeito. Alain Bihl chamou de deificação essa transformação das mercadorias em sujeito (BERDET, 2013). Assim, o conceito de fantasmagoria em Benjamin trata tanto da reificação (certa confusão das relações de produção com seus suportes materiais, ao se fazer desaparecerem as relações sociais de produção no suporte material), quanto da deificação (personalização sobre-humana dos suportes materiais). “O fetichismo do valor transforma isso que é concreto (as relações sociais de produção) em alguma coisa de abstrato e isso que é abstrato (o valor de troca) em alguma coisa de concreto” (BERDET, 2013). “Os homens vivem concretamente um mundo abstrato: o da troca. Vivem abstratamente um mundo concreto: o do trabalho. Colocam-se nas mercadorias, enquanto as mercadorias são colocadas nos seus lugares. Os sujeitos tornam-se objetos e os objetos, sujeitos. As coisas são personificadas e as relações de produção são reificadas” (Ibidem). Como na dança fantasmática das coisas (como da mesa a que Marx se refere) o capital obriga os homens a fazer fantasmas para si mesmos e de si mesmos.



subter sua economia libidinal aos imperativos dessa reprodução. Este é o paradoxo: a autoconservação só é possível ao preço de se perder o “eu”. “Faz já muito tempo que não se trata de mera venda do ser vivo. Sob o a priori de que tudo é vendável, o ser vivo enquanto tal se tornou ele próprio uma coisa, equipamento” [Adorno] (ZAMORA, 1999: 142).

Para Adorno, enfim, o fetichismo da mercadoria (e a fantasmagoria que lhe é consubstancial) é algo bastante real e deletério, sobretudo quando os sujeitos passam a se identificar com o próprio fetichismo, o que deve ser negado quando se trata de emancipação social. Benjamin, por sua vez, muitas vezes apresentou a concepção de que a fantasmagoria, embora vinculada ao fetichismo da mercadoria, expressa certo desejo utópico de transformação social presente nas massas. Polêmicas à parte, não nos parece exagerado dizer que, neste início do século XXI, o caráter fetichista interpretado por Adorno permanece o que produz o passado, mas não apenas a consciência fetichista de um passado heroicizado, como também produz os objetos e ícones do passado, ou ao menos lhes dá pretensa atualização. A fantasmagoria do inferno, própria do século retrasado, estendeu-se no presente século ao inferno vivido por todos como fantasmagoria do passado museificado. Nas cidades tornadas museus de si mesmas, a contínua reconstrução fetichista do passado vincula-se a uma espera vazia do futuro, onde o arcaico “volta” no seio do mais moderno e os sujeitos passam a admirar sua dominação e até a desejá-la. Trata-se, como Benjamin disse, de “puxar o freio de emergência” e de “destruir o contínuo da história” para evitarmos uma nova barbárie.

A seguir vamos estabelecer relações entre o que resta da cidade em meio à metrópole, de um lado, e, do outro, a museificação e o empresariamento urbanos.

## **A cidade que resta em meio à metrópole: museificação e empresariamento urbano**

A partir de elementos da obra de Benjamin e de aportes críticos de Adorno, podemos perceber que o passado, na sociabilidade coisificada, não se opõe à modernização; a preservação fetichista, a museificação do que restou da cidade, por sua vez, anuncia que seu passado foi levado à “morte por congelamento” (como disse Adorno no trecho em epígrafe). Em geral se entende que a preservação do passado é contrária ao processo avassalador da modernização, ao que, de resto, a própria palavra preservação já remete. Entretanto, a preservação fantasmagórica do passado se torna, nessa sociedade, mais propriamente o outro lado da mesma moeda da “destruição criativa” própria do capitalismo (formulação do sociólogo e economista Werner Sombart, não devidamente referenciado por Joseph Schumpeter, pretense pai da ideia, assim como de outras que também dizia serem suas).

As experiências vividas no passado e as produções sociais que não assumiram importância no âmbito das relações dominantes foram geralmente destruídas, nem sempre deixando testemunhos, enquanto o que teria visibilidade numa história monumental foi preservado ou inventado, como provas heroizadas da destruição generalizada. Aspectos das contradições da produção social no tempo e no espaço, tanto a destruição quanto a preservação selecionada do passado correspondem, por isso, à necessária manutenção das relações dominantes nesse presente quase perpétuo<sup>61</sup>. Dessa maneira, somos duplamente alijados da apreensão da história em seu movimento: em primeiro lugar, pela negatividade do nosso transcurso no mundo moderno, que nos proíbe de viver intensamente qualquer experiência espontânea com o que herdamos: no presente, são sombras fantasmagóricas do passado que nos espreitam; em segundo lugar, porque se faz do tempo passado inscrito no espaço social - sobretudo nos monumentos arquitetônicos - algo pretensamente preservado ou restaurado, que, de todo modo, não deveria ser perdido, mantendo-se mumificado como se

---

<sup>61</sup> “Este é o dilema da gestão contemporânea dos patrimônios: se o patrimônio não dispõe de um estatuto “à parte”, se ele se torna uma mercadoria como as outras (os bens culturais), perderá seu poder simbólico. É necessário que, de alguma maneira, o patrimônio seja excluído do circuito dos valores mercadológicos, para salvar seu próprio valor simbólico. De imediato a perspectiva patrimonial se vê confrontada com uma contradição: por um lado, os patrimônios não podem ser tratados como produtos de marketing, mas, por outro, não existe desenvolvimento cultural sem comercialização. Presentemente, as estratégias mais correntes orientam-se na direção de uma combinação que contenha esta contradição: o que é tido como sagrado não impede a circulação de valores materiais” (JEUDY, 2005: 19-20).

fosse uma referência eterna<sup>62</sup>. Para David Lowenthal (2006) estamos “possuídos pelo passado”. As transformações por que a sociedade moderna passou no século XX - desde as várias tragédias que balançaram toda a vida social até a aceleração do tempo socialmente necessário para a produção, com o desenvolvimento técnico e científico, o que resultou em certa desilusão quanto às incertezas de projeção do futuro - acabaram destituindo-nos de uma compreensão mais efetiva tanto do presente quanto das possibilidades do futuro, o que nos leva a tomar o passado desesperada e descuidadamente como se ele pudesse ser nossa referência norteadora. Entretanto, para o mesmo autor, “o patrimônio não é uma indagação sobre o passado, mas a sua celebração; não é um esforço para saber o que realmente aconteceu, mas uma declaração de fé para o passado adaptado aos propósitos do presente” (LOWENTHAL; 1998: p. 10).

Para Henri-Pierre Jeudy (2005: 22), “a gestão contemporânea dos patrimônios só tem finalidade se estiver referida a uma vontade supostamente coletiva de reatualização permanente do passado. Inserido em uma atmosfera de resistência comum ao esquecimento, esse trabalho de rememoração impõe-se como um dever cívico e como uma fonte moderna de satisfação”. Assim, por meio da “imagem que o presente projeta do passado” (MONNET, 1996: 222), o patrimônio - cujo significado etimológico é herança familiar ou *pater* (pai) - passa a ser alvo de investimentos ideológicos e de estratégias de planejamento urbano, numa simulação do que é “do coletivo” em cada lugar<sup>63</sup>. De fato existe um mercado da preservação que mobiliza técnicos, especialistas, empresas, governos e entidades no qual o patrimônio é laureado como “de todos” como se merecesse a intervenção dos diretamente interessados. É “(...) como se fosse preciso salvar do desaparecimento o último traço de um edifício do tempo passado, do qual quase todo mundo ignora a função original” (JEUDY, 2005: 21). Afinal, a

---

<sup>62</sup> “O monumento modificado ao longo de períodos sucessivos é mais do que o reflexo da história da cidade, sua história se compõe de fragmentos de relato, relativos à atualidade de sua própria crônica. Na ocasião em que John Ruskin se insurgiu contra a restauração dos monumentos, ele não o fez em nome da preservação da autenticidade inicial, mas porque considerava que o princípio da restauração era, em si, um embuste. (...) A fidelidade à sua autenticidade original é uma ilusão puramente moralista. Trata-se de fazer crer que restaurar uma construção é conservá-la tal como era antes, quando, na verdade, o que se está fazendo é a operação contrária, isto é, desnaturá-la ao idealizar sua imutabilidade temporal” (JEUDY, 2005: 87).

<sup>63</sup> “Encontramo-nos diante de um paradoxo: a luta pela defesa se apresenta como uma luta contra a adaptação destrutiva à mundialização, ideológica e econômica. Em todos os lugares, os mesmos modelos de consumo e de relações sociais, fundados nos mesmos interesses privados, levariam a uma homogeneização dos comportamentos, a uma desafeição pelo patrimônio, a uma uniformização das cidades. A proteção do patrimônio dependeria, então, da defesa dos particularismos, da heterogeneidade e da diversidade. Ora, o que há de mais universal do que a ideologia do patrimônio? (...) A proteção do patrimônio não é, pois, um ato de salvaguarda de objetos-testemunhas: esses últimos perderam seu passado, não significam mais do que a imagem que o presente projeta do passado. A proteção é um ato eminentemente moderno, pois se trata de fabricar a história no dia-a-dia, de compor permanentemente a memória, de produzir incessantemente a lembrança” (MONNET, 1996: 222).

alienação dos produtos em relação aos produtores geralmente não permite a estes reconhecer seus trabalhos, que a eles parecem como algo estranho, ou no máximo imputado como do “coletivo”. Trata-se, portanto, do fato de que essa patrimonialização do passado leva a uma alienação social do tempo espacializado. Para Jérôme Monnet

(...) as políticas do patrimônio transformaram-se em peças essenciais das estratégias de imagens das cidades. Essas estratégias são para uso interno (legitimação das autoridades pela mobilização em torno de valores consensuais) e externos (localização no mercado turístico ou nos mercados de emprego sensíveis à imagem: artistas, executivos, pesquisadores etc.). Isto faz das políticas do patrimônio verdadeiras ações urbanísticas. (...) O fundamento das políticas de proteção do patrimônio seria o consenso, que transcende as clivagens ideológicas e as distâncias culturais. Sob o consenso, as políticas do patrimônio podem, assim, esconder um projeto urbano conformado a interesses particulares. Desse modo, elas são um meio ideal de legitimação de uma intervenção sobre o espaço público, um instrumento eficaz de adesão social a um projeto (MONNET, 1996: 226).

Na introdução que escreveu para uma antologia com algumas das principais referências à patrimonialização, a arquiteta Fraçoise Choay (2011), antiga estudiosa e defensora do patrimônio, reconhece que tem havido considerável esvaziamento da relação dos visitantes com os monumentos e apregoa como solução a “necessidade e a urgência de uma tomada de consciência”. Quando, “simultaneamente, sobre todos os continentes, cópias de monumentos são presenteadas nos parques de atrações temáticas, enquanto o pastiche adquire sua cidadania” (CHOAY, 2011: 37), ocorre uma “cruzada pelo consumo mercantil do patrimônio”, o qual, feito como “cultura de massa” e para ela, se torna impróprio para “qualquer deleite intelectual ou estético”:

Essa acepção do termo “cultura” repousa sobre um postulado segundo o qual um contato físico direto com o objeto patrimonial proporciona ao visitante ou ao espectador, ajudado ou não por painéis ou folhetos explicativos ou conferencistas, uma satisfação cultural imediata. Eles são assim ocultados, e o tempo e o labor necessários também, tanto para o entendimento histórico do monumento quanto para sua percepção estética (...) (como resultado de uma contemplação ativa). (...) O postulado segundo o qual a cultura de massa se funda exige, portanto, a interveção de um substituto que remedeie a ausência de cultura real conferindo ao patrimônio uma atratividade artificial em meio a um condicionamento (mental e material) que o torna visível e desejável, próprio ao consumo (cultural). A fórmula mágica de um especialista, “a cultura não saberia passar sem a mídia”, leva à cumplicidade entre promoção patrimonial e circuitos financeiros em proveito da, desde

então, próspera “indústria cultural” (dois termos cuja associação não choca ninguém hoje)”. (CHOAY, 2011: 35)

Mais preciso, Henri Lefebvre salienta que os monumentos, ao sintetizarem contraditoriamente os diversos tempos sociais, são oferecidos à contemplação passiva quando perdem seus sentidos anteriores de símbolos determinados:

*Contra o monumento.* O monumento é essencialmente repressivo. Ele é a sede de uma instituição (a Igreja, o Estado, a Universidade). Se ele organiza em torno de si um espaço, é para colonizá-lo e oprimi-lo. Os grandes monumentos foram erguidos à glória dos conquistadores, dos poderosos. (...) Construíram-se palácios e túmulos. A infelicidade da arquitetura é que ela quis erguer monumentos, ao passo que o “habitar” foi ora concebido à imagem dos monumentos, ora negligenciado. A extensão do espaço monumental é formal. E se o monumento sempre esteve repleto de símbolos, ele os oferece à consciência social e à contemplação (passiva) no momento em que esses símbolos, já em desuso, perdem seu sentido (LEFEBVRE, 1999: 29).

Ademais, “(...) o que se denomina ‘ideologia’ só adquire consistência se intervém no espaço social, na produção dele, para aí ganhar corpo. Em si, a ideologia não consistiria sobretudo num discurso sobre esse espaço?” (Idem, 2000: 55)<sup>64</sup>. Se as ideologias entram na prática social do espaço destituído da multifuncionalidade característica das sociedades précapitalistas, os monumentos tornam-se, na sociedade atual, fundamentais para a efetivação prática da reprodução capitalista do espaço. Leitor de Nietzsche, Lefebvre (idem) entende, assim, que os monumentos resumem e afirmam a “vontade de poder”, poder que busca convencer através da sua potência. Em texto sobre “Lefebvre, os situacionistas e a dialética da monumentalidade”, Grégory Busquet afirmou ser necessário “repensar o monumento, seu papel social e sua significação, para evitar fazer da monumentalização um fim em si; eis o que deve ser realizado à luz do passado” (BUSQUET, 2002: 43). Edificados, portanto, sob o comando dos dominantes, os monumentos servem para impressionar e agir sobre a população. Mais que repressivos, os monumentos são dissuasivos e persuasivos (Ibidem: 52)<sup>65</sup>. Por sua

---

<sup>64</sup> “Empiricamente, deve-se analisar as condições materiais da sociedade para compreender o verdadeiro caráter – *a posteriori* – da ideologia. Ideologia é a justificação de uma ordem e interesses materiais preexistentes. ‘É um verdadeiro jogo em que a realidade material produz uma ideologia que nega o verdadeiro caráter da realidade material idealizando-o, e que, portanto, por sua parte, incide ativamente sobre essa realidade, com o que esta resulta duplamente negada, isto é, afirmada. Por isso o essencial de toda ideologia é a afirmação profunda e constante da ordem material existente, sua justificação suprema” (SILVA, 1978: 79).

<sup>65</sup> Um texto de referência sobre a questão dos monumentos, intitulado “O culto moderno dos monumentos” e escrito pelo historiador de arte vienense Alois Riegl em 1902, então presidente da Comissão de Monumentos

vez, no texto “Na lata de lixo da história”, Debord entende que o ordenamento estratégico do urbanismo moderno se contrapõe à cidade e aos seus labirintos propícios para as “derivas” “psicogeográficas” dos situacionistas. Debord recusa acreditar “(...) que um monumento possa ser inocente” (DEBORD, 2006: 630): “fantasmas do passado” ou “fetiches do antigo”, os monumentos fazem com que a sociedade do espetáculo perpassa o espetáculo das cidades. Estas participam, assim, do espetáculo passadista. Fazendo referência a Debord, Daniel Bensaïd disse, quanto a isso, que há uma tentativa de eliminação da história e da cidade, seja pelo espetáculo seja pela “retórica pós-moderna”, que estão, afinal, irmanados:

Parafrazeando o *Manifesto Comunista* - “Tudo que é sólido desmancha no ar” - Guy Debord caracteriza assim a modernidade: “Tudo o que era absoluto torna-se histórico”. A história certamente sempre existiu, mas não sempre na forma histórica, implicando a consciência de fazer data ou de fazer época. A história está em parte ligada à cidade. Nasceu aí, pois a história da cidade seria a história da liberdade. *Ao contrário*, “a liquidação da cidade” seria a negação da liberdade moderna e a história desapareceria, com a cidade, no espetáculo: “No espetáculo, uma sociedade de classes quis, muito sistematicamente, eliminar a história”, o que confirma a retórica pós-moderna com suas estatísticas incontroláveis, seus relatos inverificáveis e seus raciocínios indefensáveis (BENSAÏD, 2011: 115).

Sendo “liquidada”, a cidade torna-se objeto fundamental de intervenções e estratégias inseridas no âmbito da reprodução capitalista do espaço, sobretudo quando seus fragmentos herdados são “reutilizados” em meio à metrópole contemporânea. Henri Lefebvre destacou, notadamente nas obras sobre a cidade, o urbano e a produção do espaço, as consequências para o centro urbano “*Quando a cidade se perde na metamorfose planetária*”:

O centro urbano não se torna apenas um lugar de consumo, mas é tomado em si mesmo como um valor de consumo. Exportados, ou antes, deportados para os arrabaldes, os produtores tornam-se turistas no centro de que foram despossuídos, expropriados. Vemos hoje as populações periféricas reinvestir nos centros urbanos como lugares de lazer, de tempos vazios e desocupados. O fenômeno urbano acha-se profundamente modificado. O centro histórico desapareceu como tal. Resta apenas, de uma parte, como centro de decisão e de poder, e, de outra, como espaços fictícios e artificiais. É verdade que a cidade persiste, mas, sob um aspecto, museificada e espetacular (LEFEBVRE, 1989: s.p.).

---

Históricos da Áustria, apresentou uma definição “neutra”: “No sentido original do termo, monumento designa uma obra erigida com a intenção precisa de manter sempre presente na consciência das gerações futuras os eventos ou os fatos humanos particulares (ou um conjunto de um e de outros)” (RIEGL, 2003: s.p.). Na mesma linha argumentativa Françoise Choay (2001) discutiu com pretensa neutralidade a questão do patrimônio.

Notadamente as áreas centrais das cidades que foram revolvidas pelo processo de metropolização, ao abrigarem diversas temporalidades, memórias e significados sociais constituídos ao longo do tempo, numa posição de destaque em relação ao que as circundam, têm sido alvo, desde pelo menos a década de 1970, de intensas intervenções urbanísticas ao redor de todo o planeta. Essas áreas são os espaços mais valorizados econômica e simbolicamente, o que as torna objeto preferencial de ações eufemisticamente chamadas de revitalização urbana, fenômeno associado à patrimonialização, à museificação, à gentrificação e, finalmente, à “cultura”<sup>66</sup>. Esse processo não passou batido às análises de Henri Lefebvre (1991: 100). Desde o final da década de 1960 o autor destacou que, como os centros das cidades permitiam a permanência de distintas simbologias sobrepostas, a história neles cristalizada torna-se oportuna para convertê-los na “riqueza suprema dos privilegiados, num bem superior que confere certo sentido ao consumo”. Assim, os centros se tornaram cada vez mais locais de interesses do poder e do dinheiro, passando a ser reconstituídos após certo abandono. Justamente através das centralidades das cidades, que para Lefebvre seriam elementos fundamentais da vida urbana, demonstrava-se como a cidade era reduzida a seu espectro. Ela tornava-se, além de local da produção, dispositivo para o controle do consumo (LEFEBVRE, 1978: 333). Para Lefebvre, a tensão crescente entre, de um lado, os bens móveis, as mercadorias e capitais e, de outro lado, os imóveis, os palácios e monumentos elevava a nível antes nunca visto a tensão entre produto e obra, entre valor de troca e valor de uso, entre museificação e memória.

De modo preciso aponta Odette Seabra o que ocorre atualmente com o que resta da cidade histórica:

Em perspectiva (...) a síntese é fazer do que resta, da cidade histórica, um campo de investimentos rentáveis, re-valorizando produtos e obras. Mas a

---

<sup>66</sup> Um estudioso do patrimônio explicou do seguinte modo a relação entre a nova acepção de “cultura” a partir de 1960 e a emergência de um “culto da herança patrimonial”: “Ainda que as políticas educativas e culturais do Estado-Providência tenham contribuído, desde a II Guerra Mundial até as últimas décadas, para o culto da herança patrimonial, a preocupação de uma pequena elite comprometida com a coletividade será apenas objeto de delegação. Além das questões das instituições tradicionais, o fenômeno é parte de uma mudança fundamental: a da nova definição de cultura a partir da década de 1960, incluindo agora os mais diversos aspectos das práticas sociais, no momento em que a paisagem material e imaterial passava por rápidas e aceleradas transformações. Finalmente, a atenção dirigida aos manejos políticos do passado e aos usos públicos da história revelou amplamente que o patrimônio era resultante de reconstruções com base na classificação e na escolha, bem como de esquecimentos seletivos e de comemorações voluntaristas” (POULOT, 2011: 475).

sociedade de mercado generalizado não cessa de introduzir novas necessidades; é por isso que, no âmbito da indústria cultural e do turismo, fragmentos do processo de urbanização são estrategicamente produzidos para realizarem-se como memória, no processo já identificado como de museificação daquilo que restou da cidade histórica. (...) É nesse sentido que o processo de metropolização tem um elo com a institucionalização da memória. E que a história da cidade, e dos seus bairros, é valorizada na atualidade (SEABRA, 2001: 76-80).

Essa autora, na esteira das elaborações de Henri Lefebvre sobre a cidade, o urbano e a teoria das representações, entende que “a metamorfose da forma urbana traduz a passagem das práticas no espaço para as representações ideológicas das práticas” (Idem, 2005: 177). Dessa maneira, do processo de metropolização “resultam as representações sociais que vagam nas lembranças e na memória histórica, muitas das quais expressas nos monumentos da cidade”, monumentos que “permanecem espaços residuais que guardam uma síntese de diversos tempos sociais e retêm a História inteira com seus impasses e contradições” (Ibidem: 153 e 179).

Nesse sentido, quando emerge a partir dos anos 1970 o capitalismo financeirizado ou de predominância financeira, não deixa de se relacionar com a crise da historicidade em que a sociedade se encontra. Pelo fato mesmo de hipotecarmos o futuro para sobrevivermos num presente que parece perpétuo, as representações espaciais de um passado mítico das cidades (juntamente, por exemplo, à “cultura” e ao “desenvolvimento sustentável”) têm sido incluídas no âmbito dos negócios econômicos como se, desse modo, pudessem confortar-nos das mudanças em curso. Em geral, alegando temor e risco de homogeneização com a “globalização”, busca-se manter, ressuscitar ou produzir “identidades culturais locais”. Ressalta-se que, desse modo, “a queda de barreiras espaciais reforçou, paradoxalmente, o significado do que o espaço contém. As qualidades do lugar tornaram-se mais significantes nas últimas décadas” (HARVEY, 1995: 5). No livro *A condição pós-moderna* (que seria mais bem traduzido por *A condição da pós-modernidade*, pois o autor não entende que passamos para a pós-modernidade. Para ele, o pós-modernismo é uma tendência estético-cultural do capitalismo tardio que surgiu como resposta às transformações na estrutura produtiva da sociedade capitalista), David Harvey traça alguns paralelos entre o momento atual, que emerge a partir da década de 1970, e o que se passou, sobretudo na Europa, no final do século XIX e início do XX, quando “as transformações das práticas espaciais e temporais implicavam uma perda da identidade com o lugar e repetidas rupturas radicais com todo



sentido de continuidade histórica” (HARVEY, 1994: 247). Celebrando as “qualidades distintivas dos lugares”, a arquitetura e o planejamento, no auge da modernidade, reafirmaram as identidades dos lugares “em meio às crescentes abstrações do espaço. Essa tendência a privilegiar a espacialização do tempo (Ser) em detrimento da aniquilação do espaço por meio do tempo (Vir-a-Ser) é consistente com boa parte do que o pós-modernismo hoje articula” (Ibidem: 248). Justamente quando “a aniquilação do espaço por meio do tempo seguia um ritmo furioso, a geopolítica e a estetização da política passaram por uma forte recuperação” (Ibidem: 248). Para Harvey, a compressão do tempo-espaço é o que explica essas transformações na percepção e na representação da sociedade em mutação, tanto no citado período passado quanto atualmente: “As ruínas ajudavam a alicerçar a nossa identidade abalada num mundo em rápida transformação” (Ibidem: 247)<sup>67</sup>.

Contemporaneamente, a busca por estabilidade num conjunto de instabilidades pode ser interpretada como um dos elementos daquilo que o politólogo Hermann Lübbe chamou de “museificação da cultura”: “O historicismo estende-se pouco a pouco a todos os domínios da vida, transformando nosso ambiente em decoração museológica e, cada vez mais, submetendo a vida nesse ambiente ao controle de uma consciência histórica que se quer sempre mais presente” (ASSION, 2002: 103). Peter Assion argumenta que há uma diluição das fronteiras entre o outrora e o agora, entre o museu e o ambiente museificado, “como se o interesse histórico por uma cultura em declínio preparasse o caminho para seu retorno artificial no

---

<sup>67</sup> Citando Harvey, um museólogo afirma: “Há semelhanças entre o comportamento humano no período da virada do século XIX para o XX, com o das últimas décadas do século XX, respeitando obviamente as mudanças relativas a esse interregno, quando há nesses respectivos períodos um ‘bombardeio de estímulos’, ocasionados por uma sobrecarga de informações, e que têm como resposta atitudes compensadoras como ‘o bloqueio dos estímulos sensoriais, a negação e o cultivo da atitude blasée, a especialização míope, a reversão a imagens de um passado perdido (daí decorrendo a importância de memórias, museus, ruínas) e a excessiva simplificação (na apresentação de si mesmo ou na interpretação dos eventos)’ (HARVEY)” (PINHEIRO, 2007: 186). Relacionando as transformações na relação espaço-tempo com as transformações estéticas, Harvey argumenta: “As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediários entre o Ser e o Vir-a-ser. (...) As respostas estéticas a condições de compressão do tempo-espaço são importantes, e assim têm sido desde que a separação, ocorrida no século XVIII, entre conhecimento científico e julgamento moral criou para elas um papel distintivo. A confiança de uma época pode ser avaliada pela largura do fosso entre o raciocínio científico e a razão moral. Em períodos de confusão e incerteza, a virada para a estética (de qualquer espécie) fica mais pronunciada. Como fases de compressão do tempo-espaço são disruptivas, podemos esperar que a virada para a estética e para forças da cultura, tanto como explicações quanto como loci de luta ativa, seja particularmente aguda nesses momentos. Sendo típico das crises de superacumulação catalisar a busca de soluções temporais e espaciais que criam, por sua vez, um sentido avassalador de compressão do tempo-espaço, também podemos esperar que as crises de superacumulação sejam seguidas por fortes movimentos estéticos” (HARVEY, 1994: 293).

presente”, cujo mote passa a ser a repetição regular de uma representação do passado. Portanto, o historicismo não é uma simples teoria:

Trata-se mais, nesse novo contexto, de uma necessidade concreta e prática que pretende fazer reviver o passado e fixar o que passa; trata-se do que é chamado museificação da cultura contemporânea. Pode-se interpretar a museificação da cultura como uma necessidade de estabilidade cultural, que seria ligada ao fenômeno da destruição acelerada da história, ou de tudo o que é histórico, fenômeno tão característico do presente em que ocorre a atividade destinada a conservar e preservar ocorre. Seria difícil negar o fato de que vivemos uma época de mudanças incessantes e é evidente que a rapidez da mudança científica, técnica, econômica, social e cultural aumenta ainda mais e transforma continuamente o ambiente cultural. De todos os lados escuta-se o lamento de que o tempo passa hoje mais rápido que anteriormente, de que os homens estão “confrontados a muitas turbulências”, de que mais pessoas não têm tempo para nada. Essas são declarações que, aliás, refletem a angústia de não se poder acompanhar o ritmo do tempo e de se expor à censura onipresente de ser “velho jogador” (ASSION, 2002: 108).

Através de uma “prática compensatória” o historicismo responderia ao fluxo das transformações. Quer dizer que o historicismo busca elementos reconhecíveis para ajudar numa pretensa elaboração identitária. “Mas, no fundo, tudo o que o historicismo faz é mostrar que nossa civilização criou uma distância emocional em relação a si mesma e que a civilização foge do presente na medida em que persegue avidamente o passado” (Ibidem: 109). Ao fugir do presente em direção a um passado coisificado, o historicismo não deixa de também visar o futuro, mas como reposição do passado. Pois, para a concepção que impulsiona o historicismo, as gerações futuras devem também “poder alegrar-se com a vista dos monumentos históricos que foram construídos ou restaurados (...). Na medida em que as ações carregadas de sentido histórico são reintegradas à vida da comunidade e as respectivas propagandas são repetidas periodicamente, tais ações contêm a obrigação da repetição futura” (Ibidem: 111). Trata-se, enfim, de uma repetição do passado no futuro, em que o presente serve para congelar uma imagem do passado tomada como perfeita.

Uma vez que a produção do espaço acompanha as exigências dos ciclos reprodutivos do capital, torna-se necessário observar a situação da cidade nesse momento de “museificação” generalizada, notadamente a relação da cidade com a metrópole que lhe foi sobreposta. Se “é das entranhas da cidade que se vai formando a metrópole num processo marcado por continuidades e descontinuidades relativas” (SEABRA, 2011b: 54), é necessário compreender como a metrópole se efetiva através da autodestruição da cidade. Como formas de emprego do tempo, os usos dos espaços da cidade são crescentemente subjugados aos

negócios e estratégias de valorização do capital. A festa, o lúdico, o espontâneo, enfim o lugar central que esses elementos ocupavam anteriormente na vida urbana (como fins em si) são praticamente suprimidos. Por isso “(...) a autodestruição da cidade torna-se evidente. Estamos assim em condições de pensar a metrópole como o reino da quantidade: grandes números, sociedade de massas, grandes espetáculos, grandes orçamentos, estádios superlotados...; como o reino do valor de troca” (SEABRA, 2011b: 59). Trata-se, pois, do conflito entre a metrópole e a cidade.

Nesse processo, um elemento importante da cidade em meio à metrópole refere-se aos interesses que se movem em torno da elevação dos patamares do preço da terra, quando “os velhos centros são objeto de estratégias de valorização com as quais se pretende salvar a cidade” (Ibidem: 58). Diz-se salvar a cidade em meio à metrópole, mas o que está em questão é fazer com que a cidade não seja apenas o lugar dos negócios, mas que ela mesma seja “reproduzida” como negócio (SANTOS, 2006: 111). As regiões centrais das cidades são alvo, então, de inúmeras estratégias que visam tanto à elevação dos patamares do preço da terra por parte dos proprietários fundiários quanto à conversão da renda da terra em lucro por parte dos capitalistas, que pretendem auferir superlucros através de rendas diferenciais e de monopólio. Por isso Harvey afirma que, embora em concorrência, “os capitalistas fazem o que podem para evitar a concorrência. Eles amam os monopólio”<sup>68</sup>. Sendo a renda da terra a forma econômica correspondente à propriedade, os capitalistas buscam convertê-la em superlucros através da perseguição das qualidades particulares monopolizáveis de determinadas partes da cidade. Muitos dos centros das antigas cidades que se transformaram em metrópoles - que passaram por certa “deterioração” (em geral se trata de certa popularização) a partir da década de 1970, devido, entre outros fatos, ao de os investimentos dos capitais se terem dirigido sobretudo para outras regiões da metrópole e para a suburbanização de alta renda - tornaram-se alvo privilegiado dessa perseguição, uma vez que, graças ao *rent gap* (BIDOU-ZACHARIASEN, 2006), à diferença entre os preços da terra antes (baixo) e depois (alto) da *gentrificação*, pode-se “comprar barato para vender caro”.

Nas sendas da teoria da renda de monopólio (de Marx), que Harvey (2005) desenvolveu, Pedro Arantes (2008) estudou a relação entre a contemporânea arquitetura de “assinatura”, ou “de marca”, e a criação de especificidades espaciais, vinculando-as ao capital

---

<sup>68</sup> Entrevista com David Harvey. Disponível em: <<http://unaantropologaenlaluna.blogspot.com.br/2013/04/utopias-y-deshaucios-la-ciudad-rebelde.html>>. Acesso em 10 de julho de 2013.

financeiro/rentista. Para ele, “com a passagem da hegemonia do capital industrial para a dominância financeira, surgem, nas novas paisagens urbanas, figurações surpreendentes produzidas por uma arquitetura de ponta – aquela que explora os limites da técnica e dos materiais, quase sem restrições, inclusive orçamentárias” (ARANTES, 2008: 176). Os estudos de Sérgio Ferro serviram para Arantes desvelar a relação entre fetichismo da mercadoria e fetichismo arquitetônico, fetichismo expresso na superficialidade límpida e harmoniosa do produto final, o que apaga, entretanto, os esforços dos trabalhadores nos canteiros. Daí resulta que “seus canteiros de obra tornam-se verdadeiras oficinas de joalheria”<sup>69</sup>. Assim, efetiva-se o que foi denominado o “grau zero da arquitetura, reduzido a um jogo de formas, aparentemente sem regras e limitações de qualquer espécie, em busca do grau máximo da renda” (Ibidem). Para Harvey (2005), por sua vez, além da arquitetura, a dimensão do que se entende por “cultura” envolve-se intrinsecamente com a criação de rendas monopolistas, auferidas por capitais em concorrência graças a diferenciais competitivos (como excepcionalidade, originalidade e autenticidade) que as espacialidades e produtos já contêm ou são produzidos para tanto<sup>70</sup>. Vários capitais se voltam, pois, para a “produção cultural de espaços”, como adverte David Harvey:

---

<sup>69</sup> Em sentido similar, Guilherme Wisnik fez referência à concepção de George Bataille sobre a arquitetura: “Segundo George Bataille, a arquitetura encarna simbolicamente a ordem social, o establishment, oferecendo uma imagem pretensamente coerente e organizada da sociedade através de edifícios e conjuntos urbanos. ‘É sob a forma de catedrais e de palácios que a Igreja e o Estado se dirigem e impõem silêncio às multidões’, escreve Bataille no primeiro artigo do seu dicionário publicado em Documents (1929). É por isso que, em tempos revolucionários, a animosidade do povo se dirige justamente contra os monumentos. Analisando os escritos de Bataille sobre a arquitetura, Denis Hollier observa que a sociedade, de acordo com Freud, repousa sobre um crime cometido em comum, ‘mas recobre o lugar do crime com monumentos pudicos que nos fazem esquecer-lo’. E conclui: ‘A arquitetura não exprime o ser da sociedade, ela o camufla’” (WISNIK, In: NOVAES, 2012: 229).

<sup>70</sup> Referindo-se a Harvey e Pedro Arantes, Odette Seabra compreende de maneira oportuna a relação entre “economia simbólica” e “políticas de requalificação do centro histórico das cidades”. Observando a busca de determinados capitais por remuneração rentista - permitida pelo fetichismo em segundo grau do capital (abstração da abstração) associado à autonomização de imagens como marcas, o que faz com que os preços atribuídos às “mercadorias culturais” (incluindo os imóveis e “bem imateriais”) estejam relacionados mais ao montante de dinheiro em circulação em excesso do que ao valor objetivado nelas -, a autora esclarece: “(...) a mercadoria simbólica é destinada a auferir rendas de tipo monopolista, assumindo a condição de bem cultural. Há uma transferência de dinheiro que remunera o bem cultural e que corresponde a uma cota parte do sobreproduto social que circula descolada da base material da produção de mercadorias. A possibilidade de ganho está despregada dos fundamentos do processo do capital que gera lucro (p.ex. capital industrial). Em termos gerais sabe-se que há autonomização do dinheiro em relação à mercadoria (cada mercadoria circula no seu mercado específico), da mesma forma, esse processo está assentado na autonomização da imagem (marca) enquanto produto cultural em relação ao objeto. Por isso na cultura pós-moderna os objetos culturais parecem flutuar sem história e sem contradições. E, se a forma dinheiro deixa de estar articulada a um conteúdo, como é a da produção do valor, deslocando-se do seu fundamento, a dominação aparece como sem sujeito. Nisto consiste o fetichismo do capital, pois está sendo produzida uma abstração (a mercadoria em primeira instância) da abstração (mercadoria em segunda instância). Certos atributos imateriais das cidades, tais como as lembranças, podem ser convertidos em memória e história, tornando-se matéria prima nos circuitos de valorização e assim

(...) há conflitos constantes sobre a definição do poder monopolista, que é possível que esteja harmonizado com o local e as localidades, e que a idéia de “cultura” está cada vez mais enredada com as tentativas de re-assegurar tal poder monopolista, exatamente porque as alegações de singularidade e autenticidade podem ser melhor articuladas enquanto alegações culturais distintivas e irreplicáveis. (...) a indústria do conhecimento e do patrimônio, a produção cultural, a arquitetura de grife e o cultivo de juízos estéticos distintivos se tornaram poderosos elementos constitutivos da política do empreendedorismo urbano. (...) Em um mundo altamente competitivo, a luta para acumular marcos de distinção e capital simbólico coletivo continua. No entanto, isso suscita todas as questões relativas às opções de memória coletiva, estética e beneficiários. (...) O problema para o capital é achar os meios de cooptar, subordinar, mercadorizar e monetizar tais diferenças apenas o suficiente para ser capaz de se apropriar das rendas monopolistas disto (HARVEY, 2005: 227-38).

Nesse contexto as cidades são tomadas como mercadorias que devem ser alvo de estratégias destinadas a promovê-las. Produzem-se representações do espaço, imagens que buscam sintetizar a cidade ideal e discursos sobre o diferencial das cidades, quando, enfim, o “city marketing” se torna um dos fundamentos da política urbana que enseja projetos de renovação. Otília Arantes afirmou apropriadamente que “a lógica que aí se esconde não é outra senão a da racionalidade sabidamente perversa do mundo da reprodução material da sociedade, para o qual o reforço das particularidades é a contrapartida da globalização [ou melhor, da mundialização do capital]” (ARANTES, 1998: 177).

As chamadas “revitalizações” vinculam-se, então, a uma retomada capitalista (após certa “deterioração”) dos espaços centrais das cidades, quando o se Estado torna fundamentalmente comprometido com a elevação da rentabilidade de determinados capitais<sup>71</sup>. Então, não podemos concordar que, com o advento do neoliberalismo, o Estado tenha simplesmente deixado o “livre mercado” atuar sozinho. De um lado, se houve certa retirada

---

transitar pelo instituto do tombamento e preservação. É no movimento que se estabelece entre lembrança e memória (na perspectiva da preservação e do tombamento de bens simbólicos), conjugada com as políticas de requalificação do centro histórico das cidades, que se pode localizar pelo menos um dos fundamentos de uma economia simbólica” (SEABRA, 2011a: s.p.).

<sup>71</sup> Uma discussão pertinente, que não poderemos desenvolver neste estudo, refere-se à relação entre as formas de capitais rentistas (sejam vinculados à renda da terra, ao sistema de juros ou ainda aos capitais que se vinculam ao conhecimento e à cultura como formas de produzir mercadorias diferenciais cujo preço de venda está descolado do valor) e a reprodução do capital no seu conjunto. No que diz respeito à relação entre capitais rentistas vinculados à renda da terra e a teoria da crise em Marx - uma vez que o rentismo é, por excelência, improdutivo do ponto de vista da reprodução do capital, ao passo que a renda é apenas uma dedução do mais-valor produzido pelo trabalho no processo de produção -, cf. o excelente estudo de COUTO (2011). Sobre a teoria da renda e as “mercadorias conhecimento”, cf. o ótimo texto de TEIXEIRA (2009). Sobre a teoria da renda e as “mercadorias culturais”, cf. HARVEY (2005).

relativa do Estado de muitas das suas antigas “funções”, sobretudo no provimento das chamadas “políticas sociais” ou “direitos sociais de cidadania”, de outro lado, contudo, muitos setores da economia e empresas específicas passaram a ter recursos do fundo público direcionados diretamente aos seus interesses. Entre esses dois lados houve um processo de simbiose que gerou a forma contratual das parcerias público-privadas. São essas últimas, afinal, que, ao dirimirem possíveis inconvenientes entre Estado e empresas, alimentam “o monstro do centro da cidade”: “Para tornar compensadora cada leva de investimentos públicos, faz-se necessária mais uma leva. A parceria entre o poder público e a iniciativa privada significa que o poder público entra com os riscos e a iniciativa privada fica com os lucros. Os cidadãos ficam à espera de benefícios que nunca chegam” (HARVEY, 2004: 190). Por isso Odette Seabra argumenta que os projetos de “requalificação urbana” não são “iniciativas ingênuas”:

(...) os programas de requalificação urbana, devotados aos espaços centrais das cidades, parecem ser a tentativa de recolher os fragmentos do que resta de um botim. A precoce deterioração das formas de uso do espaço que parecem estar em correspondência com o custo de oportunidade do capital das diferentes localizações intra-urbana acaba por justificar uma nova rodada de políticas de espaço de caráter intervencionista que produz a museificação dos velhos centros. Não se trata de iniciativas ingênuas, nelas estão empenhados o Estado, profissionais liberais, bancos de investimentos, empresários. Se produzir espaço sempre foi uma forma de formar capital, nestas condições trata-se de reproduzi-lo. São as reestruturações do espaço medidas, calculadas segundo a lógica interna do processo que necessariamente tem que valorizar o valor (SEABRA, 2011b: 72).

Em texto incluído no livro *De volta à cidade - a gentrificação generalizada*, Neil Smith expressa como o planejamento urbano estratégico que se segue à década de 1980 faz com que, “em lugar de a razão política acompanhar a economia, ela agora se curva inteiramente diante dela. As políticas urbanas já não aspiram guiar ou regular o sentido do crescimento econômico, elas se encaixam nos trilhos já instalados pelo mercado, à espera de contrapartidas mais elevadas (...)” (In: BIDOUC-ZACHARIASEN, 2006: 76). Nesse contexto encontra-se a forma própria do Estado neoliberal, que não se coloca mais apenas *a posteriori* como gerenciador e ordenador do espaço urbano, mas também *a priori* como articulador dos interesses do capital, criando ambientes atrativos através do que David Harvey (2005) chamou de *empresariamento urbano*.

Retomando, em recente entrevista, as reflexões sobre os capitais que visam a auferir ganhos com a renda de monopólio, de que falamos acima, Harvey referiu-se à contradição fundamental que semelhante perseguição engendra quando diz respeito ao empresariamento urbano das cidades: quando praticamente todas as cidades buscam diferenciar-se - para poderem “comercializar-se” e atrair capitais e “pessoas certas”, numa aparente “concorrência entre cidades” - através do “marketing dos aspectos culturais e históricos” (de uma história e de uma cultura que muitas vezes são invenções para esse mesmo empresariamento urbano), as próprias cidades acabam copiando as receitas umas das outras e a singularidade de cada uma delas é diminuída ou mesmo desaparece. Assim, as cidades começam a perder a vantagem monopolista de atração, que tanto se pretendeu ser um diferencial<sup>72</sup>. Todavia, nem mesmo diante dessa contradição os governantes e gestores de plantão deixaram de tentar fazer do “marketing dos aspectos culturais e históricos” um dos elementos chave do empresariamento urbano. Talvez no máximo os governantes e gestores tentem inventar novos diferenciais, que devem, contudo, ser copiados por governantes e gestores de outras cidades...

Podemos dizer, portanto, que a miríade de forças que conforma a reprodução do espaço urbano segundo as estratégias da cultura como mercadoria - cujo valor de uso tem implicado a suposição fetichista de que não há implícito nela um valor de troca, mesmo que

---

<sup>72</sup> Nas palavras do autor: “Existe grande interesse em tentar adquirir renda de monopólio assegurando-se de que seu produto é comercializado como único e muito, muito especial. Então, no nível da cidade, isso significa que as cidades buscam ‘comercializar-se’ a si mesmas. Existe toda uma história, em particular nos últimos 30-40 anos, em que as cidades tratam de se comercializar e vender um fragmento da sua história. Qual é a imagem de uma cidade? É atrativa para os turistas? Está na moda? Assim se venderá uma cidade. Existem muitas cidades com histórias inventadas no mundo de hoje. Então, se diz às pessoas que a cultura do lugar é muito especial. Como se sabe, coisas como estilos únicos de comida, ou danças, têm muita importância. Deve-se promover a ‘vida na rua’ como única, que não existe em outro lugar como este, e todo esse tipo de coisas. O marketing dos aspectos culturais e históricos de uma cidade é atualmente componente crucial do processo econômico. Algumas cidades simplesmente têm uma cultura única, mas inventada. Por exemplo, algumas cidades usaram a ‘arquitetura de assinatura’ (...). As cidades começam a usar a produção cultural como uma forma de se venderem como especiais. Por suposto, o problema é que grande parte da cultura é muito fácil de copiar. A singularidade começa a desaparecer. Então temos o que chamo ‘disneyficação’ da sociedade. (...) Se todas as cidades têm 30 museus, podemos esquecer-nos de encontrar alguma vantagem monopolista. (...) Esta é a contradição: vende-se uma cidade como única, mas através do marketing a cidade pode ser copiada. De fato, os simulacros da história se fazem tão importantes quanto a própria história. Existe uma tensão que busca a renda monopolista, ganhando-a durante pequeno período e depois perdendo-a ante os simulacros. Isso é importante. Isso também cria uma situação na qual os produtores culturais ganham muita importância. Fui viver em Baltimore em 1969 e havia uns três museus. Agora existem aproximadamente 30! Isso se converte na forma em que se vende a cidade. No entanto, repito, se todas as cidades têm 30 museus, podemos esquecer-nos de encontrar alguma vantagem monopolista. Já não importa realmente se estou em Baltimore, Petersburg ou Detroit: tudo se converte numa experiência copiada. As cidades começam a perder seu poder monopolista”. *Entrevista con David Harvey*. Disponível em:

<<http://unaantropologaenlaluna.blogspot.com.br/2013/04/utopias-y-deshaucios-la-ciudad-rebelde.html>>. Acesso em 10 de julho de 2013.

obrigue a comprar todas as outras mercadorias, pois se faz como “cultura do dinheiro” – contribui para a fuga das contradições sociais, escapando do enfrentamento e da crítica à reprodução do capital. Tal fato tem permitido uma ilusão de diferenças sociais absolutas e abstratas em termos, por exemplo, de “identidades”, no bojo da homogeneidade da troca de mercadorias. Através de uma voga culturalista entende-se a violência do processo de reprodução do capital como externa ao que interessa “valorizar”. Administração cultural como instrumento político torna-se administração dos conflitos e das contradições sociais. As teorias que se prendem às aparências das realidades sociais no processo de modernização em termos de “diferenças culturais” reproduzem, pois, um escapismo conivente, que, ao se desviar das violências em que se assenta a reprodução do capital, acaba ratificando-as. Assim, por meio dessa pretensa “democracia cultural”, “a expansão da esfera cultural e consensual é inversamente proporcional ao estreitamento do conflito político” (BENSAÏD, 2011: 43). A cultura “como um bem de consumo no qual nada deve lembrar-nos do modo como ele veio a surgir” parece-nos ser mola propulsora das atuais vinculações entre patrimônio arquitetônico-cultural e rentabilidade. Por isso Oflia Arantes afirmou que

(...) vão as grandes corporações multinacionais tratando de nos persuadir que os verdadeiros protagonistas da cena mundial são – quem diria... – as cidades, ou melhor, cidades cuja configuração seja propícia à valorização patrimonial que mais interessa a tais firmas no presente estágio de transnacionalização produtiva. Rentabilidade e patrimônio arquitetônico-cultural se dão as mãos, nesse processo de *revalorização urbana* – sempre, evidentemente, em nome de um alegado civismo (como contestar?...). E para entrar nesse universo dos negócios, a senha mais prestigiosa é a cultura. Essa a nova grife do mundo *fashion*, da sociedade afluente de altos serviços a que todos aspiram (ARANTES, 2002: 69; grifos do autor).

Na revista da Internacional Situacionista nº3, de 1959, em texto intitulado “O urbanismo unitário no fim dos anos 50”, afirmava-se que “(...) hoje as próprias cidades se oferecem como um lamentável espetáculo, um anexo de museu para turistas que passeiam” (In: JACQUES, 2003: 102). No texto *Programa elementar da oficina de urbanismo unitário* - publicado na revista da Internacional Situacionista nº6, de 1961 -, Attila Kotanyi e Raoul Vaneigem diziam que, ocupado pelas mercadorias e pela tecnocracia urbanista estatal, “todo espaço já está ocupado pelo inimigo” (Ibidem: 141). Dessa maneira, ainda existiria algum lazer que, no entorno ou dentro de monumentos patrimonializados, poderia ser tomado como



atividade própria de um “tempo livre”? As palavras de Henri Lefebvre talvez respondam negativamente:

No momento, o lazer é antes de tudo e para todos, ou quase todos, a ruptura (momentânea) com o cotidiano. E vive-se uma mutação difícil, no transcorrer da qual os antigos “valores” foram inconsiderada e prematuramente obscurecidos. O lazer não é mais a Festa ou a recompensa do labor, também não é ainda a atividade livre que se exerce para si mesma. É o espetáculo generalizado: televisão, cinema, turismo (LEFEBVRE, 1991: 60-61).

Mais à frente ele diz:

Contrariando-se, opondo-se, implicando-se, misturam-se de um lado a satisfação, a procura obstinada do estado “satisfeito”, e, de outro, a insatisfação, o mal-estar. O consumo de espetáculo torna-se espetáculo do consumo. O consumo devorador do passado (obras de arte, estilos, cidades), a saturação rápida e o tédio se encadeiam. A partir daí, como não aspirar à ruptura? Como não querer fugir do cotidiano? Bem entendido, esse desejo, essa aspiração, essa ruptura, essa fuga, são rápida e facilmente recuperáveis: organização do turismo, institucionalização, programação, miragens codificadas, colocação em movimento de vastas migrações controladas. Daí decorre a autodestruição do objeto e do objetivo: a cidade pitoresca, a região turística, o museu desaparecem sob o afluxo dos consumidores, que acabam consumindo apenas a sua própria presença e a sua própria acumulação (Ibidem: 94-95).

Todavia “o consumo devorador do passado” no “espetáculo generalizado” não é a última palavra sobre o presente. Mas,

Como imaginar a libertação no lazer quando o trabalho continua alienado e alienante? Como desenvolver uma cultura coletiva e criadora quando a própria esfera cultural se acha cada vez mais submetida à produção mercantil? Como subtrair-se à dominação do Estado quando a ideologia dominante se impõe principalmente através do universo fantasmático da produção mercantil generalizada? (BENSAÏD, 1999: 270).

Sem respostas prontas, voltemo-nos para a crítica da modernização, a fim de que uma utopia concreta do inteiramente novo possa fundar-se na negativa do que até hoje impediu a emancipação social. Talvez tal impedimento seja efeito dos restos da cidade erigidos em história monumental, que nos assombram como fantasmas de mortos museificados, pois esses restos ainda não desapareceram das nossas paisagens moribundas...

Moishe Postone (2004: 64) entende que a dinâmica histórica do capitalismo “não é simplesmente uma sucessão linear de presentes, mas acarreta uma complexa dialética de duas formas de constituição do tempo”. Por um lado, “concreta, heterogênea e direcional”, ocorre uma concretização do tempo histórico, inclusive pré-moderno, que pesa sobre nós cotidianamente como um “fardo histórico”. Por outro lado, ocorrem a imposição e a acumulação de tempo abstrato, que configuram o trabalho morto passado como capital. Potencialmente, o desenvolvimento das forças produtivas reduz a demanda por trabalho no presente, sem, entretanto, por si só, permitir que nos liberemos do tempo abstrato. Assim, “tempo histórico e tempo abstrato são inter-relacionados; ambos são formas de dominação” (Ibidem: 64). Para o autor as

(...) pessoas constituem o tempo histórico, entretanto dele não dispõem. Antes, o tempo histórico no capitalismo é constituído numa forma alienada que reforça a necessidade do presente. A existência de uma dinâmica histórica, (...) é tomada criticamente, [por um lado,] como uma forma de heteronomia relacionada com a dominação do tempo abstrato, com a acumulação do passado numa forma que reforça o presente. Por outro lado, (...) é precisamente a mesma acumulação do passado que se apresenta no interior do aumento da tensão com a necessidade do presente e torna possível um tempo futuro. Daí, o futuro é tornado possível pela *apropriação* do passado (POSTONE, 2004: 64-65; grifo do autor)<sup>73</sup>.

Nessa dinâmica histórica, em que a acumulação do passado reforça o presente, o futuro só se torna possível como modo de vida emancipado através da apropriação radical do passado. Dessa maneira, apenas com a consciência crítica e presente da história, sem abafa-la como patrimônio morto, museificado, pode-se “fazer época”, algo próximo tanto de Walter Benjamin quanto de Guy Debord, críticos ferozes da razão historicista e intérpretes da cidade como campo de batalha.

---

<sup>73</sup> No livro *Tempo, trabalho e dominação social*, POSTONE (2006) desenvolveu a interpretação de que, sob as relações sociais capitalistas, se tem a difundida concepção ideológica de que toda a história humana seria uma marcha direta para a formação inevitável do capitalismo, ou ainda a concepção de que sempre houve capitalismo, como entendeu a economia política clássica (criticada, sobretudo quanto a isso, por Marx) e até Max Weber. Contraopondo-se a essas concepções, Postone compreende, com Marx, que o trabalho abstrato próprio do capitalismo é mediação social historicamente determinada, uma vez que o tempo abstrato se apresenta, nessa sociedade, como variável independente, isto é, existente objetivamente apenas quando representado ou expresso como medida do valor em alguma forma específica do desdobrar-se da forma-mercadoria: nas mercadorias ou no dinheiro, por exemplo. Ver quarto e quinto capítulo de POSTONE (2006).

Atentando para o modo como nos relacionamos contemporaneamente com aquilo que sobrou da cidade, detivemo-nos em alguns dos elementos fundamentais do processo de modernização.

Agora vamos considerar os elementos históricos e as contradições constitutivas da cidade de Belo Horizonte, além de analisarmos as consequências dos processos de urbanização e metropolização para a Praça da Liberdade.

## **Contratempos da modernização: a praça republicana numa “cidade moderna”**

Problematizamos, em seguida, as raízes da “modernidade anômala” de uma urbanização como a de Belo Horizonte, na periferia mundial da reprodução do capital. Em país caracterizado antes por “parecer moderno, mais do que ser moderno” (MARTINS, 2000: 33), onde as ideias estiveram, em relação ao seu uso europeu, fora do lugar (como disse Roberto Schwarz), a fundação de uma cidade pretensamente “moderna” no final do século XIX, como foi o caso de Belo Horizonte, expressaria o quanto a modernidade se vincula aqui a uma forma particular de modernização. Em outras palavras, nos termos das representações ideológicas de uma cidade planejada construída no Brasil da Primeira República encontram-se certos elementos constitutivos do ideal de modernidade.

Desde pelo menos a década de 1880 falou-se na abertura de um novo tempo para o Brasil, o que seria acompanhado de reestruturação social, política e econômica. A proclamação da República em 1889 acompanhava o momento crucial da conversão da economia baseada no escravismo no regime de colonato (que aqui antecedeu o chamado “trabalho livre”). Mas a República não significou, ao menos de início, o anunciado reordenamento da estrutura brasileira do poder, assentada no clientelismo e na troca de favores. Entretanto, o ingresso na Primeira República também não foi apenas uma proclamação, do alto do poder, de um golpe de Estado que afirmava a necessidade de modernizar a “nação”, ao ruir de um reinado que perdera a força. Inaugurou-se, de fato, novo tempo para o discurso político-ideológico, mas também para a relação de forças da economia política estruturalmente mantida “à brasileira”: patrimonialista e personalista, a Primeira República estabelecia-se pela dominação de poderes para os quais o que era aparentemente “atraso” seria uma vantagem, a condição para que houvesse uma discursiva e arquitetada vanguarda como modernidade postiça das elites<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Contemporânea da História europeia, sem ser contemporânea nas suas relações sociais e no nível de desenvolvimento das forças produtivas, a Primeira República brasileira almejou uma modernidade (correspondente, para Lefebvre, à “consciência crítica do moderno”) que não poderia efetivar-se tão cedo, pois não se tinha aqui um modo de vida exemplarmente moderno, embora produto e fundamento do moderno: “Era o ritmo morno da vida social, ainda prevalecente, que impacientava quem se consagrou a representar o tradicional como atraso, contrapondo-o ao moderno ao invés de compreendê-lo como seu produto e fundamento” (MARTINS, 2003: p. 398). Apesar de serem filhas do mundo moderno, a estrutura social e as forças produtivas que vigoravam no Brasil do final do Império não eram compatíveis com uma nação que se arvorasse a ser moderna. Afinal, as marcas do período colonial perduraram e deixaram cicatrizes para além da Monarquia e da Primeira República. O período colonial foi determinante para a inserção do Brasil no mercado mundial, com a reprodução do capital comercial no plano internacional através da reprodução, internamente às colônias, de relações não-capitalistas (como o regime escravocrata). Contudo, a Primeira República, dos altos gerais e

Em tal contexto as cidades brasileiras do final do século XIX começaram a tomar contornos mais importantes para a reprodução do capital, após quatro séculos de predomínio do caráter mercantil e agroexportador da economia. Em particular Minas Gerais, cuja ocupação territorial teve marca atipicamente urbana no século XVIII graças à economia minerária, intensificou sua ruralização com a decadência da mineração no século XIX. Ouro Preto, até então capital da Província de Minas, marcou-se como importante cidade minerária e pela “arquitetura colonial”. Nas últimas décadas do século XIX, todavia, com a emergência do republicanismo em Minas Gerais<sup>75</sup>, alguns homens de formação solidificada nos ideais liberais e progressistas (tais como Augusto de Lima, Bias Fortes [o primeiro], João Pinheiro e Afonso Pena) colocavam-se na ofensiva para a fundação de uma nova capital para Minas. É nessa conjuntura - de quase dissolução da ordem interna, dos interesses pela partilha do território original e do risco de fracasso do novo regime para os destinos do estado (MARTINS, 2003) - que o projeto de construção de uma cidade onde se ligariam as origens e tradições mineiras ao progresso e à República se tornou oportuno para “realizar a síntese sonhada pelo novo tipo de governo” (MELLO, 1996: 25).

Capital desde 1720, quando houve a separação da Capitania de Minas Gerais da de São Paulo, a cidade de Ouro Preto caracterizava-se, para os republicanos, por ser atrasada e deficiente. Depois da difícil discussão sobre a definição do sítio, a construção da nova capital, a Cidade de Minas<sup>76</sup>, deveria ser efetivada em quatro anos, de 1894 a 1897. Era criada, então, a Comissão Construtora da Nova Capital, para a qual o engenheiro-chefe e politécnico, Aarão Reis (chefe da comissão até 1895), selecionou equipe afeita ao positivismo republicano.

A transferência da antiga capital da Província (Ouro Preto) para a Nova Capital do estado de Minas Gerais (Belo Horizonte) não deve ser interpretada, portanto, sem referência

---

compadrios, espalhou-se aos ares como caminho único para o país, o qual teria um encontro marcado com o futuro limpidamente “moderno”. Impregnada de seus signos, portanto de imagens da modernidade, uma elite nacional afirmou-se, então, através de um republicanismo cientificista, positivista e ordenador do Estado como ente que formaria uma “nação soberana”.

<sup>75</sup> Republicanismo marcado pelo enaltecimento dos “Inconfidentes” do século XVIII, tidos como os pais tanto da intenção de fundar uma República brasileira quanto de mudar de cidade a capital da Província. Como os estados da Federação, com o advento da República, adquiriram importância desconhecida pelas antigas províncias, o que reativou as discussões a respeito da mudança da capital de Minas, cogitada desde o final do século XVIII (MARTINS, 2003), os velhos republicanos contrapunham-se, em disputas ferrenhas, às “ultrapassadas” elites provinciais ancoradas no domínio político-econômico que mantinham sob o decadentismo mineiro durante o Brasil Imperial, assim como se contrapunham à Ouro Preto “antiga” e descompassada do “espírito moderno” da República. Além disso, a mudança da capital deveria conferir nova geografia do poder ao estado conturbado pelo separatismo.

<sup>76</sup> Cidade de Minas foi o nome original de Belo Horizonte, desde sua inauguração, em 1897, até 1901, quando a capital mineira retomou o nome do distrito e da comarca a que pertencia e, finalmente, passou a se chamar Belo Horizonte.

às transformações que ocorreram no Brasil no final do século XIX. Resumidamente, VEIGA (1994: 70) entende que Belo Horizonte “pode ser considerada um laboratório de novas experiências, com a finalidade de construir a urbanidade de seus habitantes, de fixar a modernidade nas ‘Gerais’, tendo seus pressupostos em necessidades concretas: a intenção política de redefinir a posição política, econômica e cultural do Estado republicano”. Para entrar no novo tempo pressupunha-se uma nova capital. Cidade planejada para ser capital do estado, a futura Belo Horizonte era o arquétipo de uma vida na modernidade e lugar onde habitaria uma sociedade que “acerta as contas com o passado”. De um lado, tentava-se romper com o passado colonial e com o passado imperial, tomados ambos como causas do “atraso” do País, e, de outro lado, buscava-se concretizar a perspectiva modernizante, aliando “ordem e progresso”. Segundo Aarão Reis, era necessário para o plano da nova capital “traçar com a régua e o compasso uma ordem social harmônica, unitária, onde não haveria lugar para a chamada desordem urbana”. Assim, “a uniformidade da malha urbana proclamava a transparência e orientação plena do espaço, assegurando uma legibilidade imediata da cidade” (apud JULIÃO, 1996: 57). A cidade firma-se, desde então, como locus do poder estatal e da reprodução do capital, do traçado reto e da lógica formal de uma ciência que não consegue ordenar de todo o que constantemente reitera contradições<sup>77</sup>. A República e Belo Horizonte seriam também as “boas novas” que reformulariam o arcaico (o tradicional, Ouro Preto), não apenas na ruptura como também na continuidade, o que é demonstrado, por exemplo, na ideologia da mineiridade, que alia tradição e progresso, ou ao se tomarem Ouro Preto e os “Inconfidentes” como marcos da História mineira. Enquanto em Ouro Preto estava preservado o passado, a pré-história do republicanismo mineiro que viria a ser monumentalizada ao longo do século XX, Belo Horizonte representava o futuro<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Inaugurada às pressas, a Cidade de Minas ainda estava inacabada. Os operários aglomerados em meio às obras não foram retirados e, sem lugar para ficarem, assim como muitos dos antigos moradores do arraial, formaram as primeiras favelas na periferia da cidade planejada. Nesse sentido, a periferização em Belo Horizonte não foi simples consequência da fundação da Nova Capital, mas também foi causa, uma vez que a “cidade moderna” não se destinava aos pobres, embora eles fossem fundamentais à edificação dela. Em relação ao que se sucedeu, não podemos deixar de concordar com Letícia Julião quando afirma que esse processo permanece, pois “(...) ainda está em curso a mesma ‘modernidade’ pelo avesso, que logra perpetuar os abismos entre as duas cidades” (JULIÃO, 1992: 190).

<sup>78</sup> Sobre a relação entre o processo de tombamento do patrimônio urbano da cidade de Ouro Preto (a respeito do qual abundam referências bibliográficas) e a recente transformação dos prédios da Praça da Liberdade em museus e centros culturais, cabem breves palavras. A partir do grupo de modernistas reunidos na Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, juntamente ao então Ministro Gustavo Capanema e ao advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade, houve intensos debates sobre a necessidade de preservação do “patrimônio nacional”, num processo que culminaria no que conhecemos hoje como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), cujo protótipo se vinculava ao Museu Nacional. Tomada como referência principal nesse momento

A cidade planejada de Belo Horizonte - a primeira após a Proclamação da República no Brasil - foi implantada fazendo-se *tabula rasa* do antigo arraial sobre o qual fora construída.<sup>79</sup> Como expressão precípua da ambição tecnocrática de uma racionalidade controladora do espaço, o desenho geométrico do traçado imperou no projeto da Nova Capital. A cidade era, como afirma Letícia Julião (1992: 189), “uma ilusão configurada em seu traçado geometrizar, que proclamava a convicção de que a ordenação racional do espaço iria dominar os fluxos contraditórios e caóticos da sociedade”. Espécie de cenário, a cidade planejada e edificada em poucos anos seria a expressão máxima da tentativa de se forjar um modo de vida desde cima, por meio do plano, como se o mundo moderno e a vida na modernidade fossem ser produzidos desde que se tivesse uma cidade cujo desenho propiciasse tais atributos<sup>80</sup>. Ergia-se, assim,

(...) uma modernização forjada de cima para baixo, que se efetivava de forma distorcida e desigual nos diferentes âmbitos da sociedade. Copiava-se o modo de vida cosmopolita e as instituições políticas burguesas, procurando instaurar uma nova ordem que, no entanto, estava fadada às aparências. Isto porque a modernização entrava na cena nacional como um esforço das elites, gerado pela percepção do atraso em que se encontrava o país. Por consequência, alimentava-se mais de utopias que, de fato, de uma realidade social, configurando contornos particularmente paradoxais e imprecisos (JULIÃO, 1992: 14).

---

inicial da política de patrimonialização no País, a cidade de Ouro Preto teve o seu tombamento firmado em 1933 com o título de “monumento nacional”, consolidando-se desde então como um dos principais patrimônios históricos nacionais. Posteriormente foi declarada Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO. Nesse contexto, muitos dos antigos edifícios de Ouro Preto foram transformados, desde notadamente meados de 1930, em museus destinados a fins históricos, artísticos ou científicos. Como testemunha, apenas para darmos um exemplo, o Palácio do Governador localizado na Praça Tiradentes da antiga capital, onde moraram diferentes “autoridades” provinciais, abriga atualmente o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas. Não parece mera coincidência que se passe algo semelhante hodiernamente na “Nova Capital” com a transferência do poder administrativo estadual para o vetor norte da metrópole belo-horizontina e a museificação do seu “antigo” logradouro. A história se repete...

<sup>79</sup> Abílio Barreto (1995: 51) comenta: “Para a concretização da capital, foi necessário que se varresse do mapa o arraial de Belo Horizonte, antigo Curral D’el Rei, incompatível, na visão da época, com a grandiosidade do projeto. Parecia que a existência de remanescentes da pequena povoação no mesmo espaço da metrópole abateria o orgulho dos novos donos do poder. Cada casa, loja, edifício público ou templo foi demolido para que se pudesse erguer a nova cidade, símbolo dos novos tempos. Nem a topografia do local foi respeitada”.

<sup>80</sup> O que praticamente impossibilitaria a apropriação da cidade fora do escopo da racionalidade abstrata. O cientificismo dos planejadores e de outros “especialistas” sobre a cidade revela-se na produção de conhecimentos parcelares, que fazem do espaço um campo cego (LEFEBVRE, [1970] 1999) de saberes e poderes estratégicos. O urbanismo moderno, sobretudo as intervenções de Haussmann em Paris, serviu no caso de Belo Horizonte como elo de vinculação às novidades urbanísticas internacionais, as quais, ao procurarem resolver os problemas das cidades industrializadas, eliminavam as características de convergência de pessoas e de atividades, de misturas da cidade tradicional, para que cada coisa ocupe seu lugar preestabelecido através do controle e do planejamento. Para uma análise mais acurada sobre o papel político do urbanismo no século XX, cf. MARTINS (2000) e LEFEBVRE (2008).

Tratava-se de negar a cidade como obra criadora que propiciasse o espontâneo, a fim de projetá-la abstratamente no papel para edificá-la concretamente sobre a terra. Contrapostos ao ambiente arquitetônico-urbanístico do Brasil colonial, os princípios que regeram a construção de Belo Horizonte introduziram, portanto, símbolos republicanos no tecido urbano. Nesse novo ambiente, onde “tudo é horrivelmente postiço” e em que “a cidade, organizada e saudável, era uma projeção do ideal de uma sociedade disciplinada” (JULIÃO, 1992: 72), vigoravam preceitos de uma racionalidade médico-sanitarista. Mas “a Capital não passava de um cenário fundado na miragem do progresso, monumento de uma sociedade empenhada numa modernização superficial, na qual deveriam permanecer intocados seus alicerces sócio-políticos” (Ibidem: 83). Afinal, esse cenário buscava apagar a história da sociedade brasileira:

A elite ilustrada, procurando, inclusive, legitimar o novo regime, construiu uma representação daquele momento como marco de alteridade social. Instituíam-se uma percepção de que a Nação rompia com seu passado e dava um salto para o futuro. Era como se a República tivesse dissipado uma certa inércia do tempo, abrindo horizontes para integração do País no mundo civilizado e acelerando o próprio ritmo de sua história. (...) Ora, ao se associar a República à noção de progresso, procurava-se, justamente, obliterar a memória histórica da sociedade brasileira (Ibidem: 17)<sup>81</sup>.

Abrigando os edifícios mais suntuosos das cidades, as denominadas Praças da República, marcos do republicanismo no Brasil desde fins do século XIX, foram idealizadas como centros cívicos para sediar os poderes políticos estatais. Em Belo Horizonte, a Praça da Liberdade, que começou a ser constituída em 1895, foi certamente o principal símbolo republicano da cidade<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Além de acobertar as contradições da sociedade brasileira, tratava-se de simular a própria natureza, transformando-a naquilo que Henri Lefebvre chamou posteriormente “nova raridade”. Por isso, os parques não ficaram de fora do ordenamento racionalista: “Paul Villon, ao produzir um verdadeiro ‘museu da natureza’, criava a ilusão de aproximar o campo do ambiente urbano, preservando elos remotos que haviam sido rompidos pela força do progresso. Semelhante aos panoramas analisados por Benjamin, o Parque constituía uma fantasmagoria da cidade moderna: um artifício que produzia impressões do campo, numa tentativa de suprir a carência de uma sociedade que perdera suas raízes com a natureza” (JULIÃO, 1992: 101).

<sup>82</sup> Nosso estudo praticamente não analisa a Praça da Liberdade em si mesma, mas o projeto Circuito Cultural Praça da Liberdade e a ‘refuncionalização’ de vários dos edifícios do seu entorno. Quanto a estudos mais detalhados sobre a Praça, seu aspecto cívico, suas transformações urbanísticas e a relação dela com a cidade, cf. ALBANO et al. (1985), ANDRADE e MAGALHÃES (1989), CALDEIRA (1998), CALDEIRA (2007) e FERNANDES (2011).



No plano originário de Belo Horizonte, as praças teriam diversas funções, entre as quais se destacam a articulação do sistema viário, a configuração de conjuntos urbanísticos imponentes e a constituição de referenciais paisagísticos. Estrategicamente sitiadas, as praças foram concebidas para uso cívico, para lazer, mercado, estação, etc.. Localizada numa colina (até então Alto da Boa Vista) aplainada com grande movimentação de terra no ponto mais elevado do plano da Nova Capital, a Praça da Liberdade foi concebida para abrigar o Poder Executivo do Estado de Minas Gerais<sup>83</sup>. Como revela um texto da Comissão Construtora de 1895, tinha-se o seguinte projeto para a Praça da Liberdade:

Muitas praças de tamanhos e formas diversos cortarão as ruas e avenidas, dando largueza para o efeito architectônico dos edifícios publicos, verdadeiros palacios esplendidamente situados. Assim o Palácio Presidencial será erguido no centro da Praça da Liberdade, para onde convergem cinco avenidas: os Palácios da Administração e do Congresso ficarão frente a frente (A Nova Capital, 1895: 99-100).

Vinculada às tendências urbanísticas europeias (notadamente às intervenções de Haussmann em Paris) e de Washington, a morfologia da Nova Capital, projetada sob o comando de Aarão Reis, foi subordinada à geometria euclidiana<sup>84</sup> (ANGOTTI-SALGUEIRO, 1997). Fachadas monumentais, eixos simétricos, esquinas ortogonais, perspectivas amplas, entre outros elementos, compunham um ideário que se materializava na paisagem sob o imperativo de um esteticismo monumentalizante no qual se destaca a Praça da Liberdade<sup>85</sup>. Em

---

<sup>83</sup> “Esplanada artificial, resultante de uma grande movimentação de terra, a Praça da liberdade surge da necessidade de impor à natureza do sítio, o traçado geométrico. Desta forma, a Praça carrega na sua fundação a memória arrasada de um lugar e a conformação de um novo cenário preparado, esculpido pelas mãos dos técnicos, negando qualquer semelhança àquela paisagem tradicional das cidades colônias mineiras” (CALDEIRA, 1998: 76).

<sup>84</sup> Referindo-se aos planos urbanísticos dos séculos XVI e XVII, Henri Lefebvre compreendeu que: “combinação entre a visão e a concepção, obras de arte e de ciência, os planos mostram a cidade a partir do alto e de longe, em perspectiva, ao mesmo tempo pintada, representada, descrita geometricamente. Um olhar, ao mesmo tempo ideal e realista — do pensamento, do poder —, situa-se na dimensão vertical, a do conhecimento e da razão, para dominar e constituir uma totalidade: a cidade” (1999: 24-25). Ainda que o plano de Belo Horizonte tenha sido referenciado no urbanismo moderno, sobretudo em Haussmann, nele percebemos alguns ecos desse urbanismo dos séculos XVI e XVII, com destaque para a tentativa da razão técnica de dominar e constituir a cidade como totalidade. Por meio de uma pesquisa que foge ao escopo desta, talvez pudéssemos perceber que tais elementos são comuns a praticamente todas as tendências urbanísticas que se seguiram a Leon Battista Alberti (1404-1472). Os estudos de Otilia Arantes (1998; 2000; 2002), entre outros autores, indicam que a emergência do que ela chama de “terceira geração urbanística” a partir de finais da década de 1960, conquanto não tenha rompido completamente com o ordenamento tecnocrático do planejamento moderno, representa uma volta à cidade de modo particularista, isto é, voltando-se às localidades e às “identidades culturais” pontuais, pretere-se, em certa medida, o planejamento da cidade como totalidade.

<sup>85</sup> Sobre a constituição do urbanismo na modernidade e a “estética das cidades”, cf. a introdução de Thierry Paquot (2012) ao livro *Estética da cidade* de Émile Magne, que remete à preocupação de se embelezarem as cidades desde a Renascença. Émile Magne, por sua vez, denuncia os vícios da uniformização e do funcionalismo

posição de destaque, portanto, instala-se o centro do poder na Nova Capital: a Praça da Liberdade, com suas Secretarias de Estado e o imponente Palácio da Liberdade. Próximo à Praça, destinou-se aos servidores públicos o bairro que recebeu o nome de Funcionários.

A primeira grande cerimônia na Praça da Liberdade foi a festa de inauguração de Belo Horizonte, em 12 de dezembro de 1897. A Praça assume, “desde o início, uma posição privilegiada no contexto 'sócio-espacial' da cidade” (ALBANO et al., 1985), uma vez que, além de centro cívico<sup>86</sup> e de protestos, se firmou como espaço de encontro e lazer cotidiano (sobretudo das classes dominantes). O estudo de Celina Albano et al. (1985) atesta que a Praça da Liberdade foi tida, desde seus primórdios, como símbolo da cidade de Belo Horizonte (e, em certa medida, do estado de Minas Gerais) e ao logo dos anos teve reforçado seu caráter monumental:

Em 16 de abril de 1903, o jornal Minas Gerais publica um artigo do advogado Gustavo Pena em que sugere o tratamento a ser dado à Praça da Liberdade. “Nesta formosa cidade de que nos devemos orgulhar por tantos motivos, para que a grandiosa Praça da Liberdade venha a ser considerada um dia, como deve e merece, a Praça do Estado de Minas, é necessário, no meu entender, que a exemplo de tantas outras, façamos, embora lentamente, alguma coisa que signifique um sentimento artístico e um dever patriótico”. A preocupação que o texto expressa, em relação à Praça da Liberdade, reflete esta necessidade de se buscar um espaço que possa concentrar, na sua imagem, a imagem pretendida da cidade. (...) Em síntese, o que esta sugestão pretende é uma “monumentalização” da Praça, atribuindo-lhe uma função didática de manutenção dos valores e expressão da história de Minas (Ibidem: 12-13).

Espécie de cidade vazia e sem graça nos primeiros anos – a “tediópolis”, disse certa vez Carlos Drummond de Andrade -, a Nova Capital parecia às vezes grande demais para sua população e sem diversões condizentes com seu plano<sup>87</sup>. A Praça da Liberdade, nesse

---

tecnocrático, clamando por uma cidade luminosa, habitada, animada, ao “estilo” propalado por Camillo Sitte. Para os dois últimos a cidade deve ser bela e agradável para a gente viver. Com efeito, em Belo Horizonte teríamos um “ecletismo” inclusive nesse aspecto, uma vez que vigora no seu plano tanto o funcionalismo tecnocrático quanto o estetismo, o que talvez tenha escapado às análises de Heliana Angotti-Salgueiro.

<sup>86</sup> Para marcar a cidade ordenada pelo Estado laico, a Igreja Matriz e o comércio não foram inseridos no entorno da praça, pois ambos estão localizados em cotas mais baixas no plano da Nova Capital.

<sup>87</sup> “Apesar de seus provincianismos, as elites apropriaram-se do espaço da rua e cultivaram ali uma sociabilidade de estilo burguês, efêmera e mundana. As crônicas e notas, publicadas na imprensa local, mostram esse deslocamento das suas relações sociais do espaço privado para o público. Também relatam o surgimento de experiências e de uma sensibilidade tipicamente modernas, decorrentes desse processo. Mas, essa sociabilidade pública emergia apresentando já indícios de sua ruína. Isso porque o ambiente urbano parecia induzir mais ao isolamento que ao contato entre os indivíduos, criando o paradoxo da solidão em meio à multidão. A própria exclusão dos setores populares desse espaço constituía uma contradição flagrante da vida pública, que se

contexto, era ainda pouco frequentada, mantendo até 1903 características bucólicas, típicas do urbanismo inglês, com árvores nativas e alguns lagos rústicos. Em 1903 sofreu a primeira grande intervenção, ao se plantarem dois renques de palmeiras, construir o coreto e colocar iluminação pública no seu interior<sup>88</sup>. Local novo, de parada do bonde, aos poucos a Praça começou a estabelecer-se como importante espaço de sociabilidade na nova capital. Ainda entediante, todavia, o ritmo da vida cotidiana estava descompassado em relação à imagem de cidade moderna.

Em 1902 o Presidente do estado mandou construir uma réplica de concreto do Pico do Itacolomi (maciço rochoso de Ouro Preto) no centro da Praça, sugerindo consolo aos ouro-pretanos melancólicos da antiga capital, numa simulação da memória<sup>89</sup>. A partir dos anos 10, finalmente, a população começou a frequentar com maior intensidade os espaços de lazer da Nova Capital. As contradições, no entanto, traziam “distorções da vida pública [que] se tornavam particularmente evidentes no espaço da Praça da Liberdade”:

Embora ali também ocorressem o footing e outras atividades sociais surgidas espontaneamente, o mais comum era a imprensa noticiar seu abandono, acusando, com frequência, a concorrência desleal da rua da Bahia e dos cinemas: “Mais uma noite triste para a a praça da Liberdade foi a do último domingo. A falta de música, concorrência dos collegas da Rua da Bahia (os cinematographos), os circos, - tudo conspira contra Ella, que se viu despovoada do encanto seductor e mágico das senhoritas formosas que costumam florir de graça e de alegria” (JULIÃO, 1992: 103).

---

consolidava em territórios reservados para o convívio de poucos. A cidade erguia, assim, barreiras ao encontro, confronto e intercâmbio entre os diferentes grupos sociais, impedindo o surgimento de uma sociabilidade politicamente ativa” (JULIÃO, 1992: 5).

<sup>88</sup> Em notícia recente foi afirmado: “Depois de uma espera de quase dois anos e meio, o coreto da Praça da Liberdade (...) vai retomar sua função cultural e de lazer para a população. A reinauguração será domingo (...). Instalado nos jardins da praça da Liberdade em 1913, o coreto sempre foi espaço tradicional da capital e, por décadas, aos domingos, era ponto de encontro de moradores e visitantes interessados em apreciar as retretas promovidas pela Banda Musical do 1º Batalhão da Brigada Policial de Minas Gerais. Foi projetado em 1904, por Edgar Nascentes Coelho, para ser o Pavilhão da Música e teria sido o único elemento preservado do antigo desenho da praça. “Coreto da Praça da Liberdade retoma função cultural e de lazer para população”. *Estado de Minas*. 16 de julho de 2013. Disponível em:

<[http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/07/16/interna\\_gerais,423298/coreto-da-praca-da-liberdade-retoma-funcao-cultural-e-de-lazer-para-populacao.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/07/16/interna_gerais,423298/coreto-da-praca-da-liberdade-retoma-funcao-cultural-e-de-lazer-para-populacao.shtml)>. Acesso em 09 de agosto de 2013

<sup>89</sup> “Assim como as fotografias, a réplica do pico Itacolomi, no jardim da Praça da Liberdade, constituía outra tentativa de salvar os vestígios do passado. ‘O Bogari’ noticiava, em 1904: ‘Será grato a todos os ouro pretanos aqui residentes a representação, em miniatura, no Jardim da Praça da Liberdade, do soberbo itamonte, atalaia, altiva e vigilante da velha capital, já célebre nos fastos da história pátria’. Uma miniatura que criava a ilusão de um contato longínqua e perdida. A memória era retomada pela simulação, por meio de uma réplica evocativa de referências remotas, assim como a paisagem era substituída pela fotografia” (JULIÃO, 1992: 47).

Os cinemas, os cafés e os passeios de bonde congregavam glamour, diversão e “ares modernos”. Mas é somente na década 1920 que a Praça da Liberdade entra, de maneira consistente, na vida cotidiana cidadina da cidade. Para a “primeira geração modernista”, composta por intelectuais que, em geral, também eram funcionários públicos, tais como Carlos Drummond e Pedro Nava, esse período ficou marcado como o tempo do romantismo na história da capital, sua mocidade ou “*belle époque*”. A Praça da Liberdade torna-se um dos principais pontos de encontro em Belo Horizonte, onde se fazia o *footing* e paquerava-se. Para receber a visita dos reis da Bélgica, em 1920, a Praça foi reformada: houve a incorporação de jardins e de chafarizes, assim como outras alterações que lhe deram um aspecto francês, próximo do atual<sup>90</sup>. É dessa década a maior parte dos discursos que enalteceram Belo Horizonte como cidade amena que ainda seria plenamente moderna. Durante os anos 30 e 40 a cidade passa por importantes transformações, sobretudo em regiões externas à área central.

Aos poucos, a partir de 1930, a cidade recebe algumas indústrias de maior impacto na vida social e seu perfil deixa de ser definido apenas pelo caráter administrativo-burocrático. Semelhante impulso modernizador foi acompanhado do crescimento dos serviços e do comércio, notadamente na área central, além da elevação dos patamares do preço da terra, assim como do aumento da construção de edifícios. Na administração do Prefeito Juscelino Kubitschek, que, com o objetivo de “renovar” a capital, inaugurou o Complexo Arquitetônico da Pampulha em 1943, a modernização da cidade fez-se de maneira ideológica e estrategicamente monumental. A década de 1950, quando a cidade inicia consistentemente sua metropolização, é marcada pelo despontar da industrialização.

Nas décadas de 1950 e 1960 a Praça da Liberdade sofreu certo declínio como local de predomínio do encontro e de lazer citadinos na medida em que as pessoas passavam a habitar regiões mais longínquas e a utilizar outros espaços para esses usos (ALBANO et al.,1985),

---

<sup>90</sup> Em 2012 completaram-se 92 anos da visita dos reis da Bélgica, assim noticiados: “Em outubro o Palácio da Liberdade, espaço que integra o Circuito Cultural Praça da Liberdade, relembra os 92 anos da visita dos monarcas belgas, rei Alberto I e rainha Elizabeth, a Belo Horizonte. A estadia dos reis no Palácio, em 1920, teve tamanha importância para a política e economia do Estado que consolidou a criação da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. Para recebê-los, foi construída a Estação Central, feita a mudança do projeto paisagístico da Praça da Liberdade e realizadas interferências arquitetônicas e decorativas no Palácio. O projeto paisagista da Praça da Liberdade, até 1920, se espelhava nos jardins ingleses, com lagos e ponte. Para receber os reis belgas, o espaço foi reformado e recebeu uma nova ‘cara’, com um modelo francês inspirado no Jardim de Versalhes e assinado pelo arquiteto-paisagista Reginaldo Dieberger. Esse modelo é o que pode ser contemplado e apreciado hoje por todos que passam pela local”. “Circuito relembra visita dos reis belgas a Belo Horizonte”. Disponível em: <<http://www.circuitoculturalliberdade.mg.gov.br/noticias/351-circuito-relembra-visita-dos-reis-belgas-a-belo-horizonte>>. Acesso em 12 de agosto de 2012.

como, por exemplo, os clubes fechados. A Praça abrigou em seguida (entre 1969 e 1989) um conjunto de feiras (de antiguidades, comidas típicas, artesanato e objetos de arte) nos dias úteis e nos finais de semana. Frequentada por diversas pessoas de diferentes classes sociais, ela foi vivenciada nesse período com grande intensidade, novamente como espaço de lazer e, enquanto nova condição, como local de comércio. Em 1977 a Praça foi tombada pelo IEPHA-MG e novamente tombada em 1991. Como demonstra o estudo de Júnia Caldeira (1998), a “degradação” da Praça com o uso comercial levou, no início da década de 1990, a uma intensa polêmica sobre a mudança das feiras daquele local. Após intensos debates entre feirantes, governantes, técnicos e entusiastas, o Governo do estado determinou a transferência das feiras e tornou-se “parceiro” da empresa Minerações Brasileiras Reunidas (MBR) para a restauração, durante 1991 (quando ela volta a ter o traçado de 1920), e a manutenção da Praça desde então<sup>91</sup>. A partir desse período alteraram-se os perfis dos frequentadores da Praça com algum incremento no uso do logradouro por atividades de lazer das classes mais ricas, como, por exemplo, o *cooper* matutino e vespertino. Pelo que foi exposto, depreende-se que a Praça da Liberdade nasceu com intenções predeterminadas, desenvolvendo-se ao mesmo tempo em que legitimava atos e feitos do Estado e de poderosos de plantão. No âmbito de uma cidade que se tornou metrópole, a Praça da Liberdade sobreviveu como espaço simbólico marcante, consolidado na “memória urbana” como lugar-cenário do poder (CALDEIRA, 1998)<sup>92</sup>.

Assim, pode-se dizer que “(...) desde as primeiras décadas do século a Praça da Liberdade destacava-se como o mais importante espaço de uso público da capital onde

---

<sup>91</sup> A principal referência bibliográfica que consultamos sobre a Praça da Liberdade, sua arquitetura, ajardinamento e história, bem como sua relação com a fundação, urbanização e metropolização de Belo Horizonte, foi a minuciosa dissertação de mestrado de Junia Marques Caldeira (1998). Preocupada com as novas formas de apropriação da cidade na contemporaneidade, notadamente com o sentido da Praça herdada, a autora discutiu desde o “contexto histórico e arquitetônico” do projeto original, a concepção estética e seu potencial como espaço de sociabilidade, até a “identidade simbólica do lugar”, passando pelas alterações que influenciaram determinadas formas de “apropriação da praça, direcionando a formação de um locus simbólico”. A pesquisa que essa arquiteta desenvolveu teve como foco a intervenção urbanística levada a cabo na Praça da Liberdade em 1991, com o fim das feiras e os processos de restauração e requalificação do logradouro. Para ela, esse projeto estaria fundado no “mito da ressurreição” do lugar-símbolo por meio de uma memória coletiva instrumentalizada estrategicamente. A análise que a autora fez dessa intervenção é abundantemente ancorada em documentos e reportagens das décadas de 1970, 1980 e 1990, ainda que descreva bastante as décadas antecedentes. Em certa medida, nossa pesquisa busca atualizar a discussão de CALDEIRA (1998) tendo em vista o que se sucedeu ao momento de que ela se ocupou e, por isso, não descrevemos detalhadamente a constituição da Praça até 1990, o que a citada autora fez muito melhor do que nós.

<sup>92</sup> A própria Comissão Construtora da Nova Capital já alegava tal simbolismo da Praça, como exemplificado na citação reproduzida acima sobre “o efeito architectonico dos edificios públicos, verdadeiros palacios esplendidamente situados”, que se completa com a seguinte afirmação: “O Palacio Presidencial, destinado à residência do Prezidente do Estado, vai ser edificado em bellíssima situação, n’um alto de onde se avista quasi toda a cidade, e 6 avenidas se cruzarão sobre o edificio, abrindo-lhe francos horisontes para todos os lados” (A Nova Capital, 1895: 100).

ocorriam os mais variados eventos sociais, políticos, cívicos e culturais” (LANA, 1990: 11). Todavia, a interpretação de que se trata de um “espaço público” é afirmada sem mais por esse autor, assim como muitos antes e após ele, o que nos parece ser uma mistificação do sentido e da finalidade da Praça da Liberdade. Como demonstra Terry Paquot (In.: PERRATON et al., 2007), a expressão “espaço público” foi incorporada ao discurso sobre a cidade a partir da leitura feita por arquitetos e urbanistas nas décadas de 1970 e 1980 da obra de Jüger Habermas sobre a esfera pública burguesa do século XVIII. Muitos desses arquitetos e urbanistas passaram a entender o “espaço público” como sinônimo de espaço urbano fora dos locais privados, ou seja, sinônimo de ruas, praças, parques, etc. De fato, os fragmentos do espaço tornado mercadoria levam-no, como espaço social em geral (Lefebvre) que é produzido num modo de produção determinado, a crescente privatização. Parece haver, todavia, confusão entre o público e o privado no que diz respeito às representações sociais do espaço público. E essas representações cumprem uma função específica: dissimular as contradições em questão. Afinal, se são públicos no sentido restrito de que não são propriedades privadas, os espaços podem também, simultaneamente, não se efetivar como públicos no sentido profundo de servirem como referências para uma vida social coletiva. Podem, ao contrário, servir estrategicamente ao domínio estatal e aos seus favorecidos. Por isso, se entendidos na acepção reduzida do público como aquilo que se encontra sob a guarda institucional do Estado, efetivamente a Praça da Liberdade e os edifícios do seu entorno são “espaços públicos”. Mas, numa acepção mais larga da expressão “espaço público” - embora não sejamos exatamente seus defensores, como muitos querem -, que o entende ao menos como espaço de encontro do diferente e de embate político, os prédios do entorno da Praça da Liberdade e ela própria mantiveram-se como espaços de articulação estratégica de particularismos privatistas que buscam concatenar interesses pessoais ou corporativos através do Estado, negando-se, assim, a “coisa pública” ou “coisa do povo” (*res publica*)<sup>93</sup>.

Nas palavras de um historiador, a Praça da Liberdade seria uma “acrópole” à mineira:

(...) em seu projeto original, por estar a mesma a cavaleiro da área projetada contida na Avenida do Contorno, dela se poderia descortinar toda a cidade.

---

<sup>93</sup> Essa questão do “espaço público” na acepção de espaço urbanizado merece um debate mais detido, o que, entretanto, não teremos condições de fazer neste estudo. Parece-nos que a dialética tridimensional (SCHMID, 2012) de Lefebvre - entre as práticas espaciais (as nossas percepções), as representações do espaço (as nossas concepções) e os espaços de representação (o espaço vivido) - poderia trazer um aporte importante para o entendimento do problema.

O palácio do governador de Minas, sobranceiro, como poder, a fiscalizar e a vigiar; como o farol a indicar o rumo. Assim, o governo do Estado, presente na praça, se fazia ver e sentir ao mesmo tempo. Em Ouro Preto, panteão nacional, solo sagrado, o santuário preservado, mausoléu dos pais da nação brasileira e republicana. Em Belo Horizonte, a “Liberdade” para ser vista e lembrada numa acrópole (MELLO, 1996: 40).

A toponímia “Praça da Liberdade” deve ser destacada como atributo alegórico da “liberdade”. Com base na ideologia que sustentava o projeto republicano da Nova Capital, tal toponímia assentava-se “em torno da imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular para recriá-lo dentro dos valores republicanos” (CARVALHO, 1993: 10). Se pensarmos a partir dessa forma ideológica e estratégica que visava a incutir valores republicanos no imaginário popular, não é nada surpreendente que se denominasse Praça da Liberdade justamente o lócus de onde a ordem do Estado ressoava seu poder, nessa concentração de monumentos, referencial da cidade fundada por uma elite estadual ancorada em preceitos positivistas. Se nas sociedades regidas pela lógica do capital cabe em parte aos planejadores e urbanistas definir lugares e funções, usos e restrições prescritivas à cidade, o caráter classista e autoritário da dominação é pretensamente nuançado através da criação de representações e apelos coletivos. Como se trata de um marco referencial, talvez devêssemos perguntar pelo lugar da liberdade na Praça da Liberdade. Ao contrário da Acrópole grega, onde os deuses, que seriam os fundadores da cidade, estavam reunidos para protegê-la, na Praça da Liberdade homens de poder tramaram estratégias que quase nunca se reduziram ao visível. Se há no plano de Belo Horizonte cisão entre o ordenador e o ordenado, o dominante e o dominado, o Estado e a sociedade civil, não foi na Praça da Liberdade que essas dicotomias foram postas em questão (devemos destacar, todavia, que inúmeros protestos e greves foram ali reprimidos). Afinal, nos prédios da Praça o debate político era feito às portas fechadas e sob os interesses dominantes, e não num espaço público de debate franco, como fora na Grécia antiga. Segundo GROSSI (2010), a Praça da Liberdade está mais próxima de um grande Panóptico de Bentham, que vigia e controla o espaço que o circunda, mas que parece invisível quando observado, conforme a análise de Foucault em *Vigiar e Punir*. Nesse sentido, o poder que emana da Praça é antipolítico, porque põe em vigília quem deveria intervir, se de fato se tratasse de uma república que fizesse jus ao nome. A luminosidade monumental que se propala a partir da Praça da Liberdade ofusca o caráter dominador

concretizado numa ordem simbólica e material que impede a livre participação dos indivíduos<sup>94</sup>.

Sem analisar todos os detalhes do desenvolvimento, das mudanças e permanências observadas na Praça da Liberdade ao longo da urbanização e metropolização de Belo Horizonte durante mais de um século (o que, como indicamos, já foi feito por outros autores), focalizaremos a seguir o momento contemporâneo do logradouro, notadamente no que diz respeito à refuncionalização dos prédios do seu entorno, partindo para tanto do período posterior àquele em que ele abrigou um conjunto de feiras.

Segundo Júnia Caldeira (1998), a “redescoberta da praça” com a intervenção urbanística do início da década de 1990 estava vinculada ao fato de que a dimensão das metrópoles minimiza o processo de intervenção urbana “arrasa quarteirões”, próprio do urbanismo moderno. Para a autora, o planejamento total, legado pelo urbanismo moderno, não conseguiria mais abarcar a complexidade das questões que passam a envolver as metrópoles e os usos dos seus espaços, notadamente suas áreas centrais e praças. A esse respeito as palavras de Otília Arantes (1998), em *O urbanismo em fim de linha*, são oportunas: “Desde o colapso da ideia de planificação global da cidade, (...) as intervenções urbanas vêm se dando de forma pontual, restrita, por vezes intencionalmente modesta, buscando uma requalificação que respeite o contexto, sua morfologia ou tipologia arquitetônica, e preserve os valores locais” (ARANTES, 1998: 120-121). É nesse contexto que uma voga regionalista, ou contextualista, advém como tendência do urbanismo em meados da década de 1960, tornando-se peça chave na busca de um lugar que fosse expressão de uma propalada “cultura”. Foi assim que, “no intuito de devolver a cidade moderna à coletividade expropriada ao longo do processo de constituição das grandes aglomerações urbanas contemporâneas,

---

<sup>94</sup> Contrariamente ao que nossa análise compreende quanto ao processo de constituição de Belo Horizonte e da Praça da Liberdade, as seguintes palavras, proferidas por Tancredo Neves do alto do Palácio da Liberdade no discurso de posse como Governador do Estado de Minas Gerais, em 15 de março de 1983, já foram repetidas várias vezes aos ventos como louvação de uma “mitologia da mineiridade”: “O primeiro compromisso de Minas é com a liberdade”. Tal preceito foi mais uma vez repetido por LEMOS e CARSALADE (2011) em livro encomendado por um Instituto e produzido com recursos de lei de incentivo à cultura, no qual os autores laureiam de maneira ideologicamente liberal, entre outras “coisas”, a história “civilizatória” da Praça da Liberdade, afirmando-a como um pólo irradiante de “novo ethos social”, onde se pode “respirar o ar da liberdade”: “Seja pela instituição que se materializa no centro do espaço comunal – e que o povo compreende como sua marca maior -, seja pelo vazio que propicia a vida coletiva, a praça vai, ao longo da história, se firmando como espaço do exercício civilizatório por natureza” (...) Se a capital do Estado nascia sob o signo da liberdade, seu símbolo maior, a praça do poder, nascia também como a praça do povo. (...) Esta é a Praça da Liberdade, síntese de Minas e de seu povo. Centro do centro do Estado. Estar no encontro da Avenida da Liberdade com a alameda das palmeiras não é estar em qualquer lugar. É pisar, concretamente, o solo de Minas, é compartilhar de sua história, é respirar o ar da liberdade” (LEMOS e CARSALADE, 2011: 25-28-45).



arquitetos e urbanistas entregaram-se, particularmente a partir dos anos 60, a uma verdadeira obsessão pelo ‘lugar público’, em princípio o antídoto mais indicado para a patologia da cidade funcional” (ARANTES, 2000: 97). Por isso, “a ideia diretora era a reativação, ou criação, de lugares com sentido forte, em geral ligados a práticas coletivas que impregnam a representação e a vivência da cidade pelos seus habitantes. Com isto, e dispensando-se o recurso a modelos, a cidade deveria em princípio voltar a ser uma *res cívica*” (Ibidem:120). A citada autora assevera que reside aí a ideia de se

(...) construir um lugar – na acepção forte do termo -, ou seja, dar forma ao informe, sem com isso querer ordená-lo, mas devolvendo-lhe a antiga dignidade, redescobrimo por aí o fio perdido da continuidade histórica que lhe dá sentido, e assim por diante. Tudo isso era fruto de um esforço de salvação da cidade, e, com ela, da urbanidade, quem sabe até de uma vida pública perdida, conduzindo *discretamente*, passo a passo, por assim dizer em *migalhas*, a partir de pontos nevrálgicos, escolhidos a dedo, seja por sua deteriorização, seja, ao contrário, pelo significado de que poderia se revestir para a população local, servindo de ponto de irradiação (dando origem a uma metástase benigna, na expressão de Bohigas) que viesse a requalificar o entorno – *ipso facto*, a relação das pessoas com o seu espaço e entre elas (...) (ARANTES, 1998: 124; grifos da autora).

Os processos de intervenção urbanística que receberam como denominações diversos eufemismos (requalificação, revitalização, etc.) estão, de todo modo, vinculados a uma realocação dos usos e das pessoas que frequentam os lugares, determinando, em geral, que aqueles que ali faziam uso cotidiano se tornem turistas ou consumidores ocasionais, ou mesmo diariamente<sup>95</sup>. É nesse sentido que ARANTES (1998: 125) entende que “os centros

---

<sup>95</sup> Tratando-se de um dos principais *managers* do planejamento urbano “criativo” atual, não nos surpreende que o ideólogo Richard Flórida, na linha dos seus conterrâneos Richard Lloyd e Terry Clark, fique muito contente com a alienação daqueles que se tornam turistas nas suas próprias cidades: “(...) o lugar está se tornando o principal elemento organizador da nossa economia e sociedade, assumindo um papel que antes era exercido pelas grandes corporações. (...) Hoje, as pessoas esperam mais da cidade onde vivem. No passado, muitas se contentavam em trabalhar num lugar e passar férias em outro, dando uma fugidinha nos fins de semana para esquiar, passar o dia no campo ou curtir a vida noturna e cultural de outra cidade. As pessoas pareciam acreditar que alguns lugares serviam para ganhar pão e outros, para se divertir. Isso já não basta mais. Os sociólogos Richard Lloyd e Terry Clark, da Universidade de Chicago, observam que ‘os trabalhadores dos setores de elite da cidade pós-industrial exigem ‘qualidade de vida’ e (...) cada vez mais agem como turistas na própria cidade’. Uma razão para isso é a natureza do trabalho criativo moderno. É claro que as pessoas ainda viajam, mas, devido a seu horário de trabalho flexível e imprevisível, desejam acesso imediato ao lazer. Quando enfrentam uma longa jornada de trabalho, por exemplo, é possível que precisem de uma prolongada pausa no meio do dia para recarregar as baterias. Muitos dos que recorrem a isso me dizem que uma pedalada ou corrida é fundamental para sua produtividade diária. Para isso, uma casa na praia ou no campo não serve. Eles precisam de trilhas ou parques por perto” (FLORIDA, 2011: 224-225)

restaurados acabaram se convertendo em cenários para uma vida urbana impossível de ressuscitar”. No caso de Belo Horizonte, os cenários pretensamente “ressuscitados” (mas sem a vida que lhes era consubstancial) remetem à imagem inaugural da cidade “paradoxalmente” moderna, conforme afirma Letícia Julião:

Embora a cidade e as suas imagens não se confundam, elas são inseparáveis. O discurso da modernidade ficou impregnado nas suas ruas, despertou em seus habitantes uma gama de novos sentimentos e os conduziu a experiências singulares no seu espaço. Ainda hoje, perdura como uma referência nas representações de Belo Horizonte. É como se a Capital de 1897 e as diferentes cidades que se sucederam em seu espaço, ao longo do tempo, estivessem contidas nessa imagem inaugural, na eterna hesitação entre o velho e o novo, entre a crença e a desconfiança nas possibilidades de efetivar uma sociedade moderna (JULIÃO, 1992: 4).

No seu livro de 1967 *O direito à cidade* - alvo de incontáveis banalizações e recuperações que lhe tiram a radicalidade - Henri Lefebvre já havia percebido que os centros urbanos não exatamente desaparecem com a *crise da cidade*, mas sobrevivem esteticamente graças ao papel que assumem de “lugar do consumo e consumo do lugar”:

(...) os núcleos urbanos não desaparecem, roídos pelo tecido invasor ou integrados na sua trama. Esses núcleos resistem ao se transformarem. Continuam a ser centros de intensa vida urbana (em Paris, o Quartier Latin). As qualidades estéticas desses antigos núcleos desempenham um grande papel na sua manutenção. Não contém apenas monumentos, sedes de instituições, mas também espaços apropriados para as festas, para os desfiles, passeios, diversões. O núcleo urbano torna-se, assim, produto de consumo de uma alta qualidade para estrangeiros, turistas, pessoas oriundas da periferia, suburbanos. Sobrevive graças a este duplo papel: lugar de consumo e consumo do lugar. Assim, os antigos centros entram de modo mais completo na troca e no valor de troca, não sem continuar a ser valor de uso em razão dos espaços oferecidos para atividades específicas (LEFEBVRE, 2010: 20)<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Mais adiante Lefebvre acrescenta: “Assim se entrevê, através dos problemas distintos e do conjunto problemático, a *crise da cidade*. Crise teórica e prática. Na teoria, *o conceito da cidade* (da realidade urbana) compõe-se de fatos, de representações e de imagens emprestadas (...). Na prática, o *núcleo urbano* (parte essencial da imagem e do conceito da cidade) está rachando, e no entanto consegue se manter; transbordando, frequentemente deteriorado, às vezes apodrecendo, o núcleo urbano não desaparece. Se alguém proclama seu fim e sua reabsorção no tecido, isto constitui um postulado e uma afirmação sem provas. O núcleo urbano não cedeu seu lugar a uma ‘realidade’ nova e bem definida, tal como a aldeia deixou a cidade nascer. E, no entanto, seu reinado parece acabar. A menos que se afirme mais fortemente, ainda, como centro de poder...” (LEFEBVRE, 2010: 21; grifos do autor).

A esse respeito é oportuna a interpretação de Henri-Pierre Jeudy (2005) da cenografia das cidades e da teatralização da vida cotidiana que reduz a história da cidade à estética da memória<sup>97</sup>. Para o autor, ocorre um enquadramento simbólico na transmissão de sentido típico do que ele denomina “lógica patrimonial da reflexividade” das cidades:

Nas últimas décadas, vêm se acentuando em todo o mundo iniciativas que podem ser classificadas como “culturalização” ou “musealização” (construção de vários novos museus) das cidades contemporâneas. Essas intervenções muitas vezes se iniciam com uma patrimonialização das próprias cidades, com vistas a uma revitalização urbana que possibilite sua efetiva inserção na competitiva rede global de cidades turísticas. (...) O que prevalece é o engodo de uma atualização do que se guarda e se transmite. A regra é clara: para que o passado não seja abolido é preciso que tudo o que se vive seja atualizado. As diferenças temporais entre o passado, o presente e o futuro são aniquiladas graças aos simulacros dessa atualização. O passado e o futuro parecem se conjugar no presente, ao passo que o próprio presente se torna o tempo da reprodução antecipada do passado (JEUDY, 2005: 11 e 16).

Após a emergência da metropolização como processo que revolveu os conteúdos e as práticas de uma sociabilidade regida pela reprodução do capital, através de uma política urbanística de “preservação” e “restauração” pretende-se devolver a cidade aos “cidadãos” e, assim, “retomar o espaço público”. Trata-se, portanto, de um “novo medicamento” (CALDEIRA, 1998) para resgatar a “urbanidade” perdida. De fato, na Praça da Liberdade o que se passou após a intervenção de 1991 acompanha essa perspectiva de teatralização da vida cotidiana num passado “atualizado”. Houve, todavia, desde então uma elitização dos usos e dos frequentadores do logradouro<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> No estudo que Leopold Waizbort desenvolveu sobre a obra e a vida de Georg Simmel observa-se a importância que para o sociólogo alemão o estético, ou melhor, o esteticismo, assume sob o mundo da mercadoria, sendo expandido para domínios que, anteriormente, seriam distantes: “Tal como Marx no início d’O Capital, Simmel parece ter percebido com precisão em que medida o mundo dos homens e o mundo das mercadorias se tocam e mesmo se confundem. (...) Das mercadorias para os homens e dos homens para as mercadorias, o que chama a atenção de Simmel é sobretudo (mas não unicamente) a mobilização do estético em domínios que anteriormente estavam distantes. É esta aproximação que é índice do presente, ou do moderno, se se quiser”(WAIZBORT, 2000: 347-348). A estética urbana torna-se destacada contemporaneamente por meio dos imperativos da forma-mercadoria (voltaremos posteriormente a esta questão fundamental). Embora desde o princípio a Praça da Liberdade tivesse um caráter esteticista destacável, foi ao longo das décadas que nela se impregnou uma aparência que é valorizada em demasia e de modo correlato à minimização da sua função original, qual seja, servir de centro da administração estadual.

<sup>98</sup> O que foi confirmado em entrevista recente a nós concedida pelo economista e secretário da administração da regional centro-sul de Belo Horizonte à época, Roberto Martins, principal articulador da intervenção, juntamente com Jô Vasconcellos, responsável técnica. Até onde pudemos consultar, a principal referência bibliográfica - provida de detalhes - a essa intervenção e as polêmicas que causou é a referida pesquisa de CALDEIRA (1998).

Em documento de 2005, que será analisado sucintamente na sequência deste texto, Roberto Martins revelou sua impressão (que, ao menos em parte, deve ser coerente) da “degradação” por que a Praça passou com as feiras:

As duas décadas de feiras depredaram inteiramente os jardins, os lagos, os elementos artísticos e até a própria arborização de grande porte. Usurparam todas as outras funções da Praça, transformando-a em um local sujo, mal cheiroso, infestado de ratos e totalmente degradado, que passou a ser evitado por grande parte da população – exceto, é claro, pelos frequentadores das feiras (MARTINS, 2005: s/p).

Sem avaliarmos os (de)méritos dessa interpretação e sem admitir uma defesa nostálgica das feiras, não podemos, entretanto, afastar-nos da necessária crítica ao conteúdo normativo que a intervenção urbanística assumiu. Em pesquisa sobre a Praça da Liberdade, provavelmente a primeira que efetivamente teve como foco tal logradouro, um conjunto de autoras compreendeu que nela se materializou um lugar “onde a História não é apenas um discurso sobre o passado, mas se torna presente pela força da significação que construiu” (ALBANO et al., 1984: 5). É justamente no seio da “significação que construiu”, ou melhor, da significação que foi construída por grupos e indivíduos antes e durante a urbanização de Belo Horizonte, que a Praça da Liberdade se tornou desde os anos 1990 alvo constante de debates sobre seus usos e formas de intervenção, o que se vincula tanto à tendência mundial à “requalificação” de áreas centrais, que buscam “ressuscitá-las”, quanto à utilização de símbolos e significados atribuídos ao longo do tempo a determinadas espacialidades ou monumentos em função de interesses particulares, num movimento que implica a alienação do tempo histórico vivido através da imersão aprofundada no mundo da mercadoria, como produto negociável, tornando os indivíduos espectadores passivos da realidade social que contribuíram para edificar.

Nesse sentido as palavras de Walter Benjamin sobre a Paris do século XIX “vivenciada” pelo *flâneur* Baudelaire e a lembrança secularizada junto ao ambiente objetivado pelas mercadorias mantêm-se atuais:

O ambiente objetivo do homem adota, cada vez mais brutalmente, a fisionomia da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda se põe a ofuscar o caráter mercantil das coisas. À enganadora transfiguração do mundo das mercadorias se contrapõe sua desfiguração no alegórico. A mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. (...) A lembrança é a relíquia secularizada. A lembrança é o complemento da

“vivência”, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança, da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência (BENJAMIN, 1989: 163 e 172).

Por sua vez, Guy Debord compreendera, de modo similar, que a história pode simultaneamente estar presente na profundidade da sociedade atual, determinando-a, e, mesmo assim, ser perdida na superfície:

A história que está presente em toda a profundidade da sociedade tende a perder-se na superfície. O triunfo do tempo irreversível é também a sua metamorfose em tempo das coisas, porque a arma da sua vitória foi precisamente a produção em série dos objetos, segundo as leis da mercadoria. O principal produto que o desenvolvimento econômico fez passar da raridade luxuosa ao consumo corrente é portanto a história, mas apenas como história do movimento abstrato das coisas, que domina todo uso qualitativo da vida. O tempo cíclico anterior [das sociedades agrárias] havia sustentado uma parte crescente de tempo histórico vivido por indivíduos e grupos; agora, a dominação do tempo irreversível da produção vai tender a eliminar socialmente esse tempo vivido (DEBORD, 1997: 99; Tese 142).

## Da indústria cultural à “virada cultural”

O conceito de “cultura” é tão controverso que seria difícil dele tratar pormenorizadamente aqui. Gabriel Cohn afirma em texto sobre Adorno que “cultura é aquele estado de coisas que, quando definido, desaparece”. Contudo, não podemos deixar de perceber que, se aplicado às sociedades pré-capitalistas, o conceito de cultura se vincula à integração de diversos momentos vividos num modo de vida particular. No texto “A estética da modernização: da cisão à integração negativa da arte”, Robert Kurz argumenta que

(...) as civilizações antigas não tinham "arte" nem "cultura" tal como as entendemos hoje. Isso quer dizer que a estrutura moderna – feita de esferas separadas e independentes entre si, também determinadas pela nossa linguagem e pelo nosso pensamento – é totalmente estranha às sociedades antigas. Embora elas também tivessem deficiências humanas, problemas e relações de dominação social, a sua existência não estava decomposta em áreas funcionais separadas. (...) As sociedades antigas, predominantemente agrárias, não *tinham* uma cultura, mas elas *eram* uma cultura (KURZ, s/p).

Junto à produção de bens necessários à reprodução da vida, as diferentes sociedades também produzem construções simbólicas, através das quais podem criar representações acerca de si mesmas, dos seus comportamento e peculiaridades. Anselm Jappe explicita que essas representações simbólicas podem inclusive ter um papel preponderante em diferentes sociedades:

A produção de sentido pode, segundo as circunstâncias, desempenha um papel tão grande senão maior do que a satisfação das necessidade primárias. A religião e a mitologia, os usos e formas da vida cotidiana - sobretudo as relativas à família e à reprodução -, e isso que a partir da Renascença foi chamado “arte”, fazem parte dessa categoria simbólica. Em vários aspectos esses diferentes códigos simbólicos não estavam separados entre si nas sociedades antigas: basta pensar no caráter largamente religioso de quase toda a arte ao longo de sua história. Isso que, em todo caso, não existia, era a separação entre uma esfera econômica e outra simbólica e cultural (JAPPE, 2011: 214).

As sociedades *como* cultura, as sociedades pré-modernas, exigem, assim, uma definição materialista de cultura, que a percebe como própria da “totalidade orgânica” dos fazeres cotidianos, fazeres ligados sobretudo aos movimentos cíclicos da natureza e aos cultivos de saberes e práticas herdados e transmitidos como “tradição” de geração em

geração, naquilo que se refere à agricultura, à alimentação, ao vestuário, aos “mitos”, rituais, etc. . Dessa maneira, a cultura vincula-se à transmissão de conhecimentos e valores de uma geração para outra, e não se efetiva como simples acumulação de coisas. A cultura teria sido, então, elemento de síntese, de integração e transmissão de modos de vida particulares, uma vez que nas sociedades prémodernas ela não existiu como algo funcionalmente separado do restante da vida<sup>99</sup>.

As separações funcionais das esferas da vida social no mundo moderno são um aspecto único dessa sociedade. Essa “diferenciação sistêmica” da modernidade é determinada pela economia, que, ao se separar dos demais aspectos da vida social, ao suplantando e subordinar a si a antiga totalidade da cultura, acaba por se impor de forma totalitária. Para se impor, a economia fragmenta a vida social com o fim de reproduzir o capital:

O processo de modernização não divide a sociedade de maneira uniforme ou com valores uniformes. Ao contrário, um determinado aspecto da reprodução humana – a assim chamada economia – é *cindida* de todos os demais aspectos e principalmente da vida. Da mesma forma que acontece com a arte ou com a religião, não se pode falar, no que diz respeito às civilizações agrárias antigas, de uma economia no sentido que damos hoje a esta palavra, embora o conceito nos venha dos Antigos. Mas na Grécia Antiga, como em todas as antigas civilizações pré-modernas, a "oikonomia", como economia doméstica integrada num contexto cultural, era um *pressuposto material* e um *meio* para as finalidades culturais, e assim, sociais ou estéticas. Ao contrário, na modernidade a economia desenvolveu-se como um absurdo *fim em si mesmo* e como *conteúdo central* da sociedade: o dinheiro tornado capital que retorna a si mesmo, e assim um "sujeito automático" cego (Karl Marx), estando pressuposto fantasmagoricamente a todos os objetivos humanos e culturais (KURZ, A estética da modernização, s/p; grifos do autor).

---

<sup>99</sup> Baseando-se sobretudo em Benjamin, Giorgio Agamben entende que: “Em um sistema tradicional, a cultura existe somente no ato da sua transmissão, isto é, no ato vivo da sua tradição. Entre passado e presente, velho e novo não há solução de continuidade, porque todo objeto transmite em cada instante sem resíduo o sistema de crenças e de noções que nele encontrou expressão. Antes, para ser mais preciso, em um sistema desse tipo não se pode falar de uma cultura independentemente da sua transmissão, porque não existe um patrimônio cumulativo de ideias e de preceitos que constitui o objeto separado da transmissão e cuja realidade é em si mesma um valor. (...) Uma inadequação, um intervalo entre ato da transmissão e coisa a transmitir e uma valorização dessa última independentemente da sua transmissão aparecem somente quando a tradição perde a sua força vital e constituem o fundamento de um fenômeno característico das sociedades não tradicionais: a acumulação da cultura. (...) Perda da tradição significa, no entanto, que o passado perdeu a sua transmissibilidade e, até que não se tenha encontrado um novo modo de entrar em relação com ele, o passado pode, doravante, ser apenas objeto de acumulação. (...) A ruptura da tradição, que é para nós hoje um fato acabado, abre, de fato, uma época na qual, entre o velho e o novo, não há mais nenhum liame possível, a não ser a infinita acumulação do velho em um tipo de arquivo monstruoso ou o estranhamento operado pelo meio mesmo que deveria servir à sua transmissão” (AGAMBEN, 2012: 175).

Apenas no mundo moderno, portanto, com a fragmentação das esferas da vida, o tempo funcionalmente separado e dominador do trabalho para a reprodução capitalista pôde impor-se e, assim, “a cultura se desligou da unidade típica da sociedade do mito”. Para Guy Debord, esse processo efetiva a autonomização da cultura:

A cultura se desligou da unidade típica da sociedade do mito, “quando o poder de unificação desaparece da vida do homem e os opostos perdem sua relação e sua interação vivas, ganhando autonomia” (*Différence des systèmes de Fichte et de Schelling*). Ao ganhar independência, a cultura começa um movimento imperialista de enriquecimento, que é ao mesmo tempo o declínio da sua independência. A história, que cria a autonomia relativa da cultura e as ilusões ideológicas a respeito dessa autonomia, também se expressa como história da cultura. E toda história de vitórias da cultura pode ser compreendida como a história da revelação de sua insuficiência, como uma marcha para sua auto-supressão. A cultura é o lugar da busca da unidade perdida. Nessa busca da unidade, a cultura como esfera separada é obrigada a negar a si própria (DEBORD, 1997: 119-120; tese 180).

Para Debord, a independência da cultura leva-a ao próprio declínio, desde quando serve para o enriquecimento. Mas também, no momento em que ganha “autonomia” em relação à integração que permitia dentro de um modo de vida particular, a cultura resta como mera ideologia, “o lugar da busca da unidade perdida”, e perde, portanto, o sentido original, passando a “negar a si própria”. À medida que a economia invade todos os momentos da vida, a cultura resta numa posição cativa. No texto “O gato, o rato, a cultura e a economia”, Anselm Jappe retraza a relação de crescente dominação que a economia passa a estabelecer com a cultura, em percurso próximo do que seu amigo Robert Kurz denominou, de modo apropriado, “degradação da cultura”<sup>100</sup>:

---

<sup>100</sup> “A política há tempos foi degradada a uma esfera secundária da economia totalitária. Hoje, o fim em si mesmo do capitalismo devorou a suposta “autonomia relativa” da política. Por isso, na pós-modernidade, a crítica social refugia-se na cultura, abandonando a política, assim como antes buscara refúgio na política, abandonando a economia. A esquerda pós-moderna tornou-se, sob todos os aspectos, ‘culturalista’ e imagina-se, com toda seriedade, capaz de atuar ‘subversivamente’ no âmbito da arte, da cultura de massas, da mídia e da teoria da comunicação, enquanto deixa praticamente de lado a economia capitalista e a menciona somente de passagem, com evidente enfado. (...) A economia moderna surgiu à medida que a esfera capitalista da produção industrial se dissociou dos demais âmbitos da vida. A cultura, no sentido amplo, parecia ser uma atividade ‘extra-econômica’, banida, como simples subproduto da vida, para o chamado ‘tempo livre’. Essa foi a primeira degradação da cultura na modernidade: ela se transformou num assunto pouco sério, num simples ‘momento de descanso’. Mas tão logo o capitalismo dominou integralmente a reprodução material, seu apetite insaciável estendeu-se também às configurações imateriais da vida e, na medida do possível, começou a recolher peça por peça os âmbitos dissociados e submetê-los à sua peculiar racionalidade empresarial. Essa foi a segunda degradação da cultura: ela própria foi industrializada. Repetiu-se, com isso, o que Marx dissera sobre as mudanças da produção material, pois a cultura também passou pela transição do estágio ‘formal’ para o estágio



A sociedade capitalista e industrial foi a primeira na história a separar o “trabalho” das outras atividades, e a fazer do trabalho e de seus produtos, sob o nome de “economia”, o centro soberano da vida social. Paralelamente, o lado cultural e estético que, nas sociedades pré-indutrias, poderia estar misturado a todos os aspectos da vida, concentra-se numa esfera distinta. Essa esfera não está *a priori* submetida às leis que caracterizam a esfera econômica; pode permitir-se ser “inútil” e não contribuir para o aumento do poder e da riqueza daqueles que a criam e daqueles que “consomem”. Assim, às vezes nelas podem surgir verdades críticas que concernem à vida social e à sua submissão às condições sempre mais constrangedoras criadas pela concorrência econômica. Entretanto, a cultura paga por essa liberdade preço bastante elevado, que é sua marginalização, sua redução a um “jogo” que, não fazendo parte do ciclo de trabalho e acumulação de capital, fica sempre em posição subordinada à esfera econômica e aos que a governam. Essa “autonomia da arte” teve seu apogeu no século XIX. É preciso dizer que, então, a arte não outra coisa senão um jardim protegido, ou um *Hyde Park Speaker’s Corner*, onde se pode exprimir livremente sob a condição de que isso não tenha consequências – um simples descarregamento. Era a aparição da *ideia* de alguma coisa diferente, mas nunca sua realização. Todavia, mesmo essa autonomia limitada não pôde resistir à dinâmica do capitalismo empenhado em tudo absorver e em não deixar nada fora da sua lógica de valorização. Inicialmente as obras de arte autônomas – por exemplo, os quadros das vanguardas históricas – entraram no mercado para se tornarem mercadorias como as outras. Em seguida, a produção de “bens culturais” foi ela própria mercantilizada, quer dizer, visava, desde o início, ao lucro mais do que à qualidade artística. É o estágio da “indústria cultural”, descrito inicialmente pelos filósofos alemães Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Günther Anders em 1940, quando eles viviam nos Estados Unidos. Numa etapa posterior do mesmo desenvolvimento ocorreu uma espécie de reintegração perversa da cultura na vida, mas somente enquanto ornamento da produção de mercadorias, quer dizer, sobre a forma de *design*, da publicidade e da moda. Doravante, os artistas são raramente outra coisa que os novos palhaços e rapsodos de corte

---

‘real’ de subsunção ao capital: se, num primeiro instante, os bens culturais eram compreendidos apenas exteriormente e *a posteriori* como objetos de compra e venda pela lógica do dinheiro, no decorrer do século 20 a sua própria produção passou a depender cada vez mais, de forma *a priori*, de critérios capitalistas. O capital não queria mais ser apenas o agente da circulação de bens culturais, mas dominar todo o processo de reprodução. Arte e cultura de massas, ciência e esporte, religião e erotismo passaram a ser produzidos cada vez mais como carros, geladeiras ou sabões em pó. Com isso, os produtores culturais também perderam sua ‘autonomia relativa’. A produção de canções e romances, de descobertas científicas e reflexões teóricas, de filmes, quadros e sinfonias, de eventos esportivos e espirituais só podia ocorrer como produção de capital (mais-valia). Essa foi a terceira degradação do capital. (...) Essa situação modificou-se essencialmente a partir do início da nova crise mundial e com a respectiva campanha neoliberal. O fim do socialismo e do keynesianismo abalou fortemente a cultura, pois ela se viu privada de seus meios. Os Estados não se desarmaram militarmente, mas se desarmaram culturalmente. Numa pequena parcela do espectro cultural, o *sponsoring* privado tomou o lugar dos incentivos estatais. Não há mais direitos sociais e civis, mas apenas o arbítrio caritativo dos ganhadores do mercado. Os produtores culturais vêm-se expostos aos humores pessoais dos magnatas do capital e dos mandarins da administração, para cujas esposas eles devem servir de *hobby* e passatempo. Como os bobos da corte e os serviçais da Idade Média, eles são obrigados a portar os logótipos e emblemas de seus senhores, a fim de serem úteis ao *marketing*. Essa é a quarta degradação da cultura” (KURZ, 1998: s.p.).

que devem disputar as migalhas que, sob o nome de patrocinadores, os novos patronos lhes oferecem (JAPPE, 2011: 215 a 217).

Antes de discutirmos um pouco da “indústria cultural” e da situação em que a “cultura” se encontra nesse contexto como “produto cultural”, cabem ainda algumas palavras sobre o papel ideológico que ela busca desempenhar como “busca da unidade perdida”. Ao se autonomizar na sociedade moderna, a cultura cria “as ilusões ideológicas a respeito dessa autonomia” e não pode servir como saída do capitalismo. A cultura é aspirada como representação (esvaziada) de uma integração da vida fragmentada, o que passou a caber à economia totalizadora. Dessa maneira, apesar de se ter autonomizado, como representação ideológica a cultura pode ainda imperar - ficticiamente - como totalidade.

Herbert Marcuse também teorizou sobre a função ideológica da cultura quando discutiu o que chamou de “cultura afirmativa”. Para ele, a cultura afirmativa burguesa prometia a felicidade e a harmonia, mas apenas no plano ideal. Ligada à beleza, à moral e aos valores da alma, aspectos herdados do idealismo, essa “cultura afirmativa” continha certa ilusão, pois permaneciam as determinações para a dominação e humilhação dos homens no que ele chama de “civilização” (ligada ao trabalho e à necessidade, ao útil)<sup>101</sup>. “A ‘cultura’ fornece a alma à ‘civilização’” (MARCUSE, 1997: 95):

Cultura afirmativa é aquela cultura pertencente à época burguesa que no curso de seu desenvolvimento levaria a distinguir e elevar o mundo espiritual-anímico, nos termos de uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização. Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si “a partir do interior”, sem transformar aquela realidade de fato. Somente nessa cultura as atividades e os objetos culturais adquirem sua solenidade

---

<sup>101</sup> Sobre a distinção entre cultura e civilização cf. ADORNO e HORKHEIMER (1973), que afirmam: “Só uma consciência cultural que, já não tendo esperança de dar à humanidade a forma da liberdade e consciência, a entende - como Spengler – como algo análogo ao florescer e murchar dos vegetais, pode chegar a essa separação rigorosa entre Cultura, como produto e forma da alma, e Civilização, como exterioridade, absolutizando a primeira e pondo-a contra a segunda, e abrindo, com frequência, as portas do verdadeiro inimigo – a barbárie. Hoje em dia, os defensores da cultura levam mais em conta a instalação de recintos para conservar o patrimônio cultural do que os valores espirituais da humanidade. E os frontões das velhas cidades, convertidos em objetos de exposição, ou os castelos medievais e casas barrocas restauradas para promover o turismo, inserem-se esplendidamente no trabalho diligente das agências de viagens, em relação com os ‘intermediários românticos’ e, em geral, nas atividades da civilização que deveriam ser denunciadas” (ADORNO e HORKHEIMER, 1973: 96-97). Também escrevem: “O que toda a cultura nada mais fez, até hoje, do que prometer, será realizado pela civilização quando esta for tão livre que não exista mais fome sobre a Terra” (ADORNO e HORKHEIMER, 1973: 99).

elevada tanto acima do cotidiano: sua recepção se converte em ato de celebração e exaltação (MARCURSE, 1997: 95-96).

A perfeição abstrata da “cultura afirmativa”, da arte a ser fruída como algo espiritual-anímico, cumpriria papel importante na admissão e manutenção da sociedade moderna, pois, a despeito de suas mazelas e sofrimentos, prometia a todos um terreno idealmente liberto da coerção e, assim, os tranquilizava. Contudo (e ainda que nestes ensaios prevaleça a crítica à ideologia da cultura afirmativa), para Marcuse essa cultura mantinha alguma oposição possível à sociedade capitalista, na qual são negados os valores espirituais: “idealismo burguês não é somente uma ideologia”; “a cultura afirmativa foi a forma histórica em que se preservaram as necessidades dos homens que iam além da reprodução da existência” (Ibidem: 99)<sup>102</sup>. Segundo Marcuse, seria preciso superar essa cultura afirmativa, realizando na prática as promessas nela contidas. Assim, “a superação efetiva da cultura afirmativa não implicará uma demolição da cultura em geral, mas sim uma eliminação de seu caráter afirmativo” (Ibidem: 127).

Em *Eros e civilização* Marcuse desenvolve a ideia de que a arte alimentaria um desejo legítimo de transformar a realidade e de ser resistente à reificação<sup>103</sup>. Mas nem por isso deixou de teorizar criticamente sobre o papel da cultura afirmativa. Revendo sua teoria, Marcuse fez nova interpretação da relação entre cultura afirmativa e civilização: à medida que a produção industrial alcançava a produção de objetos culturais, a cultura afirmativa e idealista perderia o poder antagônico e negativo que constituía sua verdade possível. Essa “reconciliação forçada” (Adorno) da cultura afirmativa com a civilização novamente criava as condições de uma ilusão: a propalada “igualdade de acesso” e democratização da alta e

---

<sup>102</sup> Terry Eagleton teorizou algo semelhante bem depois de Marcuse e de modo parcialmente similar ao autor alemão no seu livro *A ideologia da estética*. Logo na introdução ele afirma: “Meu argumento, *lato sensu*, é de que a categoria do estético assume tal importância no pensamento moderno europeu porque falando de arte ela fala também dessas outras questões, que se encontram no centro da luta da classe média pela hegemonia política. A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social. É em função disso, e não de um súbito despertar de homens e mulheres para o valor superior da poesia e da pintura, que a estética assumiu esse papel tão importuno na herança intelectual do presente. Porém minha tese é também a de que a estética, entendida num sentido determinado, coloca igualmente um desafio e uma alternativa poderosos a estas mesmas formas ideológicas dominantes. Trata-se, assim, de um fenômeno especialmente contraditório” (EAGLETON, 1993: 8).

<sup>103</sup> “A arte é, talvez, o mais visível ‘retorno do reprimido’, não só no indivíduo, mas também no nível histórico-genérico. A imaginação artística modela a ‘memória inconsciente’ da libertação que fracassou, da promessa que foi traída. Sob o domínio do princípio do desempenho, a arte opõe à repressão institucionalizada a ‘imagem do homem como um sujeito livre; mas num estado de não-liberdade, a arte só pode sustentar a imagem da liberdade na negação da não-liberdade” (MARCUSE, 1975: 135).

espiritosa cultura burguesa. Os autores e as obras clássicas, por exemplo, uma vez comercializados, acabavam por reduzir a distância entre objeto de arte e produto de consumo, sendo tudo nivelado no mercado. Dessa maneira, a cultura foi incorporada à esfera da civilização. Entretanto,

A cultura superior ainda existe. É mais acessível do que nunca. É lida, vista e ouvida por mais pessoas do que jamais o fora; porém a sociedade bloqueou há muito tempo os domínios espirituais dentro dos quais essa cultura poderia ser entendida em seu conteúdo cognitivo e em sua verdade determinada. O operacionalismo no pensamento e no comportamento remete estas verdades à dimensão pessoal, subjetiva e emocional; nessa forma podem ser facilmente ajustadas ao existente – a transcendência crítica da qualidade da cultura é eliminada e o negativo integrado no positivo. Os elementos oposicionais da cultura são assim enfranquecido: a civilização assume, organiza, compra e vende a cultura; ideais que em sua essência são não-operacionais, não orientadas para o comportamento, são traduzidas em operacionais e referidas ao comportamento; e essa tradução não é uma simples metodologia, mas sim um processo social, e até político. (...) Resultado: os conteúdos culturais tornaram-se pedagógicos e edificantes, algo relaxante – um veículo da adaptação (MARCUSE, 1998: 159-60).

A questão, todavia, é que não basta reprovar a cultura quando se reduz à reprodução de produtos culturais, como se fosse mera ideologia. Tal reprovação implicaria o risco de admitir que não há nenhum conteúdo de verdade na cultura, ou que ela não permite de alguma maneira contrapor-se à barbárie da sociedade tal qual se encontra. Por mais vinculada à sociedade que esteja, a cultura não é necessariamente restrita ao que a sociedade dispõe. Para Adorno, afinal, no mundo moderno a cultura tem o potencial de ser algo relativamente autônomo ao domínio da reificação, o que faz com que ela não deva ser recusada sem mais. Por isso afirma: “O fato de que a cultura tenha fracassado até os dias de hoje não é uma justificativa para que se fomente seu fracasso”. Na medida em que a cultura se autonomiza as atividades do espírito no mundo moderno podem exprimir negativamente a ideia de harmonia da sociedade. Interpretada dialeticamente, a cultura traz para dentro de si a ideia de contraposição à realidade. “A verdade da cultura, portanto, consiste em ser diferente da realidade” (GATTI, 2008: 89). Daí “o esforço de voltar essa cultura contra seus próprios pressupostos até a ‘suspensão do conceito de cultura’” (Ibidem: 89).

Mas também não se trata de resguardar a cultura fetichizada como guardiã da liberdade, recusando a realidade dominada da sociedade, “pois nenhuma autêntica obra de arte e nenhuma verdadeira filosofia jamais esgotou o seu sentido em si mesma, em seu

próprio ser. Elas sempre estiveram ligadas ao processo real de vida da sociedade, do qual se separavam” (ADORNO, 1994: 80). Para Adorno, “neutralizada e pré-fabricada, a totalidade da cultura tradicional acaba sendo hoje aniquilada: através de um processo inexorável, a sua herança (...) tornou-se dispensável e supérflua em larga escala, um refugio para o qual os mercadores da cultura de massa podem, então, novamente apontar com um sorriso irônico, já que eles a tratam exatamente dessa forma” (Idem, 1998: 26).

Dessa maneira, a compreensão materialista e dialética do problema da cultura não poderia resignar-se nem na recusa total da cultura como falsa, capitulando à reificação do espírito, nem numa compreensão fetichista da cultura, “que gira em falso por ser incapaz de reconhecer que a ‘própria cultura surge da separação radical entre trabalho intelectual e trabalho braçal’” (ALMEIDA, In.: DURÃO et. al., 2008: 140). Não se trata de querer agarrar a totalidade da sociedade recusando a cultura como mera falsidade nem de agarrar a cultura como uma totalidade que estaria isenta da reificação da sociedade<sup>104</sup>. Assim, “o próprio conceito de cultura é intrinsecamente contraditório: define o que escapa à definição” (COHN, 1994: 19).

---

<sup>104</sup> “Em um texto chamado ‘Crítica cultura e sociedade’, publicado na coletânea *Prismas*, Adorno começa indicado duas maneiras correntes de lidar com o entrelaçamento de cultura e ideologia. De acordo com o primeiro modo, a cultura recua horrorizada diante do mercado e busca resguardar-se em sua pureza. A renúncia às condições cegas da reprodução da vida e a insistência na autonomia da cultura resguardariam a referência a uma situação em que a liberdade seria realizável. (...) O problema dessa posição está no fato de que a liberdade permanece uma promessa ambígua da cultura, caso a existência desta dependa de uma realidade mistificada, ou seja, do poder de disposição sobre o trabalho dos outros. Nesse sentido, a cultura ratifica a divisão do trabalho na ordem social existente e se torna justificção dessa ordem. Em outras palavras, a cultura, privada de sua relação histórica com a práxis social, torna-se ideologia e se neutraliza como elemento de resistência às relações materiais vigentes. Como domínio separado da reprodução da sociedade, Adorno afirma, como já afirmara também Benjamin, o conceito de cultura como que dotado de um caráter fetichista. O segundo modo pretende escapar ao domínio da ideologia assumindo o ponto de vista do todo da sociedade, com o qual busca resistir à rede de ofuscamento em que cultura e sociedade se encontram presas. Adorno, contudo, aponta que, num momento histórico em que a ideologia é total, a escolha de um ponto de vista subtraído à ideologia é fictícia. Além disso, o ponto de vista externo à cultura denuncia o desconhecimento do objeto, e sua classificação como pura ideologia anula a cultura, gesto que aproxima a crítica da cultura da barbárie que ele julga combater. Historicamente, essas duas maneiras de lidar com o problema configuram-se na imanência de uma crítica burguesa elitista e na transcendência da crítica materialista soviética. Para Adorno, a alternativa entre esses dois métodos é falsa (...). O que Adorno propõe é que não haja interdição da passagem de um procedimento a outro, pois, se a crítica não deve renunciar ao contato com o objeto, também não pode ceder ao culto da cultura. Em outras palavras, o problema que Adorno tem a resolver é o de não renunciar à cultura ao criticar sua pretensão de autonomizar-se diante da realidade material, encobrindo-a e justificando-a. Como aponta num aforismo das *Minima Moralia*, não se deve jogar a criança fora com a água do banho. Não se trata de afirmar a realidade material como verdadeira por oposição à mentira da cultura. Tal posição ratificaria a realidade existente, abrindo Mao da pretensão de uma realidade material melhor. A ideologia não é a cultura em si mesma, mas sua pretensão de coincidir com a realidade, ou seja, a presunção de que aquilo que ela propaga já se encontra realizado no mundo” (GATTI, 2008: 88-89).

Não se trata, dessa maneira, de hipostasiar os padrões da cultura tradicional, pois, “se a cultura passa a ser aceita como um todo, então já se lhe retira o fermento de sua própria verdade: a negação. A satisfação com a cultura afina-se com o clima da pintura e da música sobre batalhas. Mas o limiar entre a crítica dialética e a crítica cultural é que aquela potencializa o conceito de cultura até a sua própria superação” (ADORNO, 1994: 85-86). Por isso, Adorno entende que, na cultura, há contradição inscrita que a crítica dialética deve levar em consideração: “[O crítico dialético da cultura] não deve sujeitar-se ao culto do espírito nem à hostilidade contra o espírito. O crítico dialético da cultura deve participar e não participar da cultura. Só assim é que ele fará justiça à coisa e a si mesmo” (Ibidem: 90). Nas *Minima Moralia* Adorno sintetizou o argumento:

*Criança com a água do banho* – Entre os temas da crítica cultural de há muito é central o da mentira: que a cultura ilude sobre uma inexistente sociedade digna dos homens; que encobre as condições materiais sobre as quais se erige toda a vida humana, e que ela serve como conforto e sossego para manter em vida a má determinação econômica da existência. É a ideia da cultura como ideologia, tal como à primeira vista têm em comum a doutrina burguesa do poder e sua contrapartida, Nietzsche e Marx. Precisamente essa ideia, tal como o esbravejar contra a mentira, tem uma suspeita tendência a converter-se ela própria em ideologia. (...). Que a cultura tenha falhado até hoje não é justificativa para promover o seu fracasso como faz o gato do conto, que espalha toda a bela farinha de trigo sobre a cerveja derramada. Seres humanos que se relacionam não deveriam silenciar sobre seus interesses materiais nem nivelá-los, mas incorporá-los refletidamente na sua relação e com isso ultrapassá-los (ADORNO, 2008: 39 a 41).

Ao mesmo tempo que recusa uma simples negação da cultura, Adorno não deixou de descortinar o fato de que a cultura, ao se integrar nos mecanismos mercadológicos, acaba perdendo sua relativa independência da reprodução social. Antes de Marcuse e Adorno, o jovem Georg Lukács já havia percebido claramente como no capitalismo tudo é envolvido pela forma mercadoria. Por isso, a arte e a cultura deixam de ser valores em si mesmas para terem valor de troca no mercado, como meios de valorizar o valor, o que, para Lukács, levava ao fim da autonomia, da “possibilidade da cultura”:

A característica principal da organização social capitalista deveria ser buscada então no fato de que a vida econômica deixou de ser um instrumento para a função vital da sociedade e se colocou no centro: converteu-se em fim em si mesmo, o objetivo de toda a atividade social. A primeira consequência, e a mais importante, é a transformação da vida social

em uma grande relação de troca; a sociedade em seu conjunto tomou a forma de mercado. Nas distintas funções da vida, tal situação se expressa no fato de que cada produto da época capitalista, como também todas as energias dos produtores e dos criadores, se reveste da forma de mercadoria. Cada coisa deixou de valer em virtude de seu valor intrínseco (por exemplo, valor ético, valor artístico): tem valor unicamente como coisa vendável ou adquirível no mercado. Tudo o que o mercado realizou destrutivamente sobre toda a cultura - expressando-se esta seja em atos, em criações de obras de arte, seja em instituições - é algo que não exige análises ulteriores. Da mesma maneira que a independência dos homens das preocupações de sustento e a livre utilização de suas próprias forças como fim em si são a condição humana e social preliminar da cultura, tudo o que a cultura produz pode ter valor cultural autêntico apenas quando tem valor para si. No momento em que assume o caráter de mercadoria e entra no sistema de relações que o transforma em mercadoria, a cultura cessa ainda sua autonomia, sua possibilidade (LUKÁCS, 1920: s.p.).

Antes mesmo de Lukács, Marx já havia percebido algo parecido, que expressou nas *Teorias do mais-valor*: “As obras de arte, que representam o nível mais elevado de produção espiritual, apresentarão interesse para a burguesia apenas se forem apresentadas como bens capazes de gerar diretamente riqueza material” (MARX apud THOMPSON, 2012: 29). Na mesma obra, todavia, Marx diz algo que parece contrário à última afirmação: “(...) a produção capitalista é hostil a certos setores de produção intelectual, como a arte e a poesia” (MARX, 1980: 267). De qualquer modo, no tempo de Marx a arte ainda não era tão determinada pelo mercado quanto passa a ser. Enfim, no século XX a arte se torna fonte de riqueza material, mobilizando setores altamente rentáveis e grandes monopólios industriais, como o cinema, o mercado editorial e a produção de música comercial. Talvez devêssemos perguntar se, ainda assim, a arte continua a ser obra ou se tornou apenas produto.

Para Marx, como se sabe, o momento da produção de mercadorias é mais decisivo e predomina em relação à circulação, à troca e ao consumo, que são seus pressupostos e consequências. Não por acaso ele falou em “modo de produção”, o que indica os limites de noções como “sociedade de consumo”. Não há troca e consumo sem antes haver produção da mercadoria. Além de fornecer o objeto material do consumo, a produção determina o modo de consumo e o desejo do consumo, ou seja, cria o consumidor:

(...) não é somente o objeto de consumo que é produzido de um modo determinado, mas também o modo do consumo, não apenas objetiva, mas também subjetivamente. A produção cria, portanto, os consumidores. A produção não apenas fornece à necessidade um material, mas também uma necessidade ao material. O próprio consumo, quando sai de sua rudeza e imediatividade originais – e a permanência nessa fase seria ela própria o

resultado de uma produção aprisionada na rudeza natural -, é mediado, enquanto impulso, pelo objeto. A necessidade que o consumo sente do objeto é criada pela própria percepção do objeto. O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto (MARX, 2011a: 47).

Nesse contexto da produção do consumidor de arte, a questão da “autonomia da arte” torna-se fundamental para se entender a relação entre ela e o mundo das mercadorias. Primeiramente, tentemos explicitar o que é a autonomia da arte. Max Horkheimer interpretou a questão do seguinte modo:

Faz apenas alguns séculos, a arte se encontrava intimamente ligada a outros campos da vida social. Especialmente as artes plásticas se dedicavam à produção de objetos de uso cotidiano, tanto profanos como litúrgicos. Em épocas mais recentes, a escultura e a pintura foram perdendo sua função na configuração das cidades e edifícios, sendo relegadas a um formato que se adequava a qualquer *intérieur*. Ao mesmo tempo, o sentimento estético se tornou independente das sensações de medo, respeito, exuberância, prestígio e bem-estar. Converteu-se em algo “puro”. O sentimento estético puro é a reação do sujeito particular convertido em átomo, o juízo de um indivíduo que faz abstração de certos cânones sociais predominantes. A definição do belo como algo que é objeto de “contemplação desinteressada” remonta a essas conclusões. O sujeito se expressa no juízo estético fazendo omissão dos valores e objetivos sociais. No comportamento estético, o homem de certo modo se despoja de suas funções como membro da sociedade e reage como o indivíduo isolado que se transformou. Apesar de todas as mediações entre a esfera da vida privada e o âmbito da produção social, ambas as coisas são divergentes. Nisso repousa a autonomia do belo (HORKHEIMER, 1973: 115-116)<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Francisco Bosco assim resume a teoria de Peter Bürger (2008) – que discutiu em seu livro *A teoria da vanguarda* a relação entre “autonomia” da “instituição arte” e a crítica feita em relação a essa “autonomia” pelas vanguardas artísticas: “A ‘instituição arte’, no contexto da sociedade burguesa, é marcada fundamentalmente pelo conceito de ‘autonomia’. A ‘autonomia’ da arte é consequência da separação entre arte e a práxis vital. Bürger propõe, grosso modo, a seguinte periodização para esse processo: - Na Alta Idade Média, a arte sacra servia como objeto de culto, estando portanto integrada à instituição social da religião (logo a uma práxis vital); - No começo da época moderna, a arte da corte também se integrava a uma prática social: era objeto de representação, servia à glorificação do príncipe e como autorretrato da sociedade cortesã. A arte da corte era assim ‘parte da práxis vital da sociedade cortesã, como a arte sacra o era da práxis vital dos crentes’; - Já na sociedade burguesa, cuja divisão progressiva do trabalho exclui a arte da práxis vital, destituindo-a de função social, a arte passa a ser, no dizer de Habermas, ‘a satisfação de necessidades residuais, isto é, necessidades excluídas da práxis vital da sociedade burguesa’. A autonomia da arte é um processo que, iniciado pela separação entre a arte e o sagrado, agrava-se à proporção da consolidação da burguesia. Já no século XVIII trata-se de algo perfeitamente consolidado: a teoria de *l’art pour l’art*, a noção central de ‘desinteresse’ na *Crítica do juízo*, de Kant, e o papel atribuído à arte em *A educação estética do homem*, de Schiller, indiciam a avançada separação entre a arte e qualquer finalidade (religiosa, política, moral, pedagógica etc.). Mas, para Bürger, há diferenças cruciais no interior desse processo: pois, no contexto de *l’art pour l’art*, a arte ainda tematizava o mundo, sendo uma representação voltada à autocompreensão da burguesia. É precisamente isso, para Bürger, o



Na medida em que se faz como objetivação do espírito que pode desligar-se do contexto da prática material própria do trabalho alienado, a arte poderia permitir aos sujeitos denunciar “certos princípios que fazem o mundo em que surgiram aparecer como alienado e falso” (HORKHEIMER, 1973: 118). Para Horkheimer, “não somente o ódio e a dor de um Shakespeare, como também a fria liberdade da poesia goethiana e inclusive a apaixonada imersão de Proust nos traços efêmeros da *mondanité* evocam a lembrança de uma liberdade ante a qual os cânones dominantes parecem limitados e bárbaros. Desde que se tornou autônoma, a arte conservou a utopia que evadiu da religião. No entanto, a esfera do privado, com a qual a arte guarda estreita vinculação, encontrava-se sempre ameaçada. A sociedade tendia a anulá-la” (HORKHEIMER, 1973: 118). Portanto, a arte “autônoma” tem a possibilidade de, mesmo que acabe sendo vendida, poder criticar a sociedade.

É precisamente o conflito entre, de um lado, a individualidade privada e sua autonomia, e, de outro lado, as relações reificadas no âmbito do mercado que conduziu a reflexão sobre a indústria cultural. Influenciados notadamente por Marx, Karl Kraus, Lukács, Benjamin, Kracauer e Marcuse, Horkheimer e sobretudo Adorno desenvolveram, no início da década de 1940, a teoria da indústria cultural, uma das elaborações mais bem fundamentadas sobre a relação entre produção de mercadorias e produção de cultura e arte. A expressão “indústria cultural” foi empregada pela primeira vez por Adorno e Horkheimer, em substituição ao termo *cultura de massas*, para excluir possíveis interpretações de que esta cultura surge espontaneamente das massas<sup>106</sup>.

No âmbito da crítica da razão instrumental, a teoria crítica da indústria cultural procura demonstrar como o “colapso da razão e o colapso da individualidade são um só e o mesmo”

---

Realismo: a perda de função social da arte já determinava o seu esvaziamento da finalidade social das obras, mas estas, em seu conteúdo singular, ainda tematizavam a sociedade. É já na segunda metade do século XIX, com o ‘esteticismo’, que, por um gesto de internalização da perda da sua função social, a arte faz coincidirem o conteúdo específico das obras e a ‘instituição arte’, isto é, a autonomia da arte passa a ser o próprio objeto de representação desta. Assim, o esteticismo assume e radicaliza a ‘retirada do mundo’ da arte, evidenciando aquilo que o Realismo ainda atenuava. As vanguardas, para Bürger, representam, dessa perspectiva, uma descontinuidade fundamental com relação ao esteticismo: ao passo que este radicaliza e internaliza a autonomia da arte, aquelas pretendem restabelecer o nexos entre a arte e práxis vital” (BOSCO, 2012: 348-349).

<sup>106</sup> Em verdade, a primeira vez que a expressão “indústria cultural” apareceu foi no texto de Horkheimer *Arte nuevo y cultura de masas* (1941), no seguinte trecho: “O que hoje em dia se conhece com o nome de entretenimento popular responde, na realidade, a uma necessidade criada artificialmente pela indústria da cultura, manipulada por ela e, por conseguinte, depravada. Tem muito pouco a ver com arte, menos ainda quando pretende ser esta última” (HORKHEIMER, 1973: 134).

colapso. Trata-se do sacrifício que o sujeito deve fazer em relação a si mesmo para se adaptar ao existente e “autoconservar-se” na reprodução social que o domina:

O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão somente, as atividades de autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser observado (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 61).

Para dominar a natureza externa, que lhe serve como meio para a finalidade de reproduzir sua própria vida e a sociedade em que se insere, o indivíduo deve ter sua natureza interna reprimida, num ritual renovado de sacrifício e renúncia à sua autonomia, o que o faz adaptado “à objetividade da sua função e aos modelos colocados para ela” (Ibidem: 40).

Como “crítica interna do iluminismo, da razão burguesa, não para desqualificá-la, mas para cobrar dela a realização de seus princípios e de suas promessa” (COHN, 1994: 15), a crítica à razão instrumental aplicada à indústria cultural é explicitada através da crítica à “mistificação das massas”, quando “a violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas’ (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 19). Afinal, “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (Ibidem, 1985: 114). Os homens tornados objetos da maquinaria social têm suas capacidades reflexivas atrofiadas e acabam tornando-se manipuláveis, muitas vezes sem resistência. Ricardo Pagliuso resume do seguinte modo a questão:

O cerne dessa lógica é a dominação da natureza, a autoconservação, o desenvolvimento ampliado de uma razão instrumental. A ‘terra totalmente esclarecida resplandece sob os signo de uma calamidade triunfal: a promessa de emancipação iluminista ‘se converte, a serviço do presente, na total mistificação das massas’. A abstração, que em *O capital* está na base da constituição do valor, uma vez projetada *lato sensu* para o desenrolar da civilização, permite mostrar que a emergência e desenvolvimento do capitalismo radicalizam uma razão calculadora que se liga à autopreservação. A categoria marxiana da reificação é expandida *vis-à-vis* Marx e Lukács, mostrando como os sujeitos estão colonizados até seu íntimo pelos ditames dos aparatos de controle e pelo poder das mercadorias. A dominação que os autores descrevem não é a pura e simples obediência a ordens emitidas a cada momento, mas corresponde à interiorização de padrões, esquemas, modelos, clichê que formam uma personalidade profundamente adaptada ao *status quo* (PAGLIUSO, 2012: 67).

Dessa forma, a indústria cultural se faz como forma precípua da integração deliberada dos consumidores aos aparatos da sociedade produtora de mercadorias. Luciano Gatti afirma que “o que é novo (...) na indústria cultural, é o funcionamento desta como um sistema integrado, que não centraliza apenas a produção, a veiculação e o consumo da cultura, mas integra a esfera da cultura à da reprodução material da sociedade” (GATTI, 2008: 77). A relação entre a arte e o produto cultural, afinal, não se resume à simples subordinação da primeira ao segundo, pois a própria autonomia da arte tem como condição as relações no âmbito do mercado (desde quando a arte se separou da religião e o artista passou a ter de vender suas obras). Por isso, “a autonomia da arte, pensada como um espaço de liberdade, não impede, porém, o artista de levar sua obra ao mercado para vendê-la” (GATTI, 2008: 79)<sup>107</sup>.

Com base nesse aspecto da autonomia da arte, podemos concluir que não é o caráter de mercadoria que diferencia um produto da indústria cultural de uma obra de arte. Ambos são mercadoria e ambos dependem do mercado. A diferença deve ser buscada em outra questão, a saber, na finalidade de cada um. Com isso, tocamos no segundo aspecto ressaltado por Adorno, o da lógica interna da obra de arte. Nela, a finalidade é interna, ao passo que, em um produto da indústria cultural, é externa. Isso significa que, na obra de arte, a finalidade diz respeito à organização, à lógica interna; já no produto da indústria cultural, a finalidade se encontra no mercado, na imposição do lucro. Na indústria cultural, a lógica da obra se identifica com a lógica da reprodução da sociedade, determinando a integração desses produtos à ordem social vigente. Na arte, por sua vez, diante da oposição entre a obra e instâncias externas a ela, há um momento de resistência a essa ordem. (...)

---

<sup>107</sup> Luciano Gatti explicita: “O significado do termo ‘cultura’ pode ser esclarecido por uma comparação entre os produtos da indústria cultural e as obras de arte, desenvolvida por Adorno em duas questões: a autonomia da arte e o estilo artístico. No ensaio sobre a indústria cultural, a ideia de autonomia da arte é apresentada com um duplo aspecto: o primeiro se refere à relação entre o artista e a obra de arte, de um lado, e a sociedade, do outro; o segundo diz respeito à própria lógica de elaboração da obra de arte. De acordo com o primeiro aspecto, Adorno afirmará que a autonomia da arte não existiu desde sempre, mas é um produto da sociedade burguesa, que libertou o artista de sua histórica dependência em relação à Igreja, à nobreza, ao mecenato. A partir desse momento, que podemos genericamente localizar em meados do século XVIII, o artista fica entregue às leis do mercado. É o momento histórico em que a obra de arte se descobre como mercadoria. Walter Benjamin nos deu uma imagem clássica desse processo ao retratar o poeta francês Charles Baudelaire indo ao mercado procurar um comprador para seus poemas. O ponto decisivo do argumento está no fato de que a dependência do mercado não contradiz a autonomia, mas a torna possível. Até o século XVIII, a proteção dos patronos sujeitava os artistas a uma forma direta de controle, ou seja, aos interesses específicos de seus protetores. No mercado, ao contrário, os interesses ‘passam por tantas mediações que o artista escapa a exigências determinadas’ (DE, 147). O que ocorre é a transformação daquela instância que garante ao artista sua sobrevivência material e que, assim, possibilita-lhe independência em relação à reprodução material da sociedade, dando-lhe o tempo livre necessário para dedicar-se à atividade artística. Para Adorno, o anonimato do poder do mercado representa o momento em que surgem as condições para a arte seguir regras próprias. A partir de então, nasce um espaço autônomo para a obra de arte, que Adorno também interpreta como um espaço de liberdade, pois, seguindo regras próprias, a arte nega a finalidade social dominante, tal como ela se encontra representada pelas leis do mercado. Podemos observar ainda que, no domínio da teoria, também é nesse momento que a arte ganha estatuto filosófico próprio, com a afirmação da estética como disciplina filosófica autônoma. A autonomia da arte, pensada como um espaço de liberdade, não impede, porém, o artista de levar sua obra ao mercado para vendê-la” (GATTI, 2008: 79).

Podemos concluir que o reconhecimento de uma obra de arte verdadeira e autônoma deve ser buscado na forma como ela reconhece seu caráter de mercadoria, mas recusa a adequação à lei do mercado. Nas palavras de Adorno, trata-se da incorporação da contradição entre autonomia e mercado no interior da própria composição da obra (GATTI, 2008: 80).

Quanto à indústria cultural, é evidente que, embora haja um setor de reprodução e acumulação do capital apoiado na subordinação da arte e da cultura ao mundo das mercadorias, os efeitos dessa indústria não se resumem aos aspectos econômicos. Ademais, os produtos da indústria cultura não são exatamente obras de arte convertidas em mercadoria. Desde o princípio foram produzidos somente para serem vendidos. Mas as obras de arte existentes também podem ser instrumentalizadas e manipuladas pela indústria cultural. A expressão “indústria cultural”, além disso, é um oxímoro que consiste precisamente no fato de ela não ser nem exatamente indústria nem exatamente cultura. Não é indústria porque serve mais como (semi)formação ideológica dos sujeitos a ela subordinados. As determinações econômicas da produção do valor nem sempre se realizam completamente na indústria cultural, visto que muitas vezes esta última se encontra dependente de repasses dos lucros de outras indústrias. Não é cultura porque esta foi subordinada à reprodução de mercadorias, perdendo sua relativa autonomia. Não há, portanto, mediação efetiva entre cultura e indústria, mas apenas produção de engodo, de ilusões<sup>108</sup>.

A indústria cultural, por ser a subordinação da cultura à indústria, também força a união entre cultura erudita e cultura popular, “duas metades de uma unidade que, adicionadas, não a recompõem”, como disse Adorno em carta a Benjamin. A indústria cultural serve como apologista da ordem existente. “Com isso, o mundo perde a estranheza, provocando no espectador a sensação de familiaridade que diminui a distância entre ele e a realidade difundida pela indústria cultural” (GATTI, 2008: 85). A resistência individual à ordem estabelecida é minimizada ou minada, assim como se repõem, através da indústria cultural, energias para a reprodução do capital. Afinal, “(...) cultura e vida cotidiana estão de tal forma entrelaçadas que a dominação, não percebida enquanto tal, realiza sua finalidade: ‘entreter os

---

<sup>108</sup> “A indústria cultural é cultura ou indústria? Nem cultura: porque subordinada à lógica da circulação de mercadorias e não à sua própria – nem indústria: porque tem mais a ver com a circulação do que com a produção. Isolar um ou outro polo é consagrar a ideologia. Tratá-los conjuntamente é mostrar no que constituem ideologia – na incapacidade de desenvolver-se, de realizar plenamente seja sua condição de cultura, seja sua condição de indústria. É por isso que, na indústria cultural, a cultura subordina-se à indústria, não na sua expressão mais moderna, mas no seu significado mais arcaico: à indústria como ardil, como engodo. O ponto decisivo é que ela não se realiza nem como cultura nem como indústria porque nenhum processo mediador unifica esses polos externamente relacionados” (COHN, 1994: 19-20).

sentidos dos homens, desde a saída da fábrica à noite até a chegada ao relógio de ponto na manhã seguinte” (SILVA: 123). Sob o domínio da indústria cultural, “a tirania deixa o corpo livre e vai direto à alma”: “O que importa é subjugar o cliente que se imagina como distraído ou relutante” (ADORNO e HORKHEIMER: 153). Por isso, Adorno e Horkheimer afirmam que “a quantidade da diversão organizada transforma-se na qualidade da crueldade organizada” (Ibidem: 129). Trata-se de controlar todos os momentos da vida dos indivíduos, tanto no trabalho quanto fora dele, no “tempo livre” instrumentalizado como lazer. Diferentemente da arte autônoma, a diversão programada leva os indivíduos consumidores a perder a capacidade de refletir sobre o todo da sociedade, ratificando-a. Os indivíduos ficam impotentes.

Portanto, ao mesmo tempo em que a cultura se torna bem de consumo vendável, levando ao empobrecimento da lógica interna do que é produzido, a indústria cultural leva à manutenção do *status quo*, à autoconservação individual que se faz como não-conflitiva com a sociedade. A cultura, dessa maneira, torna-se uma nova forma de dominação que suprime os detalhes da obra de arte pela anulação do protesto das partes contra o todo. Ocorre uma imposição do todo sobre os detalhes da obra.

Rafael Cordeiro estabelece do seguinte modo a relação entre a indústria cultural e a “antiga” cultura afirmativa:

A cultura e mais tardiamente a indústria cultural promovem a exteriorização da felicidade que a moral ascética burguesa havia projetado para o interior do indivíduo explorado e expropriado no capitalismo liberal. Se antes a interiorização da felicidade e sua realização meramente no plano anímico foram definidas como cultura afirmativa que se moldou ao projeto de dominação burguesa, atualmente a exteriorização atende aos mesmos objetivos da dominação (SILVA, 2011: 128).

Tal exteriorização da felicidade faz com que a indústria cultural seja uma “barbárie estilizada”: “a exteriorização da cultura burguesa antes sublimada conduz à estetização da vida cotidiana. A indústria cultural serve para enganar as massas, produzindo nelas uma falsa aparência de felicidade e assegurando a coesão social” (Ibidem: 130).

Com a destituição do gozo pela obra de arte autônoma inaugura-se, pois, o gozo forçado com os produtos da indústria cultural. Esta se torna um dos mais sensíveis instrumentos de controle social pelo empobrecimento narcísico da subjetividade, através de uma racionalidade instrumental em que o sujeito resta convencido da felicidade oferecida,

quando o dominado coopera adoravelmente com sua dominação<sup>109</sup>. Assim, a indústria cultural aprisiona a criatividade e “impede a formação dos indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e se decidir conscientemente.” (ADORNO, 1963: s.p.). Afinal, “quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo de sua insuficiência” (Idem, 2002: 16). Certamente herdeiro da crítica de Marcuse à cultura afirmativa, Adorno teorizou, juntamente à sua compreensão da indústria cultural, o que chamou “semiformação cultural”.

O que hoje se manifesta como crise da formação cultural não é um simples objeto da pedagogia, que teria de se ocupar diretamente desse fato, mas também não pode restringir-se a uma sociologia que apenas justapõe conhecimentos a respeito da formação. (...) A formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede (ADORNO, 1996: s.p.).

A semiformação cultural é constituída pelo ajustamento do indivíduo ao mercado por meio da cultura reificada, que a ele nega um processo de formação em que se permitisse uma apropriação viva da cultura. Por isso Adorno disse: “(...) a dialética da formação fica imobilizada por sua integração social, por uma administração imediata. A semiformação é o espírito conquistado pelo caráter de fetiche da mercadoria” (Ibidem: s.p.). Não se trata exatamente de falta de formação cultural - intelectual e artística -, nem de uma formação cultural feita pela metade, mas sim de uma formação cultural completa que, entretanto, não dá autonomia criativa aos indivíduos, submetendo-os. Por isso os indivíduos são massificados no que aparece como democratização da cultura, e não é porque podem conhecer mais museus e livros do que antes que não são bárbaros ou autoritários<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> “Os produtos da indústria cultural combinam o sadomasoquismo ao prazer. São produtos que não humanizam. A intenção da obra de arte autêntica era o desejo de humanizar pela denúncia do desumano, mesmo que esta se fizesse pela exacerbação da vida boa em seus temas. Neles estava contido o anseio de que a felicidade retratada fosse realizada no plano material. Tudo isso desaparece com a indústria da diversão. Ela pretende esgotar as possibilidades técnicas através da oferta de produtos cada vez mais requintados” (SILVA, 2011: 137-138).

<sup>110</sup> “Já hoje as obras de arte como palavras de ordem política são oportunamente adaptadas pela indústria cultural, levadas a preços reduzidos a um público relutante, e o seu uso se torna acessível a todos como o uso dos parques. Mas a dissolução do seu autêntico caráter de mercadoria não significa que elas sejam custodiadas e salvas na vida de uma sociedade livre, mas sim que desaparece até a última garantia contra a sua degradação em bens culturais. A abolição do privilégio cultural por liquidação e venda a baixo preço não introduz as massas nos domínios já a elas anteriormente fechados, mas contribui, nas condições sociais atuais, a própria ruína da cultura, para o progresso da bárbara inconsistência. Quem no século passado, ou no início deste, gastava para ver um drama ou escutar um concerto, tributava ao espetáculo pelo menos tanto respeito quanto o dinheiro do ingresso” (ADORNO, 2002: 38).

Como consumidores e produtos da indústria cultural, os indivíduos tornam-se meros exemplares substituíveis, um puro nada indiferenciado, tal como Marx já havia percebido a respeito do trabalho abstrato. “A indústria cultural perfidamente realizou o homem como ser genérico. Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar. Ele mesmo como indivíduo é absolutamente substituível, o puro nada” (ADORNO, 2002: 26). Daí Adorno falar em pseudoindividualidade: a liberdade formal dos indivíduos portadores dos imperativos da indústria cultural é garantida como possibilidade de efetuar uma escolha diante dos diversos produtos culturais já previamente determinados pelo sistema econômico, que é aceito tacitamente. Rodrigo Duarte esclarece:

[Para] (...) a contribuição de Adorno e Horkheimer a respeito da indústria cultural (...) é de fundamental importância o momento estético implícito nos objetos, apresentados ao público de um modo tal que, na ausência de um mínimo de reflexão, não resta ao “consumidor” outra alternativa senão a de “comprar”, agora não mais essa ou aquela mercadoria, mas o sistema de exploração econômica como um todo. Isso ocorre por meio de processos muito complexos, os quais Adorno e Horkheimer entendem como uma espécie de “confiscação do esquematismo”, ou seja, da possibilidade de o sujeito perceber o mundo exterior a partir de diretrizes oriundas de sua própria capacidade reflexiva ser roubada pelo sistema de dominação, o qual ‘treina’ as pessoas para a percepção dirigida apenas ao que lhe interessa e como lhe convém: “A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria” (ADORNO, 2002: 8) (DUARTE, 2001: 33).

Dessa maneira, a indústria cultural impede aquilo mesmo que permanentemente promete: a felicidade plena<sup>111</sup>. O que parece participação torna as pessoas mais submissas aos imperativos do capital, quando os indivíduos são abstraídos de si e não podem mais apoiar-se em coisa alguma, pois eles próprios se tornaram coisas. Para Adorno, o que a indústria cultural realiza é uma “reconciliação forçada”. A indústria cultural necessariamente precisa de consumidores passivos, de indivíduos que não combatam o fato de serem integrados pelo consumo na sociedade fetichista. A passividade dos indivíduos advém, afinal, da negação de si mesmos e do “aproveitar seu fastio”:

---

<sup>111</sup> “A publicidade é o seu elixir da vida [da indústria cultural]. Mas, já que o seu produto reduz continuamente o prazer que promete como mercadoria à própria indústria, por ser simples promessa, finda por coincidir com a propaganda, de que necessita para compensar a sua não fruibilidade” (ADORNO, 2002: 39).

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela excita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. O indivíduo deve aproveitar seu fastio universal como uma força instintiva para se abandonar ao poder coletivo de que está enfasiado. Ao serem reproduzidas, as situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia-a-dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 202).

Após essas reflexões sobre a “cultura” e a indústria cultural, estabeleceremos algumas relações entre o contexto atual do “*cultural turn*” nas cidades e a “estetização da realidade”. Em seu livro mais famoso, *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson (2002: 14) expressa do seguinte modo a articulação entre a base e a superestrutura na presente fase do capitalismo:

O pós-modernismo é a condição na qual a cultura sofre uma imensa dilatação de sua esfera. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a “cultura” se tornou uma verdadeira “segunda natureza”. De fato, o que aconteceu com a cultura pode muito bem ser uma das pistas mais importantes para se detectar o pós-moderno: uma dilatação imensa de sua esfera (a esfera da mercadoria), uma aculturação do real imensa e historicamente original, um salto quântico no que Benjamim ainda denominava a “estetização” da realidade (ele achava que isso dava em fascismo, mas nós sabemos que é apenas divertido: uma prodigiosa alegria diante da nova ordem, uma corrida às compras, nossas “representações” tendendo a gerar um entusiasmo e uma mudança de humor não necessariamente inspirados pelos próprios objetos representados). Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender (JAMESON, 2002: 14).

Para Jameson, “a pós-modernidade, finalmente dissolve o cultural no econômico – e o econômico no cultural. A produção das mercadorias é agora um fenômeno cultural” (JAMESON, 2001: 22). Otilia Arantes o acompanha: “(...) mais do que um bem supremo em si mesmo que mimetizasse à distância a finada esfera superior e separada de aprimoramento individual máximo, coroando o antigo regime burguês, a cultura passa hoje por elemento essencial ao próprio processo de reprodução material da sociedade” (ARANTES, 1996:



178)<sup>112</sup>. Dessa maneira, a política urbanística do *cultural turn*, por exemplo, emergente nas últimas décadas e cujos mecanismos estão destinados a “inventar” um patrimônio, faz com que o monumento histórico passe por um processo de “valorização cultural” que o transforma em produto econômico. E, assim, “(...) a cultura não é o outro ou mesmo a contrapartida, o instrumento neutro de práticas mercadológicas, mas é parte decisiva do mundo dos negócios e o é como grande negócio” (ARANTES, 2002: p. 48). Em outro texto a mesma autora disse:

(...) a cultura passa a ser adotada pelo novo poder soberano no mundo como a última trincheira civilizatória do capital, diante da dita barbárie dos perdedores. Em última instância, foi incorporada à política de segurança, mais exatamente, ao elenco das grandes obsessões securitárias que engessam hoje qualquer veleidade de transformação social. Daí o fato de se reduzir a um problema de bom gerenciamento resultante das famigeradas parcerias público-privadas (Idem, 2005: 62)<sup>113</sup>.

É nesse contexto que as cidades passam a inserir-se no processo de “culturalização”: “No momento em que as cidades passaram a ser encaradas como um repertório de símbolos, tudo virou cultura. Para ser mais específico, patrimônio a ser preservado. Nove em cada dez secretários de cultura são desta opinião, a saber, a preservação do patrimônio é prioridade número um” (ARANTES, 1998: 138; grifo da autora). Para Otília Arantes

---

<sup>112</sup> Para Otília Arantes, “(...) cultura e economia parecem estar correndo uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é econômica e a velha centralidade da economia tornou-se cultural, sendo o capitalismo uma forma cultural entre outras rivais. O que venho tentando mostrar é que hoje em dia a cultura não é o *outro* ou mesmo a contrapartida, o instrumento neutro de práticas mercadológicas, mas ela hoje é parte decisiva do mundo dos negócios e o é como grande negócio”.(ARANTES, 2005: 75; grifo da autora).

<sup>113</sup> A seguir a autora explicita melhor a relação intrínseca que, desde a “virada cultural”, a cultura passa a ter com o mundo das mercadorias: “(...) creio que se deva partir da constatação, nada óbvia, de que vivemos hoje uma nova convergência, a saber, no atual estágio do capitalismo de imagem, a cultura — antes esfera autônoma e separada — tornou-se co-extensiva à sociedade (...) a ‘cultura’ tornou-se um grande negócio — da indústria cultural de massa (clássica) ao passo mais recente da intermediação cultural e correspondente consumo gentrificado (quando as próprias administrações das cidades lançam mão da cultura como pólo de sinalização para as elites de que se trata de um lugar seguro para morar e fazer negócios). Já em meados dos anos 60, Guy Debord escrevia, na *Sociedade do espetáculo*, de forma profética: ‘a cultura tornada integralmente mercadoria deve também tornar-se a mercadoria vedete da sociedade espetacular’. Ou ainda, numa outra fórmula dos Situcionistas: ‘a cultura é a mercadoria ideal, que obriga a comprar todas as outras. Não é estranho que se queira oferecê-la a todos...’ Em suma, a realidade última é sem dúvida a do capital que, na sua quintessência, é a inflação hiperrealista do mundo das imagens, mas é clara a reversibilidade de um no outro — o mundo do dinheiro e o da cultura —, já que o capital ou a riqueza financeirizada é ela mesma um inchaço de ficção ou uma inflação rentista de ativos. De outro lado, o descontrole da economia que se independizou face ao Estado Social quebrado pela sua própria crise fiscal, também descontrolou o reino “autônomo” da cultura, que, tornando-se ela própria um artigo de comércio entre outros, não só se autonomizou uma segunda vez (como a própria economia), como se generalizou a ponto de entronizar o esquema culturalista de explicação em última instância da sociedade” (ARANTES, 2005: 63-64).

(...) um tal esforço concentrado de salvação da cidade acabou se revelando uma forma, adotada inclusive pelo *establishment*, de administrar contradições, camuflando os antagonismos e a miséria crescente. No mais das vezes tais iniciativas se resumiam a criar cenários destinados literalmente a fascinar, verdadeiras imagens publicitárias das administrações locais, sem nenhuma continuidade com práticas sociais que lhe dessem conteúdo (ARANTES, 1998: 177).

O que parece ocorrer é que antes os indivíduos fugiam relativamente do cotidiano sem qualidade para terem alguma experiência estética, e assim voltarem ao cotidiano degradante. Essa diferença foi nuançada. A estética parece-nos ter perdido seu domínio privilegiado, tornando-se generalizada, ao passo que a arte é desestetizada ao se tornar mercadoria. Otilia Arantes vê esse processo de modo ainda mais crítico, na relação entre alta cultura e cultura de massa:

No atual estágio do capitalismo, a indústria cultural entrou no seu período *soft*, por assim dizer pós-industrial. Se pensarmos no que foi a indústria cultural nos anos 50 e 60, veremos que o processo se inverteu. Não se trata mais de trazer a cultura elevada para o mundo cotidiano, rebaixando o tom e no limite desestetizando a arte na forma de uma cultura de massa, mas de introduzir o universo cotidiano no domínio antes reservado da alta cultura. À desestetização da arte segue-se um momento complementar de *estetização do social*, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida cotidiana (Idem, 1991: 167).

A estética, que por muito tempo esteve restrita ao não-funcional - à apreciação “desinteressada” de obras de arte -, passou a ter importância funcional por meio da “estetização da realidade”. Ao atingir a cidade, essa “estetização da realidade” envolve-se num aparente apaziguamento dos conflitos, domesticando os inconvenientes e as negatividades, extirpando os indesejáveis, as diferenças e heterogeneidades, de modo similar ao que se efetiva com a “indústria cultural como mistificação das massas”<sup>114</sup> como fictícia “democratização da cultura”.

---

<sup>114</sup> “A indústria cultural abusa na sua consideração para com as massas a fim de duplicar, consolidar e reforçar sua mentalidade pressuposta como imutável. Tudo que poderia servir para transformar esta mentalidade é por ela excluído. As massas não são o critério em que se inspira a indústria cultural, mas antes a sua ideologia, dado que esta só poderia existir, prescindindo da adaptação das massas” (ADORNO, 1963: s.p.). Essa argumentação que Adorno faz em 1963, numa transmissão radiofônica, retoma elementos que já haviam sido compreendidos desde pelo menos 1947 tanto no texto “Sobre a indústria cultural” quanto no que seria seu anexo, “O esquema da cultura de massa” (que acabou não sendo publicado no livro de 1947, escrito em conjunto com Max Horkheimer), em que afirmou: “Com o liquidar da sua oposição à realidade empírica, a arte torna-se parasitária. Ao assumir-se ela própria como realidade que deverá substituir a do exterior, tende a referir-se à cultura como se do seu próprio conteúdo se tratasse. O controle da cultura pelo monopólio que proíbe o que escapa a esse controle, remete inevitavelmente para [o] que já havia sido produzido no passado e institui a auto-reflexão. (...)”

Se seguirmos Adorno na compreensão de que a “realidade estetizada” se realiza também (e não apenas, como sugere Pedro Rocha de Oliveira<sup>115</sup>) como ideologia - pois a “realidade estetizada” é produzida pela indústria cultural em que o “esclarecimento” é “mistificação das massas”, cuja marca decisiva é fazer com que “o real se torne sua própria ideologia”<sup>116</sup> -, então a famigerada fórmula de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* torna-se finalmente realizada, ainda que de modo perverso: “só como fenômeno estético

---

A cultura de massa, fiel à realidade objectiva, absorve o conteúdo de verdade e esgota-se na matéria; porém, como matéria só se tem a si própria” (ADORNO, 2003a: 61).

<sup>115</sup> Este autor entendeu que a “realidade estetizada” é algo próprio da produção de uma consciência ideológica, e não exatamente vinculada à “disciplina” estética: “O mundo da realidade estetizada é (...) o mundo da experiência reificada. (...) A estetização da realidade funciona precisamente como a apreensão direta da realidade” (OLIVEIRA, 2010: 204; texto e nota 257): “O problema das obras de arte que perderam sua aura e foram se tornando indistinguíveis de outros produtos sociais coloridos e sonoros deve ser pensada em mão dupla: qual foi o traço assumido pelos produtos sociais coloridos e sonoros não artísticos que os tornou capazes de penetrarem na esfera artística e substituir seus elementos endógenos originais? Qualquer desestetização da arte que tenha ocorrido em qualquer momento histórico só pode ter tido lugar no contexto de uma estetização da realidade. E uma estetização da realidade não é um fenômeno estético: de fato, a substituição da esfera da arte por uma indústria cultural de má qualidade ou pelo vão entretenimento não é o traço social particularmente alarmante contra o qual a noção de realidade estetizada é mobilizada. Este conceito intenciona ser uma chave para decifrar a sociedade contemporânea, especialmente sua ideologia, em termos de alguns de seus comportamentos particulares, dentre os quais os (pós-)estéticos estão longe de serem os mais perigosos. As origens lógicas desse conceito estão no marxismo, na crítica frankfurtiana e na análise psicanalítica da cultura; mas o objetivo é que ele seja capaz de manter uma relação mais eficiente com a experiência social do que com a história do pensamento” (OLIVEIRA, 2010b: 194-195).

<sup>116</sup> O conceito de ideologia de Adorno não é simplesmente redutível à falsa consciência como entende certa vulgata marxista: “Como vários outros elementos do materialismo dialético, também a noção de ideologia foi transformada de um meio de conhecimento em um meio de controle do conhecimento. Em nome da dependência da superestrutura em relação à infra-estrutura, passa-se a vigiar a utilização das ideologias, em vez de criticá-las. Ninguém mais se preocupa com o conteúdo objetivo das ideologias, desde que estas cumpram sua função” (ADORNO, 2002: 56). “O procedimento imanente (...) leva a sério o princípio de que o não-verdadeiro não é a ideologia em si, mas a sua pretensão de coincidir com a realidade” (idem, 58). “A ideologia contemporânea é o estado de conscientização e de não conscientização das massas como espírito objetivo, e não os mesquinhos produtos que imitam esse estado e o repetem, para pior, com a finalidade de assegurar a sua reprodução. A ideologia, em sentido estrito, dá-se onde regem relações de poder que não são intrinsecamente transparentes, mediatas e, nesse sentido, até atenuadas. Mas, por tudo isso, a sociedade atual, erroneamente acusada de excessiva complexidade, tornou-se demasiado transparente” (ADORNO e HORKHEIMER, 1973: 193). Por isso, “A falsa consciência de hoje, socialmente condicionada, já não é espírito objetivo, nem mesmo no sentido de uma cega e anônima cristalização, com base no processo social, pelo contrário, trata-se de algo cientificamente adaptado à sociedade. Essa adaptação realiza-se mediante os produtos da indústria cultural” (Ibidem: 200). “Da ideologia só resta o conhecimento do que subsiste, um conjunto de modelos de comportamentos adequados às condições vigentes. (...) A essa duplicação corresponde, nos resultados, em grande parte, a situação existente na cabeça dos homens. (...) hoje, o homem adapta-se às condições dadas em nome do realismo. Os indivíduos sentem-se, desde o começo, peças de um jogo e ficam tranquilos. Mas, como a ideologia já não garante coisa alguma, salvo que as coisas são o que são, até a sua inverdade específica se reduz ao pobre axioma de que não poderiam ser diferentes do que são. Os homens adaptam-se a essa mentira, mas, ao mesmo tempo, enxergam através do seu manto. A celebração do poder e a irresistibilidade do mero existir são as condições que levam ao desencanto. A ideologia já não é mais um envoltório, mas a própria imagem ameaçadora do mundo. Não só pelas suas interligações com a propaganda, mas também pela sua própria configuração, converte-se em terror. Entretanto, precisamente porque a ideologia e a realidade correm uma para outra; porque a realidade dada, à falta de outra ideologia mais convincente, converte-se em ideologia de si mesma, bastaria ao espírito um pequeno esforço para se livrar do manto dessa aparência onipotente, quase sem sacrifício algum. Mas esse esforço parece ser o mais custoso de todos (Ibidem: 203).

podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 2010: 44; § 5). Nietzsche usou essa fórmula como expressão da sua renúncia a toda fundamentação racional do mundo, a toda explicação que desse ao mundo sentido absoluto, contra qualquer pretensão de verdade irrefutável. Parece-nos, todavia, que permanecer atualmente no fenomênico estético como se vivêssemos num simples jogo de eterno devir superficial, de simples representações sem conteúdo, de esteticismo por si só, seria fazer da negatividade posta pela “realidade estetizada” uma positividade, mesmo que, de fato, os dominados se sintam alegres com as imagens da dominação. Voltar-se contra esse contentamento parece ser pelo menos um suspiro de esperança de outra vida para todos...

Nesse sentido, a “ausência do trágico” no mundo moderno teria para Adorno um sentido mais radical do que Nietzsche constatou (com os olhos voltados para os gregos): “Todos podem ser como a sociedade onipotente, todos podem se tornar felizes, conquanto se entreguem sem reservas, e renunciem à sua pretensão de felicidade. A sociedade reconhece sua própria força na debilidade deles e lhes cede uma parte. A passividade do indivíduo o qualifica como elemento seguro. Assim o trágico é liquidado” (ADORNO, 2002: 32).

Através da ideologia da indústria cultural a adaptação toma o lugar da consciência: a ordem que daí emerge nunca é confrontada com aquilo que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens. Mas a ordem em si não é um bem; seria unicamente se fosse justa. O fato de que a indústria cultural não se preocupe com isso, que vanglorie a ordem em abstrato, somente atesta a impotência e a falsidade das mensagens que transmite. (...) Desse modo o seu ideal seria o de rebaixar o nível mental dos adultos ao de uma criança de onze anos (Idem, 1963: s.p.)<sup>117</sup>.

---

<sup>117</sup> “Só o poder que hoje se encontra por detrás da poesia do quotidiano e que impõe uma apresentação genuína e pela medida grande, consegue iludir os adultos quanto à infância prolongada, que lhes preparam para que possam funcionar de modo tanto mais adulto. (...) É precisamente no realce dado à mera existência que se supõe ser tão forte e grande a ponto de nenhuma intenção subjectiva o poder alterar – e esta ênfase corresponde, hoje, a verdadeira impotência da arte perante a sociedade – que se esconde a transfiguração, contra a qual gesticula a sobriedade. *Existir converte-se na sua própria ideologia por meio do feitiço da sua própria duplicação fiel. Assim se tece o véu tecnológico, o mito do positivo. Mas se a realidade se converte numa imagem, (...) as imagens, por seu turno, convertem-se em realidade imediata. Já está fora de questão a muito referida consciência estética da imagem. Cada realização da fantasia, a expectativa de que ela reunisse, por sua iniciativa, os elementos descontínuos do real naquilo que seria a sua verdade, é repudiada como exigência indevida. A fantasia é substituída pelo controlo automaticamente obstinado que determina se também a última *imago* que chega à distribuição, é a imagem exacta, abalizada e fidedigna do correspondente fragmento de realidade. Da aparência estética não resta senão a aparência vazia e abstrata de um diferença entre a cultura como tal e a prática como tal, ou seja, a divisão do trabalho entre diversos departamentos da produção” (ADORNO, 2003a: 59; destaques nossos).*

Adorno defendeu a arte em relação à sua neutralização pela indústria cultural. Para ele a arte seria a “antítese social da sociedade”: “A não-conflitualidade, tal como, na cultura de massas, deriva de uma preocupação universal do monopólio, manifesta-se hoje, na grande arte, justamente naquelas obras que oferecem a resistência mais escarniçada ao monopólio da cultura” (ADORNO, 2003a: 69-70). Ou ainda: “In nuce – A tarefa da arte hoje consiste em introduzir caos na ordem. A produtividade artística é a capacidade da vontade no involuntário. Arte é magia, liberada da mentira de ser verdade” (Idem, 2008: 219).

Vladimir Safatle, por sua vez, compreendeu que hoje ocorre um processo de “esgotamento da forma crítica como valor estético”, “esgotamento que estaria exposto de maneira mais clara através das transformações da relação crítica entre arte e domínios hiperfetichizados da cultura (publicidade, moda, música tonal, quadrinhos, pornografia, etc.) em relações de ‘cumplicidade desafiadora” (SAFATLE, 2008: 179). Em texto mais recente, Safatle aponta uma saída adorniana para tal “esgotamento da forma crítica como valor estético”:

A arte nunca é o reflexo da vida social. Ela é, antes, a figura avançada daquilo que a vida social ainda não é capaz de pensar, daquilo que ainda não tem forma no interior de nossas formas hegemônicas de vida. Neste sentido, bloquear a força política da arte é impedi-la de fornecer a imagem do que ainda não existe. Por isso, quando alguns críticos afirmam que o capitalismo atual é, acima de tudo, capitalismo cultural, ou seja, capitalismo que vê a cultura, o entretenimento e o turismo cultural como setor fundamental de produção econômica, eles procuram delimitar o núcleo duro de seu funcionamento ideológico. Ele consiste em dizer: nada pode ser muito diferente do que já existe. E a pior maneira de nos acostumarmos a isto é deixando aprisionar nosso desejo no interior da economia libidinal de nossa sociedade (Idem, 2012: 30).

Robert Kurz disse algo parecido sobre o que chamou “o fantasma da arte”, em argumento nitidamente proveniente de Adorno:

Se a estrutura da modernidade não é criticada, mas estetizada, então corpos destroçados por granadas, mulheres violentadas, crianças famintas e as obscenidades do poder surgem como simples objetos estéticos. Semelhante “estetização da política” [criticada por Benjamin no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da arte], divorciada da crítica do sistema das coisas, conduz diretamente à barbárie. (...) Por outro lado, também a “politização da estética” propalada pela esquerda há muito provou ser um beco sem saída. Quando a arte, ainda que com as melhores intenções, presta-se à agitação, à “agitprop”, ela capitula tão incondicionalmente quanto na sua

transformação em *design* e indústria cultural. Se a arte não quiser definir e calar-se para sempre, ela terá de fazer público o seu dilema, não mediante uma adaptação à política tradicional, mas por meio de uma radical *crítica estética* da ordem existente. Se a arte não é mais capaz de refletir *positivamente* o todo cindido, que o faça *negativamente*, ao elevar à consciência a precariedade estética do mundo "economificado". A arte, de certa maneira, tem de tornar-se militante com os seus próprios meios (KURZ, 1999b: s.p.).

Apenas assim, com a “arte desestetizada” e a “realidade estetizada”, as cidades, notadamente suas áreas centrais, podem tornar-se “chiques” e “elegantes”, ao que se junta uma produção crescente de centros de entretenimento e consumo cultural. Tanto dentro quanto fora desses espaços o esteticismo tornou-se funcional<sup>118</sup>. Dessa maneira, toda a realidade se reveste de elementos estéticos, realizando aviltadamente o programa da arte de vanguarda de dissolução da fronteira entre arte e vida:

A ligação entre arte e vida, quer dizer, a integração da arte na vida e/ou a integração da vida na arte eram a grande aspiração de uma parte das

---

<sup>118</sup> Num texto de 1965, com estilística e teorização nada dogmáticas (como era da sua preferência), intitulado “O funcionalismo hoje”, Adorno fez uma interpretação impressionantemente *avant la lettre* da relação entre arquitetura funcionalista, teoria estética e arte. Atacando a pretensa fuga do ornamento apregoada pelo arquiteto austríaco Adolf Loos, Adorno expôs algumas das contradições entre estetização da realidade e “desartização” ou “desestetização da arte” pela indústria cultural, o que foi desenvolvido de modo mais detalhado na sua obra de 1969 (deixada incompleta) *Teoria estética*. Ele não reduziu a problemática da estética ao domínio da arte, que “deixou de ser evidente”, nem desistiu de uma arte autêntica que se volta contra a estetização. Pela riqueza da argumentação, citamos um longo trecho do referido texto: “A diferença absoluta entre o impiedosamente funcional e o autônomo e livre diminuiu. A precariedade das formas puramente funcionais veio à tona: algo de monótono, pobre, estupidamente prático. A isso sobressai uma ou outra grande realização, que por ora costuma ser atribuída apenas à genialidade do seu autor, sem que ninguém verifique o que autoriza tal genialidade objetivamente. Por outro lado, a tentativa de acrescentar à obra um pouco de imaginação (como se imaginação fosse um corretivo) ou de incrementar a coisa com algo que não provém dela mesma, é igualmente vã e serve apenas à falsa ressurreição do enfeite criticado pela arquitetura nova. (...) A pergunta pelo funcionalismo é a pergunta pela subordinação à utilidade. Sem dúvida, o inútil está corroído. (...) [Do outro lado da mesma moeda] na sociedade presente, toda utilidade está destorcida, enfeitada. A fraude está no fato de a sociedade fazer com que as coisas pareçam existir em função dos homens; elas são produzidas em função do lucro, satisfazem as necessidades apenas paralelamente, geram essas necessidades de acordo com os interesses do lucro e podam-nas também na sua medida. Uma vez que uma utilidade em prol dos homens e liberdade de sua dominação e exploração seria o correto, nada é mais insuportável esteticamente do que a forma atual das coisas utilitárias, subjugadas pelo seu oposto e deformadas por ele até a essência. A *raison d'être* de toda arte autônoma, desde os primórdios da era burguesa, reside no fato de que somente o inútil responde por aquilo que o útil seria um dia: o uso feliz, o contato com as coisas para além da antítese de utilidade e inutilidade. (...) O segredo sombrio da arte é o caráter de fetiche da mercadoria. O funcionalismo quer escapar desse emaranhado; mas, enquanto continuar dependente da sociedade emaranhada, ele forçará as amarras em vão. (...) Uma beleza apenas formal, seja lá o que for, seria vazia e nula; já a mera beleza de conteúdos perder-se-ia no deleite sensível pré-artístico do observador. A beleza, ou é resultante de um campo de forças, ou então não é de modo algum. Uma estética transformada - cujo programa vem se delineando tanto mais nitidamente quanto maior a sua urgência - também já não veria no conceito de arte o seu correlato evidente, tal como faz a estética tradicional. Hoje, o pensamento estético deveria, ao pensar a arte, ultrapassá-la, ultrapassando também a oposição coagulada entre o utilitário e o não utilitário, com a qual o produtor não sofre menos do que o público. (ADORNO, 1967: s.p.).

vanguardas, de Rimbaud a Duchamp, das vanguardas russas aos situacionistas, e também do movimento Fluxus, de Beuys e assim por diante. O capitalismo pós-moderno terminou por concretizar, finalmente, essa pretensão supostamente revolucionária sob a forma de uma integração da arte na publicidade e na moda, no estilo de vida [lifestyle] e na pedagogia social (JAPPE, 2012a: 203-4).

À medida que a estetização da realidade social se expande, a própria arte parece coisa do passado. Justamente os artistas, que muitas vezes contribuíram para esse processo, ficam numa situação complicada. Uma vez que o próprio lugar da arte e da experiência artística estão questionados, onde ficariam os artistas? Talvez a interpretação hegeliana do fim da arte esteja finalmente na ordem do dia... Afinal, os próprios sentidos de arte e de atividade criadora tornam-se problemáticos. Até mesmo Jean Baudrillard, do seu modo (dis)simulado, admitiu:

Através da liberação de formas, linhas, cores e concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa cultura produziu uma estetização geral, uma promoção de todas as formas de cultura, sem esquecer as formas de anticultura, uma assunção de todos os modelos de representação e de anti-representação. Se a arte fosse apenas uma utopia, isto é, algo que escapa a qualquer realização, hoje essa utopia estaria plenamente realizada: através da mídia, da informática, do vídeo, todo mundo tornou-se potencialmente criativo. Até a antiarte, a mais radical das utopias artísticas, foi realizada, desde que Duchamp instalou seu porta-garrafas e que Andy Warhol quis tornar-se uma máquina. Toda maquinaria industrial do mundo ficou estetizada, toda a insignificância do mundo viu-se transfigurada pelo estético. Diz-se que o grande empreendimento do Ocidente é a mercantilização do mundo, de tudo entregar ao destino da mercadoria. Parece, porém, que foi a estetização do mundo, sua encenação cosmopolita, sua transformação em imagens, sua organização semiológica. Estamos assistindo, além de ao materialismo mercantil, a uma semi-urgência de cada coisa através da publicidade, da mídia, das imagens. Até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, “musealiza-se”. Tudo é dito, tudo se exprime, tudo toma força ou modo do signo. O sistema funciona não tanto pela mais-valia da mercadoria mas pela mais-valia estética do signo (BAUDRILLARD, 1992: 23).

Fredric Jameson destacou o mesmo processo, em que “(...) a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral” (JAMESON, 2002: 30)<sup>119</sup>. Para ele

---

<sup>119</sup> Continua: “(...) a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *‘turn over’* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. Tais necessidades econômicas são identificadas pelos vários tipos de apoio institucional disponíveis para a arte mais nova, de fundações e bolsas até museus e outras formas de patrocínio” (JAMESON, 2002: 30).

“fala-se muito, e sem muita precisão, da mercantilização da política, das ideias, das emoções e da vida privada; o que precisamos acrescentar agora é que a mercantilização hoje é também uma estetização – que a mercadoria também é consumida ‘esteticamente’”. (JAMESON, 2001: 23). Além disso, segundo Jameson, “o pós-moderno (...) significa a mais completa estetização da realidade que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade” (Idem, 2004: 135)<sup>120</sup>. Nesse contexto, “(...) como por contaminação, as próprias cidades foram se transformando em museus: estetização da vida urbana encenada nesses novos ‘espaços públicos’, para a qual até mesmo as nossas administrações mais conservadoras têm-se mostrado ‘sensíveis’” (ARANTES, 1998: 154).

Mas é preciso saber distinguir o que, na “realidade estetizada”, são objetos de “arte aplicada”, as mercadorias estetizadas, o que é o “culturalismo pós-moderno” e o que realmente são as obras de arte. Afinal,

(...) face à mercadoria, incapaz de operar as distinções qualitativas, tudo é igual. Tudo não é senão material para o processo – sempre idêntico - de valorização do valor. Essa indiferença da mercadoria a respeito do conteúdo se reencontra na produção cultural que recusa o julgamento qualitativo e para a qual tudo vale. ‘A indústria cultural torna tudo igual’, declarava Adorno desde 1944 (JAPPE, 2011: 226).

As obras de arte, por sua vez, são únicas. Em verdade, o que a estetização da realidade denuncia é a economicização do mundo, que precisou subordinar a própria arte a si. Apenas as obras de arte que souberem questionar essa situação vão permanecer no âmbito da experiência estética como elementos realmente fundamentais: a “autonomia” que algumas obras têm e que propiciam o questionamento da vida imediata no mundo reificado. Trata-se, portanto, de criticar a superficialidade, como propôs Robert Kurz:

---

<sup>120</sup> As análises de Jameson e, por extensão, de Otília Arantes são muito devedoras das formulações de Guy Debord. Embora praticamente não citadas, as formulações de Wolfgang Haug - que publicou, quatro anos depois de *A sociedade do espetáculo* (1967), o livro *Crítica da estética da mercadoria* (1971) - também comparecem nos dois primeiros autores. Se comparada com a análise de Debord, a “crítica” de Haug limita-se aos aspectos sensíveis, visuais, ou de prestígio das mercadorias, na linha de Thorstein Veblen. Como forma de aparecer, a “estética da mercadoria” precisaria ser antes explicada pelo desvelar da essência que a determina, mais do que ser uma explicação em si mesma. Em sua análise, Emiliano Aquino (2005: 71) esclarece que a reflexão de Debord “(...) sobre aparência social no capitalismo mais desenvolvido não considera apenas a visibilidade do produto mercantil, sua “estética”, sua “aparência”. Tampouco a tendência – realmente existente – da produção cultural tardocapitalista em se voltar para produtos “visíveis”, centrado na “imagem” e na “visão” ocular. Estes fenômenos são antes determinados por (e constitutivos de) uma experiência mais fundamental: a extensão – junto com a da forma-mercadoria – da lógica disciplinar, contemplativa e passiva do trabalho assalariado à totalidade da vida cotidiana”. Em nota Emiliano Aquino acrescenta: “Esta é somente uma determinação – cf. § 15 de *A sociedade do espetáculo* – deste movimento mais amplo de dominação do vivido pela reificação fetichista do valor” (AQUINO, 2005: 71).



Como antídoto para esta situação lamentável recomenda-se em sentido emancipatório uma ampla recusa da estetização e da moda sem compromisso, o que implica uma crítica radical do culturalismo pós-moderno. O conteúdo tem de ser reposto no seu direito prioritário. Isto aplica-se tanto à crítica superficial da superficialidade feita pelo stock remanescente da consciência de burguesia cultural como ao contrapolo pós-moderno. O mundo não é um acessório; o culto da superficialidade devia ser coberto de escárnio e maldizer. A indústria cultural não pode ser iludida por uma hiperafirmação pós-moderna de esquerda, mas apenas através da desvalorização militante do mero *design* em qualquer sentido. Nas publicações da crítica radical deviam talvez ser fomentados os textos pesados e no *outfit* a simplicidade consciente (KURZ, 2010; s/p).

## Os “novos museus” em harmonia com a “realidade estetizada”

Parafrazeando uma frase da escrita poética do jovem Mário de Andrade, Mário Chagas compreendeu que “há uma gota de sangue em cada museu” (2006) - em tese sobre “a ótica museológica de Mário de Andrade”. Este foi um polímata que condensou suas tensões pessoais quanto à patrimonialização da “cultura popular” brasileira no paradigmático caso da pedra *muiraquitã*, amuleto do herói Macunaíma: perdida no mundo tribal, a pedra possuía qualidades sobrenaturais, valor de uso mágico. Ao passar a ser valorizado como objeto artístico, o amuleto acabou obedecendo àquele ditame que faz com que o destino de praticamente toda arte no capitalismo seja o mercado ou o museu (no caso da pedra, ela foi parar no mercado-museu do gigante mercador “comedor de gente”). Os museus contemporâneos não se contrapõem ao mercado.

Benjamin afirmou que “existem relações entre a loja de departamento e o museu, sendo que o bazar serve de meio-termo. O acúmulo de obras de arte no museu as aproxima das mercadorias que, quando oferecidas ao transeunte em grandes quantidades, despertam nele a ideia de que uma parte delas deveria lhe caber” (BEJAMIN, 2006: p.458)<sup>121</sup>. Theodor Adorno, por sua vez, argumentou sobre a importância dos museus para o momento de contemplação no mundo moderno, pois neles “são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. Mas mesmo assim essa felicidade depende dos museus” (ADORNO, 1998: 173). Entretanto, nesse ensaio que escreveu contrapondo a interpretação de Valéry à de Proust sobre o museu de arte, Adorno também afirmou:

A expressão ‘museal’ (...) designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura (Ibidem: 173).

---

<sup>121</sup> No texto *Exposé de 1935*, Benjamin refere-se à relação entre as exposições universais e as mercadorias como sendo o momento em que há uma idealização do valor de troca: “As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa a segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria do entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros” (BEJAMIN, 2006: 45; grifo do autor).

Mais à frente Adorno acrescenta: “Aconteça o que acontecer – os artistas produzem, gente rica morre -, sempre sobra algo para os museus. Como um cassino, eles jamais poderiam perder, e justamente isso seria sua maldição” (Adorno, 1998: 176). Até mesmo uma defensora incontestada dos museus confessa que “não podemos esquecer que o museu é o local último no longo processo de perda de funções originais – ou processo de museificação – pelo qual o objeto atravessa” (SUANO, 1986: 88). Mas ela também afirma que, quanto ao objeto, “sua aparição como ‘peça de museu’ lhe confere, quase sempre, uma aura de importância e um estatuto de ‘valor cultural’ que ele antes não possuía” (Ibidem: 10). Enfim, não nos parece ser possível tratar a relação entre museu e mercado como se fossem dois âmbitos totalmente separados.

Partindo a crítica de Nietzsche à teoria de Kant sobre o juízo do gosto e apropriando-se de elementos da teoria da origem da obra de arte em Heidegger, bem como de alguns pensamentos benjaminianos, Giorgio Agamben (2012) apontou para o esvaziamento da arte com a emergência da era da estética: a modernidade. O homem de gosto foi caracterizado por Nietzsche como aquele que, capaz de fruir e julgar a obra de arte, não pode, contudo, produzi-la. Para Agamben, na era da estética o espaço por excelência da arte se tornou o museu, onde o homem de gosto pode julgar<sup>122</sup>. Esse espaço marca a autonomização das obras de arte dos espaços comuns da vida dos homens; é o espaço que surge para acumular a arte quando esta começa a perder sua relação anteriormente intrínseca com a vida religiosa e política. O museu expressa, portanto, além do declínio da unidade originária da arte com a vida, a fragmentação entre a subjetividade artística “sem conteúdo”, de um lado, e o “juízo estético desinteressado” do homem de gosto, do outro. Na vida cada vez mais banalizada haveria uma recompensa para o “homem de gosto” dentro do museu, onde ele passeia, observa e julga os artefatos, as antiguidades e as “curiosidades”. Agamben desenvolve, assim, uma crítica à estética que visa, com Nietzsche, a uma arte para artistas e não apenas para a apreciação desinteressada. Ademais, a análise do autor italiano aponta para um problema que transcende os limites da análise da obra de arte: na modernidade, a *poiesis* como atividade criadora de obras foi

---

<sup>122</sup> Logo que a sensação (*Aesthesis* - estética) se instala na côrte da razão, é objeto de rigorosa discriminação: “Desse modo, a arte é pensada para além de todo interesse, além de qualquer valor e de qualquer politicidade. Para Kant a arte nada tem a fazer com o *desejo*, e isso é o que a converte em algo puro. Nesse sentido, Adorno assinalou com agudeza, referindo-se a Kant, que nele ‘a arte, igual àquilo do que antiteticamente surgiu, fica despossuída de qualquer conteúdo e no seu lugar se coloca algo tão puramente formal quanto a complacência. Sua estética converte-se, de forma bastante paradoxal, num edonismo castrado, num prazer sem prazer’. A subjetividade do belo é, certamente, como tudo no projeto kantiano, transcendental e, por isso mesmo, de caráter universal” (BOVERIO, In: RINESI, 2011: 21).

reduzida pela prática técnica visando o fim em si mesmo da produção. A *poiesis*, para os gregos, ao contrário, tinha como finalidade a passagem do não ser ao ser e, portanto, produzir algo que vai além da própria produção<sup>123</sup>. Alejandro Boverio esclarece que

(...) a vida e a arte não podem dividir-se, e caso esta última deva ser concebida, para Nietzsche, como promessa de felicidade, no dizer de Stendhal, é enquanto garantia de uma conexão última com o bom viver. (...) Não é o espectador senão o artista que concentra, no momento criativo, a experiência artística principal, diante da qual a recepção será uma instância secundária e derivada (BOVERIO, In: RINESI, 2011: 21).

Mas, se a época do museu “implica a constatação de um processo específico da modernidade, a saber, a separação da arte numa esfera própria que se constitui como essencialmente autônoma em relação à sociedade” (Ibidem: 18), “ao mesmo tempo o conceito de museu surge no calor da necessidade de desenvolver a tarefa político-pedagógica de aproximar as produções artísticas do público em geral” (Ibidem: 18). De todo modo, a concepção de arte foi alterada ao longo dos séculos e o museu expressa que o artefato artístico foi tirado do seu contexto de produção e colocado junto com outros artefatos. Ao seu modo, referindo-se à “cultura afirmativa”, Herbert Marcuse também identificou o confinamento da arte no museu, indicando o que Adorno chamou “neutralização da cultura”:

A existência dela já há pelo menos um século foi confinada para o cidadão comum apenas a museus. O museu foi o local mais apropriado para reproduzir no indivíduo simultaneamente o distanciamento dos fatos, a elevação consoladora para um mundo mais digno, juntamente à limitação temporal aos dias festivos. Também o tratamento cerimonioso dos clássicos foi marcado pela perspectiva dos museus: aqui a simples dignidade já gerava um congelamento de quaisquer temas explosivos (MARCUSE, 1997: 129)

Para Walter Benjamin, por sua vez, “entre as moradas de sonho do coletivo, sobressaem-se os museus. Deveria se enfatizar neles a dialética pela qual contribuem, por um lado, para a pesquisa científica e, por outro, para a ‘época sonhadora do mau gosto’” (BENJAMIN, 2006: 450). Uma vez que a “forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (Idem, 1994: 169), Benjamin pôde

---

<sup>123</sup> Agamben faz distinção entre obra e produto: a autenticidade da obra de arte deve-se à *poiésis* como atividade criadora, ao contrário da coisa acabada como produto técnico reproduzível. Henri Lefebvre também salientou (notadamente em: LEFEBVRE, 1980) a diferença entre a atividade criadora de obras e o trabalho alienado (re)produtor de coisas.

compreender o museu como espaço “elegante” e “luxuoso” (como o interior burguês) que serve ao capitalismo para encobrir o caráter mercadológico que a produção cultural e artística adquire<sup>124</sup>. Para Benjamin, embora no museu os artefatos não estejam exatamente à venda, encontram-se ali justificativas dos valores de troca para tudo que está do lado de fora, bem como, e sobretudo, o museu serve para ratificar certa forma de memória hegemônica. Ao estudar “O museu e as formas da memória” a partir do pensamento de Benjamin, Florencia Gómez entende que na modernidade ocorre determinada relação com o passado que busca difundir-lo através de um relato homogeneizador, o qual “produz uma maneira de recordar e de se relacionar com os objetos do passado associada à ideia de domínio própria da razão instrumental” (GÓMEZ, In: RINESI, 2011: 32):

A forma de memória que se estabeleceu como “legítima” na modernidade, implícita no museu, contribuiu para cimentar uma matriz ideológica afim das sociedades capitalistas modernas. Essa memória “legítima” dá lugar a uma forma de memória que denominaremos “fetichizada”: uma “*memória* que busca fixar, pelo *olhar*, a ordem de pertencimento e reconhecimento prescrito para os sujeitos da cultura”. O museu, no mundo moderno, constitui-se como lugar que produz esse tipo de lembrança quase exclusivamente (Ibidem: 34).<sup>125</sup>

Certa vez Benjamin afirmou que “o historicismo expõe a imagem eterna do passado; o materialismo, por sua vez, uma experiência única com ele”. É por isso que Florencia Gómez pode dizer que, sendo produtos do historicismo, “as memórias que reivindicam o museu moderno desde seu surgimento são, na maior parte dos casos, ‘memórias fossilizadas,

---

<sup>124</sup> Benjamin, contudo, não era de maneira alguma contrário ao espírito colecionador (como se pode ver no seu ensaio sobre Eduard Fuchs), desde que se possa estabelecer uma relação com o passado que não seja simplesmente repô-lo como coisa útil para os “poderosos” no presente. Sobre isso, cf. (GÓMEZ, In: RINESI, 2011). Para Benjamin, “o interior é o asilo onde se refugia a arte. O colecionador se torna o verdadeiro ocupante do interior. Seu ofício é a idealização dos objetos. A ela cabe esta tarefa de Sísifo de retirar das coisas, já que as possui, seu caráter de mercadoria. Mas não poderia lhes conferir senão o valor que têm para o amador, em vez de seu valor de uso. O colecionador se compraz em suscitar um mundo não apenas longínquo e extinto, mas, ao mesmo tempo melhor, um mundo em que o homem, na realidade, é tão pouco provido daquilo de que necessita como no mundo real, mas em que as coisas estão liberadas da servidão de serem úteis” (BEJAMIN, 2006: 59).

<sup>125</sup> “A fetichização da memória que predomina na cultura moderna e que funciona como suporte e legitimação da ideologia dominante não está associada exclusivamente ao museu. A sociedade contemporânea está sujeita a uma crescente museificação da cultura que se erige por meio desse fetichismo da memória. ‘Uma sensibilidade museística parece estar ocupando porções cada vez maiores da cultura e da experiência cotidianas. Se se pensa na restauração historicista dos velhos centros urbanos, povos e paisagens inteiras feitos museu, a automuseificação obsessiva através da câmera de filmar, da escritura da memória e da literatura confessional, e se a isso se acrescenta a totalização eletrônica do mundo em bancos de dados, então fica claro que o museu já não pode ser descrito como uma única instituição de fronteiras estáveis e bem demarcadas. O museu, nesse sentido amplo e amorfo, converte-se em um paradigma chave das atividades culturais contemporâneas’ (HUYSSSEN, 2007: 43)” (GÓMEZ, 2011: 35).

museificadas, que contribuem para o endurecimento das identidades sociais e culturais ao ponto, às vezes, de necrosá-las e dar-lhe depois a rigidez de cadáveres” (GÓMEZ, In: RINESI, 2011: 49). Assim, se para Benjamin é no presente que o passado sobrevive, uma história universal asfixiante erigida sob o paradigma do progresso leva ao esquecimento, à perda da memória ativa, ao aniquilamento da história vivida<sup>126</sup>. Eduardo Rinesi argumenta no mesmo sentido:

(...) essa ideia de que existe algo para ser reservado, para ser preservado, para ser protegido – que o retira, diríamos, da circulação mundana do resto dos objetos para guardá-lo e mostrá-lo nas condições específicas e singularíssimas em que são exibidas as peças dos museus nessas instituições veneráveis -, é filha da ideia de um avanço dos tempos, de um progresso dos tempos, de uma história ascendente que vai deixando velhas coisas a cada dia e que, ameaçando devorar tudo na sua marcha rápida até o futuro, nos convida a guardar alguma dessas velhas coisas, seja para não nos esquecermos do todo de onde viemos, seja para tomarmos inspiração nos momentos mais gloriosos do passado, seja ainda para advertir-nos sobre o quanto temos progredido (RINESI, 2011: 10).

Produto da Revolução Francesa<sup>127</sup>, o museu serve para legitimar certo relato da relação entre passado e presente, para legitimar um “modo em que no presente podemos e devemos recordar o passado. Legitimar, enfim, certa forma da memória e de validar ao mesmo tempo, desse modo, a hegemonia cultural, ideológica e política” (Ibidem: 10). Pretende-se que o presente seja o momento culminante e triunfal de um processo linear. Para os citados autores, a partir da crítica benjaminiana torna-se necessário questionar o relato pretensamente universal que surge do historicismo edificante e justificador do atual, historicismo que anima a ideologia estatal. Deve-se voltar a “mostrar as feridas abertas sob a superfície lisa dos relatos” triunfantes. Recordar, portanto, para evitar a repetição, no futuro, das monstruosidades que ocorreram no passado. Benjamin, dessa maneira, postulava que havia um reencantamento do mundo pelos poderes míticos, sendo a ideologia do progresso um dos seus aspectos mais evidentes e de efeitos práticos. Para ele, “a ideia de uma história

---

<sup>126</sup> Agamben disse recentemente: “O único lugar em que o passado pode viver é o presente, e se o presente não sente mais o próprio passado como vivo, o museu e a arte, que daquele passado é a figura eminente, se tornam lugares problemáticos. Em uma sociedade que já não sabe o que fazer do seu passado, a arte se encontra premida entre a Cila do museu e a Caríbdis da mercadorização. E muitas vezes, como acontece nos templos do absurdo que são os museus de arte contemporânea, as duas coisas coincidem” Entrevista com Giorgio Agamben – “Deus não morreu, ele tornou-se dinheiro”. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/512966-giorgio-agamben>>. Acesso em 01 de agosto de 2013.

<sup>127</sup> cf. POULOT, 2001.

universal está ligada à do progresso e à da cultura. Para que todos os momentos da história da humanidade possam ser alinhados na cadeia do progresso, têm de ser reduzidos ao denominador comum da cultura, do esclarecimento, do espírito objetivo, ou como se lhe queira chamar” (BENJAMIN, 2012: 179). Posto que a cultura nos aparece, assim, como algo coisificado e reacionário (pela maneira conservadora através da qual é transmitida), o historiador materialista busca, por sua vez, uma experiência autêntica, quer dizer política com o passado, através da “memória involuntária” (Proust). Mediante o “método” das “imagens dialéticas” que ativam a “memória involuntária”, Benjamin buscou dissolver o encantamento que produz a ideologia do progresso. Afinal, “a constante disponibilidade da memória voluntária, discursiva, que é favorecida pela técnica de reprodução, reduz o âmbito da fantasia” (GÓMEZ, In: RINESI, 2011: 45). Através de técnicas de reprodução da obra de arte, os indivíduos são constantemente induzidos a uma distração mecanizada e estereotipada que não demanda inteligência. Assim, com o avanço da técnica, “a rememoração que vai dar lugar à experiência aurática desaparece nas grandes cidades com o avanço da técnica: ‘o olhar atento à segurança carece do abandono sonhador da lonjura’” (Ibidem: 51). Uma vez que a perda da memória transmissível como experiência vivida se relaciona com a manipulação da história, o principal objetivo da crítica de Benjamin ao historicismo foi a transformação social: é preciso despertar do sonho do progresso, que parece mais ser um pesadelo. Por isso ele disse: “A imagem dialética deve ser definida como a memória involuntária da humanidade redimida” (BENJAMIN, 2012: 179).

De fato, a entrada da lógica reprodutiva do capital no âmbito da cultura tornando-a coisa morta a ser comprada ou observada à distância - como aparece no “turismo cultural” de festas populares, nos “artesanatos”, ou mesmo nas exposições em museus de artefatos recolhidos do seio de expressões de modos de vida particulares -, acaba por destruir a profícuca sobreposição do espaço simultaneamente de produção e consumo próprio da chamada “cultura popular”. A cultura pode ser cindida nos momentos da produção e consumo desde que despojada da integração “orgânica” dos momentos de um modo de vida particular, com a introdução do tempo de trabalho capitalista, que se separa funcionalmente do restante do cotidiano, e, além disso, apenas quando inserida no âmbito da lógica reprodutiva do capital como mercadoria ou objeto de valor de exposição. Trata-se da pressuposta separação no capitalismo de produtor e consumidor, artista e espectador, produtor cultural e comprador de ingresso, por exemplo. Aquilo que provém da dissolução de antigas práticas sociais torna-se

no mercado ou no museu, uma “cultura” fetichizadamente interpretada como “identidade”, o que aparece ao detentor de dinheiro como “pitoresco” e “rústico”. O museu, especificamente, “muitas vezes leva a uma naturalização da história, quer dizer, sua mitologização (conforme definido por Roland Barthes), com simulacros cada vez mais e mais elaborados” (POULOT, 2011: 476).

A museografia aparece, então, como elemento de garantia da “heterogeneidade cultural” sob o imperativo da homogeneização dos lugares e modos de vida pelas relações mercantis, quando o fenômeno do turismo faz de todo o mundo um grande museu, realizando com escárnio o desejo de Hélio Oiticica – “O museu é o mundo”:

(...) o turismo cultural baseia-se, em escala mundial, na manutenção de uma heterogeneidade cultural garantida pela museografia. O mundo deve se tornar um grande museu para que a identidade, a etnicidade, a alteridade não sejam mais do que rótulos, e que a inovação destas últimas sirva sobretudo para o comércio turístico mundial. Três etapas são necessárias: a primeira é a da extinção das culturas vivas, já realizada desde o começo do século [XX]; a segunda é a da “passagem ao museu” dessas mesmas culturas, de uma homogeneização do espetáculo; e a terceira corresponde à reabilitação da heterogeneidade cultural ensejada pela “guerra cirúrgica” e pelos movimentos humanitários, preparando a conservação patrimonial e da museografia (JEUDY, 2005: 42-43).

Em trechos citados acima, Marlene Suano e Florencia Gómez referem-se ao conceito de aura desenvolvido por Walter Benjamin no ensaio seminal “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936), em que o autor alemão entende por aura “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”, o abandonar-se do sujeito às obras únicas. Nesse ensaio Benjamin diagnosticou o declínio da dimensão aurática das obras de arte causado pelos novos meios de produção e reprodução técnicos, sobretudo o cinema, a partir do início do século XX. Além disso, no mesmo texto, Benjamin protestou contra a estetização da política pelo fascismo, opondo-lhe a defesa da politização da arte<sup>128</sup>, cuja condição prévia seria exatamente o declínio da aura. Entretanto, o que ele talvez não previsse era que as técnicas de reprodução poderiam elas mesmas levar a uma estetização da realidade (a teoria da indústria cultural de Adorno estabelece um diálogo crítico com a interpretação de

---

<sup>128</sup> “Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.” (BENJAMIN, 1996: 196).



Benjamin nesse aspecto em particular) tanto quanto o fato de que há um retorno da aura na forma de busca por autenticidade nas marcas, por exemplo, conforme entende Jappe:

A intertrocabilidade total da mercadoria leva-nos à perda da aura (e não somente da aura da obra de arte), à perda da autenticidade e da unicidade, como sabemos desde Benjamin. Mas a necessidade da aura está manifestamente enraizada bem no fundo. É por tal razão que essa necessidade nos chama de maneira constante, para finalmente encontrar sua satisfação nas mercadorias que prometem autenticidade. A aura, a autenticidade e a unicidade fazem parte de nossos dias nos artigos de marca os mais desejados, em todos os níveis. Isso explica porque, malgrado a disponibilidade permanente do arquivo eletrônico, todo mundo quer ver precisamente a “autêntica” Mona Lisa, e porque os museus são hoje mais frequentados do que nunca antes. Eis aqui um verdadeiro paradoxo: a comercialização extrema da cultura alimenta-se justamente da ressacralização e de uma nova atribuição da aura (JAPPE, 2012a: 20).

Andreas Huyssen afirmou, por sua vez, que “o museu definiu a identidade da cultura ocidental ao desenhar as fronteiras externas e internas calcadas na exclusão e na marginalização” (HUYSSSEN, 1997: 222). Característico desde sobretudo o século XIX, o fetichismo do museu seria a expressão de uma depuração do objeto do seu contexto original, dando-lhe um aspecto “único”. O museu é o espaço em que o objeto está relativamente apartado do cotidiano e ao abrigo da homogeneização crescente da vida social nas cidades<sup>129</sup>. Nesse sentido, especificamente, os objetos expostos nos museus diferenciam dos produtos da indústria cultural, que, despidos do caráter de unicidade e especificidade próprio das obras de arte, são sempre reproduções do original que já não pode ser mais original. Por isso Debord disse: “A burguesia havia difundido o espírito rigoroso do museu, do objeto original, da crítica histórica exata, do documento autêntico. Mas, hoje, em toda parte o artificial tende a substituir o autêntico. (...) Afinal, tudo ficará mais belo que antes, para ser fotografado pelos turistas” (DEBORD, 1997: 207). Todavia, como Jappe demonstrou no trecho citado acima, o objeto autêntico e a reprodução comercial da cultura não se excluem completamente. Não por acaso, diante de tanta falsificação comercial, “estabelecem-se os peritos e os leiloeiros, que com a venda em valores exorbitantes autenticam o valor de originalidade do objeto”

---

<sup>129</sup> A relação entre vanguarda artística e museu é apresentada pelo autor através de um paradoxo: “(...) o fato de que o surrealismo e todos os demais movimentos de vanguarda acabaram no museu não demonstra senão que no mundo moderno nada escapa à lógica da museificação... (No entanto) não seria muito investigar até que ponto a museificação do projeto vanguardista de ultrapassar as fronteiras ente a arte e a vida contribuiu de fato para derrubar os muros do museu e para democratizar a instituição, pelo menos enquanto acessibilidade” (HUYSSSEN, 2007: 60).

(PINHEIRO, 2007: 230). O museu, então, teria o papel de guardar o que seria autêntico no mundo cada vez mais falsificado, embora, assim mesmo, reponha a comercialização da cultura.

Aparentemente, além disso, os museus não seriam comparáveis, por exemplo, ao cinema, à televisão e à música comercial, pois são espaços que nem sempre foram construídos para valorizar o valor (como toda mercadoria, o que subordina os valores de uso - tornados simples meios da valorização -, sejam os valores de uso produzidos para saciar necessidades do estômago ou da fantasia, como disse Marx). Andreas Huyssen também afirmou que, mesmo que os museus sejam feitos para reproduzir uma cultura massificada, “não é um fetichismo da mercadoria no sentido atribuído por Marx ou Adorno que está em jogo. O próprio fetichismo do museu transcende o significado da troca. Ele carrega consigo uma espécie de dimensão anamnésica, um tipo de valor da memória” (HUYSSSEN, 1997: 249). Contudo, por meio da homogeneização dos objetos expostos nos museus, a qual é levada a cabo sobretudo com o advento de uma expografia ancorada na “virtualidade”, nas tecnologias digitais e nas imagens reproduzidas de lugares e “culturas” diversas, a indústria cultural acaba adentrando o espaço museal. Essas “novas mídias” que adentram o museu, embora não sejam a sociedade do espetáculo em si, ratificam a contemplação passiva própria da sociedade do espetáculo: como estimulantes ópticos ou táteis, escondem a separação do sujeito em relação à atividade criadora, acentuando a condição do próprio sujeito de espectador alienado, que apenas vê e toca, mas não age na produção dos artefatos que estão expostos. Por mais “interativos” que tais artefatos possam ser, a comunicação entre sujeitos e entre sujeito e objeto está sob questão na sociedade do espetáculo, pois, no nível mais direto da comunicação, como afirmou Debord, “a conversação já está quase extinta, e em breve também estarão mortos muitos dos que sabiam falar” (DEBORD, 1997: 189)<sup>130</sup>. Trata-se, desse modo, de praticamente só reproduzir um “falatório” e uma linguagem reificada que não comunicam. Por isso, a partir da teoria da indústria cultural, Marcos José Pinheiro (2007)

---

<sup>130</sup> “A interatividade tão em voga, dá ao espectador a ilusão de participar, ou até mesmo de intervir no espetáculo, que tanto pode ser uma experiência em um museu de ciência como a escolha de um filme de televisão; não percebe entretanto que qualquer desfecho ou mudança no evento o conduz a um fim preestabelecido. (...) O espetáculo traveste-se para impor à sociedade a ilusão da participação, do diálogo, ao passo que de fato aumenta a alienação do sujeito. (...) A familiarização do público com a tecnologia e a ciência, pelo modo como é feito, é também o condicionamento ao seu uso, ao seu consumo e à sua aceitação como dogma. Em muitos espaços denominados de centros e museus de ciências, o que se têm é que parecem muito mais como franquias de uma grande rede de comércio, com estratégias voltadas para o mercado, porém sem identificação com a comunidade em que se estabelecem, o seu *locus*” (PINHEIRO, 2007: 228-229; grifo do autor).

afirma que, dentro dos museus, “a ilusão de liberdade no entretenimento é apenas a opção de escolhermos sempre as mesmas coisas, ou as que estejam dentro de um leque controlado de opções” (PINHEIRO, 2007: 203). Assim, o espectador se identifica com as imagens que lhe são apresentadas, o que “equivale à renúncia de viver em primeira pessoa” (Debord). Mas a indústria cultural não apenas entra como também sai de dentro do museu, o que pode ser exemplificado no *souvenir* feito como miniatura de uma escultura ou no cartão postal com a reprodução de pinturas de obras que estão expostas dentro do museu.

É um fato que nem sempre as bilheterias remuneram os custos de produção e manutenção dos museus, ou são insuficientes para que se possa alcançar uma taxa média de lucro - apesar de existirem muitas exposições, sobretudo as de “ícones da cultura”, que rendem altos lucros tanto para os intermediários quanto para os museus que as recebem. Todavia, de modo geral, se observamos mais atentamente o que está em questão na musealização de objetos e na produção de museus, perceberemos que a subordinação do museu aos imperativos do capital se dá de modo indireto, mas não menos profundo. Os museus que têm orçamentos deficitários em relação aos rendimentos das bilheterias, ou são gratuitos, em geral se servem da reprodução do capital fora deles para funcionar (por meio das empresas diretamente “patrocinadoras”, por meio de repasses estatais da arrecadação de impostos, ou ainda por meio das leis de incentivo à cultura), aparecendo, no entanto, como se fossem isentos de vinculação com o mundo das mercadorias, o que definitivamente não corresponde aos fatos.

Anselm Jappe procurou fazer a crítica dos museus contemporâneos através de análise coerente do capitalismo, ao contrário dos adversários ou defensores dos museus que reduzem todo problema a, por exemplo, simplesmente acusar as “arquiteturas ultramodernas sem ligação com o contexto, de puro design, de estética de supermercado, de espetacularização, de destruição das velhas estruturas” (JAPPE, 2012a: 20). Para Jappe, “essas críticas são geralmente justificadas”, mas são também “na maior parte do tempo, inconsequentes. Elas deploram com bom direito a integração da cultura na sociedade mercantil, onde cada coisa não pode obter seu direito à existência senão na sua única capacidade de poder vender-se e atrair clientes” (Ibidem: 20). Por isso, Jappe completa:

(...) raros são os casos em que essas críticas são formuladas a partir do ponto de vista de uma análise coerente do capitalismo. Esses adversários apenas reclamam uma “exceção cultural”: os sapatos e os carros, as habitações e a

força de trabalho normal devem ser, sem nenhum problema, mercadorias. A lógica da mercadoria só se interrompe em uma única ocasião: para as peças arqueológicas e para as obras de arte, ainda que seja da essência (quase jamais discutida) da lógica mercantil tudo engolir. E essas “exceções culturais”, sem cessar reivindicadas, não parecem ser incompatíveis com as formas mais extremas da lógica mercantil, enquanto o Louvre vende, por exemplo, seu nome aos xeiques do petróleo de Abu Dhabi exatamente como se se tratasse de uma “extensão do mercado” de um perfume Gaultier. A lógica mercantil significa a intercambialidade total, a redução de cada objeto a uma simples soma de dinheiro, a indiferença diante de todo conteúdo. É difícil demonstrar no interior da sociedade mercantil que uma pintura de Ticiano ou um friso do Parthenon, deve ser fundamentalmente de natureza diferente de uma garrafa de Coca-cola ou de uma camisa Armani (JAPPE, 2012a: 19-20).

Sobre a maior transformação por que recentemente os museus vêm passando, Jappe afirma: “A expressão *mûr pour le musée* [‘pronto para o museu’] quer precisamente dizer desusado, sem vitalidade interna, bom apenas para a admiração obrigatória. O museu é sinônimo de ‘empoeirado’, ‘arcaico’, ‘inanimado’, ‘entediante’, ‘velho’, ‘fatigante’, ‘não sexy’, quer dizer, sinônimo de tudo isso que a sociedade de consumo capitalista não mais queria” (Ibidem: 22). Mas “uma profunda mudança efetivamente se verificou” (Ibidem: 22). A propósito, o museólogo Roland Schaer afirma que “o museu, guardião da herança e da tradição, entra em conflito, no século XX, com os ideais da modernidade, que apelam para o rompimento com o passado. Todavia, dessa transformação os museus saem renovados, proliferantes, múltiplos” (SCHAER, 1993: 99). Até mesmo uma defensora dos museus adverte: “o museu batalhou arduamente para deixar de ser um armazém de objetos e transformar-se em gerenciador de cultura” (SUANO, 1986: 74).

Marcos José Pinheiro (2007), por sua vez, debate quatro modelos explicativos da explosão da memória e dos museus na contemporaneidade: 1) uma concepção que enfatiza a “compensação”, para a qual haveria o isolamento do que deve ser conservado em face das “contradições contemporâneas” e da homogeneização das culturas, o que permitiria que certas tradições fossem recuperadas da crueldade da cultura massificada; 2) uma teoria “apocalíptica” (de Andreas Huyssen), que enfatiza a existência de interesses na manipulação da memória, tornando esta uma construção estereotipada; 3) uma concepção “crítica” da sociedade do espetáculo, do consumo, da indústria cultural; 4) uma concepção (de Ivan Illich) da “convivencialidade”, que entende ser o museu alternativa do monopólio da escola como lócus do primordial do conhecimento - a instituição museal poderia contribuir na formação de comunidades conscientes das suas tradições, culturas e responsabilidades para com os

outros<sup>131</sup>. Visando também a entender a recente *multiplicação dos museus*, e baseando-se para tanto na teoria de Habermas sobre a esfera pública, Paul Rasse (1999) afirma que foi a inserção de um terceiro elemento, ao lado da conservação e da pesquisa que permitiu a transformação do museu em “espaço público”. O elemento da comunicação teria permitido que as representações da cultura estivessem em discussão por um público maior e encontrassem na instituição museal uma importante mediação. Em tom apologético, o autor defende que, se os primeiros estabelecimentos museais criados no despertar da Revolução Francesa se constituíram contra o espaço público, reservados a uma pequena minoria que tinha “exclusividade do bom gosto”, agora os museus estão bem mais abertos, permitindo a entrada de todos:

(...) o público invadiu o espaço museal à medida que este se transformava para melhor acolhê-lo. O museu se transformava pelo fato da presença em massa de pessoas em lugares antes reservados à erudição, ao deleite e à distinção de uma pequena minoria. A presença dos visitantes recolocou em cena esses lugares desusados, anteriormente destinados à poeira e ao esquecimento, para acompanhar uma mutação profunda da instituição. O público ocupa agora a frente da cena. Os museógrafos esforçam-se para seduzir, surpreender, emocionar, maravilhar, e para isso usam os meios sofisticados oferecidos pela tecnologia moderna. (...) Encontramo-nos em um mundo sinestésico de três dimensões, ao mesmo tempo real e virtual, mais emocionante e performativo que os melhores jogos eletrônicos (RASSE, 1999: 12-13).

A explicação de Anselm Jappe toca no fundamental dessa mudança de status do museu no fim do século XX:

O capitalismo é em sua essência, e desde seu começo, um sistema dinâmico que constantemente revoluciona todos os aspectos da sociedade. Durante bastante tempo, entretanto, essa dinâmica acompanhava-se de forte conservadorismo no nível da “superestrutura”, valores culturais incluídos. Enquanto se desenvolvia muito rapidamente no nível da produção, o capitalismo parecia “conservador”, “reacionário”, “passadista”, “tradicional” no nível dos valores oficiais. Na realidade, essas tendências eram sobrevivências do passado feudal e religioso, sob o qual o depercimento não se poderia fazer senão lentamente. A maior parte dos teóricos críticos

---

<sup>131</sup> Embora reconheça a importância dos três primeiros modelos explicativos, o autor é adepto da quarta proposição. Tratar-se-ia de enfatizar a “apropriação do museu e das formas de institucionalização da memória e do conhecimento em finalidades últimas, como aquelas simbolizadas pela musealização” (PINHEIRO, 2007: 243). Isso permitira o fortalecimento de uma “razão crítica” diante do “consumo e aquisição”, o que poderia ser desenvolvida a partir dos museus. Ou seja, o museu seria a “alternativa ética” que contribuiria para a “formação de comunidades mais conscientes de suas tradições, culturas e responsabilidades para com o outro, portanto, para com o seu planeta, para com o futuro” (Ibidem: 243).

do capitalismo igualmente confundiu essência e aparência. Diversos autores consideravam o capitalismo essencialmente “conservador”, o que não é absolutamente o caso. Era por essa razão que tais autores pensavam que o “Progresso” fosse necessariamente antiburguês. Com efeito, o museu clássico expressava a dominação (característica das estruturas da sociedade burguesa daquela época) do passado sobre o presente e o futuro, do antigo sobre o novo, da persistência sobre a mudança, do sério sobre o frívolo, do esforço na produção sobre o gozo na consumação, da cultura de elite sobre a “cultura de massa”. Quase todos os objetos expostos no museu se deviam aos homens brancos ocidentais e expressavam a visão de mundo deles. Em nossos dias essa situação foi invertida e o único credo do capitalismo é a “novidade”. A vanguarda artística inicialmente e, depois, sobre uma base bem mais larga, o espírito mundial dos anos 1968 na sua versão de massa contribuíram para um prazer maligno em descrédito dos próprios museus e da cultura de que estes provieram. Como em muitos outros domínios, aqui essa cultura de protesto contribuiu, no fim das contas, para a modernização do capitalismo<sup>132</sup> e para a liberação das sobrevivências (doravante tornadas disfuncionais) de seu compromisso com as formas sociais passadas. É assim que, de templo para *happy few*, o museu se torna parte respeitável do nosso mundo; *chair de sa chair* [“carne da sua carne”] no crescimento do design, do espetáculo, do número de negócios, da indústria do turismo e do “efeito Guggenheim” para a economia de toda uma cidade ou de uma região. E quem reclamará nesta hora do fato de que a cultura está por todo lado ameaçada de cortes orçamentários e do fato de que está muito problemático para uma Universidade, para uma Ópera, ou para um filme de qualidade poder autofinanciar-se? Ao menos em potencial o museu pode! (JAPPE, 2012a: 22-23)<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Embora os níveis e momentos da vida social no mundo moderno sejam estabelecidos como se fossem autônomos um em relação aos outros, as ideias podem efetivar-se ou ser recuperadas em condições sociais objetivas. Tem-se, então, constante imbricar-se do pensamento na realidade. Afinal, a lógica do pensamento se realiza socialmente. Para Bodanski e Chiapello tem havido uma neutralização da crítica feita pelas vanguardas artísticas modernas à inautenticidade do capitalismo, quando os efeitos perturbadores dessa crítica são incorporados ao próprio funcionamento da sociedade capitalista contemporânea: “A autocritica capitalista da sociedade de massa e a mercantilização da diferença abriram caminho para a denúncia da realidade inteira como ilusão e encenação: como espetáculo enquanto forma extrema da mercadoria. No entanto, (...) essa nova crítica à inautenticidade não pode desenvolver-se completamente porque é neutralizada por outro conjunto ideológico que data da década de 60. Aliás, é isso que confere especificidade à denúncia contemporânea da inautenticidade como algo fabricado, espetáculo ou simulacro: a especificidade de ser permanentemente freada, de algum modo de dentro para fora, no momento em que reencontra autonomia” (BOLTANSKI e CHIAPELLO, 2009: 454). Esses autores dão exemplos do modo como a busca por expressividade, por participação ativa e por criação artística, própria de diversos movimentos contestatórios em tempos passados, foi recuperada pela forma “flexível” do trabalho contemporâneo (“proatividade”, “espírito de equipe” e “multi-habilidade”, por exemplo). “Encontra-se aí (...) o tema da ‘recuperação’ que assombra os movimentos contestatórios dos anos 1960: como não ser capturado e absorvido por isso que quer escapar? (...) A própria arte, que foi ‘a negação determinada dos valores dominantes’, parece neutralizada pelo ‘fenômeno de assimilação cultural’, que elimina toda transgressão” (BENSAÏD, 2011: 29-30).

<sup>133</sup> Jappe continua: “enquanto antes o museu recebia 1% da população, as pessoas extremamente cultivadas, hoje temos 80% da população formada por pessoas que já estão indo ao menos uma vez na sua vida em uma exposição. Para formular alguma objeção a essa mudança é preciso ser um defensor dos privilegiados arcaicos e de seus preconceitos esnobes de mediadores culturais, assim como daqueles que cantam ainda as vantagens do livro impresso na época do Google... A vida e a arte são finalmente reunidas, como reclamavam os fundadores da arte moderna, ainda que essa união seja provavelmente muito diferente da que eles imaginavam. A isso se acrescenta a considerável extensão do conceito de museu. Pode-se ter a impressão de que a integração do universo do museu é acompanhada de uma luta sem favor contra as antigas formas de vida que não foram ainda

Refletindo sobre os “novos museus”, Oflia Arantes afirmou:

Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais *desenvolta flânerie*, abrigando jardins, passarelas, terraços e janelas que trazem a cidade para dentro do museu. Isto sem falar em cafeterias, restaurantes (por vezes entre os melhores da cidade), *ateliers*, salas de projeção ou de concertos, livrarias etc. As longas filas que se formam à entrada dessas novas “casas de cultura” nem sempre se devem ao antigo amor à arte, concentrada no acervo do museu, mas às múltiplas atrações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque, a própria arquitetura. Já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um *shopping Center*. (...) os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluyente. Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que ocorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco — a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento administrada como um descartável. Ou seja, na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo (ARANTES, 1991: 161 e 164).

Assim, os museus “têm a chance histórica de se colocar em harmonia com sua época e de conquistar seu lugar” (JAPPE, 2012a: 25): “Isso transforma o mundo exterior num mundo estético, recuperado na perspectiva do museu. (...) Agora não é mais apenas a obra de arte que o museu neutraliza, como registrava Adorno [no texto *Museu Valery Proust*], mas a multiplicidade da vida urbana aí sintetizada - devidamente polida e desdramatizada: o melhor dos mundos numa sociedade do ócio” (Ibidem: 168)<sup>134</sup>. Mais de vinte anos depois dessa formulação de Oflia Arantes, Anselm Jappe vê acentuado o caráter de integração do museu

---

inteiramente submetidos à lógica da mercadoria. Tudo isso que está sistematicamente suprimido pelo progresso é retomado sob a forma de ecomuseu ou de museu das artes e tradições populares, nos quais a vida de nossos avós camponeses, que ainda pudemos conhecer em nossa infância, se encontra exposta, talvez para assegurar que todos estão definitivamente mortos e desaparecidos. O apelo incessante à ‘comemoração histórica’ não serve nos nossos dias senão a novas formas de ruptura com o passado” (JAPPE, 2012b: 23).

<sup>134</sup> Ela conclui: “Concluo entretanto com uma outra observação de Adorno: ‘O combate aos museus tem algo de quixotesco, não só porque o protesto da cultura contra a barbárie permanece sem eco (o protesto sem esperança é necessário)’; mas porque é ingênuo atribuir-se aos museus a responsabilidade (e agora sou eu quem o diz) de algo do qual eles não são senão um dos sintomas, embora um dos mais eloquentes, e que, por isso mesmo, constitui um dos temas candentes a serem debatidos no sentido de elucidar o real significado do momento histórico que estamos vivendo, desta cultura que muitos já batizam de *cultura dos museus*” (ARANTES, 1991: 169; grifos da autora).

com o cotidiano, integração entre o que se passa do lado de fora do museu e os divertimentos a serem consumidos dentro dele:

Em que consiste uma visita ao museu de nossos dias? Ela se faz de maneira típica no curso de uma viagem, por exemplo, quando da estada de um fim de semana que se torna possível pela Ryanair. Depois das compras da manhã e antes da discoteca da noite encontra-se a visita ao museu mais célebre da cidade, reservado pela internet. O resultado final dessa visita abundantemente documentada de fotos é, então, o turista poder gabar-se pelo Facebook. Esse fenômeno é considerado como o triunfo da democracia, como a superação do elitismo, como contribuição para um mundo globalizado e para a cultura de todos. Do fato de saber se o número em forte crescimento dos visitantes de museus é acompanhado de uma extensão real do interesse cultural e dos conhecimentos podemos verdadeiramente duvidar. Segundo as estatísticas, o número de leitores de livros declina de maneira contínua. Todos os professores de Universidade e de Escola de arte confirmam que os estudantes de Arte, de Literatura e de História das Ideias têm lacunas incríveis. E ao culto da internet se acrescenta em geral uma desvalorização agressiva da cultura clássica. Podemos supor que grande parte das massas que visitam os museus leu mais mangá do que Gombrich no caminho de retorno da visita, ou reatualizou sua página Facebook. Essas pessoas têm de certa maneira razão: os museus estão a serviço do divertimento. É por isso que não estão somente em concorrência com outros museus, mas também com outras atividades de lazer, e, assim, são consumidos sob esta forma (JAPPE, 2012a: 20).

O museu foi criticado por nós em consequência da redução que submete as obras de arte e da coisificação da história. As vanguardas, sobretudo, reagiram contra o deslocamento da arte em relação à vida e tentaram dissolver a arte na vida. Os museus, por sua vez, tornaram-se contemporaneamente algo menos sóbrio e mais divertido, ao se integrarem de modo acentuado à indústria cultural e à sociedade mercantil, não sendo descabido interpretar que as próprias vanguardas contribuíram para que tal fato pudesse ocorrer. Alejandro Boverio indicou que esse processo coincide com a perda de certa possibilidade política da arte, ou do seu potencial crítico: “A etimologia do nome da instituição museu – que provém do termino latino *museum*, que, por sua vez, deriva do grego *mouseion* – esclarece aquilo que, em todo caso, o museu já não é. Se, com efeito, a etimologia se refere à casa das musas, hoje em dia as musas já se foram da casa da arte” (BOVERIO, In: RINESI, 2011: 28). Afinal, o programa hegeliano que descrevia o fim da arte já tinha há dois séculos compreendido o fim da arte enquanto lugar de aparição da divindade. De sua parte, o museu atual, ao ser “dessacralizado”, teve seus limites iniciais rompidos, enquanto a museificação se expandiu a tudo: “foi gerado um avanço da exposição generalizada através do império da imagem,



suspendendo a possibilidade de experimentar a vida propriamente dita. Como indicou recentemente Agamben, ‘tudo pode converter-se atualmente em museu, porque este termo nomeia simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de ter experiência’” (BOVERIO, In: RINESI, 2011: 30).

Sob o domínio do espetáculo, o museu já não parece mais permitir qualquer reflexão crítica que surja da tensão com a sociedade em que se encontra. Anselm Jappe indicou a perda da experiência que os museus contemporâneos encerram se comparados aos antigos:

(...) desaparece (...) a atmosfera acolhedora dos museus um pouco empoeirados de antigamente, agradáveis justamente porque se podia penetrar num mundo à parte onde nos era possível repousar do turbilhão que nos envolve sempre – mas também porque eram pouco frequentados. Agora, quanto melhor um museu é “gerenciado” e quanto mais público atrai, tanto mais ele parece um cruzamento entre estação de metrô na hora de pico e uma sala de informática. Ao que de bom ainda voltar? Mais vale olhar as mesmas obras a partir de um CD, porque, de toda maneira, em tais museus não resta nada da “aura” da obra original. Essa foi outra maneira perversa de unir arte e vida, de anular as diferenças entre elas e de eliminar toda ideia de que possa existir algo que difere da realidade banal que nos cerca. Os velhos museus, com todos os seus defeitos, podiam constituir espaços apropriados para a aparição de alguma coisa verdadeiramente incrível para o espectador, justamente porque era diferente de tudo o que vivemos habitualmente (JAPPE, 2011: 232-233).

Na época em que arte e mercadoria se confundem, Adorno perguntou se seria oportuno defender a tradição cultural. De um lado, ele constata a falta de substância atual da tradição cultural, e, de outro, não defende que se deva renunciar de todo à possibilidade de experimentar o tradicional, sob o risco de capitulação à barbárie:

No momento em que esta [tradição cultural] não corresponde mais a nenhuma força abrangente e substancial, mas é apenas citada, porque afinal sempre é bom ter tradição, o que ainda restava dessa tradição dissolve-se em mero meio. O aparato técnico industrial zomba daquilo que nele deveria ser conservado. Quem acredita na possibilidade de o original ser restituído pela vontade fica preso a um romantismo sem esperança; a modernização do passado violenta e danifica o passado. Mas renunciar radicalmente à possibilidade de experimentar o tradicional significa capitular à barbárie por pura fidelidade à cultura. Que o mundo está fora dos eixos revela-se por toda parte no fato de que, não importa qual seja a solução, ela é sempre falsa (ADORNO, 1998: 174).

Ora, contrapondo a posição de Valéry avessa ao museu à posição favorável de Proust, Adorno não encontra vencedor, admitindo que ambos os argumentos contêm momentos de

verdade. É necessário admitir que, “de antemão, o amador combina incomparavelmente melhor com o museu do que o especialista. Este, Valéry, sente-se participante do *atelier*, aquele, Proust, flana pela exposição” (ADORNO, 1998: 180). E isso porque na sociedade dominada no museu “não haveria outra reação possível senão aquela que Valéry considera em geral como a sombra do progresso da dominação material: uma crescente superficialidade. A arte torna-se assunto de educação e informação; Vênus se transforma em documento. E a erudição seria, em matéria de arte, uma espécie de derrota”. Mas se “Valéry, na vertigem do museu, chega a uma intuição de caráter histórico-filosófico sobre a agonia das obras de arte: é lá que ‘infligimos o suplício à arte do passado’” (Ibidem: 176) –, para Adorno não se trata de querer encontrar toda a pureza artística fora do museu, sem subverter a sociedade. Segundo a interpretação adorniana, a fetichização do objeto por parte de Valéry e a presunção subjetivista de Proust são corrigidas mutuamente. Se é necessária certa atenção especial à observação de determinadas obras (o que Valéry defendia enfaticamente, mas reclamava ser impossível num museu), também é necessário ao apreciador de arte deixar-se levar um pouco pelas sensações variadas que as obras observadas permitem (como propunha Proust ao defender o flunar pelo museu).

A questão fundamental para Adorno é que a contemplação estética se faça como um campo de forças, em que a “obra autêntica” não combina com qualquer olhar, mas, nem por isso, seríamos suficientemente envolvidos pela apreciação estética com categorias tradicionais da arte. Seria preciso trazer algo novo ao que se observa: a arte não se reduz a uma “tradição cultural”, mas, de fato, pertence a certa “cultura” e também pode voltar-se contra essa “cultura”, denunciando a sociedade que lhe deu condições de existência. Adorno não queria uma arte que simplesmente causasse prazer, tanto ao artista quanto ao observador. As artes deveriam, ao contrário, permitir-nos negar o estado falso da sociedade em que elas nasceram e, por isso, causar certo mal-estar necessário à crítica. Uma vez que a autorrealização humana está obstruída sob a integração do indivíduo à sociedade, seria necessária uma arte que permitisse questionar a realidade social através da sua forma como sedimentação do conteúdo social: “Os autênticos artistas do presente são aqueles em cujas obras o horror mais extremo continua a tremer”, escreveu certa vez Adorno. Mesmo que os museus atuais pouco nos têm permitido a apreciação estética reclamada por Adorno,

Não é possível fechar os museus, e isso nem seria desejável. Os gabinetes naturais do espírito transformaram as obras de arte em hieróglifos da

história, dando-lhes um novo conteúdo (*Gehalt*) à medida que o sentido antigo se encolhia. Contra isso não é possível oferecer um conceito de arte pura emprestado do passado, que seria até mesmo pouco apropriado para esta época. (...) A única relação concebível com a arte, em nossa realidade catastrófica, seria a que considerasse as obras de arte com a mesma seriedade mortal que tem caracterizado o mundo de hoje (ADORNO, 1998: 185).

## O nascimento do projeto de transformação da Praça da Liberdade em Circuito Cultural

Depois de apresentarmos brevemente alguns elementos fundamentais da constituição de Belo Horizonte e da Praça da Liberdade e de fazermos referência à intervenção urbanística de 1991 nesse logradouro, passaremos a analisar o que se sucedeu a tal período. As informações mais antigas que encontramos sobre a proposta de refuncionalização dos prédios do entorno da Praça da Liberdade, para transformá-los de sede administrativa do Governo estadual em centros de cultura, estão expressas numa notícia com o título “Liberdade pode virar um Centro de Cultura” publicada no jornal *Estado de Minas*, em 4 de março de 1993, depois de pouco mais de um ano da referida intervenção. Sucinta, a notícia afirmava:

As entidades que integram o Movimento Minas Presente reuniram-se na sede do Sicepot-MG para examinar a proposta de transformação da Praça da Liberdade, compreendendo o conjunto de edificações que abriga secretarias e órgãos públicos estaduais, em um Centro de Arte e Cultura. O esboço desta idéia já foi apresentado à secretária de Estado da Cultura, Celina Albano, que pediu aos integrantes do Movimento a formação de uma parceria entre a iniciativa privada e o Governo do Estado para o desenvolvimento da proposta, informou o empresário Jamil Habib Curi, presidente do Sindicato da Indústria da Construção Pensada em Minas Gerais e membro do Minas Presente.

A transformação do conjunto da Praça da Liberdade em centro de referência da cultura mineira, segundo os organizadores do Movimento Minas Presente, dependeria da transferência para outros locais dos órgãos públicos ali instalados. O Movimento Minas Presente tem entre seus objetivos alcançar uma integração mais dinâmica de Minas com o Brasil e com o mundo, em todas as esferas de atividade. Está aberto às influências inspiradas no espírito de liberdade e responsabilidade e comprometidas com o desenvolvimento.<sup>135</sup>

Foi precisamente quando a cidade de Belo Horizonte comemorava o seu centenário, em 1997, que o ex-Governador de Minas Gerais e então Senador Francelino Pereira apresentou no Senado Federal detalhado projeto de lei que propunha nova destinação para os prédios da Praça da Liberdade. Autointitulado patrono da ideia de conversão nos usos dos

---

<sup>135</sup> “Liberdade pode virar um Centro de Cultura”. *Estado de Minas*. Caderno Cidades, quinta-feira – 4 de março de 1993. Para facilitar a leitura do texto, optamos por indicar apenas nas notas de rodapé as referências bibliográficas retiradas da imprensa ou de publicidades. Em recente entrevista concedida para esta pesquisa, quando comentamos a proposta de 1993, a Senhora Celina Albano disse, inicialmente, que não se lembrava do ocorrido. Ao ler a notícia, todavia, a ex-Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais disse, finalmente, que se lembrava parcialmente da proposta e que provavelmente havia de fato dito aos integrantes do movimento Minas Presente que a formação de uma parceria entre a iniciativa privada e o Governo do Estado era condição irrevogável para o desenvolvimento da proposta. Disse ainda que essa proposta dificilmente seria levada a cabo sem contribuições da iniciativa privada. Celina Albano ainda afirmou que tinha esquecido completamente do “pioneirismo” da proposta.

prédios da Praça da Liberdade para transformá-los em centros culturais, o “filisteu da cultura” Francelino Pereira provavelmente tinha conhecimento da proposta “pioneira” do movimento Minas Presente, embora a ela não tenha feito referência<sup>136</sup>. Segundo o então Senador e ex-diretor do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, o projeto que propunha a criação do “Espaço Cultural da Liberdade” havia sido entregue ao Governador de Minas Gerais e ao Prefeito de Belo Horizonte como forma de se “dar um presente de aniversário à cidade”. O projeto apresentava uma digressão detalhada sobre os cem anos passados de Belo Horizonte e propunha que se deveria então “planejar o futuro da cidade”. Os prédios da Praça da Liberdade não seriam mais compatíveis com a administração do estado de Minas Gerias e estariam, portanto, subutilizados. Alegando haver nítida incompatibilidade da estrutura do logradouro com o suporte da administração estadual, o então Senador defendeu:

(...) se existe em Belo Horizonte um espaço urbano capaz de simbolizar a transformação da cidade e a sua projeção rumo ao futuro, esse espaço é a Praça da Liberdade.

Aqui proponho sua revitalização cultural e urbanística. Quero que esta referência urbana seja o símbolo da permanência e do avanço de Belo Horizonte. (...) o conjunto arquitetônico que durante tantos anos representou o poder de Minas e a confiança dos belo-horizontinos num futuro de liberdade, ordem e prosperidade não conseguiu encontrar funções e outro significado.

A Praça e os prédios que compõe o seu conjunto arquitetônico estão prontos para assumir novo papel e nova simbologia, nesse novo século de história que Belo Horizonte começa a trilhar. Depois de uma experiência centenária, não é mais possível deixar ao acaso a tarefa de desenhar o futuro da capital e deste inestimável patrimônio de Minas.

Este é o alcance e o sentido da proposta que apresentamos: transformar o conjunto arquitetônico da Praça no Espaço Cultural da Liberdade (PEREIRA, 1997: 10-11-12).

Fazendo coro ao liberalismo que move uma mineiridade ufanista (mesmo se por atribuição, como no caso do piauiense Francelino), o então Senador afirmou algo que vem sendo dito inúmeras vezes desde seu discurso:

A criação do Espaço Cultural da Liberdade significa muito mais que a implantação de um novo cenário público em Belo Horizonte. Significa o resgate histórico da Liberdade: símbolo e vocação de Minas, objetivo e razão

---

<sup>136</sup> Apesar de não termos entrevistado o Francelino Pereira, a arquiteta Celina Borges Lemos informou-nos em entrevista recente que foi assessora do ex-Senador na elaboração do texto do referido projeto. Segundo essa arquiteta, mesmo se Francelino tivesse conhecimento da proposta do movimento Minas Presente, iria dizer-nos que se trata de ideia sua...

das lutas empreendidas pelo povo mineiro. A alma, o coração e a consciência de Minas vão se encontrar na Liberdade. E ali, nos belos prédios que circundam a Praça, farão a sua morada pelo próximo século (PEREIRA, 1997: 15).

Em clara apologia dos “intercâmbios culturais”, da comunicação e da tecnologia como demiurgos de um “novo” tempo em que a “linguagem” seria socializada como consenso, Francelino Pereira (que não foi isento na articulação da ditadura militar em Minas) apregoou as “necessárias” transformações urbanas como forma de a história de Belo Horizonte passar por uma “renovação” quanto à sua “socialidade”, para que a Praça da Liberdade seja “apropriada” além de si mesma, em direção às partes de dentro dos prédios do seu entorno:

Num tempo de intercâmbios culturais e globalização, a aliança entre a comunicação e a tecnologia encontra-se sob a égide do mercado expansivo. Tendo o intercâmbio como relação sociopolítica e cultural fundamental para a cidade do fim do milênio, transformações urbanas fazem-se necessárias. Assim, este é o momento preciso para se planejar os usos, funções e apresentações da Praça. Adaptar os palacetes, hoje subutilizados, da Liberdade, significa ratificar o intercâmbio da sociedade belo-horizontina, baseado na comunicação e na troca. Este tempo anuncia-se como a era na qual a linguagem, uma vez posta em movimento, não mais pertence ao produtor, ao falante. Reapropriando-se da fala, para redefinir as identidades sociais e os atores políticos, reapropria-se dos espaços-palácios, possibilitando o prolongamento da socialidade da Praça para os prédios. Eis o desafio! (Ibidem: 34).

Pensado negativamente, tal palavratório contém um momento de verdade. Trata-se do fato de que ele evidencia o que Marilena Chauí (1989: 148) chamou de “caricatura de uma democracia no plano da cultura”, referindo-se “à manipulação demagógica da cultura como coisa pública e fazer coletivo, como algo a que todos têm acesso e como promessa ilusória de uma sociedade transparente na qual todos se comunicam com todos”. Por fim, ao apresentar as propostas de destinação e os potenciais parceiros privados do Governo do Estado de Minas Gerais para cada um dos prédios da Praça da Liberdade, Francelino Pereira justificou seu projeto como promotor da “competência criativa do povo mineiro” em face da “escassez de espaços culturais”:

Tendo em vista as transformações pelas quais a capital, a Praça e seus palacetes passaram, este é o momento de renovação da Praça do Poder. Diante da escassez de espaços culturais voltados para um maior número de frequentadores, a criação do Centro Cultural e Artístico Liberdade vem ao encontro de um novo tempo para a Praça – o tempo em estado puro – a

“construção” do lugar simbólico da história, do *modus vivendi* e da competência criativa do povo mineiro (PEREIRA, 1997: 119).

Logo no início do primeiro mandato de Aécio Neves como Governador de Minas Gerais, em 2003, foi anunciada a retirada das sedes administrativas de Secretarias e da Chefia do Poder Executivo da região da Praça da Liberdade e de outros edifícios na região central de Belo Horizonte para se alocarem em uma nova e centralizada sede, cuja construção, entretanto, ainda não tinha local definido. Em breve decidiram pela transferência para o extremo Norte do Município de Belo Horizonte, para o Centro Administrativo Tancredo Neves, construído como um conjunto de gigantescas estruturas de concreto armado projetadas por Oscar Niemeyer.

A constante atualização da forma espacial é demonstrada, dessa maneira, por uma exigência de se viabilizarem as condições de reprodução social do capital. Isso se expressa, por exemplo, com a mudança de sede administrativa do Poder estadual (seja a mudança da antiga capital de Minas Gerais, Ouro Preto, para Belo Horizonte, seja quanto à transferência recente no interior dessa metrópole), em que determinadas condições objetivas se encontram atrasadas quanto às necessidades materiais, aos meios de trabalho e às formas de emprego do trabalho requeridas ao Estado em certo momento. O processo de descentralização da administração estadual dos prédios centrados na Praça da Liberdade remonta a pelo menos 1950. Mas a transferência total da Chefia do Governo e das Secretarias para o Centro Administrativo Tancredo Neves é absolutamente singular. Pode-se inferir, ao se observarem as características da transferência recente, que as condições objetivas para o trabalho do “funcionalismo público” nos edifícios centrados na Praça da Liberdade e em outros prédios da região central de Belo Horizonte se encontravam desatualizadas, o que demonstrava provável atraso da forma espacial que abrigava a administração estadual em relação às qualidades formais exigidas para o trabalho burocrático estatal em Minas Gerais. Não por acaso, a divisão interna dos espaços dos prédios das novas dependências da administração estadual, de forma distinta da antiga, obedece a uma lógica que requer racionalização específica no emprego do tempo-espaço para o processo de trabalho, certamente em conformidade com os requerimentos atuais da reprodução do capital, em um “regime de acumulação flexível” (HARVEY, 1994)<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> O “choque de gestão” do Governo de Minas Gerais tem implicado alterações funcionais importantes no “serviço público” segundo as exigências atuais do processo de reprodução do capital. Podemos verificar isso, por

Vinculada à transferência da sede da administração estadual, ou melhor, aguardando sua viabilização para que também se efetivasse, encontrava-se a proposta de refuncionalização dos prédios da Praça da Liberdade para serem transformados em centros de cultura. Ambas as propostas, aliás, estavam presentes no Plano Plurianual de Ação Governamental 2003/07 do Governo Aécio Neves<sup>138</sup>.

Uma questão talvez inquietante se refere a saber se o que surgiu primeiro “foi o ovo ou a galinha”, ou seja: a ideia de um circuito cultural na Praça da Liberdade antecede ou sucede a de um novo centro administrativo para a burocracia estatal? Embora não possamos responder, sem mais, que tenha sido uma ou outra ideia que se constituiu primeiro, é preciso lembrar que, em 1966, durante a gestão do Governador Israel Pinheiro, o arquiteto Oscar Niemayer propôs a demolição do eclético Palácio da Liberdade e a construção no seu lugar de um “moderno”, “vertical, lógico e imponente” edifício de nove pavimentos e 80 metros de altura. Como medida para impedir a demolição do Palácio foi criado em 1971 o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (Iepha-MG). Também projeto de Niemayer, em 1961 foi construído o Palácio das Mangabeiras afastado da Praça da Liberdade e que passou a ser a residência oficial do Governador do estado, contribuindo, desde então, para a descentralização do Poder Administrativo. Por outro lado, como referido acima, em 1993 o Movimento Minas Presente propôs a “transformação do conjunto da Praça da Liberdade em centro de referência da cultura mineira”, o que “dependeria da transferência para outros locais dos órgãos públicos ali instalados”. Fato é que, de uma parte, Oscar Niemayer foi convidado por Aécio Neves para projetar o Centro Administrativo Tancredo Neves, e, de outra parte, a proposta de transformação da Praça da Liberdade em Circuito Cultural já existia pelo menos 10 anos antes da transferência. Por tudo isso, uma ideia parece em boa medida inseparável da outra. Afinal, como se poderia escapar de uma ‘refuncionalização’ culturalista dos prédios da Praça com a transferência do poder administrativo, já que em toda cidade que busca mais uma vez acertar o passo com o mundo “moderno” (embora se diga que se trataria de pós-moderno) a cultura passou a servir de álibi para intervenções urbanísticas, sobretudo nos seus antigos centros?

Fazendo referência não revelada à gravura de Goya *O sonho da razão produz monstros*, logo após o anúncio da transferência da sede da administração estadual e da

---

exemplo, na organização dos servidores no Centro Administrativo Tancredo Neves, divididos por biombos em grandes salas, de maneira bem diversa das salas de alvenaria das antigas dependências da administração estadual.  
<sup>138</sup> Cunhado do filho de Francelino Pereira (filho que se casou Andréa Neves), Aécio Neves foi obviamente influenciado pelo ex-Senador nessa proposta.



refuncionalização dos prédios da Praça da Liberdade apareceu uma das primeiras reflexões críticas, assinada pelo arquiteto José Eduardo Ferolla (representante, em seguida, do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Belo Horizonte, na Comissão Especial de Estudos do Circuito Cultural Praça da Liberdade), que questionava se, diante da aparente razão, tais projetos não produziriam monstros:

Será que não nos basta a Liberdade? Fosse este o caminho, pois a crise não é só nossa, estaríamos vendo, mundo afora, Casas Brancas y Rosadas, Reichstags, Kremlins, e mesmo a praça de São Pedro ocupados por bancos e redes de *junk & fast food*, e os fiéis recebendo a benção do velhinho no *mall* de um shopping center ou, quem sabe, através do vidro *rayban* de uma torre de aço... O quê de mais simbólico, icônico e emblemático este governo necessita que o Palácio da Liberdade não lhes possa oferecer? O outro lado da moeda: nunca se falou tanto de novos museus e centros culturais: todo dia aporta na província um novo "curador" - como se a nossa arte andasse muito adoentada (...). Tem como ser mais *fake*? Convém, pelo menos para os edifícios da Praça da Liberdade, protelar este despejo. Que ninguém dali saia antes que se consolidem - financeiramente viabilizadas e comprovadamente neutralizados os respectivos impactos ambientais, *por supuesto* - as novas propostas. É mais simples montar escritórios em qualquer lugar do que viabilizar vocações para aquele conjunto tombado, que não deve ficar vazio: desocupado vira prédio morto, em decomposição (...) Tampouco convém, ingenuamente, desconsiderá-los: a persistir a usual e insidiosa parceria da mediocridade com a ganância, estes sonhos, de aparente razão, certamente produzirão seus monstros. Se este é um dos 30 projetos, ditos "estruturantes", anunciados, não custa aguardar os demais: que se apresentem, no mínimo, mais convincentes.(...) Vamos, mais esta vez, omissa e silenciosamente deixar Belo Horizonte ser vilipendiada, dilapidada, saqueada pela mesma horda de sempre? Quem sabe agora, democraticamente juntos, conseguiremos convencê-los de que haverá melhor oportunidade para extravasar tão orgulhoso gesto?<sup>139</sup>

A viabilização, pelo Estado, de determinados interesses do capital na metrópole Belo Horizonte expressa-se em pelo menos duas importantes frentes: tanto em relação aos setores ligados diretamente à produção física do espaço (construtoras, incorporadoras e imobiliárias interessadas, à vista dos investimentos na região do novo Centro Administrativo), quanto em relação às empresas que se tornaram “parceiras do poder público” no CCPL. Em ambos os casos a mola propulsora das intervenções associa-se à forma arquitetônica, que assume importância decisiva seja no projeto de Oscar Niemeyer para alocar a burocracia estadual,

---

<sup>139</sup> FEROLLA, José Eduardo. “Usos, abusos & desusos da Liberdade”. *Minha Cidade*, São Paulo, 04.043, Vitruvius, fev 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/04.043/2024>>. Acesso em: 10 de março de 2012.

seja nas intervenções de renomados arquitetos - como Paulo Mendes da Rocha - nos antigos edifícios da Praça da Liberdade.

Em 17 março de 2005 o então Governador Aécio Neves, tendo como referência explícita projeto de lei do ex-Senador Francelino Pereira, anunciou em solenidade na Praça da Liberdade - com apresentações artísticas, shows e festa - a nova destinação de seus prédios. Na ocasião discursou<sup>140</sup>:

Daquela sacada, do Palácio da Liberdade, em seu discurso de posse como Governado do Estado, Tancredo Neves pronunciou uma frase que ficaria gravada para sempre na memória de cada um de nós e de todos os mineiros.

“O primeiro compromisso de Minas é com a liberdade”.

Ele reuniu, assim, numa só frase, o sentimento que molda o caráter e o espírito do nosso povo, o ideal que conformou nossa cultura e nossa História, uma autêntica declaração de princípios do Governo que então se instalava, intransigente trincheira viva de defesa da democracia usurpada.

Quiseram os mineiros e o destino que, mais de vinte anos depois, eu aqui estivesse hoje, como governador do nosso Estado, nesta mesma Praça da Liberdade, para presidir este ato.

E peço licença, meus amigos, minhas amigas, para enfatizar que este não é um ato qualquer.

Não é uma simples decisão de recuperação de uma área emblemática da nossa capital.

Não é apenas um ato revestido de forte valor simbólico.

É, tenham certeza, antes de mais nada, um autêntico ato de entrega.

Esta praça e seu conjunto arquitetônico, ao longo da História se tornaram sede e símbolo do poder republicano em Minas, expressão do impulso empreendedor do nosso povo e tradução concreta do espírito libertário expresso em nossa bandeira. A partir de agora, este espírito ganha dimensão ainda mais ampla, ainda mais densa, ainda mais profunda.

A Praça da Liberdade, que os construtores da Capital implantaram na colina mais alta da área urbana, deixa de ser a praça do poder, para tornar-se definitivamente a praça do povo e das suas mais legítimas expressões.

A partir desse momento esta Praça é, mais do que nunca, a Praça da Liberdade.

Porque é a cultura a manifestação mais plena da força e da liberdade de um povo.

Por isso, é com o coração repleto de certeza pela decisão tomada e da alegria pelo futuro que antevejo, que transfiro, nesse momento, a posse desse patrimônio, símbolo maior de nossa terra, aos senhores e senhoras, agentes e representantes da cultura viva de Minas.

Meus amigos,

Dizem que a mudança é a forma como o futuro invade as nossas vidas.

---

<sup>140</sup> Optamos por reproduzir o discurso na íntegra, apesar de ser relativamente extenso. Essa escolha deve-se ao fato de que o discurso condensa e explicita algumas das perspectivas inscritas na intervenção proposta: a busca por ressuscitar o passado glorioso, num futuro que é mais do que atual, como numa progressão linear; a afirmação insubstancial de que a Praça da Liberdade, marco histórico ratificado, “deixa de ser a praça do poder, para tornar-se definitivamente a praça do povo”; a afirmação triunfante da cultura, da arte, do participativismo e do empreendedorismo urbano como se fossem consensos sociais; a louvação de “ilustres” e “parceiros”; etc.

Que chegue o futuro!

Lançamos, neste momento, o grande e ambicioso projeto de criação do Circuito Cultural da Praça da Liberdade, como espaço vivo, sinérgico e plural da cultura mineira, brasileira e internacional.

Com ele, estamos concretamente abrindo portas, janelas e espaços cobertos pela História, mas nem sempre acessíveis ao conjunto da nossa gente.

Com ele, estamos sinalizando fortemente que a retomada do nosso processo de desenvolvimento não está encerrada apenas no inadiável ajuste das finanças, na necessária atração de empresas e empregos ou na imprescindível reformada dos serviços públicos.

Ao lado destas prioridades, confirmamos decisivamente nossa opção preferencial pela educação e a cultura, ambas compreendidas como poderosos meios e instrumentos de inclusão social e democratização do acesso às oportunidades.

Afinal, nada faria sentido se nos perdêssemos dos valores que singularizam Minas e os Mineiros.

Aqui, Minas vai mostrar ao Brasil e ao mundo o talento de seus artistas e produtores culturais.

E aqui vamos receber o melhor das crianças de outros estados brasileiros e de outros países.

O nosso grande escultor e artista gráfico Amilcar de Castro disse certa vez que “objetivo da arte é descobrir, conhecer e modificar o mundo”.

E com essa frase traduziu toda a generosidade, todo o sentido da solidariedade humana que move os verdadeiros artistas.

Ao se lançar na aventura de conhecer e modificar o mundo, o artista divide muito mais que o fruto do seu trabalho; divide a própria vida.

E, com esse ato de auto-doação, capta, traduz e dá sentido a vida de todos que desfrutam sua obra...

Por isso, mesmo trabalhando sozinho, mesmo quando sozinho enfrenta os riscos de percorrer caminhos ainda não explorados por seus contemporâneos, o artista é sempre um ser coletivo.

Porque dá voz ao tempo.

Porque instrumentalizada e concretiza os sentimentos.

Porque potencializa e multiplica anseios.

Porque eterniza marcos profundos da história humana.

E porque, presente, ativo, mobilizado, combate e transforma a realidade.

E é pensando nesse espírito coletivo, nessa capacidade que tem o artista de reunir em seu trabalho os sonhos, esperanças e ideias do seu tempo, que humildemente imaginamos o Circuito Cultural da Praça da Liberdade como uma obra de arte em si mesma.

Uma construção coletiva, compartilhada, que envolve a participação direta dos artistas e produtores culturais, da administração pública estadual, municipal, da iniciativa privada e de toda a população.

Transformar o conjunto arquitetônico da Praça da Liberdade no grande centro cultural do Estado foi um compromisso que assumimos ainda no início do Governo e que, como os demais compromissos que anunciamos aos mineiros, estamos cumprindo com a máxima determinação.

Os prédios que ainda hoje são ocupados pela administração pública estadual passarão a abrigar a arte e a cultura da nossa terra.

Restaurados e adaptados, estes prédios seculares vão se tornar as casas da música, do teatro e da dança, da literatura e das artes plásticas, do cinema e das manifestações populares, da história e da educação.

A implementação do Circuito Cultural da Praça da Liberdade será, sem dúvida alguma um divisor de águas, um marco histórico para a cultura mineira e para o próprio desenvolvimento de Belo Horizonte.

Senhoras e senhores.

Por justiça devo registrar que este sonho, que vem de longe, ganhou forma no projeto idealizado por um dos mais importantes líderes políticos de Minas: o governador Francelino Pereira.

Por isso, quando instituímos a Comissão Especial de Estudos do Centro Cultural da Praça da Liberdade, nada mais justo e natural do que entregar a sua Presidência de Honra a quem primeiro percebeu a oportunidade e a importância desta iniciativa.

Faço aqui um agradecimento especial ao governador Francelino Pereira, por ter criado os contornos desta ideia audaciosa e pela disposição com que aceitou a tarefa de presidir a Comissão de Estudos.

E agradeço, também: a todos os artistas, produtores culturais e entidades governamentais e não-governamentais que participam diretamente do desenvolvimento deste projeto.

Desde que a Comissão Especial de Estudos iniciou seus trabalhos, foi estabelecido um amplo processo de consultas e pesquisas para recolher opiniões, ideias e críticas dos mais variados setores da sociedade mineira e nacional.

Cumprimos, assim, o compromisso e a determinação de dar a todas as etapas de criação e desenvolvimento do Circuito Cultural da Praça da Liberdade o caráter mais transparente e participativo possível.

Finalmente, agradecemos à Telemar, à Companhia Vale do Rio Doce, ao Banco do Brasil e à Fundação Roberto Marinho o apoio entusiasmado que deram a este projeto.

Encontramos nessas organizações parceiros dispostos a compartilhar o nosso sonho, com a certeza de que estão contribuindo para a realização de um projeto que é de todos os mineiros.

Parceiros que se fizeram conhecidos e respeitados, no Brasil e no mundo, pela competência com que desenvolvem suas atividades e pela importância das ações que realizaram em cumprimento de sua responsabilidade social.

Ao prefeito da Capital, Fernando Pimentel, nosso reconhecimento pela forma como vem colaborando pela efetivação desse importante marco.

Antes de encerrar, lanço oficialmente, nesta oportunidade, o Concurso Público Nacional de Arquitetura, que selecionará uma equipe para o desenvolvimento do projeto integrado de restauração, reforma e adaptação do predito que hoje abriga a Secretaria de Fazenda, primeiro prédio a ser desocupado para a implementação do Circuito Cultural.

O concurso é promovido pelo Governo de Minas e organizado pelo Departamento de Minas Gerais do Instituto dos Arquitetos do Brasil, parceiro a que também agradecemos de forma calorosa.

Ainda temos um longo percurso a trilhar, antes de comemorar a plena implantação do nosso Circuito Cultural.

Avançaremos, passo a passo, com a determinação e o entusiasmo daqueles que compartilham a mesma convicção e o mesmo rumo.

A hora é de superação das dificuldades e confirmação do nosso princípio-mestre da parceria.

A hora é de ousar e mais que ousar, fazer acontecer.

Não faremos, meus amigos e minhas amigas, tudo isso sozinhos.

Queremos, mais uma vez, tê-los ombro a ombro, lado a lado.

Que a nossa diversidade, nossas diferenças, nosso olhar crítico, as nossas buscas distintas por respostas possam ser, não impedimentos, mas a matéria prima permanente para a construção e aperfeiçoamento de uma obra. Uma obra que superará os governantes de agora, os homens públicos, as instituições e empresas que nos apoiam e mesmo os que produzem cultura hoje.

Estamos dando um passo fundamental para o futuro.

Não um futuro aleatório, distante, meramente simbólico.

Mas um futuro com vigorosos alicerces no presente. Nesta obra que estamos todos, juntos, colocando de pé... tijolo por tijolo, poemas por imagens, sons por movimentos, vida.

É isso. Mais do que nunca está viva a cultura mineira!

Obrigado a todos vocês que acreditaram na nossa capacidade coletiva de transformar este sonho em realidade.

Eis, senhores e senhoras, o nascimento do Circuito Cultural Praça da Liberdade!

Façam um bom trabalho!

Sejam muito felizes.

Muito obrigado.<sup>141</sup>

Em 1844 Marx e Engels criticaram o fetichismo histórico de Bruno Bauer e seus consortes: “A história não faz nada, ‘não possui nenhuma riqueza imensa’, ‘não luta nenhum tipo de luta’! Quem faz tudo isso, quem possui e luta é, muito antes, o homem, o homem real, que vive”. Também hoje se pode fazer a mesma crítica em relação às pretensões de atribuir à história, que não faz nada, os motivos das intervenções no patrimônio arquitetônico urbano. Tal fetichismo é repostado constantemente quanto ao CCPL, como se fosse uma “tradição” belo-horizontina que estivesse em questão, quando se trata, em verdade, de “embelezamentos estratégicos” (BENJAMIN: 2006) de um passado que nos domina no presente, produto desse mesmo presente (como Adorno expressou nas referidas cartas a Benjamin). Afinal, “já que o trabalho morto continua a dominar o trabalho vivo, no tempo espetacular o passado domina o presente” (DEBORD, 1997: 107; tese 156). Dessa maneira, a frase que Wood Allen reproduz em *Desconstruindo Harry* (1997) continua válida para o mundo moderno: “A tradição é a ilusão da permanência”. Em relação ao discurso de Aécio Neves citado acima, as palavras iniciais de Marx em *O 18 de brumário de Luis Bonaparte* ainda são pertinentes, embora no caso do CCPL não se trate exatamente de uma “história mundial”, por mais que o pretendam alguns tecnocratas:

---

<sup>141</sup> A cópia desse discurso que foi consultada está disponível na Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, juntamente com um exemplar desse plano para a Praça da Liberdade: MARTINS, Roberto (org.). *Plano do Circuito Cultural Praça da Liberdade*. Governo do Estado de Minas Gerais, 2005.

Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière como Danton, Luís Blanc como Robespierre, a Montanha de 1848-51 como a montanha de 1793-95, o sobrinho como o tio. E essa mesma caricatura se repete nas circunstâncias que envolvem a reedição do 18 de brumário! Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ele é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontraram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestado os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupa tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial (MARX, 2011b: 25-26).

Se a construção e fundação de Belo Horizonte com o arrasamento do antigo Arraial do Curral Del Rei foi uma tragédia, a sua repetição como farsa está vinculada à atual louvação da “ampliação” desse ato - de “tradução concreta do espírito libertário” - com a constituição do CCPL. Em 1960 Marcuse deu mais uma volta no parafuso a partir da compreensão de Marx exposta em *O 18 de brumário*: “a repetição disfarçada pode ser mais aterrorizante do que a tragédia original” (In: MARX, 2011b).

Após a solenidade de lançamento do Circuito Cultural Praça da Liberdade (CCPL), em 17 de março de 2005, Aécio Neves afirmou em uma entrevista:

Minas dá um exemplo de que é a parceria que deve possibilitar o avanço, que deve possibilitar os resultados que todos buscamos. Minas sempre foi o berço da cultura, referência nacional. Aos poucos se afastou do principal Circuito Cultural do país. Nós ficamos fora, nós saímos desse eixo. Hoje é um dia da maior importância para Minas. Não se trata de mais uma obra, não se trata de mais um projeto do governo que está em execução. Nós estamos lançando aquele que será o mais importante Circuito Cultural do Brasil. Minas Gerais, a partir de agora, volta não apenas a integrar o Circuito Cultural do Brasil, volta a ser a sede, a mais importante base da cultura brasileira.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> “Praça da Liberdade terá Circuito Cultural”. *Imprensa do Governo de Minas Gerais*. Belo Horizonte. Notícias: 18/03/2005. Disponível em: <[http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=1&cat=39&con=447&all\\_not=y&limitstart=300](http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=1&cat=39&con=447&all_not=y&limitstart=300)>. Acesso em: 11 jun. 2010.

Em 2003 o Governo do Estado já havia instituído Comissão Especial de Estudos (Decreto nº 43.263/2003, de 11/04/2003)<sup>143</sup> e Secretaria Executiva do Circuito Cultural (Decreto nº 43.772, de 31/03/2003)<sup>144</sup>. O Plano do Circuito Cultural Praça da Liberdade, anunciado por Aécio Neves em 2005 no lançamento do projeto, teve como gerente executivo o economista Roberto Martins, que havia sido Secretário da Administração da Regional Centro-Sul de Belo Horizonte quando da intervenção na Praça em 1991<sup>145</sup>. Em entrevista recente, Roberto Martins disse-nos que, ao ser convidado para assumir o cargo de gerente executivo, por sua vez, convidou a arquiteta Jô Vasconcellos para trabalhar com ele, grassas à “experiência” que tinham em comum desde a intervenção de 1991<sup>146</sup>. Também procurou

---

<sup>143</sup> Composta por Francelino Pereira dos Santos (Presidente de Honra); Eleonora Santa Rosa (Coordenadora Executiva, Representante da Secretaria de Estado de Cultura); Frederico Pacheco de Medeiros (Representante da Secretaria de Estado de Governo); Gustavo de Castro Magalhães (Representante da Secretaria de Planejamento e Gestão); Márcia Fátima Cardoso Andrade (Representante da Secretaria de Estado de Transportes e Obras Públicas); Adriana de Souza Teixeira (Representante da Secretaria de Estado de Fazenda); Octávio Elísio Alves de Brito (Representante do IEPHA-MG); Thaís Velloso Cougo Pimentel (Representante da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte) e José Eduardo Ferolla (Representante do IAB-MG).

<sup>144</sup> Composta por Roberto Borges Martins (Secretário Executivo); Jô Vasconcellos (Assessora) e Luis Antonio Eguinoa (Assessor).

<sup>145</sup> Nota anedótica: em entrevista recente concedida para esta pesquisa, Roberto Martins disse-nos que recebeu um telefonema de Andréa Neves em meados de 2003 dizendo-lhe que tinha uma “proposta irrecusável”. Ele perguntou do que se tratava. A irmã do então Governador Aécio Neves disse ao economista que se tratava de um convite para ser gerente executivo do Circuito Cultural Praça da Liberdade, cuja primeira atividade deveria ser elaborar o Plano do Circuito. Receoso de perder o emprego que já lhe pagava bastante, Roberto Martins relatou-nos que, ao responder a Andréa Neves, disse que precisavam fazer um acordo sobre seu salário. O acordo foi fechado. Relatou-nos também que teve de deixar o cargo por motivo de desafeto político quando Eleonora Santa Rosa assumiu a Secretaria de Estado da Cultura, em 2005. Segundo Roberto Martins, apenas ele como Secretário, Jô Vasconcellos e Luis Antonio Eguinoa, como assessores da Secretaria, recebiam diretamente do Governo do Estado pelo trabalho no Circuito (integrantes da Secretaria Executiva do Circuito Cultural (Decreto nº 43.772, de 31/03/2003)).

<sup>146</sup> Em entrevista concedida em 2010, Jô Vasconcellos descreve sua relação com a Praça da Liberdade: “*Como nasceu a ideia de transformar a praça da Liberdade em circuito cultural? A ideia conceitual vem da época de Francelino Pereira, em 1997, quando era senador, durante as comemorações do centenário de Belo Horizonte. Ele até escreveu um livro explicando as mudanças que poderiam ser feitas para transformar os prédios das secretarias em áreas culturais. Isso, porém, ficou parado até a primeira gestão do governador Aécio Neves. Acredito que, como ele tinha o propósito de implantar a cidade administrativa, aproveitou para implementar o circuito cultural ainda na sua primeira gestão. O escritório do circuito veio aqui para o Rainha da Sucata [apelido do edifício do Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, projeto de Éolo Maia e Sylvio de Podestá] em 2004, mas nessa época eu ainda não estava presente. O primeiro gerente do circuito me chamou entre o final de 2005 e o início de 2006. Ele queria ajuda para entender os prédios, verificar a que se destinaria cada um deles e se a atividade e a demanda previstas seriam atendidas. Comecei fazendo assessoria para esse gerente, que ficou no circuito até o fim do primeiro mandato do governador. Na segunda gestão houve mudanças na Secretaria da Cultura e na gerência do circuito, mas como eu já estava trabalhando e tinha definido uma série de coisas, pediram que eu permanecesse no projeto. Mas sua relação com a praça é mais antiga, não? Fiz o restauro da praça da Liberdade no início dos anos 1990, a pedido da mesma pessoa que veio a ser o primeiro gerente do circuito. Como a repercussão foi muito boa, fui chamada para ajudar no novo projeto, uma vez que eu tinha um conhecimento da história não apenas da praça, mas de todos os prédios. Ao longo de cem anos, a praça da Liberdade foi sendo descaracterizada por várias reformas que não respeitaram sua configuração original. Numa delas, houve um corte em suas laterais para alargar as avenidas. Com o tempo, foram feitas pavimentações sobre pavimentações, o que elevou sua altura original em mais de 50 centímetros. Nela eram também realizadas feiras*

Francelino Pereira para se inteirar da proposta de ‘refuncionalização’ da Praça que o ex-Senador havia feito. Roberto Martins também afirmou que suas atividades nas comissões estavam relacionadas com a articulação das parcerias público-privadas e com elaboração de propostas para as destinações dos prédios. *Grosso modo*, as comissões e o Governo do Estado de Minas Gerais discutiam e definiam os destinos dos espaços culturais, os arquitetos e museólogos a serem contratados, ao passo que a execução seria delegada às empresas. No Plano afirma-se que, por meio de pesquisas e consultas públicas de opinião, num dito processo de “caráter transparente e participativo”, foi possível traçar as linhas mestres para a concepção do projeto:

Pesquisas recentes de opinião demonstraram que a Praça da Liberdade, 107 anos depois de sua inauguração, continua intensamente querida e admirada pela população, que tem nela a principal referencia cívica, estética e de lazer na cidade de Belo Horizonte. (...) Seguindo a determinação de que a criação do Circuito Cultural tivesse um *caráter transparente e participativo em todas as suas etapas*, a Secretarias Executiva estabeleceu um amplo processo de consultas e pesquisas com vistas a colher subsídios para a concepção do projeto.

Essas consultas tiveram como objetivo coletar sugestões, receber críticas, testar ideias e propostas, detectar problemas e obstáculos, sondar parceiros potenciais e oferecer informação e esclarecimento qualificado a entidades e segmentos específicos<sup>147</sup>.

---

de artesanato, de alimentação e de flores, pelas quais passavam mais de 20 mil pessoas por dia. Os jardins não mais existiam e a praça estava completamente degradada. Fiz, então, seu resgate e consegui que ela voltasse a ter o perímetro original”. *Quando a senhora foi chamada para participar do circuito cultural já existia o conceito para a ocupação de cada um dos edifícios?* Algumas funções estavam definidas pela Secretaria da Cultura. Quando existia, por exemplo, a ideia de um museu, pediam que eu analisasse o programa e esboçasse manchas de área para ver se o prédio selecionado comportava aquelas demandas. É claro que a maioria deles precisou de intervenções, como de fato vieram a acontecer, algumas até com acréscimo de área”. “*Entrevista com a arquiteta Jô Vasconcellos*”. 24 de julho de 2010. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/entrevista/jo-vasconcellos-23-07-2010.html>>. Acesso em: 10 de julho de 2012.

<sup>147</sup> Continuação: “Foram adotadas, dependendo da natureza da interlocução desejada, abordagens e metodologias variadas, tais como: visitas e consultas pessoais com órgãos e autoridades governamentais do estado e do município e com entidades das áreas cultural, artística, educacional e empresarial; reuniões técnicas com setores, órgãos e entidades governamentais do estado e do município; reuniões com setores, órgãos e entidades não-governamentais das áreas cultural, artística, educacional, empresarial e turística; pesquisas sobre centros, equipamentos e projetos culturais em Minas Gerais e em outros estados e países e pesquisas qualitativa e quantitativas de opinião com diferentes grupos etários e socioeconômicos. Assim, esse processo abrangeu, ao longo do ano de 2004, além de *dezenas de reuniões e discussões com órgãos governamentais* (especialmente com o IEPHA, órgãos das áreas de cultura, educação, ciência, turismo, planejamento e outros, do Estado e do Município), *consultas com um grande número de entidades e grupos não-governamentais (artísticos, culturais e educacionais)*, *entidades empresariais e do setor de turismo*, e *com grupos de moradores da área de influência imediata do projeto*. (...) *A população foi ouvida em geral através de pesquisas de opinião*, tanto de natureza qualitativa quanto quantitativa. (...) As pesquisas quantitativas, que permitem expressar essa aprovação em números, demonstraram que *90 % da população total consideram o projeto como importante*, e *87% avaliaram que ele trará consequências positivas para a cidade* (contra 9% que não consideram importante e 3% que acreditam que suas consequências serão negativas). *Entre os moradores da área de influência imediata* (portanto



Sintetizamos a seguir as Diretrizes Básicas do Plano do Circuito Cultural apresentadas no referido documento:

a) Alto padrão de qualidade; b) Alto dinamismo, com grande variedade de atividades; c) Condições reais de acesso econômico para públicos de todas as faixas etárias e socioeconômicas; d) Alta atratividade, segurança e conforto; e) Interatividade, participação e oportunidades de aprendizado; f) O CCPL deverá ser capaz de combinar de forma dinâmica e harmoniosa os binômios cultura regional X cultura universal, cultura tradicional X cultura moderna; g) O CCPL deverá ser um portal para a memória, a história, o patrimônio cultural e as tradições de Minas e, ao mesmo tempo, para a sua produção artística e cultural contemporânea vanguardista e experimental; h) O CCPL não poderá negligenciar uma visão cosmopolita da cultura; i) O CCPL deverá ser capaz de se inserir harmoniosamente na região em que se localizará (a qual, ao contrário de projetos análogos, não é uma área degradada e abandonada, mas uma região habitada, viva e das mais nobres da cidade) sem acarretar riscos de degradação ambiental ou urbanística para a mesma, seus moradores e a cidade como um todo, respeitando as características do patrimônio tombado e integrando-se com as atividades existentes em sua vizinhança, ou seja, ele deverá ser tratado com um intervenção resultante da mudança do uso dos imóveis envolvidos; j) Não se deverá nunca perder de vista o caráter simbólico de centro cívico da área; k) O financiamento e a gestão do Circuito Cultural deverão contemplar e buscar ativamente em todas as suas etapas a participação da comunidade, das empresas e dos diversos níveis de governo através do estabelecimento de parcerias dos tipos público-público (com outras esferas do governo), público-privado (com empresas e entidades da sociedade civil) e de cooperação internacional; l) finalmente, o CCPL deverá se constituir em um foco de contágio positivo, capaz de induzir ações de natureza semelhante, correlata ou complementar de agentes privados e de outras esferas do poder público, aumentando ainda mais seu potencial como pólo de atividade de cultura, de lazer e de turismo, e de geração de emprego e de renda (MARTINS, 2005: s/p).

Responsável pelo projeto do CCPL no âmbito do Governo estadual, a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais sintetiza o Circuito do seguinte modo<sup>148</sup>:

---

potencialmente mais afetados pelo projeto em seu cotidiano), 86% o consideram importante e 84% acreditam que suas consequências para a cidade serão positivas” (MARTINS, 2005: s/p; grifos do autor).

<sup>148</sup> No Plano de 2005 os centros culturais e as atividades propostas para compor o CCPL eram: “Além dos espaços existentes - Palácio da Liberdade, Biblioteca Pública, Arquivo Público Mineiro e Museu Mineiro – propõe-se a instalação dos seguintes centros e atividades culturais no CCPL: Centro de Música Sinfônica e Espaço Cultural Vale do Rio Doce (Secretaria da Fazenda); Centro de Mineralogia, Gemas e Jóias (SETOP), Centro de Referência e Informação do Artesanado (SETOP), Espaço Giramundo Teatro de Bonecos (SETOP), Centro de Referência e Memória do Cinema e Audiovisual (SETOP), Centro de Referência e Memória das Artes Cênicas (SETOP), Centro de Referência e Memória da Música (SETOP), Oficina Escola do Livro (SETOP), IEPHA, incluindo o Atelier Vitrine de Restauração (SETOP), Centro Cultural Banco do Brasil (SEDES), Praça da Ciência (Reitoria da UEMG), Centro de Referência do Professor (Secretaria de Educação), e Centro de Informação e Apoio Turístico (Rainha da Sucata). O CCPL incluirá também, já na sua Fase I, alguns espaços multiuso e espaços para restaurantes, bares, cafés e lojas de souvenirs e vendas de produtos culturais” (MARTINS, 2005, s/p).

Um dos maiores complexos culturais integrados do país aberto ao público, o Circuito Cultural Praça da Liberdade, transformará os edifícios públicos do entorno da Praça da Liberdade em um conjunto de centros e atividades culturais com ênfase na contemporaneidade, interatividade e inclusão social pela ciência, história, cultura e artes. Além de assistir a apresentações e exposições artísticas e culturais, o público poderá frequentar museus, centros de memórias, salas de espetáculos, participar de cursos, oficinas e atividades interativas.<sup>149</sup>

De acordo com o primeiro projeto divulgado em 2005, a implantação do CCPL deveria ocorrer em duas etapas. Inicialmente seriam adaptados os prédios das Secretarias da Fazenda, de Educação, de Transportes e Obras Públicas e de Defesa Social, a Reitoria da Universidade Estadual de Minas Gerais e o Edifício Rainha da Sucata. O Palácio da Liberdade, a Biblioteca Pública Estadual, o Museu Mineiro e o Arquivo Público Mineiro já eram entendidos como pertencentes ao Circuito e deveriam também receber intervenções. Nessa primeira fase passariam por reformas os prédios que abrigariam o Centro Cultural Banco do Brasil (Secretaria de Estado de Defesa Social), a sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (Secretaria da Fazenda), o Centro de Referência do Professor (Secretaria de Educação), a Praça da Ciência (no prédio da Uemg) e o Palácio da Liberdade. A segunda etapa de implantação do CCPL consistiria nas adaptações dos prédios ocupados pelo Ipsemg e pelo Departamento Estadual de Trânsito de Minas Gerais (Detran-MG), do edifício da Secretaria de Cultura e de outros imóveis de propriedade do Governo do Estado. Inicialmente esperava-se que o Circuito Cultural começasse a receber visitantes até o final de 2006, como afirmou, durante solenidade, Eleonora Santa Rosa, à época Secretária de Cultura do Estado de Minas Gerais<sup>150</sup>. No lançamento do CCPL, atores da família Falabella, como representantes da “classe artística”, entregaram ao então Governador Aécio Neves uma carta de apoio ao

---

<sup>149</sup> Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. <http://www.cultura.mg.gov.br/>. Acesso em 26 de junho de 2012.

<sup>150</sup> "Então hoje, na verdade, a gente começa efetivamente os passos para a sistematização do Circuito Cultural. Nós vamos fazer por partes. Há toda uma idéia de conjunto, estamos programando as ações de maneira muito correta e muito realista. A nossa idéia é a de que, no ano que vem, tenhamos claramente parte do Circuito funcionando." E ressaltou: "Minas ressoará a partir daqui. Esta praça é um patrimônio de nós todos. O importante é que Minas ingressa na sua fase de contemporaneidade cultural, através desse Circuito". (Eleonora Santa Rosa). "Praça da Liberdade terá Circuito Cultural". *Imprensa do Governo de Minas Gerais*, Belo Horizonte. Notícias: 18/3/2005. Disponível em: <[http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=1&cat=39&con=447&all\\_not=y&limitstart=300](http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=1&cat=39&con=447&all_not=y&limitstart=300)>. Acesso em: 11 jun. 2012.

projeto<sup>151</sup>. Quando do anúncio do vencedor do Concurso Nacional de Arquitetos para o projeto de restauração e adaptação do prédio da Secretaria de Estado da Fazenda, a Secretária de Estado de Cultura à época, Eleonora Santa Rosa, afirmou: “Não há nenhum tipo de ação semelhante historicamente onde o conjunto político cede espaço para o conjunto cultural. A sede do poder econômico cede sua sede para um centro de irradiação cultural. Muito simbólico, emblemático, representativo. É um exercício de cidadania cultural”<sup>152</sup>.

Dessa maneira, “o moralismo gestor, humanista e universalista, tratando a cidade como objeto de cuidados, leva também a uma ‘auto-estética’ do cidadão, para recolocar em cena a vida cidadina. É uma maneira de reintroduzir a ética no cerne da estética” (JEUDY, 2005: 153)<sup>153</sup>. Por isso, em debate crítico a respeito da interpretação de Jacques Racière – que, com sua ideia de “partilha do sensível”, vê uma identidade ontológica entre arte e política -, Henri-Pierre Jeudy diz: “Em vez de ser ‘partilha do sensível’, a estética é o artifício público da legitimidade moral do político” (Ibidem: 154). Afinal, “Basta expor um objetivo social para que o empreendimento artístico justifique sua eficácia pública na cidade. O reconhecimento institucional impõe-se como uma resposta necessária ao exercício de utilidade social das práticas artísticas” (Ibidem: 130). Ao fim e ao cabo,

A arte é cada vez mais proclamada como “arte cidadã”! Essa insistência em acreditar na liberdade da criação artística parece encontrar seu caminho no idealismo democrático da cidadania. Esse papel social requer um

---

<sup>151</sup> Em que afirmavam: “A Praça da Liberdade é um dos símbolos mais marcantes de Minas Gerais. Seu conjunto arquitetônico, seus jardins e sua história têm sido, através dos tempos, uma referência cívica, um permanente motivo de encantamento para todos e uma eterna fonte de inspiração para gerações de poetas, de escritores e de todos os artistas de nossa terra. Agora a nossa Praça será o palco de mais um grande sonho, pois ali será criado o maior pólo cultural de Belo Horizonte e de todo o estado”. “Praça da Liberdade terá Circuito Cultural”. *Imprensa do Governo de Minas Gerais*. Belo Horizonte. Notícias: 18/3/2005. Disponível em: <[http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=1&cat=39&con=447&all\\_not=y&limitstart=300](http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=1&cat=39&con=447&all_not=y&limitstart=300)>. Acesso em: 11 jun. 2010.

<sup>152</sup> “Projeto de Belo Horizonte vence Concurso Nacional de Arquitetura”. *Imprensa do Governo de Minas Gerais*, Belo Horizonte. Notícias: 07/06/2005. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=2&cat=42&con=467>>. Acesso em: 13 jun. 2010.

<sup>153</sup> Se há autores que elucidam criticamente o que ocorre para que as intervenções urbanísticas e os projetos de estetização da realidade apareçam fetichizadamente como “cidadania cultural”, outros podem encontrar conforto em receituários que são “redundâncias apologéticas” do existente como “melhor impossível”. Entre esses últimos autores, acham-se Jordi Borja e Manuel Castells, “consultores mundiais” para “planejamento estratégico”: “Os monumentos e as esculturas (pelo que representam e pelo prestígio de seus autores), a beleza plástica e a originalidade do desenho de infra-estruturas e equipamentos ou o cuidadoso perfil de praças e jardins proporcionam dignidade à cidadania, fazem a cidade mais visível e reforçam a identidade, incluindo o patriotismo cívico de sua gente. Os argumentos a favor de um urbanismo monumentalista de cunho instrumental são: a) A estética faz parte da promoção da qualidade do próprio governo local e difunde qualidade na cidade, favorecendo a geração de ‘deveres e comportamentos cívicos na população’ (o que poderíamos chamar de urbanismo disciplinador); b) O urbanismo monumentalista cria símbolos da cidade, favorecendo o marketing urbano e contribuindo, dessa forma, para atrair investidores” (BORJA e CASTELLS, 1997: 14).

vocabulário cujo uso pretende ser consensual: a arte tem que criar coesão social e os artistas são convocados, como os policiais, a promover e sustentar os laços de proximidades (JEUDY, 2005: 129)

Quanto aos espaços culturais, sobretudo os museus, Otilia Arantes afirmou que tudo “se passa como se com as novas responsabilidades econômicas se estivesse devolvendo aos indivíduos a cidadania através de atividades lúdico-culturais patrocinadas pelos grandes centros, sobretudo que, além de abrigarem um acervo específico, diversificam cada vez mais suas atividades” (ARANTES, 1991: 167). A filósofa completou:

A principal *performance* consiste em encenar a própria ideologia que os anima: são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente, microcosmos que presumem reproduzir em seu interior uma vida urbana de cuja desagregação registram apenas os grandes cenários de uma sociabilidade fictícia, acrescida das obras devidamente neutralizadas (Ibidem: 167)<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> A museóloga Marlene Suano admite: “O museu é, sem dúvida, um instituição urbana por excelência. Contudo, a cidade que o abriga e mantém raramente é um de seus objetos de reflexão. (...) Hoje, [entretanto] o museu da cidade é bastante comum em todo o mundo. (...) Em tais museus, a cidade é objeto de detalhada “reconstrução histórica”: suas origens, glórias, filhos ilustres, seus feitos. Onde a poluição, o desemprego, as condições subumanas de moradia, a deficiência dos transportes públicos, as precárias condições sanitárias, etc. etc. entram? Tais questões, tão presentes em nossas cidades, não tem nenhum lugar em seus museus porque, claro, não divertem e não distraem” (SUANO, 1986: 72).

## A inauguração do Circuito Cultural Praça da Liberdade

Apesar de ter sido anunciada para 2006, a inauguração do CCPL não ocorreu nesse ano. Assim, pelo menos duas ações civis públicas movidas pelo Ministério Público Estadual embargaram a implantação do Circuito por alguns anos. As intervenções/reformas previstas para os prédios das Secretarias de Educação e da Fazenda (protegidas por legislação do Município e tombadas desde 1977 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha) poderiam “descaracterizá-los”. Ao recorrer à Justiça, a Secretaria de Cultura do Estado Minas Gerais perdeu as causas. Somente no início do segundo semestre de 2009 o projeto do Circuito Cultural foi aprovado e as obras nos prédios da Praça da Liberdade iniciadas<sup>155</sup>. Algumas manifestações de descontentamento diante do risco de descaracterização dos prédios da Praça da Liberdade que o primeiro projeto, proposto em 2005, poderia trazer, provavelmente levaram o Governo do Estado a alterar certos “parceiros” privados e as destinações dos respectivos “equipamentos” do CCPL. A Telemar deixou de ser “parceira” do Governo no Circuito, enquanto a sede da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e o Centro de Referência do Professor deixaram de pertencer ao Circuito. Os prédios em que ficariam esses “equipamentos” ficariam estão adaptados, respectivamente, para o Memorial de Minas Gerais – Vale e o Museu das Minas e do Metal (antiga EBX).

As reivindicações de alguns “especialistas” diante das propostas de intervenção nos prédios do entorno da Praça da Liberdade - tombados pelo Iepha-MG, do mesmo modo que a própria Praça -, acusando a perda do caráter heurístico do “patrimônio cultural urbano”, contentaram-se, em geral, com a compreensão de que o CCPL seria uma afronta ao patrimônio da cidade de Belo Horizonte e do estado de Minas Gerais. Os apelos dos especialistas reivindicaram, no máximo, maior participação da população, melhor planejamento do projeto, tratamento histórico mais adequado à tão louvada “preservação patrimonial”, ou uma cultura menos elitista. Raramente propuseram a não intervenção na Praça. As manifestações não foram poucas:

---

<sup>155</sup> “As obras do Circuito Cultural Praça da Liberdade não vão descaracterizar o prédio da Secretaria de Estado de Educação, garantiram os coordenadores do projeto a integrantes das comissões de Cultura e de Participação Popular da Assembléia Legislativa de Minas Gerais nesta terça-feira (17/7/07). A deputada Gláucia Brandão (PPS) e o deputado João Leite (PSDB) visitaram o prédio e ouviram explicações sobre as reformas necessárias para transformá-lo em centro cultural. ‘As pessoas podem ficar tranquilas. A parte principal do edifício será restaurada, apenas o anexo será adaptado’, assegurou a gerente do Circuito Cultural, Patrícia Galvão”. In: “Deputados esclarecem dúvida sobre Circuito Cultural Praça da Liberdade”. *ALMG*. 17 de Julho de 2007. Disponível em: <[http://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2007/07/Not\\_646026.html](http://www.almg.gov.br/acompanhe/noticias/arquivos/2007/07/Not_646026.html)>. Acesso em: 22 de junho de 2012.

(...) há um grande projeto que está sendo desenvolvido pelo Governo do estado de Minas Gerais e que, se não for objeto de uma revisão profunda no seu processo de encaminhamento, pode causar sérios prejuízos ao patrimônio cultural deste estado. Trata-se do projeto de construção de um novo centro administrativo e da reutilização das antigas edificações da Praça da Liberdade em Belo Horizonte.<sup>156</sup>

O projeto do Governo do Estado de Minas Gerais, denominado “Circuito Cultural da Praça da Liberdade”, desobedece aos princípios modernos de preservação de bens culturais e do modo como está sendo implantado vai causar sérios danos ao patrimônio cultural brasileiro. Além do desrespeito às normas de preservação universalmente aceitas, o encaminhamento desse projeto é incompatível com o Estatuto da Cidade (Lei nº 10.257, de 10/07/2001) que prevê uma gestão democrática da cidade, por meio de debates, audiências e consultas públicas, ações que devem ser promovidas por órgãos colegiados de política urbana. Em última instância, é a sociedade que deve decidir como a cidade deve se desenvolver e o que é melhor para ela. Nas audiências públicas realizadas houve um comparecimento expressivo de profissionais e de representantes da sociedade civil, mas as sugestões e alertas foram ignorados pelos responsáveis pelo projeto, atitude que demonstrou também a falta de preocupação com o destino social do empreendimento. O desenvolvimento do projeto de reutilização da Praça da Liberdade revelou do início ao fim uma conduta pautada pela total falta de planejamento. O que deveria ser pensado de maneira conjunta foi sempre conduzido de forma fragmentada, incompleta e improvisada, revelando ainda ausência de coordenação e dificuldades de avaliações técnicas competentes. Atestam esses fatos os percalços encontrados na análise e na aprovação dos projetos que sistematicamente desobedeceram os procedimentos corretos para o encaminhamento de uma obra dessa importância. A incapacidade de coordenação das diferentes órgãos envolvidos e a falta de preparo para gestão responsável de recursos é comprovada pela dificuldade de desenvolvimento do projeto e pelo tempo utilizado de implantação da obra, ainda inconclusa. Outros maus exemplos dados pelos envolvidos no projeto se revelaram na falta de uma reflexão sobre o destino social dos espaços, onde não foi sequer calculada a demanda de uso e de visitas tão necessárias para a democratização do acesso e o respeito público ao patrimônio tombado. Por fim, como veremos adiante as edificações tombadas da Praça da Liberdade foram “rifadas”, algumas por mais de uma vez e outras apesar dos esforços contínuos para encontrar um novo inquilino estão desocupadas.<sup>157</sup>

A pretexto da criação de mais um “circuito cultural” – termo que caiu no gosto dos setores envolvidos com a privatização de áreas dotadas de altos índices de urbanização, valorizadas pelo mercado – segue de vento em popa o processo de descaracterização e mutilação da Praça da Liberdade, espaço

---

<sup>156</sup> OLIVEIRA, Benedito Tadeu de. “Patrimônio e desenvolvimento em Belo Horizonte. Palácios da Praça da Liberdade em risco”. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp401.asp>>. Acesso em: 9 jun. 2010.

<sup>157</sup> Oliveira, Benedito Tadeu de. “Circuito Cultural da Praça da Liberdade em Belo Horizonte, MG: Um desrespeito a um ‘Monumento Nacional’”. Disponível em: <<http://www.defender.org.br/uploads/Artigo1.pdf>>. Acesso em: 25 de junho de 2012.

símbolo da concepção e fundação da capital do Estado. Praça da Liberdade: circuito da desculturalização? (...) uma arquitetura que foi concebida de acordo e segundo a sua época, no período de transição do século XIX para o século XX, não pode, impunemente, ser tachada de “espúria”, sem prejuízo dos próprios “valores” que estão sendo usados como justificativa à sua destruição. É bom lembrar, também, que a cultura não se faz de modelos importados – até por uma questão de escala, note-se -, ou por imposição de grupos, principalmente, nesses tempos em que a participação da sociedade foi alçada ao reconhecimento dos textos jurídicos fundamentais do país.<sup>158</sup>

As afirmações revelam a representação do poder que disputa a monumentalidade do espaço com o passado, negando a história, pois a edificação tombada deve ser olhada como testemunho de um passado que não existe mais e que nos permite a rememoração. O tombamento é a cristalização do reconhecimento social do valor da edificação e esse valor é fruto de uma unidade que deve ser preservada ao longo do tempo.<sup>159</sup>

A memória é uma construção social que produz documentos de um tempo e a história, a interpretação dessa memória, pela leitura crítica deles. (...) [Há] agressão ao patrimônio, mas, sobretudo, sobressai o esquecimento em meio ao discurso da memória e da historicidade. (...) Há concordância acrítica sobre a mudança da função e da representação da praça porque 100 anos de história não foram interpretados e significados por uma massa de pessoas. Se elas tivessem a consciência dessa vida identitária, do discurso material do lugar, desse território de relações humanas sediado em um espaço urbano público, se a elas fosse dado o direito de interpretar esse sítio como patrimônio da cidade e de suas vidas, não haveria a invenção de outras funções para ela; não se gastariam vultosos recursos públicos para a transferência da função administrativa da praça para outro espaço e para a instalação de novos atributos e a construção de nova tradição para o espaço já construído. Justificativas para a revitalização de espaços urbanos pouco valorizados ou degradados são pertinentes, mas a experiência histórica não apresenta exemplos de resignificação de um lugar com a designificação de outro que é patrimônio. Todas as grandes cidades do mundo revitalizaram espaços, dando sentidos novos para eles e repaginando suas estruturas e equipamentos, para serem aproveitados de fato pelos cidadãos, com funções novas.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> *Sindicato dos Arquitetos* - Minas Gerais. “Praça da Liberdade: circuito da desculturalização? Belo Horizonte”. 14 novembro de 2006, Disponível em: <[http://sinarqmg.org.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=50&Itemid=31](http://sinarqmg.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=31)>. Acesso em: 15 jun. 2010.

<sup>159</sup> LOPES, Miryam Bahia. “Liberdade, testemunho e valor. A Praça da Liberdade em Belo Horizonte”. *Minha Cidade*, nº 173. São Paulo, Portal Vitruvius, nov. 2006. Disponível em: <[www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc173/mc173.asp](http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc173/mc173.asp)>. Acesso em: 10 junho de 2010.

<sup>160</sup> MENESES, José Newton Coelho. “Toda cidade é histórica”. *Estado de Minas*, 11 abril 2009. Esse historiador procurou mostrar a inconsistência do projeto do CCPL na perspectiva da preservação patrimonial da (para ele) tão louvada Praça. Segundo ele, o projeto é uma “agressão ao patrimônio, mas, sobretudo, [nele] sobressai o esquecimento em meio ao discurso da memória e da historicidade”.

O autor do último comentário - José Newton Coelho Meneses - voltou a se referir ao CCPL numa reportagem mais recente, veiculada pelo jornal *Estado de Minas*<sup>161</sup>. Mais uma vez ele considera que é muito “louvável recuperar áreas degradadas da cidade”; não concorda, entretanto, com a maneira como se realizou tal recuperação em Belo Horizonte, pois a considera “autoritária e não discutida com a população”. Mais à frente, depois de apelar para o Estado laico e o governo como poder civil, afirmou: “Fizeram tudo isso sem discussões. Não foi dado o direito à cidade para essa ocupação e transformação do espaço, mas sim às empresas”. José Newton também criticou as opções museológicas dos espaços, observando: “É tudo virtual, exige um investimento constante de renovação. Caso contrário, não atrai a atenção do público. A gente visita uma vez e não volta. É algo de consumo rápido, belo, mas que não constrói um exercício de memória”. Ademais, ainda segundo José Newton, o projeto corre o risco de num futuro próximo as empresas não mais acharem que vale a pena o investimento no CCPL.

Pelo exposto, pode-se observar que, como defensores do patrimônio, os protestos foram, geralmente, uma afirmação positiva da Praça em face do CCPL. Tais protestos defendiam alguma intervenção melhor do que a proposta ou a desistência dela. Tais posturas moralistas escondem, entre outras coisas, as determinações das estratégias de valorização fetichizada da cidade e da cultura. Apelando para o Estado como solução de todos os males e sobretudo clamando por providências diante da “afronta ao nosso patrimônio”, tais protestos não perceberam que a autonomia do Estado é apenas aparente, pois o Estado é inseparável das determinações sociais do capital, a este servindo sempre que necessário. Marx compreendeu que “o Estado e a organização da sociedade não são, do ponto de vista político, duas coisas diferentes. O Estado é o ordenamento da sociedade” (MARX, 1844: s.p.)<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Praça da Liberdade simboliza valores que estão na origem da construção da capital. *Estado de Minas*, 27 de fevereiro de 2013. Disponível em: <[http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/02/27/noticia\\_arte\\_e\\_livros,140700/praca-da-liberdade-simboliza-valores-que-estao-na-origem-da-construcao.shtml](http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/02/27/noticia_arte_e_livros,140700/praca-da-liberdade-simboliza-valores-que-estao-na-origem-da-construcao.shtml)>. Acesso em 17 de março de 2013.

<sup>162</sup> Afinal, como expressão da contradição entre sociedade civil e forma de representação política no mundo moderno, isto é, como alienação política da sociedade civil, “o Estado não pode eliminar a contradição entre a função e a boa vontade da administração, de um lado, e os seus meios e possibilidades, de outro, sem eliminar a si mesmo, uma vez que repousa sobre essa contradição. Ele repousa sobre a contradição entre vida privada e pública, sobre a contradição entre os interesses gerais e os interesses particulares” (MARX, 1844: s.p.). Excluindo-se mutuamente, sociedade civil e Estado são extremos reais que não podem ser mediáveis para Marx: “Se quisesse acabar com a impotência da sua administração, teria de acabar com a vida privada atual. Se quisesse eliminar a vida privada, o Estado moderno deveria eliminar a si mesmo, uma vez que ele só existe como antítese dela” (Ibidem). Nas suas obras de crítica da economia política, Marx desenvolveu uma compreensão rigorosa da função do Estado para o mundo da mercadoria, como, por exemplo, o uso da violência, do exército e da polícia, o controle e emissão do dinheiro, dos tributos e relações fiscais.



Além disso, as referidas reivindicações não se abriram para o que pode surgir da sociedade urbana em gestação, pois a forma arquitetônica enrijece, nesses intérpretes, os conteúdos de uma utopia concreta (estão presos ao patrimônio como algo sagrado, que, entretanto, é mantido de pé como a outra face da mesma moeda das constantes destruições espaços-temporais desencadeadas sob as relações capitalistas, como já dissemos). Ademais, esses “especialistas” não se ativeram aos pressupostos das parcerias e às finalidades da intervenção, não se preocupando com o modo como a própria noção de patrimônio e sua ideologia subjacente surgem dos conflitos e contradições da relação entre o tempo monumentalizado e o espaço, espaço para exercício do poder. “O urbano, velado, escapa ao pensamento que se cega e se fixa apenas nas luminosidades atrasadas em relação ao atual” (LEFEBVRE, 1999: 45). Do mesmo modo que muitas pessoas apresentaram adoração ideológica do projeto proposto<sup>163</sup>, esses especialistas não compreenderam o fundamental. Escapou-lhes que a Praça da Liberdade, por meio do CCPL, não é muito diferente de um *shopping cultural*, dos “(...) centros comerciais, lugares onde o monofuncional permanece a regra, mas com um cenário e um estetismo não-funcionais, com simulacros de festas e uma simulação do lúdico” (Idem, 2008: 49). Afinal, “a fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação daquela, mas sim como espiritualização forçada deste” (ADORNO, 2002: 24).

Num livreto lançado pelo Governo do Estado de Minas Gerais em um jornal de circulação gratuita e em outro pago, em agosto de 2009, foi anunciada à população a abertura do CCPL, “centro de produção e difusão da cultura”

Definido como um dos projetos estruturadores do Plano Plurianual de Ação Governamental (PPAG) e conduzido pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, o Circuito vai transformar um dos cartões postais da capital em um centro dinamizador da produção, do consumo e da fruição cultural – das manifestações tradicionais às experimentações.

Provido de tecnologia de última geração, o Circuito permitirá que a região se transforme em um dos maiores complexos integrados de cultura do Brasil,

---

<sup>163</sup> Algumas pessoas que passavam pela Praça admiravam a “novidade” do CCPL: “Ana Carolina Pereira Alves, de 17, não teve medo de sujar as mãos de tinta e abusou da criatividade. ‘O centro cultural é, com certeza, uma opção para cidade’, afirmou o amigo Luiz Fernando Alvarenga, de 16, outro aprendiz da instituição financeira, comemorou a criação do CCBB: ‘É um espaço que poderemos aproveitar. Essas iniciativas mostram que as oportunidades estão aparecendo cada vez mais para as pessoas desfrutarem’. ‘Gosto muito dessas iniciativas, pois levam as pessoas a tomar conhecimento do que ocorre na cidade. O circuito cultural proposto para a Praça da Liberdade é muito interessante, pois os prédios que ficavam ociosos ou servindo à prestação de serviço são belezas que todos devem conhecer. Agora, o povo poderá aproveitar e tomar conta do espaço’, disse [a professora Marilúcia Corrêa, que passava pela Praça com seus filhos]”. “Crianças e adolescentes fazem a festa na inauguração do Circuito Cultural Praça da Liberdade”. *Estado de Minas*. 8 de agosto de 2009.

oferecendo à população novos espaços de conhecimento, arte, cultura, ciência e entretenimento.<sup>164</sup>

No livreto havia apelo economicista para a constituição do CCPL, “projeto que vai alçar Belo Horizonte a um novo patamar, com forte desenvolvimento do turismo e da economia”:

A proposta é criar políticas públicas para tornar a cultura geradora de emprego, riqueza, criatividade e bens para a sociedade. Há ainda o incentivo à vida artística. Graças ao espaço e a relevância que o país passará a dar para a cidade nesse aspecto, a previsão é que os artistas mineiros conquistem visibilidade e projeção nacional. Outro objetivo do projeto é democratizar o acesso à cultura e ao acervo da praça, oferecendo à população programação mais rica e diversificada.

Em Belo Horizonte, o turismo cultural e de eventos é um dos segmentos que mais se beneficiarão do Circuito Cultural Praça da Liberdade. O novo complexo criará um cenário mais dinâmico que permitirá à capital ocupar posição de destaque no roteiro nacional e mundial de exposições, visitas e outros acontecimentos que geram grande efervescência artística e cultural. O impacto se dará direta e imediatamente nos setores de hotelaria, gastronomia e comércio, que preveem um crescimento considerável em toda a cadeia econômica local (Ibidem).

No início de 2010 começou a ser efetivada a transferência das sedes das Secretarias e da Chefia do Executivo dos prédios da Praça da Liberdade e de alguns outros edifícios da região central de Belo Horizonte para o Centro Administrativo Tancredo Neves. Nem por isso a metropolização de Belo Horizonte e a transferência de sede administrativa do Governo do estado significaram exatamente a descentralização do poder estatal (da Praça da Liberdade) no espaço da metrópole, mas sua reposição justamente ao fragmentar-se: com seus pressupostos e estratégias, o Estado viabiliza para a reprodução do capital a “cidade replanejada”, sem deixar a reboque a antiga sede. Contudo,

o poder político não é, enquanto poder político, produtor de espaço: mas ele o reproduz, enquanto lugar e meio da reprodução das relações sociais (que a ele são confiadas). No espaço do poder, o poder não aparece como tal; ele se dissimula sob “a organização do espaço”. Ele elide, ele elude, ele evacua. O que? Tudo o que se opõe. Pela violência inerente e, se esta violência latente não é suficiente, pela violência aberta (LEFEBVRE, 2000: 370).

---

<sup>164</sup> “Especial Circuito Cultural Praça da Liberdade”. *O tempo e Pampulha*. “Talento em minas agora vai ter seu merecido lugar”. 31 de outubro a 6 de novembro de 2009. Folheto institucional.

Em notícia de março de 2010, foi anunciado para dali a dois dias a inauguração do CCPL:

O governador Aécio Neves entregará à população mineira, neste domingo (21), o primeiro prédio do Circuito Cultural Praça da Liberdade, o maior complexo de arte e cultura do país. Para celebrar a abertura do circuito, uma grande festa será realizada na Praça da Liberdade, a partir das 14 horas. O Circuito Cultural é formado por dois museus, teatro, planetário e espaços interativos que reúnem arte e entretenimento. A Praça da Liberdade será ocupada, a partir das 14 horas, por artistas, cantores, atores, bailarinos, percussionistas, malabaristas e grafiteiros que celebrarão a chegada deste importante complexo cultural na capital mineira. A festa terá início com apresentações de dança, de música, exposições de bonecos, performances e oficinas de arte e ciência que envolverão crianças e adultos que passarem pela Praça da Liberdade. Às 17 horas, um grupo de jovens do programa de inclusão cultural Valores de Minas fará uma performance que promete ficar para a história dos eventos culturais mineiros. Às 17h30, o governador Aécio Neves, acompanhado do presidente da TIM Brasil, Rogério Takayanagi, o reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, Ronaldo Tadêu Pena, e o secretário de Estado de Cultura, Paulo Brant, assistem à primeira projeção da fachada do Espaço TIM UFMG do Conhecimento. A festa encerrará às 18 horas, com um grande show musical do cantor Milton Nascimento, que contará com a participação especial dos cantores também mineiros Lô Borges, Wagner Tiso, Fernanda Takai, Telo Borges, Rogério Flausino e Marina Machado<sup>165</sup>.

No dia seguinte à inauguração do CCPL, no jornal *Estado de Minas* informava-se que “a festa continua”:

Palco de atos políticos que fizeram a voz de Minas Gerais ecoar e ser respeitada além de suas montanhas, a Praça da Liberdade começou a redigir domingo um novo e importante capítulo com a abertura oficial do projeto Circuito Cultural da Praça da Liberdade, o maior complexo de arte do Brasil. (...) A festa continua nesta segunda-feira com a abertura do Museu das Minas e do Metal EBX, que ocupará o centenário casarão da Secretaria de Estado de Educação. Dedicado ao desenvolvimento econômico, social e cultural do estado, o novo local vai expor um grande acervo sobre a mineração e a metalurgia. (...) Por outro lado, em relação ao arrojado projeto de transformar a praça no maior complexo cultural do país, o governador listou vários elogios à multidão que foi no domingo à Liberdade. Veio gente de diferentes lugares de Minas. “É a praça do povo. Ela foi concebida para ser a praça do poder (...). Hoje, virou a praça do povo. Vamos ter, aqui, o mais importante Circuito Cultural do Brasil. (...) O mundo vai vir aqui, o Brasil vai vir aqui e os mineiros vão, no dia a dia, usufruir disso”, disse o

---

<sup>165</sup> “Governador Aécio Neves inaugura primeiro espaço do Circuito Cultural Praça da Liberdade”. 19 de março de 2010. Disponível em: <<http://www.agenciaminas.mg.gov.br/co...a-da-liberdade>>. Acesso em: 10 de julho de 2012.

tucano, que, às 15h do próximo dia 31, vai repassar o cargo a seu vice, Antônio Anastasia, para disputar uma vaga no Senado<sup>166</sup>.

Aos olhos da arquiteta e “empreendedora pública” do CCPL Jô Vasconcellos, os novos usos que os prédios da Praça da Liberdade estavam assumindo significavam uma melhor forma de aproveitar as dependências e as fachadas. Jô Vasconcellos também estava convencida de que o “clima de animação vai se espalhar” a partir dos equipamentos inaugurados:

*A mudança de perfil da praça deve alterar o perfil do frequentador. Há riscos de perda de público se os equipamentos não funcionarem de forma contínua?* A gestão do circuito cultural ainda não está pronta, mas a ideia é que sempre um ou dois equipamentos estejam funcionando, inclusive à noite. Até porque quem trabalha o dia inteiro não teria hora para visitá-lo, a não ser no final de semana. Acredito, porém, que a praça terá muito mais gente do que antes. Anteriormente, a frequência era apenas de funcionários e de pessoas que buscavam algo nas secretarias. Agora, as pessoas poderão visitar prédios nos quais nunca estiveram, apreciar um edifício do século 19 com intervenções do século 21. *A praça da Liberdade não tinha movimento à noite?* Excluindo as pessoas que faziam caminhadas, ela ficava bem vazia depois das 11 da noite. Com o circuito funcionando - todos os equipamentos terão café ou restaurante, alguns com funcionamento independente, como o café do Espaço do Conhecimento -, a frequência pode aumentar. Nossa expectativa é que o circuito cultural contagie a região e traga mais

---

<sup>166</sup> “Festa na Praça da Liberdade inaugura circuito cultural”. *Estado de Minas*, 22/03/2010. Disponível em: <[http://www.uai.com.br/htmls/app/noticia173/2010/03/22/noticia\\_minas,i=152454/FESTA+NA+PRACA+DA+LIBERDADE+INAUGURA+CIRCUITO+CULTURAL.shtml](http://www.uai.com.br/htmls/app/noticia173/2010/03/22/noticia_minas,i=152454/FESTA+NA+PRACA+DA+LIBERDADE+INAUGURA+CIRCUITO+CULTURAL.shtml)>. Acesso em: 06 de julho de 2012. O próximo equipamento do CCPL a ser inaugurado foi o Memorial Minas Gerais Vale: “É algo internacional que Belo Horizonte, Minas está recebendo. Todos nós mineiros vamos ficar orgulhosos desse Memorial que retrata a nossa história, as nossas tradições. Temos aqui um espelho muito belo da diversidade mineira. Temos cultura, artesanato, história, arte, tudo colocado de maneira muito harmônica. O Memorial, de fato, é um belo reflexo da alma mineira”, disse o governador Antonio Anastasia, após visitar o prédio, ao lado do presidente da Vale, Roger Agnelli. (...) ‘No início do nosso governo, esses prédios estavam todos deteriorados, sem condições de funcionamento, inclusive das atividades públicas de governo. Houve um esforço enorme do governo na busca de parcerias, constituímos parcerias em todo Circuito da Praça da Liberdade e essa que já foi a praça do poder passa a ser a praça do povo. Estamos constituindo no coração de Belo Horizonte o mais completo circuito cultural do país’, disse Aécio Neves”. “Antonio Anastasia inaugura mais um espaço do Circuito Cultural Praça da Liberdade”. 30/11/2010. Disponível em: <<http://www.agenciaminas.mg.gov.br/multimedia/galerias/governador-antonio-anastasia-inaugura-memorial-minas-gerais-vale/>>. Acesso: dia 30 de junho de 2012. Sobre a concepção desse equipamento, “comenta Gringo Cardia, responsável pelo projeto museográfico, ‘que [o Memorial Minas] tem por objetivo trazer uma história viva e contínua do Estado e do país’. ‘O Memorial é feito para todos. Tem proposta, também, de resgatar a vontade de aprender sobre diversos aspectos da história de Minas Gerais”, conta ele. Em comum com praticamente todos os equipamentos que forma o Circuito Cultural Praça da Liberdade, a tecnologia e a interatividade são as apostas do Memorial Minas Gerais para resgatar diversos aspectos da história do Estado. (...) Para ele, a tecnologia proporciona uma (re)criação de espaços e ambientes históricos e tradicionais, ‘mas que permitem uma visão rica e futurística ao visitante’. ‘O espectador não apenas se insere naquele período, mas também cria um conceito, uma visão que aponta para o futuro’, diz Cardia”. “Museu dedicado à cultura mineira”. *Jornal Pampulha*. Belo Horizonte: 4 a 10 de dezembro de 2010.

restaurantes, bares, galerias de arte, livrarias. Na realidade, isso já começou. Uma galeria de arte recém-inaugurada veio para a região e existem pessoas procurando imóveis para montar restaurantes e livrarias. Acredito que esse clima de animação vai se espalhar. *Formalmente, sua função no circuito é a de empreendedora pública. O que é isso?* Minha função é trabalhar com arquitetura, urbanismo e restauro, áreas nas quais sempre trabalhei. Só que, agora, com esse nome chique. Para o governo, o empreendedor público deve trazer das instituições privadas pessoas que possam dinamizar o serviço público<sup>167</sup>.

As parcerias entre a iniciativa privada e o Governo do Estado de Minas Gerais têm sido firmadas a partir de convites do Governo ou a partir da apresentação de proposta pelo interesse privado. Após negociações sobre o prédio a ser alvo da parceria e definidas a destinação (museu, teatro, etc.) e a forma da intervenção arquitetônica e expográfica, a empresa torna-se responsável pela execução da “restauração” e conversão nos usos, passando a gerir os equipamentos pelo tempo (entre dois e vinte anos, em média) firmado em contrato de comodato, tempo que pode ser renovado. Todo investimento direto – sem isenção fiscal – que a empresa fizer na conversão do uso e na manutenção do equipamento não terá contrapartida financeira por parte do Estado. Por outro lado, se houver rescisão do contrato, fim não renovado da parceria ou falência da empresa, todo o investimento no equipamento pertencerá ao Estado<sup>168</sup>. Podemos identificar pelo menos três aspectos fundamentais que justificam os investimentos diretos das empresas no CCPL. O primeiro e mais evidente é o *marketing cultural* que as empresas podem fazer, apregoando uma espécie de “responsabilidade social” por meio da reprodução de suas marcas junto a incentivos em patrimônio urbano, cultura, arte e conhecimento. O segundo aspecto é o *know how* que as empresas podem adquirir em relação a parcerias público-privadas, sendo que o CCPL lhes serviria para elevar o potencial de se firmarem novos contratos com o Governo de Minas Gerais ou com outras instâncias do Estado. O terceiro aspecto diz respeito ao fato de que as empresas, não podendo restituir todo o investimento que fazem no CCPL (da ordem de centenas de milhões de reais) por meio de bilheterias, acabam investindo seus capitais sem retorno direto. Trata-se, em verdade, de imobilização de capital. Esse terceiro aspecto está estreitamente vinculado à abundância dos capitais especulativos de grandes corporações no

---

<sup>167</sup> “Entrevista com a arquiteta Jô Vasconcellos”. 24 de julho de 2010. Disponível em: <<http://www.arcoweb.com.br/entrevista/jo-vasconcellos-23-07-2010.html>>. Acesso em: 24 de julho de 2013.

<sup>168</sup> Estas informações foram obtidas em entrevistas recentes destinadas a esta pesquisa, com destaque para as entrevistas concedidas por Roberto Martins, por Carlos Gradim, ex-Gerente Executivo do CCPL, e por Bernardo Jefferson de Oliveira, diretor do Espaço TIM UFMG do Conhecimento.

capitalismo contemporâneo, capitais que se encontram ociosos na esfera financeira e podem ser relativamente lastreados em investimentos diretos nos equipamentos.

A atual configuração dos equipamentos que, já abertos à visitação, compõem o CCPL é: *Palácio da Liberdade*, inaugurado em 1897, atualmente o edifício abriga exposições sobre ex-governadores do Estado de Minas Gerais; edifício *Rainha da Sucata*, inaugurado em 1990 é desde 2004 sede da administração geral do Circuito Cultural; antiga Secretaria de Estado da Fazenda, inaugurada em 1897 e transformada, numa parceria com a VALE, no *Memorial Minas Gerais – Vale*, que abriga exposições sobre a história e os costumes mineiros, bem como sobre alguns “mineiros ilustres”; antiga Secretaria de Estado de Educação, inaugurada em 1897 e transformada, numa parceria com o grupo EBX, no *Museu das Minas e do Metal EBX*, que abriga exposições sobre minerais e metalurgia; antiga Reitoria da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), inaugurada em 1961 e transformada, numa parceria da TIM e UFMG, no *Espaço TIM UFMG do Conhecimento*, que abriga exposições sobre ciências e um planetário; antigo Hospital São Tarcísio, do Ipsemg (Rua Gonçalves Dias, a dois quarteirões da Praça), transformado, numa parceria com a Cemig, no *Centro de Arte Popular Cemig*, que abriga exposições sobre arte popular e artesanato mineiros; antiga Secretaria de Estado de Segurança Pública e de Defesa Social, inaugurada em 1930 e transformada, numa parceria com o Banco do Brasil, no *Centro Cultural Bando do Brasil Belo Horizonte*, que abriga exposições temporárias, cinema e teatro; *Arquivo Público Mineiro*, *Museu Mineiro* e *Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa*. A atual configuração dos equipamentos que estão planejados para pertencer ao CCPL é: Palácio dos Despachos, inaugurado em 1967, está sendo transformado, uma parceria com a FIAT, na *Casa FIAT de Cultura e Museu do automóvel FIAT* (no estacionamento do Palácio da Liberdade); Palacete Dantas e Solar Narbona de 1915, que formavam a antiga Secretaria de Estado de Cultura e estão sendo transformados, numa parceria com a OSCIP Inhotim, no *Instituto Inhotim Escola*; antiga Secretaria de Estado de Viação e Obras Públicas (sede do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), inaugurada em 1987, seria transformada no *Museu do Homem Brasileiro* (parceria não mais desenvolvida com a Fundação Roberto Marinho e projeto em reavaliação); antiga sede do Serviço Voluntário de Assistência Social (Servas), que fica atrás do Palácio da Liberdade e deverá ser transformada no *Museu Clube da Esquina*; o *Centro de Referência da Economia Criativa Sebrae-MG* deve ocupar uma antiga casa na Rua Santa Rita Durão, situada nas proximidades da Praça.

## “Fazer esquecer a história na cultura”

A interpretação de Lefebvre para o tema hegeliano do “fim da história” não se coaduna com a perspectiva de fechamento absoluto dos horizontes de possibilidades de transformação social, como seria interpretado por Francis Fukuyama e toda uma pletera de autores “pós-modernos”. Baseando-se em Hegel, Marx e Nietzsche, Lefebvre (1971) considerou “o fim da história” como sendo a destruição da historicidade vivida espontaneamente, destruição levada a cabo pelos imperativos da vida cotidiana no mundo moderno. Para ele, um “novo feitiço, a ‘cultura’, destronou a história”. A história e a historicidade tornaram-se cultura e fenômeno cultural nessa “ordem estabelecida”, e a cultura então afirmada nada teria de evidente como capacidade criadora<sup>169</sup>.

Interpretações parecidas haviam sido formuladas tanto por Debord quanto por Adorno. Para Debord, a “função do espetáculo é *fazer esquecer a história na cultura*” (DEBORD, 1997: 126; tese 192; grifos do autor), uma vez que o passado que “não se comunica” fica “incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espetacular do não-memorável” (DEBORD, 1997: 108; tese 157). Para Adorno, por sua vez, a indústria cultural expulsa dos seus produtos as narrativas históricas, absorvendo e neutralizando o “contraponto negativo” ao existente numa “não-conflitualidade no interior das obras de arte”:

O processo histórico é expulso das narrativas que se tornaram produtos culturais; mesmo quando – e justamente nesse caso – se desenterram temas históricos. A própria História se torna um disfarce, tal como o indivíduo: aí se oculta uma modernidade imobilizada pelo monopólio e pelo capitalismo

---

<sup>169</sup> “A ‘história’ (enquanto prática histórica) assim como a ‘história’ (enquanto ciência e conhecimento) transformam-se em cultura histórica. Depois, esta cultura liberta-se das suas origens, abandona o seu terreno natal. Torna-se ‘cultura’ simplesmente. A partir desse momento, a história não é mais do que um fenômeno cultural, uma ‘disciplina’ parcial: um setor que se vai desbastando da cultura dita geral; a qual se dissolve e se fragmenta em culturas particulares e especializadas (teatral, cinematográfica, musical, etnológica, sociológica, etc.). Representa esta cultura apenas a decrepitude, a deterioração da história? Ou, pelo contrário, representa um progresso, um caminho para mais interesses, mais conhecimentos, mais diferenças? Um e/ou outro caso podem (pode) admitir-se. A primeira tese teria todavia argumentos mais convincentes, se é exato que no decurso dos tempos pré-históricos, depois históricos, nasceram estilos e que a ausência de estilo (que não exclui a atividade devoradora dos estilos, a sua consumação) marca o que se denomina oficialmente, com os maiores elogios, ‘cultura’. De modo que esta cultura tem as suas casas, as suas instituições, o seu ministério (é a sua inserção na ordem estabelecida), mas a sua capacidade criadora nada tem de evidente. Mais exatamente, ao invés da perspectiva oficial e institucional, a via da criação passa por uma anticultura: não a ausência de cultura, mas a transgressão e a transcendência em relação à ‘cultura’. (...) Este novo feitiço, a ‘cultura’, destronou a história. Suplantou-a. Voltou-a ao definhamento. Não a atacou traiçoeiramente: foi ao tornar-se ‘cultura’ e fenômeno ‘cultural’ que a historicidade e a história perderam o seu lugar no cume do pensamento e da vida social” (LEFEBVRE, 1971: 139-140).

de Estado. Assim sobrevém a falsa reconciliação, nomeadamente a absorção de todo o contraponto negativo pela existência todo-poderosa e a eliminação da dissonância pela totalidade do mau. A não-conflitualidade no interior das obras de arte garante que estas já não vão resolver qualquer conflito que surja na vida exterior, pois a vida já baniu os próprios conflitos nas profundezas mais abissais do sofrimento e mantém-nos longe da vista, sob a pressão mais inclemente (ADORNO, 2003a: 75).

Para Odette Seabra, “o nó górdio, entendido por entrave teórico, é a coisificação e o fetiche que envolvem os produtos culturais, já então como produtos de múltiplos desdobramentos, os quais parecem flutuar sem história e sem contradições” (SEABRA, 2011a: s.p.). Ferrenho crítico da noção de “cultura”, Lefebvre disse, em obra de 1980 - *A presença e a ausência: contribuição à teoria das representações* -, que enquanto “(...) entidade aparentemente clara, a ‘cultura’, [torna-se] outro saco onde se coloca o que se quiser, desde a cozinha até as ideologias” (LEFEBVRE, 1980: p.64). Em obra anterior, *A vida cotidiana no mundo moderno*, Lefebvre já havia indagado: “A cultura não seria um mito? Não. Ela é mais do que isso: é uma ideologia do Estado. A unidade da cultura se situaria no mais elevado nível, o das instituições culturais, o que permite alimentar a ‘cultura de massas’ e o consumo de ‘produtos de qualidade’, obras que se pretende que permaneçam ‘intactas’” (Idem, 1991: 106-107). Assim se trataria, para o autor, da cultura como elemento fundamental de “consumo do espetáculo do consumo”:

Os torniquetes giram a nível do solo. Consumo de espetáculo, espetáculo do consumo, consumo do espetáculo do consumo. Consumo de signos e signos do consumo. Cada subsistema que tenta se fechar dá ao torniquete um desses apertos autodestruidores. Ao nível da cotidianidade(...) A “cultura” nessa sociedade é também artigo de consumo. Um pouco excepcional: passando por livre, essa atividade consumidora (um pouco menos passiva do que as outras maneiras de receber as coisas já completamente feitas) assume ares de festa, o que lhe confere uma espécie de unidade fictícia e, no entanto, socialmente real, embora situada no imaginário. As obras, os estilos são entregues ao consumo devorador. A cidade se devora com um júbilo particular, o que parece indicar uma necessidade e uma frustração particularmente vivas: moradores de cidades vizinhas, estrangeiros, gente de arrabaldes, turistas se precipitam sobre o coração das cidades (se ainda não foi destruído) com um apetite particularmente voraz. Cada objeto e cada obra ganham assim sua dupla vida: sensível e imaginária. Todo objeto de consumo torna-se signo de consumo. O consumidor se alimenta de signos, como os da técnica, da riqueza, da felicidade, do amor. Os signos e as significações suplantam o sensível. Opera-se uma gigantesca substituição, uma transferência maciça, mas é apenas numa vertigem de torniquetes! (Ibidem: 118).



A partir desse ponto, podemos compreender porque uma genealogia do processo de modernização de Belo Horizonte - desde pelo menos a inauguração da cidade até a atual fase da metropolização, marcada notadamente pela transferência da sede do Poder Administrativo do estado de Minas da Praça da Liberdade para o extremo norte do município - explicitaria, nesse percurso, o modo como a cidade herdada e a Praça estão revolvidas e resignificadas, representadas e reinscridas na vida cotidiana dos que se acham na metrópole. A cidade está, ao mesmo tempo que presente na Praça, ausente, pois nos escapa e é impossibilitada de se realizar como obra criada pela e para a apropriação. A Praça da Liberdade posiciona-se como importante locus para a reificação da cultura e o desenvolvimento de estratégias do Estado em articulação com a iniciativa privada, de modo que, apesar das alterações em seus usos, os prédios do entorno e a própria Praça da Liberdade se mantêm como espaços para o exercício do poder, ao contrário do que se afirma correntemente. A cidade ressuscitada, a cultura reificada e a arte desradicalizada estão expostas na metrópole, mas nos são estranhas, negadas à nossa participação: são conteúdos que nos têm fugido, enquanto suas formas abstratas servem à adoração enganosa do consumidor. Mas também

É lícito supor que a consciência dos próprios consumidores está dividida entre o divertimento prescrito e subministrado pela indústria cultural e a dúvida quase pública sobre seus benefícios. O dito segundo o qual o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeiro do que nunca. Não apenas os homens caem – como se costuma dizer – de vertigem, desde que isso lhes proporcione uma gratificação ainda que efêmera; querem freqüentemente o engano que eles próprios intuem; têm os olhos tenazmente fechados e aprovam como em uma espécie de autodesprezo aquilo que lhes sucede e do qual sabem porque é fabricado. Mesmo sem admiti-lo, têm o sentido de que a sua vida se tornaria absolutamente insuportável quando deixassem de agarrar-se à satisfação que não são satisfações (ADORNO, 1963: s.p.).

Nesse sentido, não fazemos voz à interpretação que julga ser preciso apoiar um continuísmo triunfante da Praça da Liberdade, como espaço de memória social em direção a um futuro que já podemos encontrar na sinistra realidade atual – com a transformação daquela “região histórica no mais importante polo de produção e de consumo cultural do Estado” (LEMOZ e CARSALADE, 2011). De acordo com a linearidade do pensamento historicista, que busca preservar a Praça para progredir numa dita inclusão participativa através do consumo acessível no CCPL, “é importante a sua continuidade como espaço da memória, mas ela tem um grande compromisso com o espaço do futuro”:

O risco seria o esvaziamento do simbolismo do poder na praça que para ele fora criada. Imaginava-se que a cultura poderia dar conta disso, se ela celebrasse, nos prédios, a memória cívica dos mineiros e de sua riqueza. O futuro nos dirá se essa estratégia é eficaz. Se, de um lado, ganham a cultura e a memória, de outro, a praça corre o risco de não mais ser palco das demonstrações de civismo e de proximidade com o poder, esse agora exilado para um espaço neutro e não mais central, não tão denso do ponto de vista histórico. (...) As intenções originais do projeto governamental idealizavam-no como ‘aberto e acessível a todos’, oferecendo ‘não só a apreciação passiva das artes e da cultura, mas também reais oportunidades de participação ativa, de interação e de aquisição de conhecimentos’ (LEMOS e CARSLADE, 2011: 140-141).

São inúmeros os discursos que apreendem positivamente a iniciativa do Governo do Estado com o CCPL, interpretando-a como promotora de arte, cultura e conhecimento, além de “valorização dos prédios históricos”. Tal iniciativa permitiria que museus e centros de cultura “entrassem em sintonia” com a realidade presente<sup>170</sup>. O entusiasmo congrega diversos “especialistas”: artistas, administradores, arquitetos, etc. As declarações revelam, muitas vezes, que o consumo de cultura passa a ser entendido como “forma de inclusão social”:

“Fazer parte do projeto que mudará o cenário científico e do conhecimento no estado vai ao encontro dos valores em que a TIM acredita. Esses valores estão ligados à ampliação e promoção da inclusão social por meio da ciência e da cultura, aproximando o saber e o conhecimento do dia-a-dia das pessoas, de maneira interativa, inovadora e moderna”, diz o executivo [Jorge Monteiro, gerente da TIM em Minas Gerais]” (...) O CCBB faz parte de uma crença explícita na missão do banco de contribuir para o desenvolvimento do país. A cultura é uma forma de inclusão e desenvolvimento e tem sido um privilégio poder levar isso a Minas Gerais (...)”, completa Lima Júnior [executivo do Banco do Brasil]<sup>171</sup>.

Alguns intérpretes respondem, por sua vez, positivamente à patrimonialização da Praça da Liberdade. Em entrevista, Celina Borges Lemos (professora da Escola de Arquitetura da UFMG e “estudiosa” da Praça da Liberdade) disse:

(...) Curiosamente, nos últimos tempos a população em geral tem-se manifestado favoravelmente à preservação do patrimônio, principalmente quando entende que os mesmos são identificados como lugares de

---

<sup>170</sup> O designer Marcello Dantas, responsável por alguns projetos do CCPL, lembra que os museus mudaram: "Eram armarinhos de guardar coisas, coleções. Há uma mudança na linguagem dos museus. Isso significa que eles têm de falar a linguagem do tempo em que estão inseridos". "Praça de BH vira espaço cultural". *Estado de São Paulo*. São Paulo, Sexta-feira, 22 de Março de 2010.

<sup>171</sup> FIUZA, Marcelo. Igual, só em Berlim. *Revista Encontro*, Belo horizonte, abr. 2009. Ano VIII. Nº 95.

contemplação e fruição. Haja vista as pesquisas realizadas no âmbito quantitativo e qualitativo sobre a conservação dos palacetes da Praça da Liberdade em centros de cultura e experiência artística.(...) *Iepha*: Falando em Circuito Cultural Praça da Liberdade, qual sua opinião sobre essa proposta que propõe a fruição daqueles bens pela população, fortalecendo sua significação social? *Celina*: Penso que essa conquista de qualificar o patrimônio com a dimensão sociocultural amplia e lhe atribui uma maior identificação por parte da sociedade, ao mesmo tempo em que possibilita uma conquista de cidadania. Além disso, a perspectiva social acrescenta às políticas de preservação um aspecto especial, pois incorpora, sempre que possível, a participação e a colaboração dos usuários e habitantes da cidade. A condição de metrópole contemporânea exige que a Belo Horizonte atual responda às demandas do seu tempo. A implantação do Circuito procura imprimir a idéia de se ampliar os espaços voltados para a valorização dos bens simbólicos, das tradições culturais e o entretenimento. Essa ação representa um passo definitivo para que a capital consolide sua integração nos processos engendrados pela produção e divulgação artística e cultural, ultrapassando as fronteiras mineiras. Tomando-se o intercâmbio como a relação socioeconômica e cultural relevante para a cidade do novo milênio, transformações e renovações no espaço urbano fazem-se necessárias. A proposta do Circuito é facilitar e estimular o acesso, a fruição e a efetiva participação do público nesses locais pouco conhecidos pelos habitantes. Além do mais, sua criação vem ao encontro de um novo tempo para a Praça — o tempo em estado puro —, com a “construção” de um lugar simbólico da história, do *modus vivendi* e da competência criativa do povo mineiro.<sup>172</sup>

Para um estudioso do republicanismo, que o vê realizado em muitos lugares e épocas, mesmo numa crassa manifestação de estratégias levadas a cabo pelo Estado e pelo capital sob o neoliberalismo, a Praça da Liberdade e o CCPL são expressões límpidas de um ideal que ilumina tudo e todos à sua volta com cultura, arte, ciência e “humanidades”:

(...) os monumentos – como a acrópole de Péricles, a catedral medieval, o duomo florentino, o palácio comunal renascentista, a Torre Eiffel, ou nossa belorizontina praça da Liberdade – iluminam as demais construções e partes da cidade e fazem projetar sobre ela a cultura do todo, da coletividade ou, para usarmos o termo que temos conferido a esta prevalência do todo e do bem comum sobre as partes e o bem privado, a dimensão “republicana” da arquitetura. (...) Precisamos de um centro, ou mais, a suportar o que

---

<sup>172</sup> Entrevista publicada no site do Iepha/MG em 01 de janeiro de 2010. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/banco-de-noticias/751-iephamg-entrevista-celina-borges-lemos>>. Acesso em: 09 de julho de 2012. Em recente entrevista concedida para esta pesquisa, a mesma professora relativizou tais afirmações laudatórias quanto ao CCPL, dizendo que não vê mais tão positivamente o projeto como o via em 2010, embora permaneça convencida de que a reutilização dos prédios da Praça com cultura e lazer na forma do consumo, através das parcerias público-privadas, seja oportuna (sobre suas interpretações da relação entre a “cultura do consumo” e a cidade de Belo Horizonte, cf.: LEMOS, Celina Borges. *Antigas e novas centralidades no centro antigo de Belo Horizonte: a experiência da cultura do consumo no centro tradicional de Belo Horizonte*. 1. ed. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2010). A autora parece ter mudado o tom ou a forma do discurso, mas o princípio e o conteúdo de defesa do patrimônio permanecem.

deveríamos ser, refundir um ideal, uma cultura e um destino compartilhados pela pólis, e a partir do qual sua luz jorrasse para reprovê-la de significação o fundo cotidiano de nossas ações e construções que nada têm, nem podem ter, de monumentais. Belo Horizonte é cidade de muitos fantasmas e pouco espírito. Proponho que o conteúdo dessa espiritualidade seja dado pela cultura – ciência, arte e humanidades – e a praça da Liberdade me parece ser o local de maior potencialidade para abrigar esse centro: por sua localização e topografia, sua tradição e por sua apropriação e vocação comunitária e cívica(...). O novo pólo do Circuito Cultural da praça da Liberdade atuaria em função do que deveríamos ser e dessa comunidade ideal para a qual deveríamos tender ou a qual deveríamos projetar. (...) É a luz desse centro que deve iluminar nossas existências individuais, cada vez mais afogadas na escuridão, e é ela, parece-me, a mais capaz de devolver aos edifícios da praça da Liberdade a função ética e pública que fazem do monumento algo vivo, a conferir sentido às nossas existências enquanto cidadãos. O que emerge neles, hoje, junto de seus costados, é uma enorme sombra a encobrir as demais construções e um vazio espiritual o qual cumpre ser preenchido, antes que o façam os falsos monumentos e simulacros de sacralidade e de cultura, como os referidos Templo Universal e Marista Hall (57 e 59-60)<sup>173</sup>.

O Gerente Executivo do CCPL em 2009, Estevão Fiúza, comparou o Circuito com a fundação norte-americana *Smithsonian*. O empreendimento de Belo Horizonte serviria para valorizar e preservar o patrimônio, justificativa corriqueira para projetos desse tipo:

As recentes experiências de requalificação de espaços urbanos, que vêm ocorrendo em todo o mundo, atestam a reciprocidade entre o antigo e o novo em um conceito atual de conservação patrimonial. (...) O Circuito Cultural da Praça da Liberdade será um dos maiores complexos de cultura do País, comparável ao Centro Cultural da Fundação *Smithsonian*, nos EUA, e à Ilha dos Museus de Berlim, na Alemanha, entre poucos no mundo. No novo espaço, a população irá interagir com a arte, a cultura, o conhecimento, a tecnologia, a ciência, o lazer e o turismo, potencializando a geração de emprego e renda na cadeia produtiva da cultura, com reflexos positivos em todo o Estado. A Praça da Liberdade representa a síntese da evolução urbana da cidade, com construções das mais diversas épocas, como os edifícios ecléticos das secretarias e do Palácio da Liberdade, o *art déco* do Palácio Episcopal, a arquitetura modernista do prédio do Instituto de Previdência dos

---

<sup>173</sup> BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “O lugar do monumento na arquitetura republicana”. *Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. FAUUSP* [online]. 2007, n.21, p. 50-69. Disponível em: <[http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S151895542007000100004&script=sci\\_arttext](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S151895542007000100004&script=sci_arttext)>. Acesso em: 20 de junho de 2012. Pelo que nos parece, o CCPL não se contrapõe, ao contrário, reproduz os “simulacros de sacralidade e de cultura”. Apenas o olhar ofuscado e encantado por um formalismo esteticista da arquitetura visível, ou alguém que se promove pelo elogio ao poder constituído, pode diferenciar completamente o CCPL de outro “equipamento de lazer”. O que autor busca diferenciar no espaço e no tempo - a despeito da pomposidade das frases, que acompanha a suntuosidade da arquitetura defendida - provém sobretudo de juízos de valor moralistas, e não de uma análise acurada das determinações materiais das formas históricas e sociais que produziram configurações espaciais e monumentos específicos, com sentidos e finalidades particulares.

Servidores do Estado de Minas Gerais (Ipsemg) e do Edifício Niemeyer, além da arquitetura pós-moderna da Rainha da Sucata. O espaço de sociabilidade e referência cultural será incrementado com novos usos culturais, que abrirão as portas dos edifícios, permitindo à população uma intensa vivência pelo mundo do conhecimento e da memória.(...) A transformação de um bem tombado para receber um novo uso é a maneira adequada e sancionada por especialistas para salvaguardar o patrimônio, com a garantia da conservação e revelação dos valores estéticos e históricos de cada monumento.<sup>174</sup>

Não poderíamos deixar de fazer referência às contradições com que o projeto e a gestão do CCPL se deparam. Dos problemas financeiros aos de atração de público, a gama de complicadores que se interpõem para tornar o Circuito um “sucesso” é algo que mobiliza estratégias variadas, em geral “resolvidas” no âmbito das parcerias público-privadas<sup>175</sup>. Quanto às dificuldades financeiras, no Museu das Minas e do Metal EBX, por exemplo, há algum tempo têm sido realizadas festas de casamento. O térreo do Museu é alugado para cerimoniais a fim de que se seja suprido ao menos um pouco o deficitário orçamento<sup>176</sup> (os museus dependem de repasses financeiros de alhures, isto é, não se sustentam apenas com a própria bilheteria e com projetos aprovados em leis de incentivo à cultura por meio de renúncia fiscal<sup>177</sup>). A articulação dos diferentes equipamentos culturais como conjunto é outro

---

<sup>174</sup> Fiúza, Estevão. “Um projeto feito a várias mãos”. In: Revista Gestão Minas Ano III - Número 7 - Outubro de 2009. Disponível em: <[http://www.planejamento.mg.gov.br/governo/publicacoes/gestao\\_minas/Gestao7-7.pdf](http://www.planejamento.mg.gov.br/governo/publicacoes/gestao_minas/Gestao7-7.pdf)>. Acesso em: 12 de junho de 2012.

<sup>175</sup> Malgrado as dificuldades, é preciso mencionar às parcerias público-privadas como estratégicas na “solução de problemas”, do lado tanto do Estado quanto das empresas, conforme atesta esta notícia: “Como explica Helena Mourão, diretora do Museu das Minas e do Metal: ‘Temos auditorias e licitações, mas nos livramos da burocracia e conseguimos respostas rápidas a qualquer problema’. ‘Pela transparência nas contas públicas, há diversas amarras legais que atrasam e interrompem licitações’, conta Andrea Neves, irmã de Aécio, mais poderosa dentro do governo mineiro do que indica seu título oficial, de presidente do Serviço Voluntário de Assistência Social. ‘Como o governador Anastasia, sou fã das parcerias público-privadas’, afirma. Outro obstáculo ao circuito era a legislação de patrimônio histórico, que poderia retardar em anos a destruição de qualquer parede. Andrea organizou exposição ao ar livre na própria praça da Liberdade, com exemplos ‘do diálogo entre o novo e o velho na arquitetura pelo mundo, de intervenções ousadas que deram certo’, diz a própria”. Em BH, agilidade privada acelera reforma no circuito de arte. *Folha de São Paulo*. 06/11/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mercado/1002328-em-bh-agilidade-privada-acelera-reforma-no-circuito-de-arte.shtml>>. Acesso em 13 de junho de 2012.

<sup>176</sup> Um jornalista disse apropriadamente: “Eles não pagam aluguel, mas cobram”. CUNHA, João Paulo. “Circuito empresarial”. *Estado de Minas*, Caderno Pensar, 3 de setembro de 2011.

<sup>177</sup> Sobre a relação entre financiamento de equipamentos de cultura do tipo parceria público-privada, de um lado, e, de outro, patrocínio artístico e marketing cultural, num viés próximo da análise de Pierre Bourdieu a respeito do “capital cultural”, cf. a Tese de Eduardo Fragoz de Souza (2008): “*A moeda da arte: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio do CCBB*”. Outro estudo sobre a relação entre o Banco do Brasil e a produção de Centro de Cultura é VIEIRA (2006). Também na linha bourdieusiana e focando a questão da “distinção” e do “mercado de bens simbólicos”, o último estudo citado destaca a importância estratégica para o Banco do financiamento cultural e a maneira como isso repercute nos processos de enobrecimento urbano dos centros metropolitanos brasileiros.

problema que se enfrenta, conforme atesta esta fala da Secretária de Cultura do Estado de Minas Gerais:

“Sempre se falou que o grande sucesso do circuito só vai ocorrer se ele for entendido como tal, em vez de espaços culturais que ocupam a mesma área física”, afirma Eliane Parreiras. Para ela, o melhor exemplo de uma iniciativa bem-sucedida vem do Smithsonian, em Washington (EUA), que conta com 18 museus, “que têm identidade própria, autonomia, mas são integrados numa gestão única”. Até o fim de janeiro, os gestores de todos os espaços participam de seminários sobre o tema. “Algumas regras e diretrizes de funcionamento serão comuns a todos: onde houver cobrança de ingresso, pelo menos um dia gratuito; também um dia com horário noturno; e a criação de roteiros temáticos”, continua a secretária. A implantação, obviamente, será gradativa, já que há espaços que ainda não saíram do papel. “Em janeiro, com a conclusão do trabalho nos seminários, vamos começar a fazer as ações. Ainda é muito importante que a Praça da Liberdade seja compreendida como outro equipamento, que será agregador das atividades”, completa a secretária.<sup>178</sup>

Os seminários a que a secretária fez referência foram realizados com a finalidade de se elaborar um Plano Estratégico para o CCPL, como comprova a seguinte notícia:

O Plano Estratégico contempla as estratégias e ações a serem desenvolvidas, nos próximos anos, pelos equipamentos que integram o Circuito. Os projetos serão implementados a partir dos comitês temáticos definidos durante o seminário (gestão, patrimônio, programação, educação, mobilização e comunicação). Estes fóruns contarão com representantes de todas as instituições envolvidas e irão facilitar a elaboração de projetos coletivos, o aperfeiçoamento da programação cultural e educativa e o planejamento de ações para ampliar o alcance do Circuito Cultural Praça da Liberdade. O documento é o resultado das discussões realizadas durante os quatro módulos do seminário “Plano Estratégico do Circuito Cultural Praça da Liberdade”, que teve início no dia 18 de outubro. Nesse período, as equipes participaram de diversos debates ligados à gestão de museus, aos programas educativos, à pesquisa e à divulgação. Os encontros contaram com apresentações teóricas, estudos de caso e troca de experiências com representantes de instituições museológicas internacionais.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Circuito Cultural da Praça da Liberdade prepara a reabertura do Museu Mineiro. *Estado de Minas*. 04/12/2011. Disponível em: <[http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao\\_7/2011/12/04/ficha\\_agitos/id\\_sessao=7&id\\_noticia=47166/ficha\\_agitos.shtml](http://www.divirta-se.uai.com.br/html/sessao_7/2011/12/04/ficha_agitos/id_sessao=7&id_noticia=47166/ficha_agitos.shtml)>. Acesso em 25 de junho de 2012.

<sup>179</sup> *Plano Estratégico do Circuito Cultural define ações prioritárias dos museus e espaços da praça da liberdade*. Disponível em: <<http://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticias/plano-estrategico-do-circuito-cultural-define-aco-es-prioritarias-dos-museus-e-espacos/>>. Acesso em: 12 de junho de 2012. Em outra notícia, explica-se um pouco mais a proposta do Plano Estratégico, além de se fazer referência à “metodologia” da empresa que desenvolveu os seminários de elaboração do Plano, sobretudo a concepção de museu inserido “harmonicamente” no mundo contemporâneo: “O museu é a catedral do século XXI”. Com esta frase, Maria Ignez Mantovani, diretora da Expomus, definiu o grau de importância que as instituições culturais adquiriram na atualidade. A

Através de um Termo de Parceria (nº 032/2012) - assinado entre o Governo do Estado de Minas Gerais, por meio da sua Secretária de Cultura Eliana Denise Parreiras Oliveira, e a OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) Instituto Cultural Sérgio Magnani, por meio da sua Diretora Presidente, Cristiana Miglio Kumaira Pereira, que também é a atual “gestora pública”<sup>180</sup> ou Diretora Executiva do CCPL - firmou-se recentemente a “gestão compartilhada do Circuito Cultural Praça da Liberdade / Arte e Conhecimento” a qual procura promover “ações de comunicação, promoção de eventos, captação e geração de recursos e gestão estratégica de longo prazo do Circuito”. Segundo consta no “Objeto” da parceria, o “cumprimento da missão [do CCPL: ‘Ampliar o capital humano através da cultura, informação e educação, garantindo espaço para a inovação e divulgação da cultura’] e da visão [‘Tornar-se o maior complexo na área de cultura e informação do Brasil, transformando-se em referência mundial’] propostas depende de uma gestão compartilhada entre Estado e parceiros, que será alinhada e fortalecida a partir deste ano [2012]”. Entre as responsabilidades e obrigações da OSCIP nessa parceria encontra-se a de “executar o

---

afirmação foi feita durante a palestra de abertura do Seminário ‘Plano Estratégico do Circuito Cultural Praça da Liberdade’, no dia 18 de outubro, no Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG). O evento, promovido pelo Governo de Minas em parceria com o Sebrae MG e a Expomus, reuniu gestores e funcionários dos diferentes equipamentos que integram o Circuito, além de representantes do IEPHA e da Secretaria de Estado da Cultura. Maria Ignez iniciou sua palestra provocando os participantes a repensarem as funções dos museus, a partir das transformações ocorridas nos últimos anos em todo o mundo. De acordo com a diretora da Expomus, o século XXI é o século das cidades e o museu é o grande ícone destes novos cenários urbanos. ‘O museu não se refere mais apenas ao passado, ele é um elemento contemporâneo importante’, disse. Para Maria Ignez, os museus de hoje se relacionam com seu meio ambiente e são agentes de transformação da história. ‘O lugar do museu em meio às transformações aceleradas do mundo é o da reflexão’, ressaltou. O debate marcou o primeiro dia do seminário, que vai até o dia 31 de janeiro e é voltado para as equipes de todos os espaços do Circuito. O objetivo é capacitar e orientar os gestores e funcionários das instituições envolvidas para a elaboração do Plano Estratégico do Circuito Cultural Praça da Liberdade – instrumento que subsidiará as ações e relações entre os equipamentos, além de fomentar o aperfeiçoamento de seus planos museológicos. A metodologia do seminário foi desenvolvida pela Expomus, uma empresa que atua, desde 1981, em projetos de natureza museológica no âmbito social, cultural, científico, tecnológico e do meio ambiente. A Expomus foi responsável pelo desenvolvimento de mais de 250 projetos nacionais e internacionais ligados ao planejamento de exposições, criação e revitalização de museus e espaços culturais, programas educativos, gestão de acervos, projetos socioculturais, capacitação de equipes, projetos editoriais e programas de memória institucional. (...) A consolidação do Plano Estratégico objetiva fortalecer o Circuito Cultural Praça da Liberdade como política pública, a partir da reflexão das equipes sobre os objetivos e ações do programa e sua importância para a sociedade. Com isso, busca-se facilitar o desenvolvimento da região onde o complexo está localizado no que se refere às áreas de turismo, cultura, educação e lazer e também potencializar a capacidade dos equipamentos para receber o grande número de visitantes previstos na cidade durante a Copa das Confederações 2013 e a Copa do Mundo 2014”. *Circuito em debate*: seminário reuniu equipes de todos os espaços integrantes do Circuito para debater ações e planejar projetos coletivos. Disponível em: <<http://www.circuitoculturaliberdade.mg.gov.br/noticias/205-circuito-em-debate>>. Acesso em 22 de junho de 2012.

<sup>180</sup> Cargo terceirizado que foi implementado crescentemente em Minas Gerais para administração de funções do Estado, cuja forma de contratação de profissionais especializados se dá, sem necessária experiência no serviço público, por indicação do Poder Executivo.

Programa de Trabalho deste Termo de Parceria, bem como aplicar os recursos públicos e gerir os bens públicos [equipamentos que compõe o CCPL] com observância dos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, eficiência, razoabilidade e economicidade”. “Para a implementação do Programa de Trabalho, constante no Anexo II deste TERMO DE PARCERIA, foi estimado o valor de R\$ 3.901.106,49 (três milhões, novecentos e um mil, cento e seis reais e quarenta e nove centavos), a ser repassado à OSCIP de acordo com o cronograma de desembolso constante no Anexo II deste TERMO DE PARCERIA”<sup>181</sup>. Em recente edital (014/2012), a OSCIP Instituto Sérgio Magnani abriu processo seletivo de pessoal para o cargo de superintendente de comunicação do CCPL, com a seguinte descrição sumária das atividades a serem desenvolvidas: “Planejar e executar as atividades de comunicações ligadas à política institucional do Projeto Circuito Cultural Praça da Liberdade”. Entre as habilidades e conhecimentos requeridos para o mencionado cargo, o edital elenca os seguintes jargões da administração empresarial dos “yuppies” contemporâneos: “facilidade no relacionamento, liderança, capacidade de trabalhar sob pressão, comunicação/fluência verbal, pró-atividade, iniciativa e empreendedorismo”<sup>182</sup>.

Num mundo em que a “experiência criativa” se empobrece sob a indústria cultural e a riqueza está reduzida à quantidade de dinheiro e à abstração mercantil, que subordina as qualidades e usos à troca, o sucesso ou insucesso do CCPL aparece auferido pela frequência maior ou menor de visitas, numa espécie de demografia do espectador, ao gosto de uma sociologia positivista que pretenda medir o “capital cultural” pelo número de acessos aos “bens culturais”:

Os espaços já em funcionamento no Circuito Cultural Praça da Liberdade atraíram, desde que foram abertos ao público até o mês de novembro, mais de 83 mil pessoas das mais variadas nacionalidades. O Espaço TIM UFMG do Conhecimento foi visitado por 53.208 pessoas. Com diversas atrações, entre elas o planetário de última geração – único no estado – e o observatório astronômico, ambos instalados no quinto andar do edifício. (...) Os números confirmam, ainda mais, que o Circuito Cultural Praça da Liberdade, um dos

---

<sup>181</sup>

Disponível

em:

<[http://www.cultura.mg.gov.br/files/Termo\\_de\\_parceria/Termo%20de%20Parceria%20CCPL\\_assinado.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/Termo_de_parceria/Termo%20de%20Parceria%20CCPL_assinado.pdf)>.

Acesso em: 09 de julho de 2012.

<sup>182</sup>

Disponível

em:

<<http://www.institutosergiomagnani.org.br/wp-content/uploads/filebase/trabalheconsoco/Edital%20142012%20Superintendente%20de%20Comunicac%CC%A7a%CC%83o.pdf>>

Acesso em: 10 de junho de 2012.



maiores complexos integrados de cultura do país, vem se consolidando como opção de conhecimento, arte e lazer na capital mineira.<sup>183</sup>  
Em 2011, o Circuito Cultural Praça da Liberdade tem muito a comemorar. De janeiro a novembro, o complexo recebeu 487.509 visitantes, superando a meta anual do projeto, que era de 467.640 até dezembro.<sup>184</sup>

A respeito do CCPL parece pertinente questionar se o projeto não seria uma tentativa do Governo do Estado de “se relacionar melhor” com o “setor da cultura” em Minas Gerais ou em Belo Horizonte. Como informamos, um documento da “classe artística” em apoio ao CCPL foi entregue ao Governo do Estado. Mas não se pode dizer que “classe artística” era essa. Possivelmente se tratava de alguns “artistas globais” e de outras “celebridades” que enalteciam a iniciativa de maneira talvez oportunista (tanto ao nível pessoal quanto para os próprios interesses do Governo). Afinal, no mundo do capital, ao invés de se agarrarem aos mecenas, os artistas correm atrás de empresas e das fatias do fundo público destinadas à cultura (em geral através das leis de incentivo fiscal). Assim, as empresas “fazem marketing com o chapéu do contribuinte e ainda posam de mecenas”, disse um jornalista. Por isso, os artistas não escapam das garras do capital. Ao mesmo tempo que há empobrecimento do conteúdo da cultura com a privatizando dos artistas, valoriza-se o marketing das empresas.

---

<sup>183</sup> “Mineiros ‘viajam’ em novos espaços”. 06 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.circuitoculturalliberdade.mg.gov.br/noticias/128-mineiros-viajam-em-novos-espacos>>. Acesso em 26 de julho de 2012.

<sup>184</sup> “Circuito supera meta de visitação em 2011”. Disponível em: <<http://www.circuitoculturalliberdade.mg.gov.br/noticias/232-circuito-supera-meta-de-visitacao-em-2011>>. Acesso em: 10 de junho de 2012. Cumpre notar que essa quantificação é muitas vezes ancorada em literatura cujo aspecto “metodológico” está dominado pelos modelos matemáticos de aferição, que reduzem os aspectos da cultura à economia, ou pelos modelos ideológicos que reduzem toda economia à cultura, como expresso na ideia fetichista de “capital cultural”, ou “capital humano”, que Foucault (2008) criticara já em 1978 como ideal próprio do ordoliberalismo que encontrou ampla aceitação no liberalismo norte-americano e foi admitido acriticamente por Pierre Bourdieu. Os escritos de Ann Roel Markusen enchem-se inseridos na perspectiva economicista que compreende a cultura restrita e positivamente como setor econômico. Alguns “teóricos” culturalistas, como Néstor Garcia Canclini, Georg Yúdice e Renato Ortiz, bem como outros epígonos de Pierre Bourdieu, embora pareçam pender para a cultura em face da economia dominadora, acabam, todavia, por ratificar de diferentes modos esta última, na medida em que buscam ver na cultura um mercado tão inflado atualmente que estaria levando à culturalização de toda a economia. O fato de o desenvolvimento econômico atrelar-se à cultura é praticamente irrevogável, para não dizer incriticável na abordagem desses autores. Misturando os termos, eles parecem buscar mais veneno como antídoto: culturas reificadas e reduzidas a “identidades”, entendidas como um conjunto de “culturas híbridas”, muitas vezes a eles aparecem como demiurgos de uma melhorada vida que se mantém danificada. Em relação a ambos os casos, a crítica da economia política, como apreensão da dialética objetiva dessa sociedade, pode revelar que a relação entre cultura e economia não se explica sem se debaterem os termos da reprodução do capital e da caçada da cultura pela economia (sem que se apele para nenhuma delas): “O reclame por uma cultura melhor numa sociedade fundada sobre a violência, a exclusão e a opressão é ele mesmo um gesto de violência, exclusão e opressão. (...) Para não se tornar compensação espúria ou método de limpeza de consciência, a condenação da cultura ruim só faz sentido enquanto momento da condenação da forma ruim de reprodução da vida social.” (OLIVEIRA, 2010a: 101-102).

Mas, de todo modo, pode-se dizer que o CCPL “aparece” como “oportunidade” para o setor da cultura, embora sirva mais às empresas do que realmente à cultura, ainda que essas empresas, como a maioria das que são parceiras do Governo no CCPL, não atuem diretamente no setor econômico da indústria cultural. O CCPL serve, no entanto, de palco para as marcas das empresas parceiras. O máximo que o Estado consegue oferecer - para o bem e mais para o mal dos artistas, sujeitos monetários como todas as outras pessoas nessa sociedade -, além das leis de incentivo para benefício das empresas e prejuízo dos artistas (na sua maioria, pois com as parcerias se reproduz uma relação de favor entre artistas de renome e empresas de amigos), é um “Vale Cultura”, como o que deve ser implementado pelo Governo Federal e com o qual pessoas pobres terão direito a um cartão para consumir exclusivamente “produtos culturais”: CD’s, livros, teatros, filmes, shows musicais, etc. Seria preciso, então, distinguir três elementos: os artistas apadrinhados das empresas “amigas” e do Governo, os “produtos culturais” das indústrias culturais e, finalmente, os artistas que não têm tanta projeção midiática ou de mercado, mas que se têm tornado cada vez mais reféns do sistema de financiamento através de leis de incentivo, pois, afinal, cada vez menos tais artistas conseguem autofinanciar-se. Ao menos indiretamente, os dois primeiros talvez tenham sido visados na constituição do CCPL, mas o terceiro grupo certamente não. Até o presente momento o CCPL não apresentou nenhuma abertura considerável para grupos artísticos pequenos, para artistas desconhecidos ou que tenham proposta artística minimamente subversiva. Não por acaso são constantes os embates entre o último grupo e o Governo, tanto no âmbito municipal quanto no estadual.

Outro elemento que se deve considerar é a aceitação do CCPL pelo “público”. A despeito do que a gestão do CCPL tenta afirmar e impressionar com números soltos, uma reportagem do jornal *Estado de Minas* de fevereiro de 2013 teve o seguinte título: “Pesquisa revela que Circuito Cultural da Praça da Liberdade ainda é pouco conhecido em BH”<sup>185</sup>. A pesquisa foi encomendada pelo Governo e realizada pelo Instituto Vox Populi, que ouviu mil pessoas. Como demonstração de mais uma contradição que se soma ao CCPL, a pesquisa indicava que “apenas um terço dos entrevistados acertou o nome do local” e que “o público cobra maior divulgação sobre as atividades desenvolvidas nos espaços” (Ibidem). “Apesar de já contar com oito centros culturais em funcionamento, (...) a proposta ainda não se

---

<sup>185</sup> In: *Estado de Minas*. 27 de fevereiro de 2013. Disponível em: <[http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/02/27/noticia\\_arte\\_e\\_livros,140699/pesquisa-revela-que-circuito-cultural-da-praca-da-liberdade-ainda-e-po.shtml](http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/02/27/noticia_arte_e_livros,140699/pesquisa-revela-que-circuito-cultural-da-praca-da-liberdade-ainda-e-po.shtml)>. Acesso em 10 de março de 2013.

consolidou de acordo com os resultados do trabalho” (Ibidem). As conclusões divulgadas concordam com “as principais críticas que vêm sendo levantadas, nos últimos anos, por setores ligados à cultura e ao turismo” (Ibidem). Para a maioria dos entrevistados a região da Praça da Liberdade continua mais ligada ao lazer do que aos equipamentos culturais:

Somente um terço dos entrevistados acertou o nome do lugar e 67% dos pesquisados só o estavam ouvindo no momento da entrevista. Não é difícil encontrar, na própria Praça da Liberdade, quem desconheça a proposta, tampouco quem reclame da falta de divulgação e da sinalização adequada das atividades dos museus e centros culturais (Ibidem)<sup>186</sup>.

Por sua vez, Cristiana Kumaira, gerente executiva do CCPL, afirmou que a referida pesquisa foi proveitosa para o projeto - “Quanto mais as pessoas conhecem, mais o admiram e gostam”<sup>187</sup> -, embora tenha reconhecido os desafios apontados: “É necessária uma articulação grande com a sociedade e artistas, que ultrapasse, inclusive, questões político-partidárias” (Ibidem). Daí traça as estratégias a serem adotadas: “À medida que ouvimos e pesquisamos temos a possibilidade de acertar mais” (Ibidem). E finalmente: “Já estamos reformulando o site e desenvolvendo um aplicativo para ser baixado gratuitamente no celular” (Ibidem).

A tecnologia e a “virtualidade” estão, portanto, entre os elementos que promoveriam maior interação do objeto exposto com o visitante, segundo uma apologética que pensa, por exemplo, na internet e nos sites de relacionamento como aberturas para uma construção em

---

<sup>186</sup> A mesma reportagem divulgou algumas reclamações de entrevistados a respeito do CCPL: “‘Aparentemente, é como se estes centros culturais fossem feitos para um grupo de pessoas apenas. Não para todos. Quase como um Palácio das Artes. Não acho que a população em geral se sinta à vontade aqui’, avalia a bancária Glaucimary Nascimento. Para a pedagoga Amanda Marçal, o principal problema é a falta de divulgação. ‘Não vejo a divulgação chegando às massas. As propagandas são feitas, mas num circuito fechado. Já fui, achei interessante, voltaria e indicaria, mas vejo que falta abertura real de acesso’, lamenta. Já o montador Alexandre Magno Bernardes, que frequenta a Praça da Liberdade, não sente curiosidade pelas atrações oferecidas. Na opinião do músico Vladimir Zapata, além de mal divulgados, a demora na conclusão do circuito tem prejudicado sua consolidação. (...) Um dos entrevistados chegou a afirmar que ‘a impressão é que aqueles prédios ali são intocáveis, que não se pode entrar’. (...) uma questão delicada que gerou bastante reclamação entre os entrevistados: a presença da iniciativa privada e a sensação de privatização e ‘perda’ dos espaços. (...) A turismóloga Márcia Mascarenhas da Fonseca vê aí um dos maiores problemas da iniciativa. ‘Minha percepção é de que não existe um circuito. São instituições ou empreendimentos individuais das empresas com suas estratégias de gestão em funcionamento. Tanto a população quanto os turistas com os quais me relaciono identificam os locais individualmente’. A especialista reclama do que define de ‘apropriação privada dos espaços públicos’. ‘Até vejo um início de abertura das agendas para a produção artística local, mas ainda bem tímida’. Para ela, a proposta do ‘circuito’ não se concretizou. ‘Deveriam ter, pelo menos uma vez por mês, ações conjuntas que levassem a população a entender aquilo ali como um circuito. Além do endereço, ainda não entendi o que eles têm em comum’, avalia”.

<sup>187</sup> “Praça da Liberdade simboliza valores que estão na origem da construção da capital”. *Estado de Minas*. 27 de fevereiro de 2013. Disponível em: <[http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/02/27/noticia\\_arte\\_e\\_livros,140700/praca-da-liberdade-simboliza-valores-que-estao-na-origem-da-construcao.shtml](http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/02/27/noticia_arte_e_livros,140700/praca-da-liberdade-simboliza-valores-que-estao-na-origem-da-construcao.shtml)>. Acesso em 17 de março de 2013.

comum. Entretanto, os termos desse dito “participativismo” já estão absolutamente definidos desde o princípio pelos instrumentos que o submetem à publicidade, às estruturas de dominação de opinião, aos interesses privados, embora apareçam como gratuitos e interativos. Como exemplo dessa interação consentida, temos a seguinte iniciativa: “Nesta quinta-feira, 8, às 19h, o Espaço Tim UFMG do Conhecimento inaugura o Exquisite Clock, relógio interativo feito com imagens de números capturadas na vida cotidiana e enviadas por pessoas de todo o mundo por meio da internet, ou por um aplicativo do iPhone”<sup>188</sup>. Ou ainda outra iniciativa - um aplicativo para smartphones: “Disponível na App Store da Apple e no Google Play, o programa é de graça e será atualizado sempre que um novo espaço for inaugurado. (...) Para breve, totens com as informações do aplicativo estarão em todos os locais do circuito. ‘Queremos ser cada vez mais dinâmicos e interativos’, diz Cristiana [gestora do CCPL]<sup>189</sup>.

A participação prometida aos visitantes é furtada assim se anunciada. Existem mecanismos que a enquadram, reduzindo a possibilidade de entrega a outro estado em relação ao cotidiano, numa relação estreita com o que está exposto ou proposto. Define-se a forma específica pela qual as pessoas podem contribuir para os preceitos definidores, por exemplo, do marketing empresarial e de endosso social do *status quo* formalizado pelo Estado e pela reprodução social do capital.

Para Marlene Suano, muitas vezes “a mediação da informação, presente por excelência no museu, acaba por afugentar o visitante, pela impossibilidade de diálogo entre ele e os quadros interpretativos que lhe são oferecidos” (SUANO, 1986: 88). Tal fato não impede que os espectadores se sintam confortáveis na reificação que lhes é prescrita. A esse respeito Adorno foi perspicaz:

Os consumidores são incitados à redescoberta: o bem cultural apresenta-se como o produto acabado em que se tornou, e quer ser identificado. O caráter universal da informação é o selo da alienação radical entre o consumidor e o produtor, inevitavelmente próximo. (...) Se a cultura de massas se converteu numa só e única exposição, todo aquele que lá cai dentro se sente aí tão isolado como um estrangeiro no parque de exposições (ADORNO, 2003a: 79)<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> “Espaço Tim UFMG inaugura relógio interativo”. *UFMG*. 8 de março de 2012. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/022941.shtml>>. Acesso em: 10 de junho de 2012.

<sup>189</sup> “Circuito Cultural Praça da Liberdade lança aplicativo para smartphones”. *VEJABH*. 17 de Abril de 2013. Disponível em: <<http://vejabh.abril.com.br/edicoes/aplicativo-circuito-cultural-praca-liberdade-738332.shtml>>. Acesso em 10 de maio de 2013.

<sup>190</sup> No texto sobre a indústria cultural, Adorno desenvolve o argumento de que a dominação passa a ser tolerada, quase adorada, que os possíveis instintos contestatórios são domados: “O prazer congela-se no enfado, pois que,

Uma das únicas, senão a única manifestação explícita de crítica ao CCPL, que circulou na imprensa em período mais recente, foi um artigo publicado na coluna do jornalista e editor de cultura do *Estado de Minas*, João Paulo Cunha, no dia 3 de setembro de 2011, e cujo sugestivo título é uma paródia de Circuito Cultural: “Circuito empresarial”. Esse artigo até ensejou recentemente à direção do Espaço TIM UFMG uma discussão sobre o CCPL entre o próprio João Paulo Cunha e Carlos Gradim (ex-Gerente Executivo do Circuito). Embora não estejamos de acordo com todos os argumentos e interpretações do jornalista, sua posição de crítico da não-participação no CCPL é destacável num imenso mar de quase total consenso e elogios, uma vez que se ocupa minimamente dos conteúdos de uma cultura que se tornou mercadoria, numa cidade em si mesma transformada em negócio, além de ser o espaço por excelência que abriga inúmeros negócios:

O conjunto [da Praça da Liberdade] se tornou uma grande vitrine de empresas, com mais compromissos com o marketing que com a criação cultural. O próprio nome das instituições criadas carrega as empresas parceiras, que ganharam em área nobre espaço para expor suas marcas e, o que é mais grave, sua concepção de cultura. Tudo com a chancela do poder público. (...) Há no modelo das instituições que passam a ocupar os prédios públicos uma visão de cultural que se expressa como acabada, construída, pronta, cabendo ao público a relação de recepção, mesmo passando pelo alibi da interatividade. O que se observa nos museus em funcionamento e nos projetos já divulgados é a inflação de totens, computadores, vídeos, sucedâneos do real. Cultura empacotada em tecnologia. A mais sensível e tátil das artes, o artesanato, por exemplo, vira a imagem de uma sombra. Como não houve consulta à população, aos artistas e aos especialistas na área, ficaram de fora várias possibilidades de composição de um autêntico centro cultural. Em primeiro lugar, o caráter formativo da cultura foi submetido à lógica do produto (e ainda por cima sem a aura definida por Walter Benjamin), sem que fossem pensados programas de educação e

---

para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo — que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante — mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO, 2002: 19). Mais à frente ele diz: “As massas desmoralizadas pela vida sob a pressão do sistema e que se mostram civilizadas somente pelos comportamentos automáticos e forçados, das quais gotejam relutância e furor, devem ser disciplinadas pelo espetáculo da vida inexorável e pela contenção exemplar das vítimas. A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. As situações cronicamente desesperadas que afligem o espectador na vida cotidiana transformam-se na reprodução, não se sabe como, na garantia de que se pode continuar a viver. Basta dar-se conta da própria inutilidade, subscrever a própria desconfiança, eis que já entramos no jogo. A sociedade é uma sociedade de desesperados e, portanto, a presa dos líderes” (ADORNO, 2002: 31-32).

formação de artistas e consumidores de arte. Em segundo lugar, deixaram de ser criadas estruturas de produção que permitissem a ocupação criativa dos espaços pelo rico movimento cultural da cidade (...). (...) a concepção de exibição de produtos, sem democratização dos processos de curadoria, tende a concentrar esteticamente os vários espaços de acordo com as diretrizes emanadas pelo mercado e pela mídia, especializada ou não. Por fim, perde-se o caráter dinâmico da cultura em nome de valores enquadrados em projetos expositivos marcados por interesses corporativos e de mercado. (...) Se o estado se orgulha de ter em mãos o maior projeto cultural do Brasil, que mostre sua marca, apresente suas prioridades, conduza seus rumos. Sem isso, o nome não é parceria, mas displicência. Cultura é um ser vivo. O circuito da Praça da Liberdade precisa recuperar sua vitalidade para afirmar seu destino cultural. As marcas do sucesso que nomeiam seus museus e espaços não podem se sobrepor ao destino ao qual devem servir. Com marcas demais e arte de menos, o circuito é mais empresarial que cultural. Para a cidade, um mau negócio.<sup>191</sup>

Por todas as formas descritas acima, que têm visado a relacionar o CCPL a um historicismo triunfante e a uma tecnologia que tentaria reanimar algo moribundo, cuja inércia é tediosa, compreende-se que a reprodução da sociedade contemporânea prescinde de projetos mais profundos para o porvir, “não exigindo, assim, problematização” (DAMIANI, 2012: 272). Alguns chamaram a essa situação, de uma sociedade que induz ao niilismo, “fim da utopia”. Aquilo que Claudinei Lourenço chama “voga re” (resignificar, reciclar, recuperar, restaurar, etc.), tão característica do mundo contemporâneo, indicaria, por isso, o quanto o peso do morto e suas assombrações estão à nossa espreita. As cidades e a vida social não ficam de fora desse processo, como afirma Amélia Damiani:

Há mais de meio século que a história parece peso morto ou se disfarça em folclore solvável através do turismo, ou ainda revigora a economia urbana financeirizada, nas “revitalizações” dos centros “históricos” urbanos. É quando a historicidade perde importância, prevalecendo uma instalação no existente, apesar de desconfortável para muitos e dilacerante para amplas camadas sociais, sem perspectivas claras ou projetos sociais de mudanças ou movimentos radicais. Estes prevalecem ao nível do residual (DAMIANI, 2012: 272-273).

---

<sup>191</sup> CUNHA, João Paulo. “Circuito empresarial”. *Estado de Minas*. Caderno Pensar. 3 de setembro de 2011.

## Cidade, entretenimento e arte hoje: fim do trabalho?

Como dissemos, sobretudo a partir do século XIX algumas partes das cidades modernas se tornaram cada vez mais vitrines de mercadorias ou exposições de objetos mortos-vivos que reificavam consumidores e personificam as coisas, numa fantasmagoria generalizada. Entre outros aspectos, foi isso que Walter Benjamin mostrou em seus estudos sobre as “passagens” parisienses, a moda, as Exposições Universais, etc.. A aparência reluzente dos objetos e os desejos que os consumidores projetavam sobre eles não foram desconsiderados nas análises benjaminianas. Para compreendermos por que e em que sentido esses fenômenos se alteraram na sociedade contemporânea, não podemos deixar de fazer algumas considerações críticas a respeito, por exemplo, do papel que têm desempenhado nas nossas vidas as cidades museificadas, o entretenimento e a afirmação de um eu narcísico infantilizado.

Apenas para citarmos uma mudança entre a Paris do Segundo Império e nossos dias, ou melhor, para nos referirmos à acentuação de um processo que Benjamin observou *in statu nascendi* na Paris do século XIX, podemos dizer que, com o consumo conspícuo igualando todos os “níveis culturais” nas grandes cidades contemporâneas, ocorre a transfiguração do “juízo do gosto” como universal subjetivo para a “massificação do gosto”, e, assim, “a associação do reino do espírito com a impostura e o esnobismo ou, diretamente, com a pose e a moda, longe de integrar-se aos lugares comumente reacionários, converteu-se em um modo a mais de se reconhecer pela esquerda que a lógica do consumo capitalista afeta por igual todos os públicos, sem distinção entre alta, média e baixa cultura” (SCHWARZBÖCK, In.: BUCHENHORST y VEDDA, 2008: 127)<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> A massificação do gosto nas grandes cidades é assim explicitada por Silvia Schwarzböck: “Se se estuda o comportamento humano em relação aos temas que preocupam a estética, o que um indivíduo faz em uma grande cidade deveria qualificar-se como ‘ser parte do público’. Ser parte do público, em última instância, implica verificar – dolorosamente, muitas vezes – a massificação do próprio gosto. Na grande cidade há uma passagem – pensando-a ironicamente – do juízo estético como universal subjetivo (o segundo momento do juízo estético no sentido kantiano, o qual poderia ser formulado do seguinte modo: ao julgar algo como belo, estou, implicitamente, afirmando o que quero que valha para todos os sujeitos com as mesmas capacidades e com a mesma sensibilidade que eu) ao conflito de se saber unido com mais um (número) que gosta do mesmo que outros: ‘um’ - o eu - seria o comprador ‘número tanto’ de uma entrada no teatro, de um livro, de um CD, etc. (...) O que revelam as grandes cidades é que, embora todo juízo estético deva cumprir o requisito kantiano de ser universalizável - não se pode chamar ‘belo’ algo que compraz apenas a alguém -, ninguém queria que se fizesse real a fantasia de uma humanidade idêntica na capacidade e sensibilidade, dizendo em uníssono: ‘isto é belo’. Em certo sentido, a sociedade de massa é a má consciência da sociedade burguesa para a qual Kant pensou o juízo estético, e, em outro sentido, é a realização como pesadelo de sua fantasia mais sofisticada: o poder de

Mais especificamente quanto ao CCPL, podemos observar que em uma sociedade marcada pela generalização do dinheiro e da troca de mercadorias, quando forçados a entrar de modo reificados no âmbito do cotidiano do qual foram quase totalmente extirpados, a arte, a cultura e o “conhecimento” (reduzido seja à afirmação das ciências naturais como pretensas salvadoras da situação crítica que nos encontramos, seja às tecnologias digitais), ao lado da publicidade como linguagem específica das mercadorias, passam a reunir os requisitos para atrair uma clientela entusiasmada por ver o que se tornou banal, posto que cada vez mais a banalidade se faz necessária à reprodução da sociedade. Na cidade monumentalizada em meio à metrópole, tornamo-nos, pois, espectadores passivos desprovidos de experiências radicalmente transformadoras. Democratizar a cultura, a arte e o conhecimento no sentido propalado no CCPL não quer dizer que a produção desses elementos se torna democrática, mas sim que o acesso a eles está refém de estratégias de empresas e de governantes interessados em fazer *marketings*.

Embora a reprodução ampliada do capital através dos equipamentos culturais que compõem o CCPL não seja possível para as empresas “parceiras” do Estado, o Circuito não se separa da sociedade capitalista que lhe dá sustentação. A questão não é que as empresas não queiram reproduzir o capital ampliadamente através dos equipamentos culturais que integram o CCPL, mas que essa reprodução é inviabilizada tanto pelos elevados custos de produção do que os equipamentos “oferecem” quanto pelo tipo de contrato (que busca restringir interesses explicitamente comerciais) firmado entre as empresas e o Estado<sup>193</sup>.

De todo modo, à medida que “o cotidiano (...) deixou de ser ‘sujeito’ (rico de subjetividade possível) para se tornar ‘objeto’ (objeto da organização social)” (LEFEBVRE,

---

julgar o mundo segundo um critério que não seja nem o valor transcendente nem o valor moral, mas tampouco a utilidade ou a satisfação imediata” (SCHWARZBÖCK, In.: BUCHENHORST y VEDDA, 2008: 124 a 126).

<sup>193</sup> Essa circunstância torna necessário o repasse direto das empresas para os equipamentos funcionarem e as mobilizam para conseguirem financiamento de determinados projetos através de leis de incentivo à cultura, além da cobrança de ingressos. Mas se compreendermos o que se passa no CCPL em relação a situações em que o lazer na cidade em meio à metrópole se torna efetivamente um mercado, em que a cidade herdada ‘refuncionalizada’ se faz como locus fundamental de projetos urbanísticos voltados para a constituição de equipamentos de lazer que visam sobretudo o lucro, as Festas que ocorrem dentro desses equipamentos, por exemplo, não são mais necessariamente improdutivas. Em verdade, na medida em que se tornam festas programadas, regidas pelas determinações do espaço dominado pelo movimento das mercadorias, elas podem passar a ser produtivas do ponto de vista do trabalho que reproduz o capital. Afinal, nem todo “serviço” é improdutivo. Assim, a Festa - que para Henri Lefebvre seria “o uso principal da cidade”: “A própria cidade é uma obra, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos. Com efeito, a obra é o valor de uso e o produto é valor de troca. O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem, além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro)” (LEFEBVRE, 2010: 12) - é reproduzida como negócio e esvaziada na cidade.



1991: 68), a cidade herdada se tornou central para os desígnios capitalistas. Nesse contexto, o CCPL não é só lugar de consumo de arte, cultura e conhecimento, mas serve igualmente para o consumo do lugar: “Nesses lugares privilegiados, o consumidor também vem consumir o espaço; o aglomerado dos objetos nas lojas, vitrines, mostras, torna-se razão e pretexto para reunião das pessoas; elas vêem, olham, falam, falam-se. E é o lugar do encontro, a partir do aglomerado das coisas” (LEFEBVRE, 2010: 130-131). Afinal, os planos urbanísticos, as intervenções arquitetônicas, as refuncionalizações de antigos logradouros e as animações urbanas através de equipamentos de lazer e cultura, entre outras estratégias, ao fazerem com que certas áreas das cidades sirvam, além de lugar do consumo, para o consumo do lugar, permitem compreender como o CCPL se vincula à tendência de se considerarem as cidades como empresas que estariam em concorrência para atrair, sobretudo, capitais e turistas. Nesta tendência, o Estado serve para articular e viabilizar estratégias de empresas interessadas em fazer seus marketings e/ou conseguir lucros e superlucros permitidos pelo empresariamento urbano. Por isso, na constituição de uma imagem ideal da cidade visada pelo empresariamento urbano, a preservação/conservação dos logradouros da cidade herdada em meio à metrópole e as exigências da reprodução do capital como modernização social não se acham em oposição, mas identificados. Para se preservar/conservar o que resta da cidade torna-se necessário reproduzir os interesses do capital. Ademais, a “privatização” do “espaço público” correspondente às intervenções urbanísticas e arquitetônicas de preservação/conservação não se separa da “publicização” dos interesses privados.

Até mesmo os habitantes das metrópoles que envolvem as cidades museificadas se tornam turistas nessas últimas. Os turistas ou consumidores-visitantes, entretanto, não reconhecem o processo em curso, pois permanecem fixamente presos aos passeios organizados, à visualização dos “atrativos” dos museus e dos monumentos, que se tornam entes a serem imperativamente adorados. Com o fetichismo da mercadoria generalizando-se para toda a vida social, observar apenas o produto acabado, nesse caso a cidade museificada e os seus “atrativos”, não permite compreender as determinações sociais da produção dessa realidade. Mas, ao contrário de certas posturas que se revoltam contra essa situação e apelam para uma “solução” estatista, não se trata aqui de falta do Estado, pois essa instituição não só dá certa sustentação formal à sociedade em que se busca incessantemente a “valorização do valor” como um fim em si mesmo, como também não é capaz de controlar completamente o movimento do “sujeito automático” capital. Se não devemos eximir-nos de nossas

responsabilidades, é preferível explicitar os limites e as contradições do mundo fetichizado. Trata-se, pois, de questionar uma sociabilidade em que os indivíduos são constituídos coercitivamente pelo e para o capital, bem como pelo e para o Estado - que não se separa do capital. Embora o Estado apareça muitas vezes como se estivesse arbitrando os conflitos da sociedade pelo alto, é preciso criticá-lo como parte constitutivo da reprodução social capitalista.

De maneira geral, nos novos museus - paradoxalmente novos e museus - que compõem o CCPL, tenta-se restituir “identidades”, forjar “diversidades”, por meio de exposições que, embora num primeiro momento possam parecer estranhas às pessoas, em geral são “adoradas”. Ainda que não se reconheçam na produção dos objetos expostos, acessando-os apenas na contemplação passiva e espetacularizada do consumo, as pessoas comumente se identificam com tais objetos. As tecnologias digitais, as “obras de arte”, os objetos antigos (que perderam os usos que já tiveram em outros tempos), os minerais, etc., enfim tudo o que se encontra exposto pode causar, num primeiro momento, certo “encanto” nos turistas-consumidores, e provavelmente não demora muito para esses “atrativos” serem “apreciados” como “interessantes” ou “maravilhosos”. Nos museus que abrigam objetos antigos e histórias da vida privada, por exemplo, ao se transformarem tais elementos em “curiosidades”, a busca do passado se faz de maneira efêmera e coisificada ou mesmo morta. O passado é encontrado apenas na ordem do tempo passageiro, fugaz, de uma sociedade que perde raízes e se aliena da sua produção. Mormente nos museus e nas exposições que se voltam para a história monumental dos “ilustres” poderosos de ontem e de hoje, e dos seus feitos, oblitera-se o que realmente se passou quanto às dores e contradições vividas por muitos. Dessa maneira, Nietzsche (2003: 24) pôde afirmar que nossa sobrevivência, tornada impotente, mesquinha, nos impede de descobrir a história - permitindo “aos mortos enterrar os vivos”, quando a história monumental dominante suprime o presente e se prende ao passado “glorioso”. Por isso, para o citado filósofo-poeta, o mundo moderno está supersaturado de passado, que retorna eternamente.

No CCPL, portanto, a modernização fetichizou a cidade, o conhecimento, a arte, a cultura e a história. Embora esses fetiches apareçam como se estivessem sendo democratizados, os museus os abrigam para serem vistos à distância como “maravilhas” que “devem” ser adoradas. Diante desses fetiches, que servem às estratégias e interesses já especificados, uma questão que caberia ainda colocar refere-se à que Adorno apresenta em *O*

*fetichismo na música e a regressão da audição*: “Aldous Huxley levantou em um de seus ensaios a seguinte pergunta: quem ainda se diverte realmente hoje num lugar de diversão?” De fato, caso divertir tenha uma relação etimológica com divergir, a diversão que se tem no CCPL não diverge do mundo das mercadorias, mas converge para ele como forma de “diversão administrada”. Na língua alemã a relação entre duas palavras similares expressa essa questão da falta de diversão na diversão: *unterhalten* (divertir) e *unter-gehalten* (mantido embaixo). De certa forma, divertir no CCPL é submeter-se aos ditames da sociedade capitalista.

Em outra ocasião Adorno disse que “só a pesquisa da sua configuração alienada, das potências objetivas que determinam até no mais recôndito a existência individual, permite conhecer a verdade sobre a vida tal como ela é” (ADORNO, 2008: 10). Nas reflexões que se seguem, tentaremos elucidar certas “potências objetivas” da sociedade contemporânea, notadamente no que diz respeito à “cidade de entretenimento”, a fim de que se possa explicitar tanto a adesão dos sujeitos ao que lhes é apresentado quanto as possibilidades de emancipação social. Embora praticamente não façamos mais referência direta ao CCPL, a relação deste com o analisaremos está implícita no texto.

Para se fundamentar uma análise crítica das transformações urbanas nas últimas décadas, o entretenimento não pode ser desprezado. Alguns autores apontam para o fato de que o entretenimento - com a importância crescente dos bens, serviços e espetáculos culturais - tem alterado profundamente as relações entre os indivíduos e as cidades. Em oposição à Antiguidade, quando as representações sociais eram sobretudo políticas, as representações contemporâneas estariam vinculadas cada vez mais ao entretenimento e à diversão. Próximos da teoria habermasiana da esfera pública, esses autores sustentam que tem havido uma tendência à estetização da existência individual e social, acompanhada da corrosão do espaço público pela opinião e pelo entretenimento. O indivíduo ter-se-ia estetizado na medida em que passa a ter uma postura narcísica e hedonista com a desintegração da comunidade política (BEAUCHEMIN, In.: PERRATON et. al, 2007: 16). Em relação às cidades, um desses autores afirma:

No contexto de mundialização das cidades, os espaços públicos urbanos transformam-se para oferecer aos cidadãos novas experiências e maneiras de se integrarem à vida social pelo consumo de bens, serviços e espetáculos culturais. A era do entretenimento marca o triunfo do consumo cultural. Através dela, a comunidade se constitui no interior de seus limites mais

estéticos que políticos. A comunidade política deixa desde então o lugar para comunidades de consumo, o que supõe e contribui largamente para a redefinição de nossa relação com o mundo e com os outros. O entretenimento torna-se o modo privilegiado de apropriação das cidades e o consumo o meio para o sujeito definir-se e constituir um estilo de vida. Através dessa nova forma de subjetividade tem sido estabelecida nossa relação com o político e nossa participação na vida pública (PERRATON, In.: PERRATON et. al, 2007: 184).

A relação entre cidade e entretenimento comercial, todavia, não é tão nova quanto pode parecer à primeira vista. Desde pelo menos a emergência de gigantescos espaços destinados inteiramente ao entretenimento e ao consumo - que vão das Exposições Universais do século XIX e XX, dos parques de lazer Luna Park (1893), Dreamland (1904) e Disneyland, a diversas regiões das cidades contemporâneas de Dubai e Doha, passando por Las Vegas -, o urbanismo e as empresas de entretenimento parecem não mais separarem-se. De fato, essa tendência tem constituído modelos que influenciam as concepções de cidade, as estratégias de planejamento, os usos dos espaços ou das cidades como um todo, e, finalmente, os imaginários das pessoas, as utopias e as criações artísticas, conforme explicitou a exposição *Dreamlands*, que o *Centre George Pompidou* de Paris recebeu em 2010. Assim, os sujeitos submetidos ao domínio das mercadorias, possuídos por uma “máscara de caráter” (Marx), tornaram-se espectadores da rua e na rua, além de dentro dos teatros ou em suas casas diante da televisão e do computador. Apenas para ficarmos com dois exemplos, um próximo e outro mais distante (mas não menos atual), de como através das “cidades do entretenimento” a vida social e a natureza têm sido levadas às raias do necrotério, numa simulação que procura totalizar-se, podemos citar o projeto do empreendimento *Cidade da Cultura* da empresa Design Resorts no vetor Norte de Belo Horizonte e edifício New Century Global Center já construído na China. O primeiro envolve um grupo de investidores portugueses que pretendem construir, a partir de 2014, “estúdios de cinema e de televisão numa área de 60 mil m<sup>2</sup>” no município de Jaboticatubas: “O espaço terá uma cidade universitária, parques, praças, centro comercial, parque de exposições, hotéis, estacionamento, habitações e centro de convenções, dentre outros”. Pretende-se ainda construir uma praça do tamanho da Navona, onde fica a Embaixada do Brasil em Roma, como se fosse uma praça de uma cidade colonial mineira, pois assim se poderia ter “uma atmosfera intimista, que abriga as pessoas e faz com que elas não queiram sair”<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> “Design Resorts criará Cidade da Cultura no vetor Norte de BH”. *O Tempo*. 24 de fevereiro de 2013.

O segundo exemplo diz respeito ao maior prédio do mundo atualmente, o New Century Global Center, na megalópole chinesa de Chengdu, prédio que possui mil leitos de hotel, uma vila mediterrânea, praia e sol artificiais, entre outros “atrativos”. Dessa maneira, o pastiche, o *kitsch*, a cópia e o fictício passaram a marcar acentuadamente o ambiente da vida real, alterando também nossa relação com o imaginário. Nesses espaços simulados, a chamada arquitetura pós-moderna encontrou seu ápice. O ecletismo que a arquitetura pós-moderna advoga, numa citação de todos os “estilos” (que, afinal, não são mais estilos), aquilo que o arquiteto Rem Koolhaas chamou de *Junkspace* (uma mistura, por exemplo, de vidraças de aeroporto - esse não lugar por excelência, conforme Marc Augé -, com plantas exóticas do Paquistão, couro de alpacas andinas cobrindo as cadeiras, telas de HD chinesas e esquadrias alemãs), vincula-se a uma vida totalmente programada. Querendo voltar-se contra a especialização das funções da cidade moderna (casa, trabalho, lazer e deslocamento), o que não parece possível nas condições da sociedade capitalista, e querendo ser contrária a uma referência explícita a algum “estilo antigo”, essa arquitetura fez da inovação técnica uma estética própria, transformando a forma aparente no seu conteúdo (vazio). Nesse contexto “pós-moderno” da produção de espaços para o entretenimento comercial, reproduz-se, portanto, a estética das mercadorias, na qual a indústria cultural e o *design* como “arte aplicada” se tornam “design da abstração econômica”, como afirma Robert Kurz:

A estética das mercadorias não integra os indivíduos desintegrados, mas as mercadorias como pseudo-objetos fantasmagóricos. Ela não é a forma estética de um conteúdo, e sim o "*design*" da abstração econômica. Esse estágio final da estética moderna pode ser descrito em diversos planos: - Em primeiro lugar, trata-se de uma *estética do particularismo*. (...) - Em segundo lugar, esse *design* corresponde a uma *estética da arbitrariedade*. A forma e o conteúdo deixam de guardar relação entre si, porque o conteúdo é definido como forma. (...) - Em terceiro lugar, a arte e a cultura degradada pelo *design* do mundo das mercadorias exibe-se como *estética da simulação* (KURZ, A estética da modernização, s/p; grifos do autor).

Nos espaços “pós-modernos” de entretenimento comercial, o “design da abstração econômica” alcança o nível do espaço arquitetônico (e, por vezes, urbanístico) como espaço estetizado. Assim, a arte passa por um processo de reintegração negativa no curso da modernização (depois da sua separação em um domínio relativamente autônomo), e se reduz a reproduzir a “estética das mercadorias”. Que os “pós-modernos” festejem esse processo como a integração da arte à vida, está explicitado no modo como entendem que a arte não tem

mais vida própria, mas apenas pode subordinar-se “felizmente” à economia: a arte “torna-se um objeto imediatamente econômico e por isso sua produção já se realiza sob os pontos de vista do *marketing*” (KURZ, A estética da modernização: s/p). Daí o culto que os autores “pós-modernos” fazem em relação à superficialidade, numa junção da estética do particularismo, da estética da arbitrariedade e da estética da simulação.

Em boa medida o que os “pós-modernos” defendem já havia sido questionado por Adorno e Horkheimer no ensaio sobre a indústria cultural como mistificação das massas. Esses autores afirmam que “a indústria cultural finalmente absolutiza a imitação. Reduzida a puro estilo, trai o seu segredo: a obediência à hierarquia social” (ADORNO, 2002: 14). A imitação dos “pensamentos” “pós-modernos” em relação ao “design da abstração econômica” torna-se obediência à sociedade. Para os pós-modernos, o que Adorno e Horkheimer teorizaram na década de 1940 constitui uma realidade adorável: “Não há tensão entre o que se passa na tela e o que pode acontecer na vida cotidiana” (Ibidem: 14).

A dimensão “estética das mercadorias” já havia sido apontada por Adorno e Horkheimer nas “mercadorias culturais” e na publicidade:

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade. (...) A publicidade é seu elixir da vida. Mas como seu produto reduz incessantemente o prazer que promete como mercadoria a uma simples promessa, ele acaba por coincidir com a publicidade de que precisa, por ser intragável (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 151).

A crítica à indústria cultural não se dirigia, definitivamente, ao fato de que a cultura se torna “popularizada”, como se os autores quisessem resguardar certo “elitismo cultural”. Ao contrário, tratava-se de explicitar como a indústria cultural “representa o mais sensível instrumento de controle social” de cima a baixo das diversas classes sociais. Através da “barbárie estética”, a indústria cultural tende a degradar todas as pessoas ao nível de sujeitos infantilizados. Apesar do que fazem os “pós-modernos”, para se contrapor à indústria cultural seria necessária, pois, uma cultura que permitisse questionar a repetição e a internalização da dominação:

portanto nem uma cultura para poucos, que se mantém como mero ornamento desse princípio, nem uma cultura compensatória de terapia ocupacional democrática, que não passa de um mecanismo de controle

híbrido. É justamente este caráter essencial da indústria cultural na forma da mercadoria que os ideólogos pop pós-modernos não querem reconhecer, embriagando-se pelo contrário nela. A crítica, se é que ela ainda surge, reduz-se a uma mera diferenciação interna que confere arbitrariamente um estatuto de culto pseudo-emancipatório a determinadas tendências de massas da indústria cultural, como se a compra e consumo dos respectivos produtos contrariasse o controle social de modo puramente imanente, enquanto outras produções são rejeitadas com fundamentação igualmente superficial (KURZ, 2010; s/p).

De toda maneira, quando rebaixada ao nível do entretenimento comercial, o que leva à perda da sua relativa autonomia, a arte é reduzida a “produto cultural” não pode mais trazer à tona uma crítica social que resista à dominação. Para Adorno, todavia, a esperança de uma práxis não reificada permanece nas obras de arte que sobrevivem ao domínio da indústria cultural, desde que se possa encontrar na forma dessas obras de arte, como conteúdo social sedimentado, uma mediação social que se oponha ao *status quo*: “Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado” (ADORNO, 1971: 15). Ao contrário da ordem social e das mercadorias *tout court*, em que a forma do material é determinada quase sem resistência pelo domínio da prescrição formal do trabalho alienado e “teleológico”, a verdadeira obra de arte é constituída pela tensão entre os princípios formais e o material que irá constituí-la, o que assegura um horizonte de possibilidades para a atividade humana não alienada. Os produtos da indústria cultural, ao contrário, contribuem para que os sujeitos se conformem com o *status quo* e, paralelamente, para a “desartificação” da arte, sobretudo por meio da instrumentalização da beleza artística no que foi chamado de “fetichismo das mercadorias culturais” e pelo fato de o público se tornar praticamente desprovido da capacidade de se elevar à altura das obras que se apresentam diante dele (uma vez que a “formação cultural” potencialmente crítica foi expropriada pela indústria cultural).

Ao invés de suspender o pensamento crítico para adequando-se ao entretenimento e à “estética da mercadoria”, é importante questionar a relação contraditória entre o inútil e o útil a respeito da arte e do entretenimento sob o mundo das mercadorias<sup>195</sup>. Para Adorno, na

---

<sup>195</sup> “O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece - socialmente – a arte burguesa: inutilidade para os fins estabelecidos pelo mercado. Por fim, na demanda de divertimento e dissensão, a finalidade devorou o reino da inutilidade. Mas como a instância da utilizabilidade da arte se torna total, começa a se delinear uma variação na íntima estrutura econômica das mercadorias culturais. O útil que os homens se prometem na sociedade de conflito, por meio da obra de arte, é exatamente, em larga medida, a

medida em que o entretenimento organizado tende a cooptá-la - destituindo a distância crítica que tinha em relação à vida -, a arte torna-se preponderante para que seja afirmado o “puro valor de troca”. Daí o “fetichismo das mercadorias culturais”. O valor de uso da arte, que consiste no paradoxo de se resguardar a existência do inútil na sociedade capitalista, é minado quando a própria arte passa a servir à afirmação do valor de troca. A inutilidade da arte resta como fetiche do útil na forma de valoração social das “mercadorias culturais”, o que faz com que o consumidor busque ser “informado” e ter prestígio de “refinado”, ao invés de buscar uma fruição por meio das obras. Quando a redução da distância entre a arte e a vida não leva à elevação desta, mas à degradação daquela, a mercadoria insere-se no âmago do processo de subjetivação através da “corrosão do inútil”, ao passo que a confiança na utilidade do útil permanece<sup>196</sup>.

A questão é que praticamente já não existe muita diferença entre a “grande arte” e a “arte para a massa”. Nem mesmo a “arte contemporânea” parece apta a contrapor-se à indústria do entretenimento, pois não parece ser muito capaz de balançar o espectador, participando igualmente do espetáculo geral em que “tudo que era diretamente vivido se tornou uma representação” (DEBORD, 1997: 13). Assim, na medida em que se torna cada vez mais determinada pelo *design* e pela publicidade, a arte contemporânea “merece a comercialização”. Anselm Jappe afirma que “uma boa parte da arte contemporânea está jogada nos braços da indústria cultural e demanda humildemente ser admitida na sua mesa. É o resultado, tardio ou imprevisto, do alargamento da esfera da ‘arte’ e da estetização da vida,

---

existência do inútil: que, entretanto, é liquidado no ato de ser subjugado por inteiro ao princípio da utilidade. Adequando-se por completo a necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: liberá-los do princípio de utilidade. Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a ideia de tomar parte e estar em dia; em lugar da compreensão, ganha-se prestígio. O consumidor torna-se o álibi da indústria de divertimento, a cujas instituições ele não se pode subtrair. (...) Tudo tem valor somente enquanto pode ser trocado, não enquanto é alguma coisa *per se*. O valor de uso da arte, o seu ser, é para os consumidores um fetiche, a sua valoração social, que eles tomam pela escala objetiva das obras, torna-se o seu único valor de uso, a única qualidade de que usufruem. Assim o caráter de mercadoria da arte se dissolve no próprio ato de se realizar integralmente” (ADORNO, 2002: 36).

<sup>196</sup> “Justamente porque a utilidade do útil se faz duvidosa, é duplamente importante para o aparato técnico apresentar-se como algo útil, que funcione por causa dos consumidores; por isso na ideologia está traçada tão nitidamente a linha de demarcação entre o útil e o inútil; a entronização da cultura como algo em si, independente das condições materiais – algo que inclusive equipararia estas entre si -, sobrevive correlativamente à fé na pura utilidade do útil. A cultura deveria ser inteiramente o inútil, e, portanto, algo além dos métodos de planejamento e administração da produção material, com o que logram tanto mais relevo as reivindicações, sejam do útil, seja do inútil. Em semelhante ideologia está sedimentado algo real: a separação da cultura do processo vital material e, em definitivo, a ruptura social entre trabalho corporal e intelectual, o que se transfere para a antinomia entre cultura e administração” (ADORNO, 1966: 78).



alargamento empreendido há um século pelos próprios artistas” (JAPPE, 2011: 231)<sup>197</sup>. As obras do passado, por sua vez, também foram incorporadas à “máquina cultural; através das exposições espetaculares ou através das restaurações que têm por objetivo tornar as obras consumíveis por todo gênero de público” (Ibidem: 231).

Se o elitismo da cultura burguesa parece finalmente abolido, pois nem mais o burguês consegue fazer-se culto na realidade fantasmática do inautêntico, onde o frívolo se confunde com o sério, nem por isso precisamos apegar-nos adoravelmente ao diagnóstico do “design da abstração econômica”. Principalmente não precisamos fazer uma defesa do entretenimento comercial como o que permite acesso de todos à “arte”<sup>198</sup>. Quando “a indústria do entretenimento substitui uma forma de ignorância por outra” (Ibidem: 224) e a hierarquia do poder e do dinheiro reinam “na época em que se nega toda hierarquia cultural” (Ibidem: 224), são precisamente os valores qualitativos relativos à arte e à cultura que podem contribuir para uma crítica do entretenimento comercial.

Fazendo, portanto, justiça aos nossos sofrimentos que são reiterados nessa sociedade fetichista, não se deve tomar o “design da abstração econômica” como a única referência (como os “pós-modernos” o fazem e precisamente num período que entendem ser a sociedade desprovida de referências). O diagnóstico pode ser crítico no sentido de que nos colocamos com certa distância em relação ao que percebemos. É crítico porque não se prende nem ao burguês do passado nem ao superficial pós-moderno de hoje - ambos cúmplices da reprodução social capitalista em diferentes momentos: “Pessimismo cultural conservador e otimismo cultural pós-moderno constituem (...) as duas faces da mesma medalha. Ambos escondem igualmente a dominação da ‘riqueza abstrata’ capitalista sobre os conteúdos e as formas de exposição dos bens culturais” (KURZ, 2010; s/p). Afinal, é preciso teorizar

---

<sup>197</sup> No prefácio à edição brasileira do livro *A teoria da vanguarda*, Peter Bürger afirma que a “estetização universal do cotidiano” não colocou em questão o projeto das vanguardas de reconduzir a arte à práxis vital: “A teoria da vanguarda (...) reflete o projeto vanguardista de uma recondução da arte à práxis de vida, não ao deduzir desse projeto um programa estético (como havia feito Benjamin), mas ao tentar compreender o seu fracasso. Aí começa a história dos mal-entendidos produtivos, e não se trata de ‘corrigi-los’, mas de acatá-los. Tudo depende de se pensar um conceito de fracasso que seja complexo e em si mesmo cheio de contradições, que preserve tanto as experiências vividas no processo do fracasso quanto a consciência de que o projeto – de uma estética dissolvida no cotidiano, enquanto projeção de um alvo a ser atingido – guarda ainda o seu sentido, mesmo quando a estetização universal do cotidiano (como nos Estados Unidos) de muito parece tê-lo destituído de valor” (BÜRGER, 2008: 17).

<sup>198</sup> Como afirma Anselm Jappe, “nada mais incômodo do que os museus que se tornam ‘pedagógicos’ e querem ‘aproximar’ as ‘pessoas comuns’ da ‘cultura’ com uma plethora de explicações sobre paredes e áudios, que prescrevem a cada um exatamente o que deve experimentar em face das obras, com as projeções de vídeo, os jogos interativos, os *museum shops* e as ‘tee-shirts’. Assim, pretende-se colocar a cultura e a história à porta das camadas não-burguesas (como se os burgueses de hoje fossem ainda cultivados!)” (JAPPE, 2011: 232).

negativamente sobre uma possível não identidade com a realidade coisificada e coisificante. Isto é, importa desenvolver a crítica da economia dominadora, ao invés de se reconciliar com ela falsamente e forçosamente. Não é presunção intelectual, mas a esperança de que outra forma de relação social é possível, relação não simulada, não fetichista. Nesse sentido, fazemos a seguir uma reflexão sobre os “potenciais” transformadores da subjetividade contemporânea.

Assim como o consumo não se separa da produção, a subjetividade é indissociável da objetividade constitutiva das formações sociais capitalistas. Visando a elucidar algumas consequências da objetividade do mundo das mercadorias para a subjetividade contemporânea, caracterizada pelo fetichismo de segundo grau que se constituiu pelo nível do desejo e pela adesão à realidade imediata (OLIVEIRA, 2011)<sup>199</sup>, tomamos como referência inicial alguns elementos da dialética do esclarecimento elaborada por Adorno e Horkheimer. Segundo essa dialética, o “progresso se transforma em regressão” e “a humanidade, em vez de entrar num estado verdadeiramente humano, está afundando-se numa nova espécie de barbárie” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 11).

Ao teorizarem a respeito do esclarecimento, Adorno e Horkheimer compreenderam que se tornou necessária a dominação da natureza interna dos indivíduos para que eles possam autoconservar-se dominando a natureza externa. Tal processo de “dupla” dominação remonta às sociedades regidas por formulações mitológicas, pois nelas já se tinha uma forma pretérita de esclarecimento que, por meio da atribuição de nomes às coisas e eventos naturais que causavam medo, visava dominar o desconhecido. Assim, a interpretação que Adorno e Horkheimer fazem da *Odisséia*, ao considerarem Ulisses como representante da proto-história do homem esclarecido, explicita, entre outros aspectos, que Ulisses teve como exigência

---

<sup>199</sup> Na pesquisa que desenvolveu sobre a “crise do potencial de transcendência à realidade imediata no quadro das novas gerações de jovens”, Robson de Oliveira fez indicações precisas a respeito desse segundo nível do fetichismo: “Em termos teóricos, uma releitura da crítica de Marx ao Fetichismo da Mercadoria fez-se fundamental para compreendermos, contemporaneamente, um novo nível de fetichismo referente ao nível do desejo. Ou seja, atualmente a mercadoria não seria mais apenas aquela que determina a vida social objetivamente por se instalar como *a priori* tácito, mas também passa a ser objeto de identificação idealizada por parte dos consumidores. Deste modo, a lógica da mercadoria na contemporaneidade pretende criar um mundo em que nada precisa ser renunciado, um universo espetacular em que haveria um processo de pacificação entre indivíduo e sociedade. Nesta perspectiva, nossa hipótese é a de que vem ocorrendo uma paulatina perda do potencial de transcendência nos jovens em prol de uma adesão incontestante ao presente imediato. (...) Nossas análises indicam a existência de uma idealização dos objetos de consumo nos jovens; um culto ao imediato; além de um culto ao prazer ligado não apenas ao consumo de objetos, mas sobretudo ao consumo de pessoas, considerados por vezes, supérfluos e efêmeros. Nossas reflexões finais apontam não para uma absoluta identificação entre real e possível, mas para uma tendência a que o terreno do real, presidido pela lógica mercantil, mantenha cativo o terreno do possível” (OLIVEIRA, 2011: 6-7).

primordial reprimir e dominar sua natureza interna para conseguir dominar a medonha natureza externa. Trata-se da necessidade de se sacrificar a si mesmo recusando a mimese primária de ser-um com a natureza externa (mimese própria das fases iniciais do desenvolvimento do bebê, segundo a teoria de Freud). O enrijecimento do eu como segunda mimese cujo modelo é Ulisses faz com que o sacrifício se torne subjetividade. Esta última, por sua vez, precisa tornar-se objeto para que o indivíduo possa dominar a natureza externa e os outros homens.

Ao exercer poder sobre a natureza externa para se autoconservar, o homem do esclarecimento (que antecede e muito, portanto, ao homem moderno) deve não somente alienar-se em relação à própria natureza, mas também assimilar os poderes dela como forma necessária de sacrifício para a maturação do seu ser:

O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão somente, as atividades da autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado. (...) A história da civilização é a história da introversão do sacrifício (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 61).

Para Adorno e Horkheimer essa crescente dominação do natural, do social e do individual não foi um processo autoconsciente. Ao procurar libertar os homens do domínio da natureza primeira, o “processo civilizatório” como dominação acaba por se tornar algo semelhante à própria natureza, uma “segunda natureza” em que se naturaliza a dominação e o autossacrifício.

Nesse contexto, a razão potencialmente emancipatória, chamada de “objetiva” por Horkheimer, num processo de autodestruição da razão, tende a dar lugar à razão instrumental “subjetiva”. Consequência do esforço de autoconservação, que leva ao desenvolvimento da razão ocidental abstrata, calculadora, hipostasiada no tratamento dos meios para se obterem determinados fins subjetivos, e não refletindo sobre os fins objetivos e suas consequências sociais, a dominação da natureza pela razão desenvolveu-se desde a magia e passou pela religião, até chegar à moderna ciência. Assim, na sociedade moderna a racionalidade técnica torna-se racionalidade instrumental que submete os indivíduos à dominação retirando-lhes certa autonomia. O progresso técnico converte-se em regressão social e “a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (ADORNO e

HORKHEIMER, 1985: 19). Entretanto, para os citados autores “o mal não deriva da racionalização do nosso mundo, mas da irracionalidade com que nossa racionalização atua” (ADORNO e HORKHEIMER, 1973: 98), pois não se trata de “nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas da função da própria técnica na economia atual”.

Sob a dinâmica da sociedade capitalista, que “só se conserva na medida em que se expande” e produto da dominação da racionalidade técnica pela economia que tende a colonizar todos os âmbitos da vida, passa-se uma “mais-repressão” (Marcuse), que leva o indivíduo a vestir a “máscara de caráter” (Marx), correspondente à “forma-sujeito moderno”. Quer dizer que o indivíduo deve tornar-se sujeito da sociedade capitalista, notadamente por meio do trabalho. Assim, à forma social capitalista corresponde uma forma-sujeito que se sobrepõe ao indivíduo. Este, por sua vez, constitui-se a partir de experiências amplas e diversas que podem divergir das formas sociais dominantes, o que nos faz ainda distintos, a despeito de a forma-sujeito tender a nos formatar adaptando-nos à sociedade capitalista. Por isso, “os estereótipos exigidos ao sujeito chocam-se com o indivíduo, já que ele não vive em todos os âmbitos da vida a lógica mercantil. O protótipo do sujeito moderno objetivante e objetivado é exatamente aquele que é capaz de fazer violência contra si mesmo antes de objetivar a natureza externa” (OLIVEIRA, 2011: 83).

Dessa maneira, ao mesmo tempo que permitiu ao homem livrar-se de certos grilhões com que a primeira natureza o prendia, o esclarecimento também trouxe consigo a própria antinomia na medida em que o homem se torna escravo da reificação técnica e mercantil. Por isso Adorno e Horkheimer afirmam que “o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 61). Nesse contexto, em que reluz o caráter destrutivo do progresso, a dominação se dá através de uma lógica abstrata e impessoal da racionalidade instrumental vinculada à forma-mercadoria como condensação de trabalho abstrato. Daí o indivíduo ser tencionado a ajustar-se: “A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm de mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas” (Ibidem: 144).

Marcuse teorizou sobre algo parecido, que chamou de “homem unidimensional”. Trata-se do homem do capitalismo tardio, no qual o “ambiente tecnológico, a cultura, a política e a economia se fundem num sistema onipresente que engolfa ou rejeita todas as alternativas” (MARCUSE, 1973: 19). Ao manter cativa a razão crítica, a racionalidade instrumental expressa no aparato técnico leva à positividade, à passividade e à não-discussão

do existente (o que Debord chamou sociedade do espetáculo). A unidimensionalidade sobre a qual Marcuse teorizou também se refere a uma espécie de “consciência feliz” dos sujeitos que vêm na sociedade capitalista e nas mercadorias à venda a materialização de todas as suas aspirações, o que alimenta neles uma fé cega e conformada em relação à sociedade presente. Nesse sentido, “o real e o possível são a mesma coisa, ou (...) o possível pode apenas ser a continuação do real. A única dimensão seria, portanto, a que apresenta a sociedade da mercadoria” (OLIVEIRA, 2011: 136).

Ao atingirem praticamente todos os tempos e espaços da vida cotidiana, a racionalidade técnica como objetivação da razão instrumental e a reificação generalizada acabam por eliminar as rupturas que os indivíduos poderiam promover em relação à sociedade presente. As programações do cotidiano pelo aparato técnico-mercadológico levam o pensamento a submeter-se a reações prescritas, ou seja, impossibilitam os pensamentos próprios: “Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 128). A teoria da indústria cultural debate especificamente essa questão. Como dissemos, o controle sobre toda a vida dos sujeitos significa que não apenas no tempo do trabalho propriamente dito, mas também no “tempo livre” instrumentalizado como lazer a racionalidade do capitalismo se torna onipresente. A diversão programada pela indústria cultural como descontração administrada reduz o esforço reflexivo do consumidor. Não sendo mais provocado pela arte autônoma que lhe permitiria refletir sobre as limitações e contradições da sociedade, o consumidor ratifica estas últimas ao mesmo tempo que se torna impotente. Por isso, ao invés de ter um caráter político necessariamente positivo, como Benjamin vislumbrava, o entretenimento de massa serve para forjar o “estereótipo” do sujeito acrítico.

A indústria cultural não afeta apenas a estrutura mental dos sujeitos, tornando-a heterônoma. Através da publicidade, por exemplo, busca-se moldar psiquicamente os desejos dos consumidores. O controle da consciência<sup>200</sup> e dos desejos leva, enfim, à neutralização do

---

<sup>200</sup> A ideia de semiformação (ou semicultura) refere-se exatamente ao rebaixamento da capacidade reflexiva do pensamento, levado a cabo pela reificação da cultura: “(...) como a real emancipação dos homens não ocorreu ao mesmo tempo que o esclarecimento do espírito, a própria cultura ficou doente. Quanto mais a realidade social se afastava da consciência cultivada, tanto mais esta se via submetida a um processo de reificação. A cultura converteu-se totalmente numa mercadoria, difundida como uma informação, sem penetrar nos indivíduos dela informados. O pensamento perde o fôlego e limita-se à apreensão do factual isolado. Rejeitam as relações conceituais porque são um esforço incômodo e inútil. (...) O pensamento reduzido ao saber é neutralizado e mobilizado para a simples qualificação nos mercados de trabalho específicos e para aumentar o valor mercantil da personalidade. Assim, naufraga essa auto-reflexão do espírito que se opõe à paranoia. Finalmente, sob as

potencial crítico dos sujeitos, os quais acabam conformando-se “espontaneamente” à sociedade tal como ela se encontra. Por isso, a homogeneização dos indivíduos não se reduz à padronização levada a cabo pelo modo de produção. Trata-se também de uma identidade incondicional com a sociedade. A tensão com a sociedade, por sua vez, poderia ocorrer se a “forma-sujeito” imposta ao indivíduo fosse por ele questionada a partir do mal-estar causado pela exigência de adequação ao *status quo*.

Não por acaso, com a redução da tensão com a sociedade, os indivíduos tornam-se prisioneiros do capital ao mesmo tempo que passam a sentir-se confortáveis e “felizes”. Há, portanto, tendência à redução das tensões entre os indivíduos submetidos à forma “sujeitos modernos” e a sociedade, o que ocorre não exatamente no âmbito da consciência, mas no nível de uma “adesão mimética” à realidade imediata. Além de tender a minar a capacidade de imaginar, de refletir e de pretender o que ainda não existe, essa “reconciliação forçada” do indivíduo com a realidade social vincula-se a uma forma de repressão sedutora ou “dessublimação repressiva”, “por meio da qual a sociedade pretende tudo dar para que o desejo não vá além daquilo que nela encontra” (OLIVEIRA, 2011: 23).

Segundo Herbert Marcuse, a “dessublimação repressiva” é o *gozo administrado* sob o capitalismo, gozo que atua como instrumento de dominação e controle dos sujeitos, através da produção de novas necessidades e desejos mercadológicos. Nesse sentido, “o prazer, assim ajustado, gera submissão” (MARCUSE, 1973: 85). A “razão mercantil” impõe-se não mais somente pela pura e dura coerção, mas sobretudo pela “sedução coercitiva”. Assim, afirma Vladimir Safatle, “(...) devemos lembrar como Marcuse configura corretamente tal expropriação do inconsciente como neutralização social do conflito entre princípio de prazer e princípio de realidade através de uma *satisfação administrada*”. Quer dizer que ocorre “‘uma liberalização controlada que realça a satisfação obtida com aquilo que a sociedade oferece’, pois, ‘com a integração da esfera da sexualidade ao campo dos negócios e dos divertimentos, a própria repressão é recalcada’” (SAFATLE, 2008: 129; grifos do autor)<sup>201</sup>. Para Safatle, contudo, a perenidade de uma satisfação que não satisfaz

---

condições do capitalismo tardio, a semicultura converteu-se no espírito objetivo” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985: 184).

<sup>201</sup> Nas palavras do próprio Marcuse em *Eros e civilização*: “O âmbito dos desejos humanos e a instrumentalidade para sua gratificação foram (através da transformação do princípio do prazer em princípio de realidade) incomensuravelmente aumentados, e sua capacidade para alterar a realidade, conscientemente, de acordo com o ‘que é útil’, parece prometer uma remoção gradual de barreiras estranhas à sua gratificação.

nos faz passar de uma sociedade da satisfação administrada para *uma sociedade da insatisfação administrada*, na qual ninguém realmente acredita nas promessas de gozo veiculadas pelo sistema de mercadorias (já que elas são postas para serem descartadas), a começar pelo próprio sistema, que as apresenta de maneira cada vez mais auto-irônica e “crítica” (SAFATLE, 2008: 133; grifos do autor).

Como nota a essa passagem, Safatle cita Debord: “(...) *a própria insatisfação tornou-se mercadoria*, a partir do momento em que a abundância econômica foi capaz de estender sua produção até o tratamento desta matéria-prima’ (DEBORD, 1997: 39-40; tese 59; grifos do autor)”. Assim, “*a incitação e a administração do gozo transformaram-se na verdadeira mola propulsora da economia pulsional da sociedade de consumo, isto no lugar da repressão ao gozo própria à sociedade da produção*” (SAFATLE, 2008: 128; grifos do autor). Algo próximo, adverte Safatle, foi percebido por Jacques Lacan como o caráter moral da libido própria de um super-eu exacerbado mas insatisfeito, cujo imperativo é: “Goza!”, embora o próprio Lacan diga que satisfazer essa ordem é impossível. Para Safatle tal fato está fundado no modo como as identificações socialmente disponibilizadas se acham ironizadas numa economia libidinal própria do que o autor chama de razão cínica, sintoma de um “mundo sem culpa” que faz autoironia. Seja como satisfação, seja como insatisfação administradas, o fato é que as novas formas de consumo estabelecem relação intrínseca com o desejo.

À condição psíquica dos sujeitos da sociedade teorizada por Freud, em que os prazeres eram sobretudo reprimidos na formação do eu, numa “interdição do excesso”, sucede uma sociedade em que a repressão assume valor de gozo mercantilizado (embora nessa sociedade não se possa gozar plenamente), tornando-se uma espécie de imperativo categórico que invade o íntimo dos indivíduos. Trata-se da emergência do “Eu-imperioso, onipotente, sem que isso seja, de fato, possível, embora o sujeito denegue essa impossibilidade e busque concretizar essa mimese a todo custo, mas agora, não mais com uma natureza, mas com uma

---

Contudo, tanto os seus desejos como a sua alteração da realidade deixam de pertencer, daí em diante, ao próprio sujeito; passam a ser ‘organizados’ pela sua sociedade. E essa ‘organização’ reprime e transubstancia as suas necessidades instintivas originais. Se a ausência de repressão é o arquétipo de liberdade, então a civilização é a luta contra essa liberdade. (...) O que a civilização domina e reprime – o princípio do prazer – continua existindo na própria civilização. O inconsciente retém os objetivos do princípio do prazer derrotado. Rechaçada pela realidade externa ou mesmo incapaz de atingi-la, a força total do princípio de prazer não só sobrevive somente no inconsciente, mas também afeta, de múltiplas maneiras, a própria realidade que superou o princípio do prazer. *O retorno do reprimido* compõe a história proibida e subterrânea da civilização” (MARCUSE: 1975: 35-37).

forma social tornada segunda natureza” (OLIVEIRA, 2011: 129). A compulsão dos sujeitos para o que lhes é oferecido revela uma subjetividade esvaziada que estabelece “identificação narcísica com objetos manipulados”, numa reiterada objetivação do sujeito, conforme salienta Conrado Ramos:

Ao buscar no prazer com o mundo empírico uma substância para o ego e na transcendência do gozo um sentido para a vida, o indivíduo reproduz um mundo em que o prazer negado se tornou possível às custas de sua infantilização e em que as tensões entre particular e todo foram superadas às custas do sacrifício do particular. Nos dois casos, o sujeito se aliena na posição de objeto (RAMOS, In.: DURÃO et. al., 2008: 83).

Assim, os sujeitos são não apenas praticamente transformados em objetos, contemplando o movimento autônomo do não-vivo (das mercadorias), como poder objetivo das coisas (Marcuse), mas também parece que seus desejos e necessidades emoldurados pelas mercadorias são saciados diretamente na sociedade presente, ao passo que se atrofiam desejos e necessidades de outra natureza, que permitiriam o desenvolvimento multifacetado da individualidade em relações sociais não-reificadas. Nesse sentido, de acordo com Debord, a realidade se apresenta como um pseudomundo à parte que é imitado e adorado, contemplado com felicidade, uma vez que os sujeitos não reconhecem essa realidade como produto da sociedade e nem muito menos como algo deletério. Dessa maneira, os desejos imperiosos precisam realizar-se imediatamente por meio das mercadorias. Emerge, então, o eu narcísico infantilizado que, no consumo conspícuo, visa a preencher um vazio da subjetividade reificada, que é fruto de um desejo recôndito produzido nas condições fetichistas dessa sociedade. A esse respeito, Robson de Oliveira esclarece as implicações do duplo fetichismo da mercadoria, quando esta última

(...) não é mais apenas aquela que por sua lógica organiza objetivamente a sociedade enquanto os sujeitos apenas seguem cotidianamente sua lógica. Ela agora de fato tem “cabeça”, ela é agora fonte de identidade. Dito de outro modo, a mercadoria cada vez mais se apresenta, principalmente na publicidade, como um outro idealizado e fascinante, capaz de, num processo mimético, transferir seus poderes àqueles que dela tenham “posse”. E esses poderes que pretensamente emanam das mercadorias apontam cada vez mais para um Eu narcísico. E esse Eu se erige como novo outro de si mesmo: “O Eu é o outro”, eis a nova alteridade. Esse segundo nível de fetichismo, fundamental para o advento da sociedade unidimensional, narcista e de consumo, aponta tendencialmente para um encerramento não apenas do Eu em si mesmo, mas da própria realidade nela mesma. A consequência é que



Eu e realidade tendem a reconciliar-se, e a realidade, ao formar os ideais, as maneiras de ser e sentir, tende a enclausurar o indivíduo num eterno presente. Isto significa dizer que a tendência dessa sociedade, como alertara Marcuse, é de que a outra dimensão, a do possível, seja “absorvida pelo estado de coisas predominante”. Assim como o real se pretende condensador das possibilidades de uma outra forma de convívio humano. Assim, o possível, quando se apresenta, reduz-se apenas a um melhoramento do real, um aperfeiçoamento dos ideais ditados e circunscritos pelo real (OLIVEIRA, 2011: 14).

Robson de Oliveira argumenta que, para realizar sua lógica sem limites da transformação de dinheiro e para continuar a impor a máscara de caráter da forma-sujeito (sobretudo como sujeito do trabalho), o capitalismo precisou da “sedução dos ‘espíritos’”. Tal sedução contribuiria, “pela via do consumo, mas cada vez mais sem limites” (Ibidem: 109), para a dominação social. Esse segundo nível do fetichismo, referido ao âmbito do desejo, é a manifestação concreta de que “o possível, o utópico, a felicidade, o bem-estar devem ser encontrados nas mercadorias, que invadem sem pedir licença também nosso sonho diurno e noturno” (Ibidem: 101). Por isso, “a tensão, de onde pode surgir reflexão, de onde, por sua vez, pode surgir o possível, o que aponta para além do tempo presente, para além da imanência — portanto, para a transcendência à ordem imediata — os ideais mercantis pretendem relaxar” (Ibidem: 101). A sociedade produtora de mercadorias aproxima-se, então, de uma mãe que provê tudo que os indefesos filhos desejam, desde que os desejos não vão além do que já existe. Nesse contexto de unidimensionalidade encontra-se, portanto, em crise a tensão entre indivíduo e sociedade, da qual poderia surgir a ideia de possível e, assim, transcender os limites da sociedade tal qual ela se encontra no presente. Segundo a teoria freudiana adaptada por Marcuse, a tensão entre indivíduo e sociedade só se mantém quando o “Eu” pode amadurecer e afastar-se do “Eu infantil”. A tensão leva à sublimação que permite o cultivo do espírito contestador, a reflexão, o pensamento crítico. Robson de Oliveira afirma que

o estado a-conflitivo sempre prometido pela mercadoria atualmente leva à regressão psíquica e social visto exigir o reino da imediatez, o reino que poupa o ser da individuação. No reino da imediatez não há reflexão. O reino da imediatez não permite nada faltar, não permite o rodeio que caracteriza o pensamento que deseja refletir sobre essa falta (OLIVEIRA, 2011: 134).

Por sua vez, o pensamento crítico, sobretudo o pensamento cujo lastro encontra-se na utopia concreta que visa a transcender a realidade imediata, pode surgir quando existe um

espaço interior de tensão, de não-imediatismo entre o indivíduo e a sociedade, espaço que se tenta preencher. Na obra *O princípio Esperança*, Ernst Bloch refere-se a esse espaço, do qual surge o desejo de completar o vazio, como o espaço em que se movem os sonhos diurnos de outra forma de vida e se encontra certa oposição ao *status quo*. No contexto contemporâneo, todavia, é esse espaço interior, o espaço para a “prática histórica transcendente, que está sendo barrado” (MARCUSE, 1973: 42), levando a “um padrão de comportamento e pensamento unidimensionais no qual as ideias, as aspirações e os objetivos que por seu conteúdo transcendem o universo estabelecido da palavra e da ação são repelidos ou reduzidos a termos desse universo” (Ibidem: 32).

Ora, na medida em que a administração da sociedade tende a liquidar a tensão dos indivíduos em relação ao presente, Marcuse pergunta-se se há possibilidade da emancipação humana, posto que “toda libertação depende da consciência da servidão”. Se a renúncia, o sacrifício e a sublimação eram experiências que, a despeito das cicatrizes que deixavam, permitiam o processo de desenvolvimento e amadurecimento dos indivíduos, a “sedução coercitiva” que contemporaneamente compõe o mundo das mercadorias produz uma “consciência feliz”, uma fascinação que leva os sujeitos à aceitação passiva do real. Marcuse chamou essa identificação com o real de “mimese social”, na qual o real “é alçado à condição totalitária de condensador também do possível numa imanência totalitária” (OLIVEIRA, 2011: 141). Afinal, “se há tendência a uma indiferenciação entre eu-mundo, eu-objeto, também há, da mesma forma, a uma indiferenciação entre real e possível, porque a tensão entre o real e o possível apenas pode se estabelecer com a manutenção da tensão entre indivíduo e sociedade.” (Ibidem: 140). Trata-se da unidade regressiva, da assimilação irrefletida dos sujeitos ao mundo das mercadorias. Nesse sentido, a onipresença das mercadorias não é exatamente sentida como opressão. Pelo contrário, torna-se algo admissível que esgota a imaginação, posto que as mercadorias são objeto de desejo, o que não implica a superação do sistema atual e a criação de outra maneira de viver.

Especificamente sobre a relação entre cultura e economia, mais precisamente sobre a indústria do entretenimento - constituída pela aliança entre novas formas de dominação, reprodução do capital e marketing -, Anselm Jappe argumenta que o entretenimento converge para a tendência regressiva já presente na sociedade, tendência de infantilização narcísica, levando à “pacificação social”:

Então, a necessidade para o capital de encontrar as esferas de valorização sempre novas – dito banalmente, as ocasiões de lucro – não poupa a cultura “por seus belos olhos”. É mesmo evidente que no interior da cultura, em sentido amplo, a “indústria do entretenimento” constitui o principal objeto de investimento. (...) A indústria da diversão – da televisão à música rock, do turismo à imprensa *popular* – desempenha papel importante na pacificação social e na criação de consenso. Esse fato é muito bem resumido no conceito de “tittytainment”. (...) O papel central assegurado tradicionalmente pela *repressão*, para o fim de evitar os distúrbios sociais, é doravante amplamente acompanhado do papel da infantilização (mas, contrariamente ao que alguns parecem acreditar, sem ultrapassá-lo completamente). Assim, a relação entre economia e cultura não se limita à instrumentalização da cultura pela economia. (...) A relação entre a fase atual do capitalismo e a fase atual da “produção cultural” é ainda mais direta. Existe um isomorfismo profundo entre a indústria do entretenimento e a deriva do capitalismo em direção à infantilização e ao narcisismo. A economia material estabelece laços estreitos com as novas formas de “*economia psíquica e libidinal*”. (...) O enorme desenvolvimento da indústria do entretenimento é ao mesmo tempo a causa e a consequência da proliferação do narcisismo. Assim, essa indústria é um dos principais responsáveis pela verdadeira “regressão antropológica”, da qual daqui para a frente resulta o capitalismo. O narcisismo constitui, com efeito, regressão tanto ao nível coletivo quanto ao nível individual (JAPPE, 2011: 218 a 221)<sup>202</sup>.

Dessa maneira, em comparação com as obras de arte relativamente autônomas, a indústria do entretenimento visa uma “experiência” que não passa de “evento” adorável, ao passo que as obras de arte poderiam causar choques existenciais, “colocar em crise o indivíduo ao invés de consolá-lo e de confirmá-lo no seu modo de existência habitual” (Ibidem: 230). As obras de arte “autênticas” permitiriam recusar o Eu narcísico infantilizado na medida em que estabelecêssemos com elas uma relação que não fosse diretamente de adoração, mas de distinção e de incômodo do objeto em relação ao Eu. Nesse sentido, Anselm Jappe afirma:

Se se deseja evitar que a cultura seja completamente absorvida pela economia – e o desejo de evitar esse fim permanece muito difundido –, é preciso começar por admitir a existência de uma diferença qualitativa entre os produtos da indústria do entretenimento e uma possível “cultura verdadeira”, e então admitir a possibilidade de um julgamento qualitativo, e

---

<sup>202</sup> Anselm Jappe acrescenta: “Então, o sucesso das indústrias do entretenimento e a cultura do ‘fácil’ – um sucesso incrivelmente mundial que ultrapassa todas as barreiras culturais – não se devem somente à propaganda e à manipulação, mas igualmente ao fato de que essas indústrias vêm ao encontro do desejo ‘natural’ da criança de não abandonar sua posição narcísica. A aliança entre as novas formas de dominação, as exigências da valorização do capital e as técnicas do marketing é tão eficaz porque se apoia numa tendência regressiva já presente. (...) O capitalismo é a primeira sociedade na história que se baseia na ausência de todos os limites e o diz o tempo todo. Hoje começamos tomar medida do que isso significa” (JAPPE, 2011: 229).

não puramente relativo ou subjetivo. (...) Os desafios que nos esperam nos tempos que estão chegando deveriam ser confrontados pelas pessoas na plena posse das faculdades humanas, e não pelos adultos que restam crianças no pior sentido do termo (JAPPE, 2011: 233-234).

A questão fundamental para a emancipação é, portanto, o modo como os indivíduos podem confrontar a sociedade no presente. Assim como existem expectativas de que uma mudança no curso da sociedade contemporânea possa ocorrer apenas com a centralização, das decisões político-econômicas, no Estado, ou com a organização das massas em função da “tomada do poder”, existem também expectativas bastante grotescas de que o desenvolvimento das forças produtivas e a aplicação da ciência à produção mercantil possam por si sós superar o capitalismo. As teorias sobre o “trabalho imaterial” são um dos principais elementos na positivação cega em relação à modernização capitalista, ainda tais teorias sejam reivindicadas pela “esquerda”. Embora não adentremos pormenorizadamente no rol dessas teorias, desenvolvidas por autores tais como André Gorz, Maurizio Lazzarato e Antonio Negri, a esse respeito questionamos alguns dos argumentos por eles expostos.

De maneira geral esses autores afirmam que o valor deixou de ser a medida reguladora interna do capitalismo contemporâneo em virtude das transformações por que o trabalho tem passado. Segundo eles, na “sociedade do conhecimento”, na qual seria predominante a produção de bens e serviços “imateriais” ou “intangíveis”, o “trabalho cognitivo” ou “imaterial” substituiria o “antigo” “trabalho material”. Na medida em que o trabalho predominante contemporaneamente não fosse mais o trabalho de produção de objetos pré-definidos, mas sim o “trabalho imaterial” referido sobretudo aos “serviços” que lidam com informações, comunicações e conhecimentos científicos, estaríamos diante da situação em que haveria maior customização e maleabilidade dos trabalhadores em relação às mudanças técnico-produtivas. Depois de cerca de dois séculos de redução do “trabalho complexo” ao “trabalho simples” na grande indústria capitalista, o “trabalho imaterial” estaria permitindo a reconciliação do “trabalho complexo” com a atividade produtiva, e o trabalhador passaria a ter maior controle sobre o que produz, ao mesmo tempo que estaria integrando cada vez mais os momentos da sua vida concreta em geral (os outros momentos da vida fora do trabalho) ao universo do trabalho<sup>203</sup>. Afinal, o desempenho individual e a “capacidade dinâmica” do

---

<sup>203</sup> “O regime de produção do trabalho imaterial exige da parte do sujeito a capacidade de constituir-se a si mesmo e de constituir-se em sua subjetividade; o indivíduo engaja-se num processo de criação ou de gestão do conhecimento, dos imateriais, que o forma e o transforma em amante do seu trabalho. (...) Suas qualidades são inicialmente desenvolvidas fora do trabalho, preexistem ao seu trabalho. Foi pela educação, pelos talentos

trabalhador tornam-se importantes no contexto em que os *managers* visam a “gestão por objetivos”. Nesse sentido, o trabalhador não seria mais simples engrenagem de uma máquina,

torna-se o vigilante, o autorregulador ou condutor de uma produção em que o fator humano se torna essencial. Esse trabalho é qualificado tanto de trabalho pós-fordista (como superação do trabalho fordista), quanto de trabalho imaterial, mas é chamado também capital cognitivo e capital humano: existe efetivamente um florescimento na terminologia desse tipo de trabalho. Escolhemos falar aqui de trabalho imaterial, considerando que o imaterial é o produto desse trabalho constituído no essencial pelo conhecimento e o saber-fazer que se ligam às capacidades expressivas, relacionais, inventivas, imaginativas, e à bagagem cultural adquirida pelo trabalhador. O processo de trabalho, mesmo se recobre um aspecto imaterial (o trabalho do espírito, por exemplo), desenvolve-se numa performance intelectual e linguística produzida pelo cérebro e pelo corpo material do trabalhador (KAMMER, In.: PERRATON et. al, 2007: 173-174).

Ao permitirem a canalização das capacidades “criativas” dos “trabalhadores imateriais”, as empresas seriam as novas “parceiras” deles. Como a subsunção do trabalho ao capital tenderia a se tornar externa ao processo de trabalho ou mesmo estaria extinta, o capital não poderia mais controlar os trabalhadores imateriais. No limite, o fim do trabalho assalariado não está tão distante dessas teorias, mas sob o ponto de vista de que os próprios trabalhadores se teriam transformado em empresas, podendo associar-se a outras “empresas” em dinâmicas flexíveis e podendo ser administrados por organizações completamente terceirizadas. Na medida em que apresenta-se “comunicativo, afetivo e imaterial”, o trabalho individual e coletivo se teria tornado algo cooperativo, meio caminho para o comunismo. Para os referidos autores, as forças produtivas do capital, não podendo mais ser transpostas, acabaram por ser aceitas como “eternas”. Num devir automático e inexorável, o desenvolvimento das forças produtivas estaria levando à implosão da sociedade baseada no valor. Uma vez que os trabalhos ditos imateriais baseados na informação-conhecimento não pudessem mais ser mensurados pelo “tempo de trabalho socialmente necessário”, o fim do modo de produção capitalista já estaria ocorrendo.

Os autores desenvolvem esses argumentos mesmo sabendo que os trabalhadores permanecem vendendo aos capitalistas a força de trabalho, o que para Marx constitui a

---

eventuais que desenvolveu, pelas formações ou estágios que teve, pelos interesses pessoais e atividades fora do trabalho (esportes, hobbies, envolvimento comunitários, viagens, etc.) que as capacidades do indivíduo puderam ser adquiridas e continuam a desenvolver-se, pouco importando o lugar e o tempo de trabalho” (KAMMER, In.: PERRATON et. al, 2007: 176).

subsunção formal do trabalho ao capital. Para Marx, ademais, o que permite a comensurabilidade dos diversos trabalhos concretos, a princípio incomensuráveis entre si, é o trabalho abstrato como tempo de trabalho socialmente necessário. A ideia de Gorz, próxima das ideias dos ideólogos e administradores de empresas, de que “o valor tem atualmente sua fonte na inteligência e na imaginação”, é errônea por que não se refere ao trabalho abstrato, mas às determinações do trabalho concreto. A expressão “trabalho imaterial” diz respeito, portanto, ao “lado” concreto do trabalho, à produção de bens e utilidades, uma vez que o trabalho abstrato como substância do valor, nos termos de Marx, é uma redução inconsciente e anônima movida pelo processo social em que as mercadorias são equiparadas pela quantidade de tempo de trabalho indiferenciado socialmente necessário para a re-produção de cada uma delas. Daí que o chamado “trabalho imaterial” não questiona a teoria do valor.

As formulações que entendem que a “imaginação” e a “criatividade humana” passaram a constituir o valor na “nova economia” confundem, portanto, trabalho “imaterial” (concreto) com trabalho “abstrato” e erroneamente identificam serviços com “trabalho imaterial”. Um serviço pode sim produzir algo material e tangível (um corte de cabelo, por exemplo). Posto que - conforme Marx escreveu no Capítulo VI Inédito do capital: "Serviço não é, em geral, senão uma expressão para o valor de uso particular do trabalho, na medida em que este [valor de uso] não é útil como coisa, mas como atividade" - serviço se refere aos valores de uso, não é coerente dizer que os serviços colocam em questão o valor, como medida da riqueza no capitalismo. Para compreender o capitalismo é necessário considerar a forma social mercadoria constituída pelo duplo caráter de valor e valor de uso, e não apenas a forma física do produto. Nesse sentido, os citados autores não compreenderam a teoria marxiana do valor. A forma-mercadoria não é algo necessariamente físico, embora o processo de sua produção o seja. Nesse sentido, a mistificação que acompanha o fetichismo da mercadoria tem como consequência o fato de a relação social ser confundida com o que lhe dá suporte<sup>204</sup>. No capitalismo o trabalho é produtivo na medida em que produz não apenas valor de uso, mas também valor de troca e mais-valor para o capital. Do ponto de vista da reprodução do capital, não interessa se o trabalho produz algo material ou imaterial, se produz

---

<sup>204</sup> No Capítulo VI Inédito Marx já havia alertado: "A mania de definir o trabalho produtivo e o improdutivo por seu conteúdo material origina-se... da concepção fetichista, peculiar ao modo de produção capitalista, e derivada de sua essência, que considera as determinações formais econômicas, tais como ser mercadoria, ser trabalho produtivo, etc., como qualidade inerente em si mesma aos depositários materiais dessas determinações formais ou categorias".

algo que existe em separado do ato de trabalhar ou não. O que interessa é que o trabalho permita valorizar o valor.

Outro aspecto problemático das teorias em questão refere-se à ideia de “capital humano”. Dizer que o capital como relação social de produção se personifica nos homens, tanto nos capitalistas quanto nos trabalhadores, não permite afirmar que o capital se tornou humano, do mesmo modo que reduzir o capital às máquinas seria reificá-lo. Nesse aspecto em particular podemos concordar com Henrique Amorim quando, criticando os autores em questão que defendem a ideia de “trabalho imaterial”, argumenta que “o capital aprendeu a controlar as formas de trabalho cognitivo. Aprofundou sua dominação política e econômica na produção quando passou a, dentro de limites preestabelecidos por ele mesmo, utilizar mais adequadamente as capacidades intelectuais do trabalhador” (AMORIM, 2009: 148).

A questão do papel do conhecimento no capitalismo, mais exatamente a questão relação entre conhecimento e “economia política”, foi tratada de maneira pertinente por Rodrigo Teixeira (2009). Segundo esse autor, o conhecimento na produção capitalista tem o papel de potencializar a força produtiva do trabalho concreto. Ele não defende que tenha havido “mudança na substância do valor ou qualquer mudança qualitativa no processo de valorização para compreender o papel cada vez mais importante do conhecimento científico e tecnológico na produção capitalista” (TEIXEIRA, 2009: 454). Para Rodrigo Teixeira, a “mercadoria conhecimento” que serve como “matriz” para a elevação da força produtiva do trabalho concreto (um software, por exemplo), uma vez produzida, não requer mais tempo de trabalho para ser reproduzida e, assim, seu valor (e mais-valor) tende a zero. Por isso o autor afirma: “A produção de conhecimento se assemelha à arte neste aspecto, pois produz valores de uso não reproduzíveis, diferenciando-se do trabalho que apenas reproduz mercadorias ou serviços padronizados” (Ibidem: 440). Por serem até certo ponto monopolizáveis, as “mercadorias conhecimento” reproduzidas em geral têm os preços de venda desviados para cima em relação aos valores (uma vez que o tempo de trabalho necessário para reproduzi-las é relativamente pequeno). Dessa maneira, se, nos termos de Marx, a atividade produtiva de riqueza no capitalismo é a atividade que produz riqueza nova, a produção de conhecimento como mercadoria é uma atividade improdutiva, que se baseia na “redistribuição do valor gerado na produção, ou seja, aquele que tem a propriedade do conhecimento, por meio de patentes ou direitos de propriedade intelectual, direitos autorais, etc., tem o poder de se apropriar de parcelas de rendas diversas” (Ibidem: 454). O autor entende, portanto, que os

ganhos com a mercantilização do conhecimento e da informação funcionam como rendas da terra, chamadas “rendas de conhecimento”. Ou seja, a partir da realocação do mais-valor gerado pelas atividades produtivas os “proprietários do conhecimento” auferem “rendas de conhecimento”. Nesse sentido o citado autor procura entender o papel do conhecimento na produção capitalista sem sair do escopo da teoria marxiana do valor, “especialmente quanto ao seu fundamento, segundo o qual o valor das mercadorias é determinado pelo tempo de trabalho abstrato necessário à sua reprodução” (TEIXEIRA, 2009: 455).

Para além dessas críticas necessárias às teorias do “trabalho imaterial”, um desdobramento analítico importante refere-se ao debate sobre a relação contemporânea entre o tempo de trabalho e o “tempo livre”. No livro *Trabalho em migalhas*, George Friedmann analisou o modo como a “vida fora do trabalho” se torna uma fuga da angústia psicológica causada pelo trabalho: “A insatisfação no trabalho, seja ela consciente ou não, exerce uma ação permanente e múltipla sobre a vida fora do trabalho, uma vez que se traduz por fenômenos de evasão para atividades laterais” (FRIEDMANN, 1972: 169). Mais à frente Friedmann acrescenta: “O homem ‘alienado’ da civilização técnica do capitalismo é infeliz: ‘ao consumir diversão, procura reprimir a consciência de sua infelicidade. Empenha-se em ganhar tempo e, em seguida, se inquieta em matar o tempo que ganhou’. A insatisfação do trabalho em migalhas constitui, em nossa opinião, um dos principais aspectos desta alienação” (Ibidem: 170). A questão é que a separação entre trabalho e “tempo livre” talvez não seja tão estanque quanto antes, o que os teóricos do trabalho imaterial acertadamente indicam. Embora não concordemos com a afirmação de que o tempo de trabalho deixou de ser a medida do valor que rege a sociedade capitalista hodierna, admitimos que o tempo de trabalho avançou de maneira dominante em direção ao “tempo livre”: além de produzir mercadorias, agora o trabalhador deve cada vez mais produzir-se a si mesmo, de modo a adquirir “habilidades e qualidades” específicas, sobretudo no tempo fora do trabalho propriamente dito. Enquanto na Grécia Antiga o “tempo livre” era o tempo prépolítico que permitia o preparo do cidadão para a política, agora o “tempo livre” é produtivo no sentido de se orientar quase totalmente para o trabalho. Éva Kammer, embora em tom às vezes complacente com o que entende ser uma sociedade “pós-industrial”, assim expõe o que se passa:

A maior parte do tempo é absorvida pela atividade de trabalho, tornada “a norma e a ordem das nossas sociedades atuais”. Estamos longe da sociedade do lazer visada por Dumazedier no início dos anos 1960 e na qual o lazer,



tornado o maior tempo da existência, seria um tempo livre para si, liberado das obrigações do trabalho. Se a relação entre o tempo de trabalho e o tempo de lazer não foi invertida, a própria natureza dessa relação foi, entretanto, modificada nas novas formas de trabalho da era pós-industrial: o tempo de trabalho parece ter sido descentrado em direção ao tempo do lazer (KAMMER, In.: PERRATON et. al, 2007: 161).

Dessa maneira, a permeabilidade entre tempo de trabalho e tempo de vida fora do trabalho contribui para o completo domínio da subjetividade humana, isto é, ocorre uma “invasão” do tempo de vida pessoal - que seria um tempo para si mesmo - pelo tempo para o trabalho. Ao invés de se tornar o empresário de si mesmo, como pretendem os defensores do toyotismo e do “trabalho imaterial”, o trabalhador torna-se o domador de si mesmo em função dos termos requeridos contemporaneamente para a reprodução social capitalista. Assim, a lógica do trabalho abstrato cada vez mais a ele subordina os tempos e os espaços da vida social, não apenas diretamente, por meio dos setores de reprodução capitalista, mas também indiretamente, por meio da “nova morfologia do trabalho”. Se o “tempo livre” já estava reduzido em função, por exemplo, da indústria do entretenimento - a “dicotomia tradicional de trabalho e lazer tende a tornar-se cada vez mais reduzida, e as ‘atividades de lazer’ socialmente controladas tomam cada vez mais do tempo livre do indivíduo”, como afirmou Adorno -, contemporaneamente houve sobreposição do trabalho ao “tempo livre”, o que faz com que todas as pessoas quase não tenham mais tempo fora do domínio trabalho.

Se no mundo antigo as atividades de ócio tinham um fim em si mesmas, ou melhor, não tinham objetivos econômicos, com as indústrias modernas do entretenimento o “lazer” foi subordinado aos objetivos da rentabilidade. Mas atualmente toda a vida dos sujeitos, tanto dentro como fora do trabalho, incluindo e excedendo o entretenimento comercial, tornam-se integralmente definidas pela racionalidade econômica: “Vemos então emergir um novo regime de trabalho em que o ‘fora’ e o ‘dentro’ das atividades de trabalho (a esfera do trabalho e a esfera fora do trabalho) não são mais claramente distintas, então toda atividade sendo sujeita a regulação econômica” (KAMMER, In.: PERRATON et. al, 2007: 179). Éva Kammer relaciona a dominação total do tempo dos sujeitos com o que Deleuze chamou, na linha da teoria do biopoder de Foucault, “sociedades de controle”, nas quais os mecanismos de poder se tornam contínuos e quase ilimitados, demandando “formação permanente e investimento de si que parece servidão voluntária” (Ibidem: 180). Embora não concordemos totalmente com a noção de Étienne de La Boétie de que se trata de uma “servidão voluntária”, pois tal servidão não é inteiramente voluntária, uma vez que deriva do duplo fetichismo

determinado socialmente, parece-nos que Éva Kammer tem razão ao afirmar que “o lazer se torna um espaço que tem por finalidade preparar o indivíduo para entrar e performar no mercado de trabalho. O lazer não é mais, nesse caso, um espaço liberado de constrangimentos, não é mais *pré-político*”. O lazer “está sim arriscado a tornar-se espaço *pré-produtivo* em relação ao mercado de trabalho, quer dizer, o mercado de trabalho acaba por orientar o sentido das atividades de lazer” (KAMMER, In: PERRATON et. al, 2007: 180; grifo da autora). Ao invés de ser tempo para si, o “tempo livre” torna-se tempo para o investimento pessoal em “qualificação” e aquisição de “habilidades” para o trabalho.

Desse modo, a importância que o conhecimento e a “pró-atividade”, por exemplo, passaram a ter para a reprodução da força de trabalho não implicou o fim da subsumção formal e real do trabalho ao capital. Pelo contrário, os trabalhadores ainda vendem suas forças de trabalho. A questão é que o modo de trabalhar dependente de conhecimentos e “habilidades” fez com que a “morfologia do trabalho” passasse a requerer a subordinação do trabalhador não apenas no ato de produção, mas durante todo o tempo de vida. Se, pelo fato de ser consumidor da indústria cultural, desde o período fordista o trabalhador era controlado no “tempo livre” instrumentalizado como lazer, agora é controlado também no momento das discussões com os amigos, com os familiares, no esporte, na aula de línguas, ou seja, tendencialmente é trabalhador em todos os momentos da vida. Por isso, ao invés de se defender o “trabalho imaterial” que romperia com a teoria de Marx, pode-se dizer que uma ênfase na teoria do valor permite compreender a maneira como se dá a integração não apenas de produção e consumo, mas de tempo de trabalho e tempo fora do trabalho como fundamentos “materiais” da reprodução da força de trabalho. O tempo de trabalho propriamente dito permanece como medida do valor, ao passo que praticamente todo o tempo de vida do trabalhador agora é requerido para ele próprio se reproduzir individual e socialmente.

Nesse contexto, são flagrantes os ecos das reivindicações libertárias dos anos 1960. O grito de maio de 1968 segundo o qual “queremos converter o tempo livre em trabalho e o trabalho em tempo livre” (citado em MATOS, 2012: 75), parece ter-se realizado de modo perverso. Assim, o trabalho parece agora combinar e sintetizar “inventividade”, “estudo”, “criatividade”, “diversão”, “autoiniciativa”, etc.. Dessa maneira, como indicaram Luc Boltanski e Ève Chiapello, houve absorção pelo capitalismo da crítica artística que a ele foi dirigida (notadamente no que diz respeito à morfologia do trabalho). Ao mesmo tempo que se

praticamente se degradou no nível do trabalho mais ou menos precarizado, “o núcleo ideológico do mundo do trabalho se reconfigurou a partir de valores que, há até bem pouco tempo, serviam de esteio para a crítica do trabalho e para o trabalho estético” (SAFATLE, 2012: 401)<sup>205</sup>.

A partir da “nova” morfologia do trabalho contemporâneo - sumariamente descrita acima - várias interpretações positivistas têm feito apologia da sociedade presente. Entre tais interpretações, a “teoria” sobre a “ascensão da classe criativa”, do urbanista e consultor norte-americano Richard Florida, tem tido certo destaque midiático, nas modas universitárias bem como no planejamento estratégico. O autor sustenta que as regiões em que se concentram profissionais envolvidos com tecnologias, arte, moda, design, etc. apresentam nível mais alto de desenvolvimento econômico - obviamente, é este último que Florida adora. Esses trabalhadores criariam um ambiente aberto, dinâmico e atrativo para a inovação e a “criatividade”. Segundo Florida,

o grande milagre da nossa era não está relacionado ao que os artefatos podem fazer ou à velocidade da sua evolução. O grande milagre é a extraordinária expansão da criatividade que produziu tais artefatos. As mudanças mais importantes estão associadas às estruturas sociais e mentalidades que passamos a adotar, o que por sua vez alimenta e mantém essa expansão (FLORIDA, 2011: 26).

---

<sup>205</sup> Em defesa da interpretação dos autores citados, Vladimir Safatle argumenta: “Um dos estudos mais importantes a esse respeito foi desenvolvido pelos sociólogos Luc Boltanski e Ève Chiapello. Os dois afirmam que essa natureza obsessivo-compulsiva do trabalho, tematizada por Weber, tende a desaparecer nas sociedades capitalistas contemporâneas graças ao impacto dos movimentos de contestação a nossas formas hegemônicas de vida, como os que vimos em maio de 1968. A partir de então, ‘o sistema capitalista se revelou infinitamente mais robusto do que seus detratores haviam previsto, Marx em primeiro lugar, mas porque ele encontrou em seus próprios críticos a via de sua sobrevivência (...). Uma capacidade de sobrevivência por endogeneização de uma parte da crítica que contribuiu para desarmar as forças anticapitalistas’. Sabemos como uma das vertentes da crítica social que se desenvolveu a partir de maio de 1968 visava o trabalho e sua incapacidade de dar conta das exigências de autenticidade. Visto como o espaço da rigidez do tempo controlado, dos horários impostos, da alienação taylorista e de estereotipia de empresas fortemente hierarquizadas, o trabalho fora fortemente desvalorizado pelos jovens de 1968. (...) O resultado de tal crítica teria sido a reconfiguração do núcleo ideológico da sociedade capitalista e a consequente modificação do ethos do trabalho, exemplo maior dessa ‘capacidade de sobrevivência do capitalismo por endogeneização da crítica’. Valores como segurança, estabilidade, respeito à hierarquia e à especialização, valores estes que o mundo empresarial trouxe de organizações como o exército e que compunham o núcleo de empresas paradigmáticas dos anos 1950 e 1960, como a IBM, deram lugar a um conjunto de valores vindos diretamente do universo da crítica do trabalho. Capacidade de enfrentar riscos, flexibilização, maleabilidade, desterritorialização resultante de processos infinitos de reengenharia: todos esses valores compõem atualmente um novo núcleo ideológico” (SAFATLE, In.: NOVAES, 2012: 398-399).

Em verdade, a ideia de “ascensão da classe criativa” está intimamente relacionada com o trabalho que colonizou praticamente todos os momentos da vida, o que geralmente é tido pelos “trabalhadores criativos” como algo “adorável”. Paradoxalmente, todavia, ao mesmo tempo em que seria o demiurgo da sociedade em que o trabalho se torna uma espécie perversa de diversão, a classe criativa tem algo de ascético no que diz respeito ao “tempo livre”, pois a ela não seria permitido “perder tempo”, sob pena de pecar em relação ao “perfeito” “trabalho criativo”: “A classe criativa não é uma classe hedonista no sentido de Veblen, mas uma ‘classe ativa’. O consumo de seus integrantes não é tão ostensivo. Sem falar que esses indivíduos não se envolvem em nenhum tipo de atividade de passar o tempo” (FLORIDA, 2011: 169-170). Para Florida, todas as pessoas são potencialmente criativas quando se trata de uma sociedade em que não haveria mais relação de “controle”, de dominação e exploração da força de trabalho (!):

Hoje, mais do que nunca, os trabalhadores controlam os meios de produção; eles *são* o meio de produção. Sendo assim, a questão do “controle” supremo não está relacionada a quem detém a patente que pode resultar um trabalho criativo; também não importa se é o trabalhador criativo ou o empregador que controla a balança do poder no mercado de trabalho. Enquanto essas batalhas estão sendo travadas, a questão do “controle” supremo – na qual temos que nos manter focados, tanto individual quanto coletivamente – diz respeito a como manter acesa e aproveitar a fogueira da criatividade que arde em todos nós (FLORIDA, 2011: 37; grifo do autor).

Na linha da teoria economia neoclássica e sua defesa das amenidades urbanas, certos ideólogos amigos de Florida (CLARK et. al., 2004) têm argumentado de modo fetichista que o entretenimento ultrapassou o trabalho como aspecto principal do crescimento econômico das cidades. Para eles, defensores do “capital humano”, “é preciso levar o entretenimento a sério”, uma vez que a oferta e o consumo de entretenimento e cultura, que os atrativos de lazer e demais amenidades urbanas (“materiais e não materiais”), como os equipamentos de diversão, agora atraem não apenas turistas, como também e principalmente “pessoas talentosas”, as quais passaram a conduzir uma “nova” “economia criativa” nas cidades em que moram. Por isso, o entretenimento se teria tornado a principal preocupação das políticas públicas nos Estados Unidos e em grande parte do norte da Europa. Assim, não sendo apenas superestrutura resultante da infraestrutura econômica, o entretenimento “viria a ser definidor do processo de crescimento das cidades”. Como é comum nesse tipo de abordagem, que defende calorosamente o processo que diz analisar, Clark acaba por mistificar a obviedade

que constata: o crescimento das atividades destinadas à diversão e ao consumo de lazer. Ao invés de ser explicado a partir dos fundamentos da reprodução social capitalista, o crescimento do entretenimento torna-se causa da própria reprodução capitalista. De fato, a origem de tal ideologia é o fenômeno cada vez mais *visível* do entretenimento urbano (que poderia ser analisado a partir da estrutura interna da “célula germinal” do capital, a mercadoria, como tentamos fazer). Ora, uma coisa é dizer que o entretenimento passou a ter importância crescente na vida social e inclusive na reprodução capitalista, outra coisa bem diferente é, para defender essa constatação, dizer que o trabalho deixou de ser o elemento central no adorado “crescimento econômico”. Dizer que o entretenimento aumentou não implica afirmar que o trabalho deixou de ser importante na reprodução capitalista. Afinal, como dissemos, no capitalismo contemporâneo o tempo fora do trabalho e o entretenimento são cada vez mais reféns do trabalho.

Certamente o entretenimento como domínio do trabalho está envolvido na reprodução capitalista do espaço e não se separa do que Amélia Damiani (2012: 264) compreende como a produção do vazio necessário à reprodução do capital, numa reiteração constante da acumulação primitiva, mas no âmbito não apenas da objetividade como também no âmbito da subjetividade: “No seu fundamento econômico, o comprometimento e o esvaziamento de práticas espaciais, como inerentes à nossa economia, se resolvem na violência da produção do vazio. A produção do vazio se põe como negação da realidade das práticas sócio-espaciais”. No entanto, para além da crítica ao esvaziamento das práticas espaciais e àquilo que tem sido feito com o que resta da cidade em meio à metrópole, a pergunta pelo que poderia ser feito com a cidade, contrariamente ao pragmatismo preso à realidade atual, parece-nos ser urgente. Tal pergunta é importante sobretudo se se pretende questionar a forma como o entretenimento e o planejamento urbanístico se envolvem com a regressão de uma sociedade que parece tornar cativo do presente-real o terreno do possível.

Como dissemos, para Lefebvre (2010) a cidade é uma “mediação entre as mediações”, uma construção transhistórica, mas não necessariamente eterna. Mediação entre a “ordem próxima” e a “ordem distante”, entre o cotidiano e o mundial, para o citado autor a cidade encontra-se contemporaneamente em crise. Em entrevista concedida em 1972 para ao Office National du Film du Canadá, após falar sobre o sucesso mundial do urbanismo moderno (fala sobretudo de Le Corbusier, mas também da Bauhaus) e sua adequação em relação ao capitalismo de meados do século XX (monopolista de Estado), Lefebvre salienta a

maneira como tal urbanismo leva à destruição da cidade multifuncional e das suas características simbólicas e lúdicas. O espaço urbano se estaria tornando uma forma desértica quando o urbanismo oficial ou não, quando os administradores aqui e ali se tornam reféns do valor de troca que subordina o valor de uso. A certa altura da entrevista Lefebvre reflete sobre o que resta da cidade e a (im)possibilidade do fim da própria cidade:

Tenta-se recolocar a vida num espaço repressivo, o que não funciona. A espontaneidade está morta. Mas se se procura uma reanimação, tal tentativa não pode funcionar. As pessoas foram isoladas umas das outras e as funções umas das outras. Houve dispersão. (...) Tal fato ocorre como um espectro, em todos os sentidos do termo: espectro de cores, em que todas as cores estão repartidas, separadas umas das outras; mas também espectro no sentido de que resta apenas um fantasma da existência. E então busca-se reparação, reestabelecimento de um pouco da existência com a participação social. Mas não se reestabelece senão um fantasma, um espectro. Presenciei algumas operações que são verdadeiras mistificações. (...) [Sobre um projeto para determinada área planejada em Tolouse,] disseram-me que consultaram a população, que foi participante. Isso me parece uma mistificação extraordinária. É uma das últimas mistificações da pseudodemocracia, a democracia que se suicida, que se mata a si mesma porque não chega a nenhuma coisa concreta. (...) eles [os homens dos séculos precedentes] fizeram coisas muito bonitas, e suas cidades são magníficas e permanecem magníficas. Mas para nós elas se tornaram objetos de consumo. É preciso inventar alguma coisa nova. Não podemos propor que vivamos como em Veneza ou Florença: Florença é uma cidade morta, Veneza é uma cidade empalhada. (...) Não creio que a vida urbana deva ser a de anteriormente. Creio que é necessário inventar a vida urbana e até os espaços devem ser inventados. Quando digo que é preciso inventar um espaço, produzir um espaço, penso de forma muito forte. (...) O espaço das rodovias, o espaço das vias-expressas etc. é um exemplo muito bom de produção do espaço, mas é um espaço produzido e reproduzido como bem de consumo corrente, e não como um conjunto para ser habitado e para a vida, o que ainda deve ser inventado. Indo tão longe quanto possível, pode-se dizer que a cidade desaparecerá, que o efêmero vai substituir o durável. Mas não creio que a sociedade possa resolver-se num simples fluxo de mercadoria, de informação e gente. (...) Veja até que ponto o movimento é complexo e contraditório: como digo com meu vocabulário dialético, essa tendência de dissolução do durável no efêmero é acompanhada, ao mesmo tempo, pela tendência à constituição dos centros, que são centros políticos dotados de poder abusivo, exagerado, mas que são os centros, os centros fortemente enraizados no solo. Vemos, então, que essa sociedade não pode tornar-se simplesmente uma sociedade do efêmero. Ela será a sede de um conflito novo entre o efêmero e o durável. Ela não pode evitar a construção de espaços duráveis.

Mais especificamente sobre a relação entre cidade e metrópole, Odette Seabra afirma, por sua vez, que “à medida que a cidade foi sendo invadida pelo valor de troca e este acabou

por ser a medida de todas as coisas, gerava a anticidade a qual damos o nome de metrópole” (SEABRA, 2011b: 71). Mas, para além das metrópoles, a produção e reprodução capitalistas engendram em nível mundial a sociedade urbana, em que a urbanização tende a substituir a industrialização como força impulsora do capitalismo. Posto que o espaço não apenas contém ou expressa as relações sociais de produção capitalistas, mas também é fator produtivo, a reprodução do espaço como fenômeno urbano tornou-se condição essencial da reprodução capitalista, que não pode ser revolucionada sem se revolucionar a produção do próprio espaço.

Sobre a relação entre cidade e urbano, Lefebvre afirmou que a cidade é uma “realidade presente, imediata, dado prático-sensível”, “por outro lado o ‘urbano’, realidade social composta de relações a serem concebidas, construídas ou reconstruídas pelo pensamento”, é uma possibilidade vinculada às “virtualidades da sociedade real” que não pode “dispensar uma base prático-sensível, uma morfologia” (LEFEBVRE, 2010: 54-55). *Grosso modo*, a racionalidade industrial faz do espaço um *campo cego* de ação instrumental com vistas à acumulação de capital. Como hipótese teórica e tendência histórica, temos a urbanização completa, isto é, uma sociedade inteiramente urbanizada. Para Lefebvre, tal tendência exige o esforço reflexivo do pensamento crítico que desvela contradições implicadas na formação dessa sociedade e busca reorientar a industrialização, suas forças produtivas. Esse esforço envolve-se numa ação que não pode, portanto, contentar-se com as formas e conteúdos advindos da industrialização. Esta, por sua vez, se torna meio para o fim de se realizar outra sociedade, orientada pela criação e apropriação do urbano. É necessário, para tanto, compreender as possibilidades inscritas no real/atual da sociedade urbana em formação como virtualidades de um vir-a-ser que, entretanto, ainda não se efetivou. Se “o cenário do futuro ainda não se encontra estabelecido” (Idem, 1999: 106), trata-se de intervir nas determinações sob cujas tendências podem agir estratégias contrárias à reprodução capitalista, ou seja, estratégias de conhecimento da prática da sociedade urbana e que visem a revolucioná-la. Na antecipação consciente do que ainda não se efetivou e que poderia efetivar-se como revolução para outro modo de vida, o comunismo (e sua expressão espacial, o urbano, obra a ser apropriada livremente pelo homem), encontra-se, portanto, o cerne de uma estratégia: a revolução urbana. Para isso é preciso mudar as ideias e concepções atuais do espaço urbano, bem como revolucionar a prática social. É preciso, portanto, modificar o curso da sociedade urbana, que advém da sociedade industrial, contrapondo-se ao mundo da mercadoria e ao poder repressivo do Estado.

A revolução urbana é, simultaneamente, o processo de urbanização mundial na sua objetividade e a revolução social que deve conter a dimensão urbana. Lefebvre fala, portanto, de duas revoluções urbanas. A primeira é a “implosão-explosão” das cidades, na qual a industrialização varre os centros tradicionais das cidades; com o domínio do lucro e da produtividade, as cidades entram em colapso, o que é verificável na destruição da espontaneidade da vida cidadina em função do consumo dirigido, da programação do cotidiano; essa desintegração física e da vida social da cidade é acompanhada da destruição da vida mental, que se faz refém da industrialização. A segunda revolução urbana refere-se ao urbano como possível, obra ainda por se realizar mediante a transformação revolucionária do espaço social do capitalismo; ao urbano como possibilidade iluminadora. Para realizar essa segunda revolução urbana é preciso, afinal, sair das especializações tanto teóricas quanto práticas advindas da industrialização e que impedem o conhecimento do fenômeno urbano em sua totalidade.

Lefebvre entende que a vida cotidiana toma forma e se configura para o ser humano como um todo, pois nela se expressam e se realizam as relações que constituem a totalidade do real. Mas o espaço, na medida em que passa a ser produzido através da reprodução das relações sociais de produção que se efetivam no cotidiano, não pode ser relegado a segundo plano. Se a alienação se encontra no nível tanto do cotidiano quanto do espaço, nem por isso o sistema econômico é completamente fechado, pois tem contradições que indicam para novas relações, por exemplo, entre os corpos e o espaço. A dialética do possível-impossível, que “se opõe ao real e faz parte do real”, busca abrir no presente, no cotidiano e no espaço as virtualidades e *possibilidades de transformação social* que apontam para uma forma de vida desalienada. Afinal, o que bloqueia a transformação do cotidiano e do espaço social são as alienações que os envolvem. A revolução urbana seria, então, a desalienação como metamorfose do cotidiano e do espaço social, a apropriação pelos seres humanos do curso das suas próprias vidas. Seria política no sentido de recusar a política institucional, levando ao deprecimento do Estado e liberando as forças e os potenciais autogestionários da sociedade: “A nova produção do espaço não se separa do projeto autogestionário, sendo este, por definição, oposto à gestão estatista do espaço. Crítica do existente, revolução da vida cotidiana, nova produção do espaço, aprofundamento autogestionário da democracia; estes são os princípios” (SANGLA 2010: 174). Por isso, uma nova produção do espaço, que supere a produção do próprio espaço sob o capitalismo, vai além da negação dos constrangimentos



econômicos e estatistas em direção à “autogestão generalizada”, inclusive autogestão do desenho da morfologia espacial e da relação do corpo com o espaço.

Com a revolução “o trabalho não acaba no lazer, mas no não-trabalho. A cidade não acaba no campo, mas na superação simultânea do campo e da cidade” (LEFEBVRE, 1972b: 68). A revolução seria, assim, o “fim da economia política, inseparável do fim da troca (e do uso oposto à troca), do fim do trabalho (e do lazer) e do fim da cidade (e do campo)” (Ibidem: 108). O fim do trabalho e do lazer poderia permitir a emergência de formas do lúdico que não fossem circunscritas à sociedade dominada (contrários, portanto, ao tempo livre instrumentalizado nos lazers comercializáveis), conforme Lefebvre reivindicou em *O direito à cidade*<sup>206</sup>. Em oposição à passividade dos sujeitos, à alienação crescente sob a normatização da vida capitalista (à divisão cotidiana entre tempos e espaços para o trabalho, o lazer e o deslocamento), busca-se o lúdico como forma de se apropriar da cidade e contrapor-se ao funcionalismo do urbanismo moderno: o lúdico deveria transcender e suprimir os espaços da produção, da distribuição, da troca e do consumo de mercadorias, fazendo da cidade um jogo. À crise da cidade que ameaça a sociedade contemporânea pode-se contrapor uma revolução em que a tomada da cidade realize o lúdico, a festa, e não a diversão administrada. Por sua vez, nas *Cartas sobre a educação estética do homem* Friedrich Schiller afirma que “o homem só é completamente humano quando brinca”. Nas trilhas de Schiller (e como Johan Huizinga havia proposto em *Homo Ludens*), portanto, Lefebvre reivindica o jogo como ação livre, “desinteressada”, que permite “restituir a festa transformando a vida cotidiana”. Antes de Lefebvre, Nietzsche também havia perguntado para que ainda servem as obras de arte quando a festa foi perdida:

---

<sup>206</sup> Numa entrevista de 1968 Lefebvre referiu-se à relação entre trabalho, lazer e cidade, vislumbrando (com certa fé criticável em relação à técnica) a superação da divisão entre trabalho e lazer, o que, ao contrário do que se passa com a contemporânea colonização do tempo de trabalho em direção ao lazer, levaria a outra sociedade: “No que diz respeito ao lazer, creio que o problema consiste precisamente em superar a divisão do trabalho ao mesmo tempo que a separação entre trabalho e lazer. Não digo que isso seja fácil, mas parece que é algo que a técnica pode permitir. À medida que a técnica se desenvolve, parece que diminui a separação entre o trabalho propriamente dito e o lazer. No que diz respeito ao emprego do tempo, posto que o problema fundamental é o do emprego do tempo, o problema que você coloca é delicado. (...) Efetivamente, seria interessante superar a separação entre o trabalho e o lazer. Nesse sentido, parecem discutíveis e criticáveis as sociedades de lazer completamente separadas das sociedades do trabalho. O futuro está, ao contrário, em integrar cada vez mais na ‘urbe’, na cidade, o trabalho e o lazer, as possibilidades do trabalho e as possibilidades do lazer. Este é um elemento do urbanismo que não tem nada a ver com o urbanismo atual, mas algo completamente diferente, completamente transformado... Trata-se, finalmente, da problemática da cidade, se você quiser. A problemática da cidade é a problemática que nos coloca a separação dos lugares, dos lugares de trabalho e de prazer, da vida privada. Trata-se de aproximá-los, de superar na prática as separações. Esta é a problemática urbana” (LEFEBVRE, 1968: 36)

*Agora e outrora* – Que me importa toda a arte de nossas obras de arte, se chegamos a perder a arte superior que é a arte das festas? Antigamente as obras de arte eram expostas na grande avenida de festas da humanidade, para lembranças e comemoração de momentos felizes e elevados. Agora se pretende, com as obras de arte, atrair os miseramente exaustos e enfermos para fora da longa vida dolorosa da humanidade, para um instantezinho de prazer, um pouco de embriaguez e de loucura lhes é oferecido (NIETZSCHE, 2001: 117; § 89).

Para Lefebvre, todavia, a revolução urbana também faria com que a separação da arte da vida fosse superada com o objetivo de dissolver a arte na vida e a vida na arte, transformando ambas numa “arte de viver”. Nesse sentido, certamente influenciado pelas “vanguardas” - notadamente pelos Situacionistas -, Lefebvre entende que

pôr a arte ao serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesma como caricatural. Isso quer dizer que os tempos-espacos tornam-se obra de arte e que a arte passada é reconsiderada como fonte e modelo de *apropriação* do espaço e do tempo. (...) Deixando a representação, o ornamento, a decoração, a arte pode se tornar *práxis* e *poiesis* em escala social: a arte de viver na cidade como obra de arte (LEFEBVRE, 2010: 133-4; grifos do autor).

Como uma espécie de “última vanguarda”, os Situacionistas indicaram a necessidade de superação da arte. Para eles, não mais haveria obra de arte que servisse como crítica da “sociedade do espetáculo”: ao se apresentar como as mercadorias, que levam os espectadores a permanente contemplação passiva, a arte também seria uma forma de fetichismo. Ao contrário da politização da arte, a superação (*aufheben* no sentido hegeliano) da arte deveria colocar a “revolução a serviço da poesia” (cf. KAUFMANN, 2001). Trata-se de fazer uma crítica negativa que vislumbre a utopia concretizável da “abolição da arte” enquanto esfera relativamente separada da vida e como alibi estético na contemplação passiva, através de uma vida cotidiana revolucionada em arte de viver. Para os Situacionistas

Quem quer superar a ordem estabelecida em todos os seus aspectos não pode ligar-se à desordem presente, inclusive na esfera da cultura. Deve lutar e não esperar, também no campo cultural, para fazer com que a ordem móvel do futuro seja uma aparição concreta. Esta possibilidade sua, presente já entre nós, desacredita toda expressão dentro das formas culturais conhecidas. Devem ser levadas todas as formas de pseudocomunicação até sua completa destruição para chegar um dia à comunicação real e direta (em nossa

hipótese de trabalho de uma cultura mais elevada significa: a situação construída). A vitória pertencerá a quem for capaz de criar a desordem sem amá-la (Tese 6 das *Teses sobre a revolução cultural*; nº 1 da revista da Internacional Situacionista. In: JACQUES, 2003).

Quando as mercadorias mais prosaicas passam a ser apresentadas como obras de arte (desde a *ready made* de Marcel Duchamp até a *pop art* de Andy Warhol), faz todo sentido a dúvida sobre a pertinência crítica da arte. Mas, enquanto a revolução não chega (e talvez não chegue nunca), talvez se devesse fazer justiça às abordagens teóricas que entendem que as obras de arte “autênticas”, não redutíveis a mercadorias, podem conter certo resíduo da liberdade ainda possível na sociedade capitalista contemporânea. Ao mesmo tempo, a arte contém indícios de uma atividade livre para além do capitalismo. Ao expressar uma crítica mediada ao existente, a arte pode assumir caráter desfetichizante. Desde pelo menos Schiller a estética se apresenta como uma experiência sensorial que contém a promessa de mundo novo, ao “suportar todo o edifício da arte do belo e da ainda mais difícil arte de viver”. Essa temática da arte como atividade em que a autonomia e a crítica se unificam, quando a objetivação humana perde o caráter coercitivo, tem sido longamente desenvolvida, sobretudo por pensadores marxistas. Por exemplo, Lefebvre, mesmo tendo feito críticas à ornamentação por meio de obras de arte, reconheceu em diversos momentos de sua obra que a arte como atividade especializada resistiria à especialização capitalista (pois nela a forma não se separa de maneira estanque do conteúdo) assim como ao próprio capitalismo (cf. LEGER, 2006): “A maior missão da arte é metamorfosear o real. Ações práticas, incluindo técnicas, modificam a vida cotidiana; a obra de arte transfigura a vida cotidiana” (LEFEBVRE, 1988: 83).

No conjunto das obras de Marx e de Engels há vários indícios da esperança que a arte contém de um mundo novo. Se, por um lado, na *Ideologia alemã*, os citados autores reconhecem que a especialização do trabalho artístico e literário leva à “concreção exclusiva do talento em alguns indivíduos”, o que é “causa da inibição do potencial criativo na grande massa de pessoas”, por outro lado reconhecem que a atividade artística seria como um índice (e não um instrumento) da atividade livre que a revolução social permitiria aos indivíduos, quando cada um poderá desenvolver livremente, entre outras atividades, a criação artística e literária<sup>207</sup>. Por isso Isabelle Garo considera que, “síntese presuntiva da afirmação de que o

---

<sup>207</sup> Como afirmam neste famoso trecho: “Logo que o trabalho começa a ser distribuído, cada um passa a ter um campo de atividade exclusivo e determinado, que lhe é imposto e ao qual não pode escapar; o indivíduo é caçador, pescador, pastor ou crítico, e assim deve permanecer se não quiser perder seu meio de vida – ao passo que, na sociedade comunista, onde cada um não tem um campo de atividade exclusivo, mas pode aperfeiçoar-se

trabalho deve tornar-se a ‘primeira necessidade vital’ e do programa da sua pura e simples abolição, a atividade artística tal qual Marx a pensa é indissociável da perspectiva da abolição do capitalismo, o que se apoia no presente e fornece o critério e a referência de uma práxis livre, gratuita e desinteressada” (GARO, In.: EUROPE, 2011: 33). Argumentando de modo semelhante, Jean-Marc Lachaud entende que

A arte evidentemente não escapa dessa lógica mortífera [do mundo das mercadorias]. Mas, subsistindo os constrangimentos impostos pela sociedade capitalista, a atividade artística e literária (nesse sentido contraditória, para Marx, em relação à essência do capitalismo) parece revelar, “apesar de tudo”, uma promessa do porvir e prefigurar um tempo em que a realização do homem não seria mais uma quimera. Numerosos autores do “marxismo underground”, para retomar a expressão de Georges Labica, percorreram essa via estreita aberta por Marx, seja considerando as obras de arte a “negação determinada”, numa linguagem polêmica (Adorno), ou como dimensão utópica e liberadora (Henri Lefebvre). Dito de outro modo, a fantasia criadora das obras de arte pode testemunhar que é possível “transformar o mundo” e “mudar a vida”, segundo a palavra de ordem dos Surrealistas, a qual une Marx e Rimbaud (LACHAUD, 2011: 45).

No livrinho *A dimensão estética* – que é muito influenciado pelas reflexões estéticas de Adorno - Marcuse escreveu:

Contra todo o fetichismo das forças produtivas, contra a escravização contínua dos indivíduos pelas condições objetivas (que continuam a ser as do domínio), a arte representa o objetivo de todas as revoluções: a liberdade e a alegria do indivíduo. (...) A autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade. (...) A arte continua presa da ausência de liberdade; ao contradizê-la, adquire a sua autonomia (MARCUSE, 2000: 66).

Adorno, por sua vez, afirmou nas *Minima Moralia* que “não só a possibilidade objetiva: também a capacidade subjetiva para a felicidade só se dá na liberdade”. A liberdade contida na arte seria, então, uma “promessa de felicidade” (conforme a expressão de

---

em todos os ramos que lhe agradam, a sociedade regula a produção geral e me confere, assim, a possibilidade de hoje fazer isto, amanhã aquilo, de caçar pela manhã, pescar à tarde, à noite dedicar-me à criação de gado, criticar após o jantar, exatamente de acordo com minha vontade, sem que eu jamais me torne caçador, pescador, pastor ou crítico. Esse fixar-se da atividade social, essa consolidação de nosso próprio produto num poder objetivo situado acima de nós, que foge ao nosso controle, que contraria nossas expectativas e aniquila nossas conjeturas, é um dos principais momentos no desenvolvimento histórico até aqui realizado” (MARX e ENGELS, 2007: 37-38).

Stendhal). No início do texto *A arte é alegre?*, por exemplo, Adorno diz: “A não-finalidade da arte é escapar da coerção da auto-preservação. A arte incorpora algo como liberdade no seio da não-liberdade. O fato de, por sua própria existência, desviar-se do caminho da dominação a coloca como parceira de uma promessa de felicidade, que ela, de certa maneira, expressa em meio ao desespero” (ADORNO, 2001: 11). Ao contrário da padronização e da primazia do todo em relação às partes que caracterizam os produtos da indústria cultural, a arte é expressão do singular, uma espécie de conhecimento crítico da sociedade. O prazer não-culposo no contato “profundo” com a obra de arte seria algo que o trabalho alienado não permite. A arte deveria, portanto, defender o “não-idêntico” que, na realidade, “a compulsão à identidade oprime”: “O motor da dialética negativa, como Adorno assevera, é antes esta forma elementar de contradição, a dor, esta dor que teima em ser dissimulada pela coerção da identidade exercida pelo conhecimento racional – e cuja expressão se inscreve de forma cifrada nas próprias figuras da razão, assim como nas configurações das obras de arte” (CHIARELLO, 2006: 27). O não-idêntico inscrito na arte é expressão do sofrimento que o sistema social impõe aos indivíduos. Por isso Maurício Chiarello entende que para Adorno

A arte persiste na atualidade, ou a atualidade requer a persistência da arte, justamente porque a ela compete apreender não, como queria Hegel, a Idéia na sua manifestação sensível, mas sim esta vida individual tornada meramente aparente, esvaziada de sua autonomia vital, abandonada pela Idéia que só se compreende na primazia dada à totalidade social que a subsume. Ela exprime assim o que de outro modo não se exprimiria; o grito de agonia de uma existência individual condenada à desaparecimento pela marcha do espírito. Certamente a arte que assim resiste na atualidade não se coaduna com o ideal clássico visado por Hegel, remetendo a uma arte nova e autenticamente expressiva, capaz de dar voz a cada particular efêmero e insignificante e fazer jus à vida plena que lhe foi recusada (CHIARELLO, 2006: p.32).

Ao mostrar uma instância que permanece quase ausente da vida cotidiana e na qual se encontram a liberdade e a expressão intensa da dor de se “autoconservar” na crueldade da sociedade capitalista, a arte deixa entrever modos de vida mais elevados do ponto de vista da realização humana, confrontando os indivíduos com o estado real do mundo. Mas não é qualquer arte que permite esse confronto com o mundo. As obras de arte simplesmente agradáveis, que buscam tornar as pessoas mais “gentis e alegres” como se tratasse de certa “terapia contra a frieza do mundo”, certamente não são as mais críticas. Pois, como disse Anselm Jappe,

se se quer quebrar a dureza dos indivíduos fetichistas e narcisistas, a própria arte mesma deve ser dura e difícil. Isso não quer dizer voluntariamente enigmática, mas exigente. Se ela não deseja participar do mercado desse mundo, a arte deve abster-se de vir ao encontro das “gentes”, facilitar suas vidas, tornar a sociedade mais simpática, ser útil, agradável; ela resta mais fiel à sua vocação enquanto se opuser à comunicação fácil e esforçar-se para confrontar seu público com alguma coisa de “maior” que ele (JAPPE, 2011: 246).

Se circular como consumidor no CCPL, por exemplo, se contrapõe ao movimento que faz com que a arte e a cultura circulem em cada um, que sejam cultivadas e não coisificadas enquanto especificidades para a reprodução do capital na modernização contemporânea, trata-se de pensar o conteúdo utópico da arte. Como afirma Ernst Bloch,

o filistinismo educacional não está fora de circulação. O pano de fundo continua sendo formado pelo mundo do museu do século XIX, com a arte como ilusão, a ilusão como ideal. Em última análise, trata-se do mesmo pano de fundo que, com sua elaboração plena, como espaço de consciência meramente caudatário, meramente contemplativo, ainda é chamado de historicismo (BLOCH, 2006, v. II: 464-465).

Bloch se opõe, então, ao princípio da “fruição cultural parasitária ou da possibilidade de servir cultura morta”, opõe-se à “história como passado sempre contemplado”: “A função utópica arranca os assuntos da cultura humana do leito pútrido da mera contemplação e desse modo descortina sobre cumes de fato galgados o panorama ideologicamente desimpedido do conteúdo da esperança humana” (BLOCH, 2005, v. I: 157).

O conteúdo utópico da arte como o negativo do que predomina na sociedade reificada foi teorizado por Adorno pelo fato de que a arte permanece como detentora da utopia na medida em que esta não se realiza. Mas a arte não pode por si só realizar a utopia e a realização da utopia seria o fim da arte. Com o fim da arte, a própria sociedade se tornaria obra de arte.

O novo é a nostalgia do novo, a custo ele próprio; disso enferma tudo o que é novo. O que experimenta como utopia permanece algo negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer. Central nas antinomias atuais é o fato de que a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia; e que ela, porém, para não atrair a utopia pela aparência e pela consolação, não tem o direito de ser utopia. Se a utopia da arte se realizasse, seria o seu fim temporal. Hegel foi o

primeiro a reconhecer que isto se encontrava implicado no seu conceito (ADORNO, 1971: 45)<sup>208</sup>.

Como afirmamos, contemporaneamente o real tende a tornar-se totalitário e a prender o possível nas suas tramas, fazendo com que de alguma forma a função utópica seja posta em questão. Mas, diante dessa situação, a esperança, como princípio de um mundo livre, não está fadada a desaparecer completamente. Walter Benjamin dizia que “é somente em nome dos desesperados que nos é dada a esperança”. Ernst Bloch, por sua vez, dizia que “a possibilidade não é um patriotismo triunfante. O possível contém igualmente seu contrário; contém igualmente a possibilidade do fracasso. Assim, a esperança contém tanto a possibilidade do fracasso quanto a do sucesso” (BLOCH, In: EUROPE, 2008: 54). A esperança de uma vida humana em que seríamos livres, embora possa ser desmentida pelo “fracasso”, permanece graças ao fato de que

nenhum objeto poderia ser elaborado conforme o desejo se o mundo estivesse encerrado, repleto de fatos fixos ou até consumados. No lugar deles, há apenas processos, ou seja, relações dinâmicas, nas quais o existente dado ainda não é completamente vitorioso. O real é processo e processo é mediação vastamente ramificada entre presente, o passado pendente e sobretudo o futuro possível (BLOCH, 2005: 194).

Nesse processo, para que o futuro possa ser a transformação da sociedade, seria preciso compreender nas latências e tendências do real e nelas intervir. Trata-se de procurar compreender o “o *ainda-não-consciente*, junto com seu correlato real e objetivo, o *ainda-não-chegado-a-ser*, como aquilo em que está envolvida a matéria do ser”. Bloch afirma que “o fenômeno externo é a criatividade, a produção de um *novum*, que até agora ainda não ocorreu, mas que, de repente, começa a ser filtrado e aparece como o que foi esperado por muito tempo” (BLOCH, In: MARCHAND, 1993: 35).

---

<sup>208</sup> Continua mais à frente: “A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia; nem sequer negativamente. O novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliado, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o fato de a terra, segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. Na imagem da utopia – não cópia, mas cifra do seu potencial – aparece o traço mágico da mais remota pré-história da arte sob o sortilégio integral; como se ela, através da sua linguagem, quisesse conjurar a catástrofe. O tabu acerca do télos histórico é a única legitimação daquilo por que o novo se compromete no plano político e prático, do seu aparecimento como um fim em si” (ADORNO, 1971: 46).

A pobreza de experiência no presente diz respeito a um novo que é repetição do presente, quando a sociedade parece presa na história como presente contínuo. Benjamin disse: “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos de empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual” (BENJAMIN, 1996: 118-119). O atual teria minado a utopia de que a sociedade se torne algo totalmente diferente do que ela no presente. Todavia, se várias utopias abstratas fracassaram ou se concretizaram como “utopias negativas” tal como o capitalismo (JAPPE, 2011), nem por isso a esperança de transformação social morreu – o que significaria decretar a falência absoluta da reflexão crítica sobre o presente (como expressão de “desejo de mudança”) e admitir um niilismo passivo em relação à sociedade.

Marx disse certa vez que o homem faz a história, mas “o homem faz a história em condições que lhe são dadas”. A questão da transformação do curso da história diz respeito, portanto, ao domínio das condições em que o próprio homem a faz. Benjamin entendia que a autêntica se utopia baseia na “memória involuntária”, isto é, não num passado pronto e acabado, mas nas suas possibilidades não florescidas. Por isso a questão não seria voltar ao passado, mas “desviar-se pelo passado” em direção ao futuro. Acontece que o futuro está de certa maneira bloqueado pela ideologia que o concebe como forma de atualização do sempre-igual, o “tempo do inferno” como chamou Benjamin, no qual tudo muda para que continuemos na mesma situação crítica. Então, a “expropriação do futuro” remete-nos à revolução, que redime elementos do passado que se mantêm como fermentos de um possível porvir da sociedade emancipada<sup>209</sup>. Também em Adorno a utopia não se encontra “no ‘lugar

---

<sup>209</sup> Em entrevista televisiva concedida em 1970, Henri Lefebvre reflete de modo semelhante: “A história, isso que se chama história, é um grande cemitério, e não apenas um cemitério do que passou. É também o cemitério do que foi possível e não se realizou, o que de esplendor, de beleza desapareceu. Mas há outro aspecto, há ocasiões perdidas, e, em cada momento da história, desde o início até nossos dias, o possível, o que é possível, trabalha no próprio coração do pensamento e da ação, no coração da esperança. Acredito que não existe vida social possível sem utopia, e a cada momento, a cada época, a projeção num possível que não se realizará. Essa projeção é indispensável para que as pessoas se movam, para que elas ajam. As grandes revoluções são também as grandes falhas, nada desaparece completamente, mas nada se realiza completamente. Veja a Revolução Francesa, que foi o sonho de uma democracia magnífica, dos homens livres senhores do destino, senhores de suas personalidades. Esse foi o sonho de Saint-Just, esse foi o sonho de Robespierre: eles agiram por esse sonho. Desse sonho ficou alguma coisa. Quando digo sonho, é entre aspas, é pensamento, é uma utopia, e fica alguma coisa, e alguma coisa que não deixa de ser um fermento em nós. Ao mesmo tempo, o que não foi realizado tal qual, e, ao contrário, o que ocorreu foi terrivelmente diverso. Da mesma maneira, a grande revolução de 17, a revolução de outubro, a Revolução Russa permite falar da análise marxista. O que foi projetado, sonhado, imaginado, pretendido, tudo isso ao mesmo tempo, foi a realização de todas as possibilidades que estavam contidos no trabalho humano. Era o domínio completo sobre a natureza, transformando essa natureza em uma espécie de novo paraíso, que acreditamos muito tempo realizado alhures, e depois acabou por ser outra coisa que, infelizmente, foi realizada. Desse grande esforço ficou um fermento que continua a agir e a viver no



comum' que o termo sugere, nem em tempo remoto, mas nas potencialidades que a ação dos homens já vem criando há muito, mas que simplesmente sufoca" (COHN, 1994: 26). Afinal, se "já não há lugar fora da engrenagem social a partir do qual se pode nomear a fantasmagoria; só em sua própria incoerência é que se pode encaixar a alavanca" (ADORNO, 1994: 74), trata-se de elucidar tanto as condições que impossibilitam o possível quanto as condições que permitiriam a realização do possível. Quando "tudo se move no todo, menos o próprio todo", o protesto do particular contra o todo defendido por Adorno pretende contribuir para a superação desse estado de coisas presente. Mas, como afirma Gabriel Cohn, tal protesto

não pode (...) ser reduzido a alguma versão do relativismo autocomplacente do 'respeito às diferenças'. É a dialética da diferença e da identidade, da reconciliação espontânea e da unidade forçada que está em jogo, e não um mero exercício de estilo. Trata-se, nada menos, de encontrar a chave para pôr em movimento o todo, de converter as partes do sistema consolidado em momentos de um processo que não ocorra *dentro* do todo mas *no* todo (COHN, 1990: 18; grifos do autor).

Para Adorno, o vazio e a dor subjetivos que a sociedade imputa aos indivíduos em troca de sacrifício devem ser contrapostos pelos próprios indivíduos. Assim, as "energias utilizadas por esses indivíduos para negar sua dor talvez sejam as mesmas necessárias para transformar as condições que a produzem" (RAMOS, In: DURÃO et. al., 2008: 83). Nesse sentido de fazer justiça à dor, Adorno concorda com Benjamin. Em relação à história, a teoria crítica, segundo Adorno, deveria ser "remetida ao torto, ao opaco, ao despercebido":

Quando Walter Benjamin dizia que a história até hoje foi escrita da perspectiva do vencedor e deveria ser escrita daquela dos perdedores, seria o caso de acrescentar que, embora o conhecimento deva expor a sequência linear da vitória e derrota, deve igualmente voltar-se para aquilo que se subtraiu a essa dinâmica, restou no caminho – de certo modo os resíduos e pontos cegos que escaparam à dialética. É da essência do derrotado parecer acessório, lateral, estranho. O que transcende a sociedade dominante não é apenas a potencialidade desenvolvida por ela como também aquilo que não se ajustou bem às leis do desenvolvimento histórico. A teoria é remetida ao torto, ao opaco, ao despercebido, que como tais desde logo trazem consigo algo de anacrônico, sem que esse, todavia, se perca no obsoleto porque pregou uma peça na dinâmica histórica. Vê-se melhor isso na arte (ADORNO, 2008: 148).

Posto que nos pareça necessário retomar uma perspectiva crítica a fim de transformar a história, tentemos finalmente elucidar a contradição entre trabalho e “tempo livre” em relação à emancipação social. Uma vez que a “produção de si no lazer” se torna fundamental contemporaneamente, Éva Kammer advoga a politização dos sujeitos a partir do lazer<sup>210</sup>. Antes dela e opondo-se à tecnicização da produção e à “utopia” da automação daí derivada, George Friedmann apoiou uma forma específica de lazer (contrária aos desígnios do Estado e ao lazer comercial) como o que poderia dotar o indivíduo de valor e eficiência culturais, de equilíbrio e felicidade: “Não esqueçamos que o lazer do homem é, essencialmente, escolha e liberdade, que corresponde a disposições individuais, aos gostos, em suma, a um complexo de tendências alojado no próprio núcleo da personalidade e que a sociedade deve, o mais possível, respeitar” (FRIEDMANN, 1972: 227). Antes de George Friedmann, Ernst Bloch diferenciou entre os lazeres os que são oferecidos pelo sistema capitalista e servem para manter a submissão dos homens e os lazeres que podem contribuir para levar os homens em direção a outra sociedade. A respeito destes últimos, Bloch diz que “sempre existe ainda uma parcela humana que não foi vendida ou não foi vendida integralmente, esta é igualmente a mesma que ainda não se tornou livre para si própria” (BLOCH, 2006, V. II: 466). Para Bloch seria necessário cultivar certos momentos da vida humana que apontam para o “verdadeiro tempo livre”:

Ainda vive uma fração ou um fragmento humano não totalmente comercializável, não completamente prestável como negócio de reprodução. E nele se conservam de tempos mais antigos, pré-capitalistas, determinados resíduos de lazer pleno, dignos de ser levados em conta, e eventualmente adaptados sob condições modificadas. Por causa de suas características pré-capitalistas, tais coisas também estão bem menos incorporadas no capitalismo, embora obviamente utilizável e falsificável. Isso diz respeito a divertimentos após o trabalho, tão diversificados como o hobby privado, a festa popular pública (em geral agrupada em redor de antigos festivais eclesiais) e ainda a totalidade do complexo da cultura que se torna comum: o anfiteatro para todos (Ibidem: 459-460; grifos do autor).

---

<sup>210</sup> “Concluimos sugerindo que, contrariamente ao que afirmam os pós-marxistas italianos, não é a esfera do trabalho que subsume certas características da política, é antes a esfera do lazer que pode tornar-se um espaço, não mais pré-político, mas político no sentido que pode tornar-se para o sujeito um espaço de resistência: o ‘trabalho’ da produção de si no lazer é um exercício de poder sobre si, no qual o sujeito se forma numa ação que se faz de início para si e de acordo consigo mesmo. É um espaço em que o sujeito pode revisitar a maneira como se refere à sua identidade de trabalhador. Pois é efetivamente na atividade de lazer, na qual o homem se transforma e se produz a si mesmo, que se encontram as novas possibilidades: o homem pode tomar em suas mãos seu destino e conduzi-lo em direções diferentes das propostas pela sociedade do trabalho. Se o lazer e o trabalho estão ligadas na produção imaterial, a criação individual resta sempre mais importante do que o trabalho” (KAMMER, In.: PERRATON et. al, 2007: 181).

O lazer, na acepção de Bloch, seria um caminho para a desalienação do ser humano em sua totalidade. Ainda que tenha uma avaliação positiva de determinados lazeres sob o capitalismo, para o autor não seria possível realizar uma experiência realmente livre na sociedade moderna, uma vez que esses lazeres “libertários” são ainda o negativo em relação ao trabalho e à produtividade capitalistas. Tais lazeres serviriam “estrategicamente” para permitir uma reflexão crítica, algo antissistêmico, e não a reposição da alienação do trabalho. Afinal, a utopia concreta de Bloch vislumbra a sociedade em que “desaparecem as diferenças entre trabalho braçal e intelectual, entre cidade e campo, sobretudo, porém na medida do possível, entre trabalho e lazer. Ademais chegaram a essa dureza somente por meio do capitalismo.” (BLOCH, 2006, V. II: 472). O hobby privado, a festa popular pública e o anfiteatro para todos só seriam realmente livres para além do capitalismo. Segundo Bloch, “o verdadeiro lazer vive unicamente do conteúdo sempre esperado, em boa hora atualizado, de sermos nós mesmos, ou de liberdade, em um mundo igualmente não-alienado. Somente num mundo assim o homem se sentirá em casa” (Ibidem: 477). A abolição do trabalho e o controle dos meios de produção pelos homens permitiriam, portanto, a liberdade.

Embora pudesse concordar com a utopia concreta de Bloch (e de Marx, certamente) do fim do trabalho e da liberdade para além do capitalismo, Adorno, por sua vez, não atribuiu a determinados lazeres a semente do mundo novo. Para ele, a questão sob o capitalismo é que o trabalho não pode ser contraposto logicamente a determinados lazeres na medida em que ambos se tornam desprovidos de prazer e espírito. Por isso Adorno defende a “ardilosa fusão” entre prazer e trabalho no intelectual crítico:

AGENDA – Pouca coisa distingue tão a fundo o modo de vida que convém ao intelectual daquele do burguês do que a recusa do intelectual a reconhecer a alternativa de trabalho ou diversão. O trabalho não obrigado a impor ao seu sujeito, em nome da realidade, tudo que de mau ele depois deverá impor a outros é prazer mesmo no esforço mais desesperado. A liberdade visada por ele é a mesma que a sociedade burguesa reserva exclusivamente ao descanso e, ao assim regulamentar, no mesmo passo lhe retira. Inversamente, para aquele que sabe da liberdade, todo divertimento admitido por tal sociedade é intolerável, e fora de seu trabalho, que decerto inclui tudo aquilo que os burgueses relegam ao feriado como ‘cultura’, não lhe apetece qualquer prazer substitutivo. Trabalho é coisa séria, brincadeira tem hora – isso conta entre as regras básicas da autodisciplina repressiva. (...) Apenas a ardilosa fusão de prazer e trabalho ainda mantém aberta a experiência autêntica sob a pressão da sociedade. Ela é tolerada cada vez menos. Mesmo as chamadas profissões espirituais são inteiramente esvaziadas de prazer pela analogia ao negócio. A atomização avança não apenas entre as pessoas como também no indivíduo singular, entre suas esferas vitais. Nenhum prazer pode aderir ao

trabalho, que do contrário perderia sua modéstia funcional na totalidade dos fins, nenhuma centelha de consciência pode cair no tempo de lazer, pois de outro modo ela poderia saltar para o mundo do trabalho e pô-lo em chamas. Enquanto o trabalho e o divertimento cada vez se assemelham mais na estrutura, com tanto mais rigor eles são apartados por linhas de demarcação invisíveis. De ambos o prazer e o espírito foram igualmente expulsos. Em um como no outro rege a seriedade bovina e a pseudo-atividade (ADORNO, 2008: 126-127).

De todo modo, como momento de preparação para o trabalhador servir às empresas, o lazer atualmente não permite por si só a liberdade, pois está limitado no tempo e no espaço aos domínios do trabalho. A questão a ser debatida diz respeito, então, aos potenciais do desenvolvimento das forças produtivas para a emancipação social e às contradições entre as forças produtivas e as relações de produção.

Desde pelo menos a década de 1970, com a publicação de um famoso livro de Daniel Bell, se fala que nos encontramos numa sociedade pós-industrial. Acredita-se que as máquinas tenderiam a substituir os homens no processo de produção. Mas “a maturidade tecnológica por si só ainda não significa absolutamente algo socialista. (...) os meios de produção sozinhos não trazem a felicidade” (BLOCH, 2006, V. II: 451). Marx já havia alertado que, sob o capitalismo, “como todo desenvolvimento da força produtiva do trabalho, o emprego capitalista das máquinas só tende a diminuir o preço das mercadorias, a encurtar a parte da jornada em que o operário trabalha para si mesmo, para alongar aquela outra em que ele trabalha só para o capitalista. É um método particular para fabricar mais valia relativa” (MARX, 1985, v. I: 266). Ou seja, com o aumento das forças produtivas os capitalistas buscam reduzir o “tempo de trabalho necessário” a fim de os lucros serem aumentados por meio da mais-valia relativa. Assim, mantendo a duração total da jornada de trabalho, com a elevação das forças produtivas os capitalistas usurpam ainda mais o “tempo de trabalho excedente” dos trabalhadores (por se reduzir o “tempo de trabalho necessário”). Segundo Ernst Mandel,

O Marx dos *Grundrisse* responde no mesmo sentido que o Marx do volume III do *Capital*: é uma ilusão acreditar que o trabalho industrial, que o trabalho da grande fábrica possa algum dia se tornar trabalho “livre”. O reino da liberdade não começa senão além do reino da produção material, isto é, do trabalho mecânico, se não se quer trazer esta ao nível da produção artesanal. A verdadeira solução reside pois em uma redução tão radical do tempo de trabalho (do “tempo necessário”) que as relações entre “trabalho” e “lazer” se encontram totalmente subvertidas” (MANDEL, 1968: 117).

Nesse sentido, o desenvolvimento das forças produtivas seria uma condição necessária, mas insuficiente, para a abolição da produção capitalista. Admitindo certo “aspecto civilizatório do capital” no que diz respeito ao desenvolvimento das forças produtivas, Mandel diz que uma forma de uso “emancipadora da técnica não será possível senão quando essa tiver sido liberada da empresa do lucro privado e da valorização do capital” (Ibidem: 204). Da nossa parte, embora sejamos relutantes em admitir como perspectiva da sociedade emancipada que as “máquinas trabalhem para nós”, pois isso seria algo reificado, não podemos deixar de concordar com o fato de que o desenvolvimento das forças produtivas é condição (ainda que insuficiente) para o fim do capitalismo.

Marx compreendeu que o capital é uma contradição em processo que quer diminuir o peso do trabalho na produção, mediante o desenvolvimento das forças produtivas. Mas o capital insiste em medir tudo pelo tempo de trabalho. Dessa maneira, se ocasiona o decréscimo relativo do tempo de trabalho necessário à produção, com o incremento da automação técnica na forma de capital constante, o processo de modernização não permite por si só que o homem se liberte completamente do dispêndio de trabalho, pois a fonte de valorização do valor para o capital se inscreve na exploração do trabalho vivo e no açambarcamento do tempo de trabalho excedente dos coletivos de trabalhadores em relação aos salários pagos. Todavia, na medida em que se desenvolvem as forças produtivas, desenvolve-se também a possibilidade concreta de superação do capitalismo, uma vez que as contradições deste são acirradas.

Ademais, a abolição do trabalho determinado pelas necessidades do capital encontra expectativas do porvir do reino da liberdade na luta pela redução da jornada de trabalho contrária ao lazer:

O reino da liberdade só começa, de fato, onde cessa o trabalho determinado pela necessidade e pela adequação a finalidades externas; portanto, pela própria natureza da questão, isso transcende a esfera da produção material propriamente dita. Assim como o selvagem tem de lutar com a Natureza para satisfazer suas necessidades, para manter e reproduzir sua vida, assim também o civilizado tem de fazê-lo, e tem de fazê-lo em todas as formas de sociedade e sob todos os modos de produção possíveis. Com seu desenvolvimento, amplia-se esse reino da necessidade natural, pois se ampliam as necessidades; mas, ao mesmo tempo, ampliam-se as forças produtivas que as satisfazem. Nesse terreno, a liberdade só pode consistir em que o homem social, os produtores associados, regulem racionalmente em vez de serem dominados por ele como se fora por uma força cega; que o façam com o mínimo emprego de forças e sob as condições mais dignas e

adequadas à sua natureza humana. Mas este sempre continua a ser um reino da necessidade. Além dele é que começa o desenvolvimento das forças humanas, considerando como um fim em si mesmo, o verdadeiro reino da liberdade, mas que só pode florescer sobre aquele reino da necessidade como sua base. A redução da jornada de trabalho é a condição fundamental (MARX, 1996: Livro III, Volume II, 273).

Nesses termos, a eficácia da produção não é visada para a elevação do lucro, mas como condição da liberdade humana, na qual os homens poderiam desenvolver-se livremente. Tal desenvolvimento necessita de tempo liberado do trabalho. E se Marx fala em conquista de tempo para os homens com a redução da jornada de trabalho, é como pressuposto da sociedade de homens livres associados, a respeito da qual poderíamos falar, finalmente, de tempo realmente livre. A desalienação do modo de produção do capital faria com que “o ‘tempo livre’ deixa de ser fonte de tédio e de opressão quando seus ‘consumidores’ se transformam de espectadores passivos em participantes ativos” (MANDEL, 1968: 118). Dessa maneira, a verdadeira liberdade do homem é conquistada com a destruição da separação e identidade contraditória entre tempo de trabalho e o tempo livre.

A associação de produtores, ao se libertar das amarras do tempo de trabalho, pode resultar em uma sociedade comunista. O caminho para o tempo integralmente livre passa, então, pela libertação da forma capitalista do tempo como medida do trabalho abstrato, o que não se coaduna com a liberdade privada, juridicamente instituída, nem com a dupla liberdade negativa do trabalhador no modo de produção do capital (livre dos meios de produção e livre para a venda da força de trabalho). Apenas na sociedade comunista o tempo fora do trabalho deixaria de ser uma forma antitética e identitária relativamente ao tempo de trabalho, tornando-se não mais o tempo de trabalho a medida da riqueza, mas o tempo livre (conforme Marx desenvolveu nos *Grundrisse*). A produção, a troca e a circulação de bens não seriam mais regidas pelo trabalho abstrato e pelo valor, o que, portanto, impossibilita a existência das mercadorias, do dinheiro e da venda da força de trabalho.

O tempo é livre na sociedade de produtores associados na medida em que seu controle é feito pelos próprios produtores, e não por uma média social inconsciente e anônima. O controle, pelos produtores, do tempo de produção do materialmente necessário à reprodução social, através dos meios de produção socializados, tem como finalidade produzir liberdade em tempo integral para que os indivíduos possam ter desenvolvimento multifacetado (das habilidades como expressões criadoras de obras, o que permanece atrofiado sob o capitalismo). A abolição do trabalho levar-nos-ia em direção às atividades criadoras cujas

finalidades não seriam “ganhar a vida”, melhor dizendo, não seriam atividades cujas finalidades fossem “perder a vida” para assegurar a existência material. Quando,

juntamente com o desenvolvimento multifacetado dos indivíduos, suas forças produtivas também tiverem crescido e todas as fontes da riqueza coletiva jorrarem em abundância, apenas então o estreito horizonte jurídico burguês poderá ser plenamente superado e a sociedade poderá escrever em sua bandeira: “De cada um segundo suas capacidades, a cada um segundo suas necessidades!” (MARX, 2012: 31-32).

Constituídas como fundamentos da reprodução social moderna, as mediações da reprodução do capital estabelecem as contradições distendidas entre forças produtivas e relações sociais de produção, contradições que precisariam ser levadas às últimas consequências a fim de se estabelecer outro modo de produção: o comunismo.

O comunismo não é para nós um *estado de coisa* [*Zustand*] que deve ser instaurado, um *Ideal* para o qual a realidade deverá direcionar-se. Chamamos comunismo o movimento *real* que supera o estado de coisas atual. As condições desse movimento [que devem ser julgadas segundo a própria realidade efetiva] resultam dos pressupostos atualmente existentes (MARX e ENGELS, 2007: 38; grifos dos autores).

Atualizando o projeto comunista de Marx, Alain Bihr (1998) propôs uma utopia concretizável do fim do trabalho, a começar pela redução do tempo de trabalho com objetivos humanos. Isso seria um passo decisivo para alcançar o tempo integralmente livre da sociedade comunista. Bloch, por sua vez, indicou que, “ainda, ou novamente, se presente [a maneira] como se gostaria de viver a vida livre. Contudo, além do como do tempo livre importa o onde, o espaço livre mais belo” (BLOCH, 2006, V. II: 467). Embora Bloch tenha dito que tal espaço livre seria a natureza (idílica), parece-nos que outro espaço social, outra morfologia espacial, aquela da apropriação e da criação de obras, iria em direção ao urbano.

Fundado na criação de obras concretas, presentificáveis, em que se dê outra finalidade à vida social que não seja a abstração-real das formas do capital (as estratégias estatistas e os cientificismos acabrunhantes, sendo inseparáveis os três elementos), o comunismo como superação do modo de produção capitalista possivelmente nos levaria à apropriação da cidade como centralidade da festa, no encontro e qualificação das diferenças, transformando a vida urbana em obra criadora.

Ainda que não tenhamos garantia de que, ao invés da barbárie, caminharemos em direção ao comunismo, é preciso dizer que não existe nenhuma emancipação humana sem a subversão da vida cotidiana e da produção do espaço capitalista.



## Referências Bibliográficas

Toda a bibliografia consultada em língua estrangeira e citada foi traduzida livremente pelo autor destes ensaios. O tradutor assume inteiramente a responsabilidade por eventuais erros de tradução e/ou ortográficos e pelos direitos autorais não concedidos pelos autores.

ADORNO, Theodor. W. “Cultura y administración”. In: ADORNO, Theodor. W.; HORKHEIMER, Max. *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1966.

ADORNO, Theodor. *Résumé sobre indústria cultural*. Texto original: *Résumé über Kulturindustrie*. Conferência radiofônica pronunciada por Adorno em 1963. Publicada em: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt. Suhrkamp, 1967. Tradução disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno17.htm>>.

ADORNO, Theodor. “Funcionalismo hoje”. Tradução de "Funktionalismus heute". In: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1967, pp. 104-126. Tradução disponível em: <<http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/adorno-funcionalismo.pdf>>.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor. ; HORKHEIMER, Max. “Cultura e civilização” e “Ideologia”. In: ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. *Temas básicos da sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1973.

ADORNO, Theodor. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1947] 1985.

ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. (Org. Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1994.

ADORNO, Theodor. “Teoria da semicultura”. In: Revista "Educação e Sociedade", n. 56, ano XVII, Dezembro de 1996. Disponível em: <[adorno.planetaclix.pt/tadorno.htm](http://adorno.planetaclix.pt/tadorno.htm)>.

ADORNO, Theodor. “Museu Valéry-Proust”. In: *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, [1955] 1998.

ADORNO, Theodor W. “A arte é alegre?”. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). *Teoria crítica, estética educação*. Campinas: Unimep, 2001.

ADORNO, Theodor. “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas” [1947]; “Crítica cultural e sociedade”; “Tempo Livre”. In: ADORNO, T. W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor. “O esquema da cultura de massas”. In: *Sobre a indústria da cultura*. Org. Antônio Souza Ribeiro. Coimbra: Angelus Novus, 2003a.

ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, [1958] 2003b.

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Azougue. [1945] 2008a.

ADORNO, Theodor. *As estrelas descem à Terra - a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária*. São Paulo, Editora da Unesp, 2008b.

ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, [1966] 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*, Belo Horizonte: Autêntica, [1970] 2012.

ALBANO, Celina; LEMOS, Celina Borges; WERNECK, Nésia Duarte; MENICUCCI, Telma Gonçalves. *A cidade na praça: poder, memória, liberdade*. Belo Horizonte: Departamento de Sociologia e Antropologia – UFMG. Reunião do GT Estudos Urbanos: Representações e Políticas Públicas, Águas de São Pedro, S.P., 24-26 out. 1985.

ALFREDO, Anselmo. Geografia do Turismo. A crise ecológica como crítica objetiva do trabalho. O turismo como ilusão necessária. *Geosp* (USP), São Paulo, v. 9, p. 37-62, 2001.

ALVES, Giovanni Antonio Pinto. “Trabalho, Subjetividade e Lazer: estranhamento, fetichismo e reificação no capitalismo global”. In: Valquiria Padilha. (Org.). *Dialética do Lazer*. São Paulo: Editora Cortez, 2006.

AMORIM, Henrique. *Trabalho imaterial: Marx e o debate contemporâneo*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.

A NOVA CAPITAL do Estado de Minas Geraes, em Bello Horizonte. *Revista Geral dos Trabalhos-I*, Comissão Construtora da Nova Capital, 1895. In: *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1895.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

AQUINO, João Emiliano. “Para a crítica do lazer”. *Revista Contra-a-corrente*, nº 11, setembro-dezembro, 2000. Disponível em: <http://www.inventati.org/contraacorrente/revista11/materia09.htm>

AQUINO, João Emiliano. *Reificação e linguagem em Guy Debord*. Fortaleza: EdUECE, 2006.

ARANTES, Otilia. “Os novos museus”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, 31, 1991.

ARANTES, Otilia e ARANTE, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: Arquitetura e Dimensão Estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de linha: e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 1998.

ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, EDUSP, 2000.

ARANTES, Otilia. “Uma estratégia fatal”. In: ARANTES, O; VAINER, C. e MARICATO, E. *A cidade do pensamento único*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 11-74.

ARANTES, Otilia. “A virada cultural do sistema das artes”. In: *Revista Margem Esquerda: ensaios marxistas*, nº 6. São Paulo: Boitempo, 2005.

ARANTES, Pedro Fiori. “O grau zero da arquitetura na era financeira”. *Novos estudos - CEBRAP*. 2008, n.80.

ASSION, Peter. “Histoire, tradition et folklorisme: à propos de la muséification comme tendance culturelle de notre temps”. In: *Revue L'Homme et la société – Monument et ville*. Paris, 4/2002 (nº 146).

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga e história média*. 2 v. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, [1936] 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, [1970] 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal*. Ensaios sobre fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo*. Tradução Carlos Albert Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

- BEHRENS, Roger. “A dialética negativa da negação determinada. Algumas implicações estéticas na teoria crítica da sociedade de Theodor W. Adorno”. In: DUARTE, Rodrigo et al. (Orgs.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, [1938] 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. Vol 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, [1936] 1996.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter e ADORNO, Theodor W. *Correspondance 1928-1940*. Paris: Ed. Gallimard, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BENSAÏD, Daniel. *Marx, o intempestivo: grandezas e misérias de uma aventura crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1996] 1999.
- BENSAÏD, Daniel. *Le Spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise: Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard, etc.* Paris: Nouvelles Editions Lignes, 2011.
- BERDET, Marc. *Fantasmagories du capital. L'invention de la ville-marchandise*. Paris: Zones, 2013.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, [1982] 1986.
- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine (org.). *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006.
- BIHR, Alain. *Da Grande Noite à Alternativa. O movimento operário em crise*. São Paulo: Ed. Boitempo, [1991] 1998.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1954] 2005, v. 1, 2006, v. 2.
- BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, [1999] 2009.
- BORJA, Jordi e CASTELLS, Manuel. Planes Estratégicos y Projectos Metropolitanos. In: *Cadernos IPPUR*, Ano XI, nº 1 e 2, Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- BUCHENHORST, Ralph y VEDDA, Miguel. *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2008.
- BUSQUET, Grégory. Henri Lefebvre, les situationnistes et la dialectique monumentale. In: *Revue L'Homme et la société*. Paris 4/2002 (nº 146).
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CALDEIRA, Júnia Marques. *Praça: território de sociabilidade*. Uma leitura sobre o processo de restauração da Praça da Liberdade em Belo Horizonte. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1998. (Dissertação de mestrado em história).
- CALDEIRA, Júnia. *A praça brasileira: trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007. (Tese de doutorado em história).
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Companhia das Letras, [1972] 1990.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, [1990] 1993.
- CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó, SP: Argos, 2006.

- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso complementar e outras falas*. São Paulo: Cortês, 1989.
- CHIARELLO, Maurício. *Natureza-morta: finitude e negatividade em T. W. Adorno*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade e UNESP, [1992] 2001.
- CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão: antologia para um combate*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- CLARK, Terry Nichols (ed.). *The city as an entertainment machine*. Research in urban policy, vol. 9. Amsterdam, Netherlands: Jai Press/Elsevier, 2004.
- COHN, Gabriel. “Difícil reconciliação: Adorno e a dialética da cultura”. In: *Lua Nova*. Revista de Cultura e Política. São Paulo: n. 20, 1990.
- COHN, Gabriel. “Adorno e a teoria crítica da sociedade”. In: ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. (Org. Gabriel Cohn). São Paulo: Ática, 1994.
- COUTO, Luccas Ribeiro do. *Nem só o que é sólido se desmancha no ar: a Nova Luz na produção insubstancial do espaço urbano*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011. (Dissertação de mestrado em geografia).
- DAMIANI, Amélia Luisa. “A crise da cidade: os termos da urbanização”. In: DAMIANI, A. L., CARLOS, A. F. A., SEABRA, O. C. L. *O espaço no fim de século: a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 1999.
- DAMIANI, Amélia Luisa. “Turismo e lazer em espaços urbanos”. In: RODRIGUES, Adyr B. (Org.). *Turismo, modernidade, globalização*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- DAMIANI, Amélia Luisa. “A propósito do espaço e do urbano: algumas hipóteses”. *Revista Cidades*, Presidente Prudente, São Paulo, v. 1, n. 1, 2004.
- DAMIANI, Amélia Luisa. “Introdução a elementos da obra de Henri Lefebvre e a Geografia”. In: São Paulo: Revista do Departamento de Geografia – USP. Volume Especial 30 Anos, 2012.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, [1967] 1997.
- DEBORD, Guy. *Oeuvres*. Paris, Gallimard, 2006.
- DE MASI, Domenico. *A economia do ócio*. Rio de Janeiro : Sextante, 2001.
- DUARTE, Rodrigo. “Mundo ‘globalizado’ e estetização da vida”. In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton et al. (Orgs.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: Autores Associados/Piracicaba: UNIMEP, 2001.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DURÃO, Fábio Akcelrud; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre Fernandez (Orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- EUROPE, Revue. “Il manque quelque chose”... Sur les contradictions propres au désir d’utopie. Entretien radiophonique entre Ernst Bloch et Theodor W. Adorno animé par Horst Krüger (1964). Paris: Revue Europe” n° 949 ( n° spécial “T.W. Adorno-Ernst Bloch”), mai 2008.
- EUROPE, Revue. “Marx et la culture”. n°988-989, août-septembre, 2011.
- FERNANDES, Ludmila Dias. *As praças cívicas nas novas capitais brasileiras*. Brasília: Universidade de Brasília, 2011. (Dissertação de estrado em arquitetura e urbanismo).
- FLORIDA, Richard. *Ascensão da classe criativa e seu papel na transformação do trabalho, do lazer, da comunidade e do cotidiano*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

- FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, [1930] 2010.
- FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- FRIEDMANN, Georges. *O trabalho em migalhas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin". *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, 1993.
- GATTI, Luciano Ferreira. "Theodor W. Adorno – Indústria Cultural e Crítica da Cultura". In: NOBRE, Marcos (org.). *Curso livre de teoria crítica*. Campinas: Papyrus, 2008.
- GRANOU, André. *Capitalismo e modo de vida*. Porto, Afrontamentos, 1975.
- GRAVARI-BARBAS Maria. "Belle, propre, festive et sécurisante: l'esthétique de la ville touristique". In: *Norois*, nº178, 1998.
- GRESPLAN, Jorge. In: MARX, Karl. *A mercadoria* (tradução do Cap. I d'*O Capital*, apresentação e comentários de Jorge Gresplan). São Paulo: Ática, 2006.
- GROSSI, Yonne de Souza. "Belo Horizonte: qual polis". *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, nov. 2010.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, [1989] 1994.
- HARVEY, David. *Espaços urbanos na "aldeia global": reflexões sobre a condição urbana no capitalismo do final do século XX*. Mimeo. Transcrição e tradução de gravação de palestra. Belo Horizonte, 1995.
- HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: Loyola, [2000] 2004.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HANSEN, Miriam. "Perspectivas descentradas" – prefácio à edição brasileira. In: KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Unesp, [1971] 1997.
- HETHERINGTON, Kevin. *Capitalism's eye: cultural spaces of the commodity*. New York: Routledge, 2007.
- HORKHEIMER, Max. *Arte nuevo y cultura de masas (1941)*. In: *Teoria crítica*. Barcelona: Barral, 1973.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSSSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Situacionista, teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.
- JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- JACQUES, Paola Berenstein. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, [1991] 2002.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JAPPE, Anselm. “*Sic transit gloria artis: o ‘fim da arte’ segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord*”. In: *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JAPPE, Anselm et KURZ Robert. *Les Habits neufs de l'empire: remarques sur Negri, Hardt et Rufin*. Paris : Éditions Lignes, 2003.
- JAPPE, Anselm. *As aventuras da mercadoria: para uma nova crítica do valor*. Lisboa: Antígona, 2006.
- JAPPE, Anselm. “A ciência e a emancipação humana: de um obscurantismo a outro?” Disponível em: <[http://www.sbpcnet.org.br/livro/57ra/programas/CONF\\_SIMP/textos/anselmjappe.htm](http://www.sbpcnet.org.br/livro/57ra/programas/CONF_SIMP/textos/anselmjappe.htm)>. 2011a.
- JAPPE, Anselm. *Crédit à mort: la décomposition du capitalisme et ses critiques*. Paris: Éditions Lignes, 2011b.
- JAPPE, Anselm. “Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?”. In: *Revista Baleia na Rede. Vol. 1, No 8: 11 de Setembro de 2012a*. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/1767/1500>>.
- JAPPE, Anselm. “De l’aura’ des anciens musées et de l’expérience’ des nouveau” . In : *Revue Gruppen* n°5, 2012b.
- JAY, Martin. *Marxism and Totality*. Berkeley: Univ. of California Press: 1984.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- JULIÃO, Letícia. *Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920)*. Belo Horizonte: UFMG, 1992. (Dissertação de mestrado em história).
- JULIÃO, Letícia. *Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920)*, in Eliana de Freitas DUTRA (org.). *BH: Horizontes Históricos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1996.
- KAUFMANN, Vincent. *Guy Debord, la révolution au service de la poésie*. Paris: Fayard, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRISIS, Grupo. “Manifesto contra o trabalho”. Disponível em: <<http://obeco.planetaclix.pt/mctp.htm>>.
- KURZ, Robert. “A degradação da cultura”. Publicado na Folha de São Paulo de 15.03.1998. Disponível em: <<http://obeco.planetaclix.pt/mctp.htm>>.
- KURZ, Robert. “A expropriação do tempo”. Publicado na Folha de São Paulo de 03.01.1999a. Disponível em: <<http://obeco.planetaclix.pt/mctp.htm>>.
- KURZ, Robert. “O fantasma das belas artes: porque já não pode a sociedade reflectir sobre si mesma na modernidade”. Publicado na Folha de São Paulo de 04 de abril de 1999. Disponível em: <<http://obeco.planetaclix.pt/rkurz10.htm>>.
- KURZ, Robert. “A ditadura do tempo abstrato”. In: *LAZER* numa sociedade globalizada. São Paulo: SESC/ WLRA, 2000.

- KURZ, Robert. “A indústria cultural no século xxi: sobre a actualidade da concepção de Adorno e Horkheimer”. 2010. Disponível em: <<http://o-beco.planetaclix.pt/rkurz406.htm>>.
- KURZ, Robert. “A estética da modernização: da cisão à integração negativa da arte”. Sem data. Disponível em: <<http://obeco.planetaclix.pt/rkurz76.htm>>.
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Hucitec; UNESP, [1880] 1999.
- LANA, Ricardo. *Conjunto Urbanístico da Praça da Liberdade e Avenida João Pinheiro: Uma Proposta de Preservação*. Belo Horizonte: PBH, Regional Centro-Sul, 1990.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne 1 - Introduction*. Paris: L’Arche Éditeur, [1947] 1958.
- LEFEBVRE, Henri. “Qu’est-ce que le passé historique?”. Les Temps Modernes. Paris, nº 161, juil. 1959.
- LEFEBVRE, Henri. *15 perguntas a Henri Lefebvre*. Revista Triunfo. Año XXIII, n.341, 14-12-1968.
- LEFEBVRE, Henri. *Posição: contra os tecnocratas*. São Paulo, Editora Documentos, [1967] 1969.
- LEFEBVRE, Henri. *O Fim da História*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, [1970] 1971.
- LEFEBVRE, Henri. *Manifiesto Diferencialista*. Madrid: Siglo XXI Editores, [1971] 1972a.
- LEFEBVRE, Henri. *La pensée marxiste et la ville*. Paris: Casterman, 1972b.
- LEFEBVRE, Henri. “Estrutura social: a reprodução das relações sociais”, em J. S. Martins e M. M. Forachi (org.), *Sociologia e sociedade*. Livros Técnicos e Científicos: Rio de Janeiro, 1977.
- LEFEBVRE, Henri. *De lo rural a lo urbano*. 4.ed. Barcelona: Edições Península, [1970] 1978.
- LEFEBVRE, Henri. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, [1980] 1980.
- LEFEBVRE, Henri et REGULIER, Catherine. *Le projet rythmanalytique*. In: Communications, 41, 1985.
- LEFEBVRE, Henri. “Toward a leftist cultural politics: remarks occasioned by the centenary of marx's death”. In: L.Grossberg and C.Nelson (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press; New York: Macmillan, 1988.
- LEFEBVRE, Henri. “Quand la ville se perd dans une métamorphose planétaire”. In: *Le Monde Diplomatique*. Le temps des ruptures. Paris: Mai 1989.
- LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. S.Paulo, Ática, [1968] 1991.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1970] 1999.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l’espace*. 4ª ed. Paris: Anthropos, [1984] 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1972] 2008.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, [1968] 2010.
- LEFEBVRE, Henri. *Da ciência à estratégia urbana*. Trad. Pedro Henrique Denski e Sérgio Martins. Cópia dos tradutores, 2011 (do original: “De la science à la stratégie urbaine”. In: Utopie, Paris, n. 2 et 3, mai. 1969).

LEGER, Marc James. “Henri Lefebvre and the moment of the aesthetic”. In: HEMINGWAY, Andrew (editor). *Marxism and the history of art: from William Morris to the new left*. London: Pluto Press, 2006.

LEMOS, Celina Borges e CARSALADE, Flávio. *Praça da Liberdade: história, arte e cultura*. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais, Líder linhas aéreas e Instituto João Ayres, 2011.

L'HOMME ET LA SOCIETE, Revue. *Art et politique*. Paris : Éditions L'Harmattan, Collection Ouverture philosophique, 2006.

LOWENTHAL, David: *Possessed by the past: the heritage crusade and the spoils of history*. Nova York, The Free Press, 1996.

LUKÁCS, György. *Velha e Nova Cultura*. 1920. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/lukacs/1920/mes/cultura.htm>>.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, [1923] 2003.

MAAR, Wolfgang Leo. *Lukács, Adorno e o problema da formação*. Lua Nova, Dez 1992, no.27.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida e ANDRADE, Rodrigo Ferreira. *Belo Horizonte: um espaço para a República*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MANDEL, Ernest. *A formação do pensamento econômico de Karl Marx*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MARCHAND, José. “Entrevista a Ernst Bloch: ‘Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Cambiar el mundo hasta su reconocimiento’”. *Anthropos*. Vol. 146/147, 1993.

MARCOLINI, Patrick. “L’Internationale situationniste et la querelle du romantisme révolutionnaire ». Paris: Noesis, 11, 2007,. Disponível em: <<http://noesis.revues.org/723>>.

MARCUSE, Herbert. “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. In: *Cultura e Sociedade vol. I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1937] 1997.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, [1955] 1975.

MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, [1964] 1973.

MARCUSE, Herbert. “Comentários para uma redefinição de cultura”. In: *Cultura e Sociedade*. vol. II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1965] 1998.

MARCUSE, Hebert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, [1977] 2000.

MARTINS, José de Souza. “As temporalidades da história na dialética de Lefebvre”. In: MARTINS, José de Souza (Org.). *Henri Lefebvre e o retorno à dialética*. São Paulo: Hucitec, 1996.

MARTINS, José de Souza. *A sociabilidade do homem simples – cotidiano e história na modernidade anômala*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.

MARTINS, Roberto (org.). *Plano do Circuito Cultural Praça da Liberdade*. Governo do Estado de Minas Gerais, 2005.

MARTINS, Sérgio. “Crítica à economia política do espaço”. In: DAMIANI, A. L., CARLOS, A. F. A., SEABRA, O. C. L. *O espaço no fim de século: a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 1999.

MARTINS, Sérgio. “O urbanismo, esse (des)conhecido saber político”. In: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (ANPUR)*, Recife, v. 3, 2000.

MARTINS, Sérgio. “A metropolização em Belo Horizonte: apontamentos para uma pesquisa sobre a reprodução social”. In: CARLOS, Ana Fani Alessandri; LEMOS, Amália



Inês Geraiges (Orgs.). *Dilemas urbanos: novas abordagens sobre a cidade*. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2003.

MARTINS, Sérgio. “Lazer, urbanização e os limites da cidadania”. IN ISAYAMA, Hélder e LINHALES, Meily Assbú (org). *Sobre Lazer e Política: Maneiras de ver, maneira de fazer*. Belo Horizonte Ed. UFMG. 2006.

MARX, Karl. *Glosas críticas marginais ao artigo "O rei da prússia e a reforma social" de um prussiano*. Publicado em 7 de Agosto de 1844. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/germinal/article/view/8764>>.

MARX, Karl. *Teorias da mais valia: história crítica do pensamento econômico* (livro 4 de o capital). v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1861-1863] 1980.

MARX, Karl. *O Capital*. Para a crítica da economia política. Os Economistas. 3 Livros, 5 Volumes. São Paulo: Nova Cultural, [1867/1885/1894] 1985.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A sagrada família ou a crítica da crítica crítica*. São Paulo: Boitempo, [1844] 2003.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, [1844] 2004.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. Rio de Janeiro: Zahar, [1848] 2006.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, [1845] 2007.

MARX, Karl. *Miséria da filosofia: resposta à Filosofia da Miséria, do Sr. Proudhon*. São Paulo: Expressão Popular, [1847] 2009.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857 – 1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo, [1857-1858] 2011a.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, [1852] 2011b.

MARX, Karl. *Crítica do programa de Gotha*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MATOS, Olgária. “Aufklärung na Metrópole: Paris e a Via Láctea”. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

MATOS, Olgária. “Apresentação à edição brasileira – Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século”. ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

MELLO, Ciro Flávio de Castro Bandeira. “A Noiva do Trabalho: uma capital para a República”. In: Eliana de F. DUTRA (org.). *BH: Horizontes Históricos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1996.

MONNET, Jérôme. “O álibi do patrimônio: crise da cidade, gestão urbana e nostalgia do passado”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.24, 1996.

MOSCHELL, Martin. *Divertissement et consolation: essai sur la société des spectateurs*. Paris: Ed. Harmattan, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, [1882] 2001.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, [1874] 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Cia. De Bolso, [1872] 2010.

NOBRE, Marcos. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do Estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NORA, Pierre. “Entre mémoire et histoire”. In: *Les lieux de mémoire. Vai. 1. La République*. Paris : Gallimard, 1984.

NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: Elogio à preguiça*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.

O’KANE, Chris. *Fetishism and social domination in Marx, Lukacs, Adorno and Lefebvre*. England: University of Sussex, Centre for Social and Political Thought, March 2013. (Doctorate of Philosophy)

OLIVEIRA, Pedro Rocha de. Para que crítica cultural?. In: Roberta Lobo. (Org.). *Crítica da imagem e educação: reflexões sobre a contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, 2010a.

OLIVEIRA, Pedro Rocha de. Estetização da realidade: para um conceito adorniano de crítica. In: Gabriela Rizo et. al.. (Org.). *Reflexões sobre educação e barbárie*. Seropédica: Editora da UFRJ, 2010b, p. 191-216.

OLIVEIRA, Robson José Feitosa de. *Fetichismo da mercadoria e subjetividade contemporânea: uma análise psicossocial da crise do potencial de transcendência à realidade imediata no quadro das novas gerações de jovens*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2011. (Dissertação de mestrado em psicologia).

PADILHA, Valquíria. *Tempo livre e capitalismo: um par imperfeito*, Campinas: Alínea, 2000.

PAQUOT, Thierry. “Esthétique urbaine. Éléments pour une archéologie critique” - Introduction. In.: Magne, Émile. *L’Esthétique des villes*. Gollion : Infolio, 2012.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. São Paulo: Editora Abril, [1669] 1971.

PERRATON, Charles; PAQUETTE, Étienne; BARRETTE, Pierre (dir.). *Dérive de l’espace public à l’ère du divertissement*. Québec: Presses de l’Université du Québec, coll. “Cahiers du Gerse”, 2007.

PINHEIRO, Marcos José. *Museu, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2007.

POSTONE, Moishe. “Critique and historical transformation”. In: *Historical materialism*. v. 12-3. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2004.

POSTONE, Moishe. *Tiempo, trabajo y dominación social: una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Madrid: Marcial Pons, colección Politopías, [1993] 2006.

POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées*. L’institution de la culture. Paris : Hachette Supérieur, 2001.

POULOT, Dominique. “Cultura, História, valores patrimoniais e museus”. In: *Varia historia*. Belo Horizonte, vol. 27, nº 46: jul/dez 2011.

PRADO, Eleutério. *Desmedida do valor: crítica da pós-grande indústria*. São Paulo: Xamã, 2005.

RASSE, Paul. *Les musées à la lumière de l’espace public: histoire, évolution, enjeux*. Paris/Montréal : L’Harmattan (coll. Logiques Sociales), 1999.

REGATIERI, Ricardo Pagliuso. *Negatividade e ruptura: configurações da crítica de Robert Kurz*. São Paulo: Fapesp e Annablume, 2012.

RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monuments*. Son essence et sa genèse. In: *Socio-anthropologie*, N°9 | 2001, mis en ligne le 15 janvier [1903] 2003. Disponível em: <<http://socio-anthropologie.revues.org/index5.html>>.

RINESI, Eduardo (Compilador). *Museos, arte y identidad: artesanías en la idea de nación*. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2011.

RUBIN, Isaac. *A teoria marxista do valor*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980.

- SAFATLE, Vladimir. Dossiê: arte bloqueada. *Revista Cult* nº168. Ano 15. Maio, 2012.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e Falência da Crítica*. São Paulo: *Boitempo*, 2008.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SANGLA, Sylvain. *Politique et espace chez Henri Lefebvre*. Paris : Université Paris VIII – Vincennes Saint-Denis, 2010. (These de doctorat en philosophie)
- SANTOS, Cesar Ricardo Simoni. *Dos negócios na cidade à cidade como negócio: uma nova sorte de acumulação primitiva do espaço*. Revista cidades. Presidente Prudente: vol. 3, n.5, 2006.
- SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Gallimard/RMN, Découvertes, 1993.
- SCHMID, Christian. “A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional”. GEOUSP – espaço e tempo, São Paulo, Nº32, 2012.
- SCHOLZ, Roswitha. *Forma social e totalidade concreta: na urgência de um realismo dialético hoje*. Revista *EXIT! Crise e Crítica da Sociedade da Mercadoria*, nº 6, 2009. Disponível em: <<http://o-beco.planetaclix.pt/roswitha-scholz12.htm>>.
- SEABRA, Odette Carvalho de Lima. “Urbanização e fragmentação: apontamentos para o estudo do bairro e da memória urbana”. In: SPOSITO, M. E. B. (Org.) *Urbanização e cidades: perspectivas geográficas*. Presidente Prudente: UNESP / GAsPERR, 2001, p. 75-96.
- SEABRA, Odette Carvalho de Lima. Entrevista concedida à *Revista Geosul*. Edição do 2º semestre de 2005. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.
- SEABRA, Odette Carvalho de Lima. “O nó górdio da cultura no movimento de formação”. Mimeo, 2011a. Publicado como: El nudo gordiano de la cultura en el movimiento de la formación. In: Perla Zusman, Rogério Haesbaert, Hortência Castro, Susana Adamo. (Org.). *Geografías Culturales*. 1a. ed. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras -UBA, 2011, v. 1.
- SEABRA, Odette Carvalho de Lima. “Da cidade à metrópole”. *Geografares: Revista do Mestrado e do Departamento de Geografia, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo*, v. 5, 2011b.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as Tiránias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, [1977] 1988.
- SILVA, Ludovico. *El estilo literário de Marx*. México, DF: Siglo XXI, [1971] 1978.
- SILVA, Rafael Cordeiro. *Max Horkheimer: teoria crítica e barbárie*. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- SILVA, Regina Helena Alves da. *A Cidade de Minas*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. (Dissertação de mestrado em ciência política)
- SIMMEL, G. “As grandes cidades e a vida do espírito” (1903). In: *Mana – Estudos de Antropologia Social*. V. 11 nº 2, out., [1903] 2005.
- SOUZA, Eduardo Fragoaz de. *A moeda da arte: a dinâmica dos campos artístico e econômico no patrocínio do CCBB*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. (Tese de doutorado em sociologia)
- SOUZA, Leandro Cândido de. *Avessos da dialética: Adorno, Lukács e o realismo noséculo XX*. Revista *Verinotio*, nº 12, ano VI, out/2010. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/>>.

STANEK, Lukasz. “Space as concrete abstraction: Hegel, Marx, and Modern Urbanism”. In: *Space, Difference, Everyday Life: Henri Lefebvre and Radical Politics*. Routledge, 2008.

STANEK, Lukasz. *Henri Lefebvre on space: architecture, urban research, and the production of theory*. University of Minnesota Press, 2011.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TEIXEIRA, Rodrigo Alves. “A produção capitalista do conhecimento e o papel do conhecimento na produção capitalista: uma análise a partir da teoria marxista do valor”. In: *Economia*. v. 10. Campinas: 2009.

THOMPSON, Don. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. São Paulo: Beï, 2012.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Atica (Os pensadores), 1974.

VEDDA, Miguel. “Calles sin recuerdo: fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin”. In: BUCHENHORST, Ralph y VEDDA, Miguel. *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2008.

VEIGA, Cynthia Greive. *Cidadania e educação na trama da cidade: a construção de Belo Horizonte em fins do século XIX*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994. (Tese de doutorado em História)

VIEIRA, Marco Estevão de Mesquita. *Distinção, cultura de consumo e gentrificação: o Centro Cultural Banco do Brasil e o mercado de bens simbólicos*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. (Tese de doutorado em sociologia).

WAIZBORT, Leopoldo. *As Aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ZAMORA, José. “El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamín y Th. W. Adorno”. *Taula*, n. 31/32, 1999.

Anexo – imagens



Imagem 1. Senhora moradora do Curral Del Rey, acometida de bócio, doença comum entre os morados do antigo arraial. Ela habitava o Alto da Boa Vista, região onde hoje está situada a Praça da Liberdade e que foi expropriada para a construção do Palácio da Liberdade. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=930284&page=27>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 2. Largo de Nossa Senhora da Boa Viagem no antigo arraial do Curral Del Rey, o qual corresponde ao local onde hoje está situada a Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem. Disponível em: <<http://anabelajardim.blogspot.com.br/2010/12/bh-completa-113-anos.html>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 3. Comissão construtora da Nova Capital, a Cidade de Minas, em 1895. Disponível em : <http://www.duniverso.com.br/fotos-da-antiga-belo-horizonte-de-volta-ao-passado/#axzz2c3IGci5Z>. Acesso em 13 de agosto de 2013.

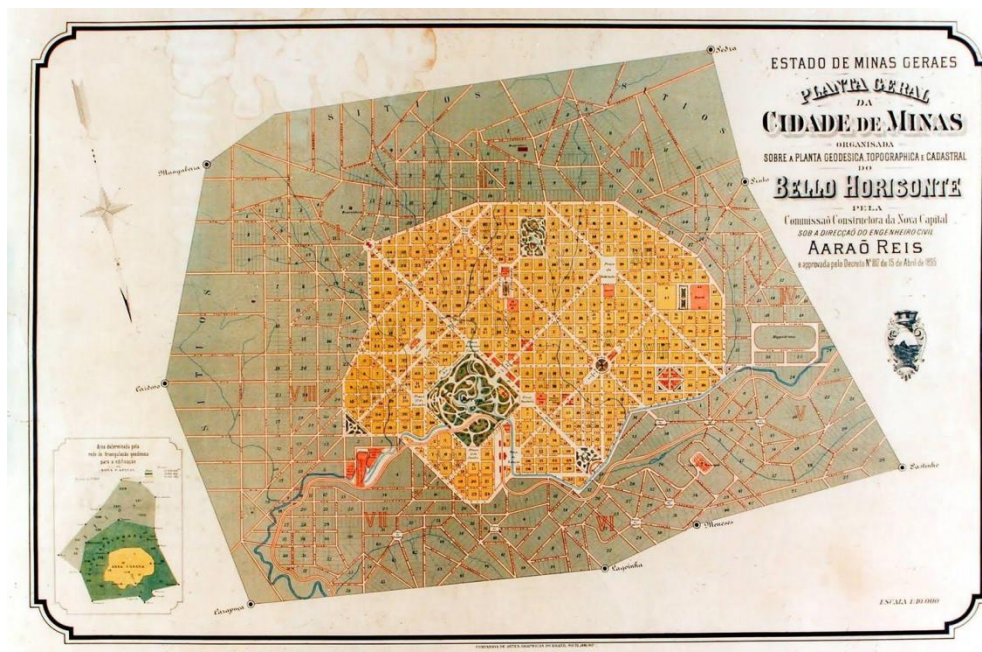


Imagem 4. Planta Geral da Cidade de Minas em 1895. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/component/content/article/1/622-nomes-de-ruas-registram-historia>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 5. Construção do Palácio da Liberdade em 1895. Disponível em: <<http://wikiarq.blogspot.com.br/2011/08/arte-e-historia-bem-proximas-de-nos-o.html>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 6. Solenidade de inauguração da Nova Capital, na Praça da Liberdade (1897). Disponível em: <<http://anabelajardim.blogspot.com.br/2010/12/bh-completa-113-anos.html>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



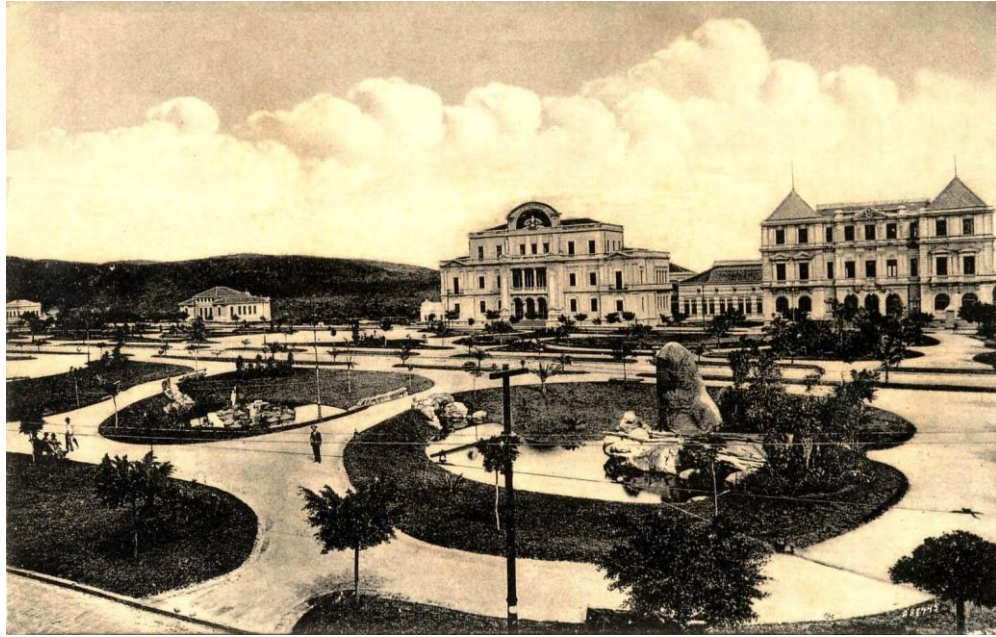


Imagem 7. Vista da Praça da Liberdade com a réplica de concreto do Pico do Itacolomi (no centro) e os edifícios das Secretarias de Educação e da Fazenda (ao fundo) no início do século XX. Disponível em: <<http://curraldelrei.blogspot.com.br/2010/05/praca-da-liberdade-no-inicio-do-seculo.html>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 8. Vista geral da Praça da Liberdade com o Palácio da Liberdade (ao fundo) e o Coreto, por volta de 1915. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.080/282>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 9. Centro da Praça da Liberdade por volta de 1920. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-fzEvDkoiO9I/T4em4mN5GI/AAAAAAAAAC10/UP7jPi-unLc/s1600/10+P%C3%A7a+Lib.2.jpg>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 10. Vista da Praça da Liberdade por volta de 1930. Disponível em: [http://bhnostalgia.blogspot.com.br/2012\\_04\\_01\\_archive.html](http://bhnostalgia.blogspot.com.br/2012_04_01_archive.html). Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 11. Vista aérea da Praça da Liberdade por volta de 1940. Disponível em: [http://bhnostalgia.blogspot.com.br/2010\\_03\\_01\\_archive.html](http://bhnostalgia.blogspot.com.br/2010_03_01_archive.html). Acesso em 13 de agosto de 2013.

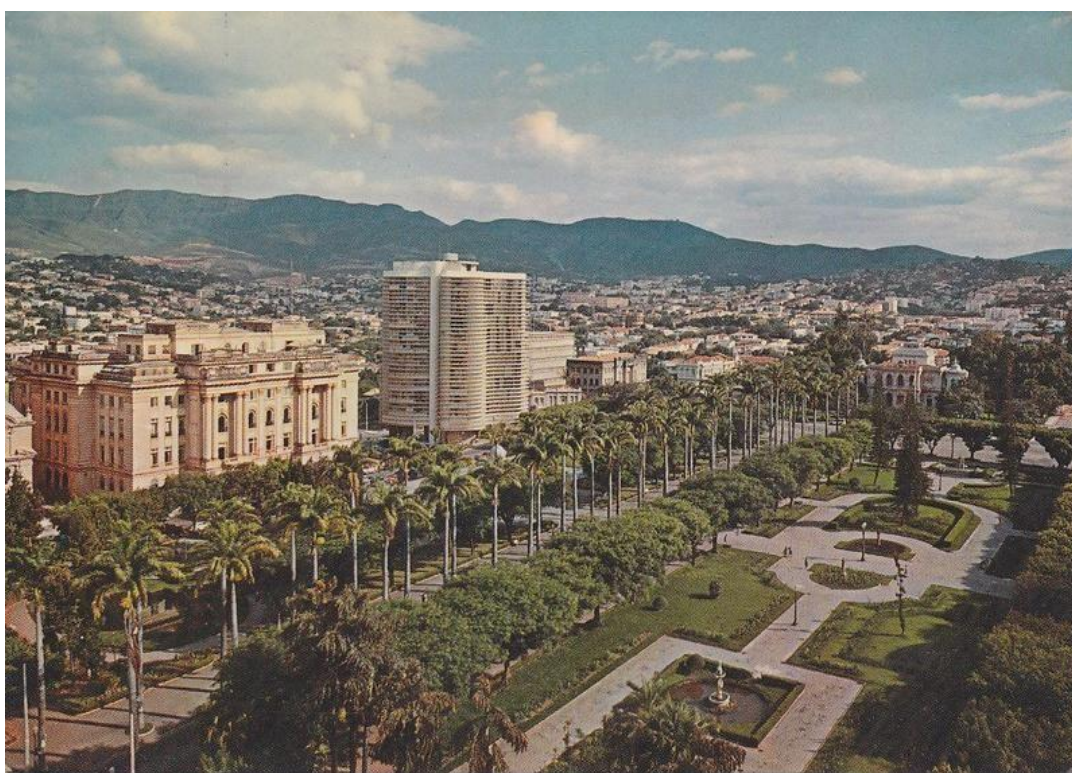


Imagem 12. Praça da Liberdade vista do alto por volta de 1970. Disponível em: <http://debolso.soubh.com.br/plus/modulos/noticias/ler.php?cdnoticia=25>. Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 13. Praça da Liberdade vista de cima, com região sul de Belo Horizonte ao fundo, por volta do ano 2000. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=205800>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 14. Vista aérea da Praça da Liberdade por volta de 2010. Disponível em: <<http://www.governo.mg.gov.br/conteudo/19/Complexo-Arquitet%C3%B4nico-dos-Pal%C3%A1cios.aspx>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 15. Arsenal de armas encontrado em 2010 durante intervenção no antigo prédio da Secretaria de Segurança Pública de Minas Gerais para ser transformado no Centro Cultural Banco do Brasil – Belo Horizonte. Disponível em: <[http://noticias.uol.com.br/album/101130\\_album.htm](http://noticias.uol.com.br/album/101130_album.htm)>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 16. Processo de restauração em edifício da Praça da Liberdade em 2009. Disponível em: <<http://defender.org.br/tag/palacio-da-liberdade/>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 17. Foto da fachada do Palácio da Liberdade em 2012. Autor: Pedro Resende.



Imagem 18. Detalhe do teto do Palácio da Liberdade em 2012. Autor: Pedro Resende.





Imagem 19. Escadaria do Palácio da Liberdade. Disponível em: <http://arvoredecomunicacao.com.br/imprensa/?cat=298>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 20. Vista da antiga Secretaria da Fazenda do Estado de Minas Gerais, atual Memorial Minas Gerais VALE. Disponível em: <http://www.jornaltudobh.com.br/tudo-mais/circuito-cultural-da-praca-da-liberdade-funcionara-no-carnaval/>. Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 21. Folder com o plano do Circuito Cultural Praça da Liberdade. Disponível em: <[http://www.aecionevesdacunha.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://www.aecionevesdacunha.com/2010_05_01_archive.html)>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 22. Visão externa do estande montado para apresentar o CCPL na Alameda Travessia na Praça da Liberdade em Belo Horizonte, entre os dias 3 ago. e 30 set. de 2009. Encontrava-se estampada a seguinte frase: “As mais belas cidades do mundo sabem promover o diálogo entre a história e o futuro, entre a tradição e a contemporaneidade”. Foto de Marina Teixeira.



Imagem 23. Estande montado na Alameda Travessia na Praça da Liberdade em Belo Horizonte, entre os dias 3 ago. e 30 set. de 2009, para divulgação do Circuito Cultural. Foto de Marina Teixeira.



Imagem 24. Vista frontal da antiga Secretaria de Defesa Social em reforma para ser transformada no Centro Cultural Banco do Brasil, com as seguintes frases estampadas: “O melhor da cultura de presente para você”; “Faz diferença ter um banco todo seu”. Autor: Pedro Resende. Agosto de 2010.





Imagem 25. Aécio Neves e Eike Batista na inauguração do Museu das Minas e do Metal. Disponível em: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu\\_das\\_Minas\\_e\\_do\\_Metal,\\_inaugura%C3%A7%C3%A3o\\_1.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_das_Minas_e_do_Metal,_inaugura%C3%A7%C3%A3o_1.jpg). Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 24. Festa de inauguração do Circuito Cultural Praça da Liberdade em 21 de fevereiro de 2010. Disponível em: <http://www.governo.mg.gov.br/noticias/878/Pra%C3%A7a-da-Liberdade-re%C3%BAne-milhares-de-pessoas-para-celebrar-a-arte-e-a-cultura-.aspx>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 25. Simulação do funcionamento do observatório astronômico no Espaço TIM-UFMG. Disponível em: <<http://www.nasavassi.com.br/2012/05/terraco-astronomico-do-circuito-cultural-praca-da-liberdade-sera-reaberto-amanha/>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 26. Pessoas assistem a exibição de concerto na fachada do edifício do Espaço TIM-UFMG em 2009. Disponível em: <<http://en.circuitoculturalliberdade.com.br/plus/modulos/listas/index.php?tac=espaco&id=7>>. Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 27. “Atração” no Museu das Minas e do Metal. Disponível em: <http://psdbmulher.wordpress.com/2010/03/23/museu-das-minas-e-do-metal-ebx-e-inaugurado-no-circuito-cultural-praca-da-liberdade/>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 28. “Obras de arte popular” expostas no Centro de Arte Popular Cemig. Foto de Pedro Resende em 2013.



Imagem 29. Sala de exposição no Centro de Arte Popular Cemig. Disponível em: <http://www.nasavassi.com.br/2012/03/exposicao-do-centro-de-arte-popular-traz-obras-do-artesanato-mineiro/>. Acesso em 13 de agosto de 2013.



Imagem 30. “Salão Dourado” do Palácio da Liberdade com exposição sobre antigos Governadores de Minas Gerais. Disponível em: <http://wikiarq.blogspot.com.br/2011/08/arte-e-historia-bem-proximas-de-nos-o.html>. Acesso em 13 de agosto de 2013.





Imagem 31. “Atração interativa” em um dos equipamentos do Circuito Cultural Praça da Liberdade. Foto de Pedro Resende em 2012.



Imagem 32. Reprodução de uma vila colonial mineira no Memorial Minas Gerais Vale. Foto de Pedro Resende em 2012.