**Teoria Crítica e Cultura Digital**

Marilia Mello Pisani [[1]](#footnote-1)

**Resumo**: Este pequeno ensaio pretende levantar algumas questões que permitam pensar as condições para uma teoria crítica da cultura digital. A estratégia de abordagem é partir de algumas ideias sobre a tecnologia inspiradas nos teóricos críticos Marcuse, Benjamin, Horkheimer, Adorno e Kracauer; ver como tratam a relação entre arte, técnica e política tomando como exemplo o cinema novo alemão, para, então, pensar em que medida seria possível apreender uma dimensão estética dentro da esfera da cultura digital.

**Palavras-chave:** teoria crítica; arte; técnica; política; cultura digital.

**Teoria crítica, técnica e *tecno-logia*.**

Os teóricos da primeira geração da Escola de Frankfurt – nome que facilita na localização histórica e o tipo de abordagem, mas que pode ser enganoso por trazer a ilusória aparência de homogeneidade em suas reflexões – realizaram uma crítica da tecnologia nada tradicional. Conhecida também como teórica crítica da sociedade, eles realizaram uma revisão crítica do marxismo, da filosofia, do idealismo alemão, da psicanálise, visando um tipo de análise diferenciada sobre as complexas relações e transformações que marcam o início do século XX – como a ascensão dos totalitarismos, as transformações das metrópoles, as vanguardas artísticas, o impacto das transformações tecnológicas no mundo da vida e na sensibilidade. Do cinema e da fotografia até as formas racionalizadas de trabalho, guerra e diversão, esses autores nos fornecem importantes chaves de leitura e o distanciamento necessário a uma reflexão crítica sobre a tecnologia.

A recepção brasileira da crítica da tecnologia foi tardia e, talvez, se deva compreender esse fato dentro do contexto de recusa da negatividade implícita às conceituações críticas em um contexto desenvolvimentista, que identifica ideologicamente progresso tecnológico com progresso humano, e a dificuldade em pensar a partir de categorias dialéticas, críticas, contraditórias próprias a um pensamento que não aponta saídas fáceis, mas que problematiza de forma complexa dos fenômenos históricos.

Ainda hoje a teoria critica é tida por muitos como pessimista e tecnofóbica, ou seja, como avessa aos progressos da tecnologia. É o caso de um tipo de leitura possível a partir do livro de Humberto Ecco, *Apocalípticos e integrados*, ou de Gerard Lebrun em seu ensaio *Sobre a tecnofobia* [[2]](#footnote-2), no qual o filósofo direciona sua crítica diretamente a Marcuse. Lebrun, por sua vez, apoia-se em Habermas, que em *Técnica e ciência como ideologia* [[3]](#footnote-3) afirma que Marcuse teria caído numa crítica ingênua da técnica ao propor a necessidade de uma nova técnica articulada a uma “*nova antropologia*” [[4]](#footnote-4), entendida como herança e superação do tecno-*logos* atual em direção a outra racionalidade. Habermas afirma que esse modelo crítico de Marcuse tem a ver com o modo muito próprio como ele articula marxismo e filosofia. Essa afirmação parece nos ajudar a entender a questão.

Tanto a *Dialética do esclarecimento* ([1947] 1985) quanto *Eros e civilização* ([1955] 1999a) são exemplares do tipo de diagnóstico oferecido por essa tradição crítica. Vale lembrar que, como herdeiros de Marx e, sobretudo, da interpretação realizada por George Lukács em *História e consciência de classe*, a tecnologia, o progresso das ciências, articuladas ao processo de ampliação de mais-valor na reprodução do capital, que marca o processo de reificação pela via do trabalho, são momentos chave desta crítica da tecnologia. Porém, o diagnóstico segundo o qual o desenvolvimento técnico das forças produtivas levaria a uma contradição entre o capital e o trabalho teria sido negado pelo desenvolvimento histórico das primeiras décadas do século XX. Isso levou à necessidade de uma análise das condições subjetivas que impediram tal transformação e que foi o foco das primeiras pesquisas empíricas com a classe operária alemã realizada nos anos 1930.

Além disso, esses pensadores absorveram as reflexões de G. Simmel, M. Weber, F. Nietzsche, S. Freud, L. Mumdford, O. Spengler, E. Husserl, M. Heidegger, entre outros, o que conduziu a uma crítica radical da razão ocidental. Se na *Dialética do esclarecimento* Adorno e Horkheimer vão buscar em Homero a gênese da racionalidade tecnológica, vendo ali o exemplo de um tipo de subjetividade em que controle da natureza implica o controle de si e da sensibilidade (marcando a gênese da oposição entre razão e sensibilidade que marca a histórica da filosofia ocidental), em *Eros e civilização* Marcuse procurou resgatar os momentos desta história ocidental em que outra ideia de razão emergiu e foi recusada: Orfeu e Narciso, Schopenhauer e Nietzsche, André Breton, Schiller e a estética kantiana, a antropologia de Margareth Mead, Walter Benjamin. A partir dessa *hermenêutica da ideia de liberdade*, na expressão de F. Jameson, Marcuse faz emergir outra ideia de uma razão, uma razão sensual ou sensível, que aparece como herança e superação da razão *tecno-lógica*. Para entender o conceito, vejamos como ele argumenta em *O homem unidimensional: estudos sobre a ideologia da sociedade industrial avançada* (HU) ([1964] 1969a).

O mote do livro é a reflexão crítica sobre a neutralidade da tecnologia e da ciência. Na segunda parte do livro[[5]](#footnote-5) Marcuse traz à tona uma polêmica, já trabalhada em 1941 no artigo *Algumas implicações sociais da tecnologia moderna* (1999c), porém com uma abordagem um pouco diferente e que parece apontar para uma contradição em seu pensamento. Se em 1941 Marcuse estabelecia uma clara distinção entre a técnica entendida “*enquanto conjunto de instrumentos criados pelos homens para a manutenção de sua existência*” e a tecnologia entendida “*enquanto o modo de produção específico que utiliza a técnica como instrumento de dominação*”, já em 1964 ele afirma, logo na introdução do texto:

Em face das particularidades totalitárias dessa sociedade, a noção tradicional de neutralidade da tecnologia não pode mais ser sustentada. A tecnologia não pode, como tal, ser isolada do uso que lhe é dado; a sociedade tecnológica é um sistema de dominação que já opera no conceito e na elaboração das técnicas. (Marcuse, 1969a, p. 19)

Essa abordagem remete a uma concepção existencial da técnica, a tecnicidade, no sentido de pensar o engajamento existencial em um *projeto* técnico (no sentido sartreano do termo). A partir dessa articulação entre a filosofia da técnica, o marxismo e a dimensão estética, Marcuse propõe uma concepção histórica de razão que, em virtude deste caráter, apresenta a técnica como razão política.[[6]](#footnote-6)

Mas se a razão técnica se revela nesses termos como razão política, então isto ocorre porque desde o início já era “esta” razão técnica e “esta” razão política: delimitada pelo interesse determinado da dominação. Enquanto razão política, a razão técnica é “histórica”. Se a separação dos meios de produção é uma necessidade técnica, a servidão por ela organizada “não” o é. Com base em suas próprias conquistas – a mecanização produtiva e calculável -, esta separação adquire a possibilidade de uma racionalidade qualitativamente diferente (...). No estágio da produção automática administrada pelos homens assim libertados, as finalidades formal e material já não seriam necessariamente “antinômicas” – e nem a razão formal se imporia “indiferentemente” por entre e acima dos homens. Pois enquanto “espírito coagulado” a máquina “não é neutra”; a razão técnica é razão social em cada caso dominante; ela pode ser transformada em sua própria estrutura. Enquanto razão técnica ela só pode ser convertida em técnica da libertação. (Marcuse, 1998, p. 133-4)

Esta concepção histórica de razão é decisiva para a compreensão do conceito de indústria cultural de Adorno e Horkheimer, que busca conceituar a realidade na qual os meios técnicos de produção passam a determinar os modos de produção de subjetividade, ou seja, as formas de reificação dos sujeitos. Numa leitura superficial, que desconhece as categorias da teoria crítica, essa abordagem poderia ser considerada pessimista e de fato trouxe um grande impasse para o desenvolvimento do conceito, pois se os sujeitos encontram-se objetificados, reificados, de onde poderiam vir as possibilidades de superação? E mais, de onde viriam os critérios para o julgamento do sujeito não reificado?

Estas questões tocam no coração do conceito de teoria crítica e nossa proposta é que se assuma na teoria crítica o método de análise contraditória, adequado para pensar contextos históricos bloqueados. Vejamos como essa proposta aparece, com suas especificidades e linguagem próprias, em um texto basilar para a reflexão acerca da arte e da tecnologia, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (2012), de Walter Benjamin. Esse texto será importante por fornecer uma conceituação sobre a arte e a técnica que pode nos ajudar a pensar uma teoria crítica da cultura digital. Interessa-nos nele a aparente contradição entre a avaliação positiva e negativa sobre o uso da tecnologia na esfera da arte. Sugerimos que se assuma o caráter contraditório do texto como chave de leitura para sua compreensão do nosso problema.

**Arte, técnica e política.**

O primeiro movimento do texto já indica o caráter histórico da abordagem, seja pela epígrafe de Paul Valery que expõe a necessidade de repensar a arte à luz dos progressos dos meios técnicos, seja em sua tomada de posição crítica em relação ao marxismo e às condições de superação do capitalismo. Assim, “*não se trata de teses sobre a arte do proletariado após a tomada de poder e muito menos sobre a arte em uma sociedade sem classes, mas sobre o desenvolvimento das artes nas atuais condições de produção*” (Benjamin, 2012, p. 10). É desse modo que o ensaio pretende contribuir para uma práxis revolucionária, contra os objetivos fascistas.

Iniciando com a exposição dos desenvolvimentos técnicos das artes, com a litografia e a xilogravura, Benjamin mostra que a técnica da fotografia marcou um momento crucial nessa história ao dispensar a mão nas tarefas de reprodução artística da imagem e introduzir o “*olho que vê por meio de uma objetiva*” (p. 11) e articular ciência e arte. Porém, apenas com o cinema reprodutibilidade da técnica teria uma novidade, ao abalar o conceito mesmo de autenticidade na arte e liberar a cópia de sua dependência com o original, podendo aquela ser manipulada a ponto de descaracterizar e descolar completamente a sua relação com esta. Além disso, a reprodutibilidade técnica teria modificado a noção de autoria da obra, fragmentado a atividade do artista, modificado as formas de sensibilidade e percepção do receptor, substituído o valor de culto e a função ritual da obra pelo valor de troca e de exposição, alterando a própria função da arte e, com isso, a sua autonomia. A reprodutibilidade produziu uma mudança na natureza mesma da arte, que é expressa, nos termos benjaminianos, pela noção de perda da aura entendida como processo de des-historicização e de perda de vínculo com o solo histórico contraditório no qual ela estaria inserida. Assim, apenas uma análise também ela contraditória poderia dar conta dessa nova dimensão histórica, pois o decisivo seria o conjunto das relações sociais em que a reprodutibilidade técnica estaria inserida e que introduz na arte um elemento político.

[...] pela primeira vez na história mundial, a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa da existência parasitária como parte do ritual. A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte produzida para ser reproduzida. [...] Mas, a partir do momento em que o critérios da autenticidade não mais se aplica à produção artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como seu fundamento: a política. (Benjamin, 2012, p. 16)

Desse modo, a neutralidade na obra de arte, imputada pela reprodutibilidade técnica, insere na arte uma dimensão política externa a ela e é essa transformação decisiva que exige um novo modo de abordagem. Se na primeira parte do ensaio Benjamin identifica essas transformações e os desafios que a reprodutibilidade traz para a esfera da arte, será na segunda parte que ele lançará o desafio de pensar uma arte engajada que realize os objetivos progressistas de uma práxis transformadora. Pois, na medida em que se modificou a função social da arte e esta se tornou *instrumento* da política, as possibilidades de outra perspectiva de arte e de práxis precisam assumir esse viés político. Mas como? Como fazer da arte política sem que ela necessite estar subsumida a objetivos vindos de fora que possam submeter e comprometer a autonomia estética? A resposta a estas perguntas é encaminhada em duas direções contraditórias: de um lado, ele mostra que a técnica se tornou o instrumento de novos modos de dominação fascistas, mas por outro a reprodutibilidade introduz um elemento novo *disruptivo* tal como aparece no cinema. Esse duplo elemento permanece lado a lado numa mesma abordagem crítica.



Source: https://www.facebook.com/groups/245414398913453/

Na ultima parte do ensaio, no epílogo, ele explicita a relação entre estética e guerra. No discurso, os fascistas fizeram severas críticas à tecnologia, porém, utilizaram-na massivamente: faziam críticas ao processo de trabalho e exploração do trabalhador no capitalismo e fomentavam a reprodução do capital; faziam críticas do individualismo moderno, mas ofereciam, em contrapartida, as formas de organização das massas. Para Benjamin, é com o fascismo que se revela a face política da técnica, ao organizar as massas de modo a fazer valer os interesses do capital, intensificando o trabalho, organizando o lazer, expandindo por meio da guerra o seu mercado.

Neste argumento, o modo fascista de utilização da arte e da técnica para a guerra teria sido consequência necessária do próprio desenvolvimento capitalista em sua tentativa de bloquear as contradições internas e não resolvidas entre o capital e o trabalho. Segundo esta abordagem, no momento mesmo em que a técnica poderia apontar para uma obsolescência das relações de trabalho pautadas pela autoreprodução do capital e a exploração, ela passou a ser organizada contra a emergência desta possibilidade mesma. A estetização da política e da guerra e sua transformação em “espetáculo” (nos termos de Guy Debord) teria sido a saída encontrada pelo capital para bloquear a contradição entre o desenvolvimento técnico e científico e as novas formas de liberdade: “*somente a guerra torna possível fornecer um objetivo a grandes movimentos de massa sem que sejam afetadas as relações de propriedade que essas massas desejariam abolir*” (Benjamin, 2012, p. 32):

[...] como o uso natural das forças produtivas vê-se bloqueado pelo regime de propriedade, os recursos técnicos, as velocidades e as formas de energia, aumentados, buscam um uso antinatural. A guerra foi a solução encontrada. Suas devastações provam que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu instrumento e que a técnica não estava suficientemente desenvolvida para dominar as forças elementares da sociedade. Em suas características mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e seu emprego insuficiente no processo produtivo (por causa do desemprego e da falta de mercado). *A guerra imperialista é a rebelião da técnica, que reivindica em material humano o que lhe foi recusado pela sociedade em matérias naturais*. Em vez de canalizar rios, conduz a corrente humana ao leito das trincheiras; em vez de usar aviões para semear a terra, semeia explosões sobre as cidades, e nas armas químicas encontrou uma nova forma de liquidar a aura. (Benjamin, 2012, p. 33)

Essa “*estetização da política*” realizada pela guerra desemboca em uma espécie de gozo ou “*prazer estético*” que revela a política como uma experiência sensível. É a partir desta articulação entre política e estética (que poderia ser traduzida em política e controle dos corpos, produção de afetos e mobilização de desejos) que aparece, ao mesmo tempo, o elemento disruptivo da reprodutibilidade técnica.

Assim, o ‘antidoto’ para liberar as forças inerentes à técnica e à arte seria, para Benjamin, a “*politização da arte*”. Mas como podemos entender essa proposta tomando em consideração o alerta lançado no inicio do ensaio, em que Benjamin afirma que não se trata de uma arte comunista ou socialista? Como entender a politização da arte sem que objetivos políticos externos sejam inseridos e sem tornar a arte objeto ou instrumento de propaganda política? Para responder a estas perguntas, utilizaremos a abordagem contraditória apresentada por Benjamin em relação ao cinema, complementando-a com as reflexões de Siegfried Kracauer, um importante pensador que manteve relações estreitas com estes teóricos críticos.

A partir desses autores e dos novos contextos analisados por eles, que remete ao lugar da ciência e da técnica na teoria crítica, veremos que a mudança política passa a ser pensada como uma mudança na ordem da percepção e da sensibilidade, na experiência dos sentidos. Não é a toa que Benjamin aponta para a importância da teoria freudiana para apreender as mudanças na forma de autorepresentação e de percepção próprias ao novo contexto, como também veremos adiante.

**A experiência estética e a fantasia.**

Para encaminhar a possibilidade de pensar uma resposta às questões levantadas acima, seguiremos com a análise de Susan Buck-Morss, que também toma como ponto de partida de suas reflexões o ensaio de Benjamin no texto intitulado *Estética e anestésica: uma reconsideração da obra de Walter Benjamin* (2012). Frente à crise da estetização da política realizada pelo fascismo – que mobiliza a sensorialidade moderna para a guerra – ela se pergunta o que significaria “*politizar a arte*”?

Como vimos, Benjamin estava querendo dizer algo mais do que fazer da cultura um veículo da propaganda comunista. Segundo Mors, ele exige da arte uma tarefa muito mais difícil: desfazer a alienação do sensório corporal, “*restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*” e fazê-lo não evitando as tecnologias, mas *perpassando-as* (Buck-Morss, 2012, p. 156).

Dois elementos essenciais para a compreensão benjaminiana sobre a arte e a tecnologia aparecem nesta citação: (1) uma nova concepção de estética, entendida como uma noção biológica, corporal e sensível; (2) a tecnologia como meio e fim de auto realização, abrindo a uma dimensão política. É justamente com essa reflexão sobre a estética, a arte e a política que Benjamin encerra seu ensaio. A partir de uma crítica da sociedade de massas, ele modifica e reconfigura a significação moderna da estética, que passa a descrever agora “*o campo em que o antídoto ao fascismo se manifesta como resposta política*” (idem, p. 157), modificando “*toda a ordem conceitual da modernidade*” (ibidem).

Segundo Buck-Morss, o uso do termo *estética* remonta, em Benjamin, à origem grega em que ele designava aquilo que é “*percebido pela sensação*”: “*Aesthesis é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – natureza material, corpórea*” (idem, p. 157); “*Ela é uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato – de todo o sensório corporal*” (idem, p. 158). Se o fascismo utiliza o sensorial moderno, os “*sentidos aculturados*” e domesticados pela racionalidade moderna (“*sensibilidade moral*”, “*refinamento do gosto*”, “*normas da beleza*”), então uma *estética revolucionária* deveria agir sobre esses mesmos sentidos, resgatando os traços “*incivilizados e incivilizáveis*” como “*núcleo de resistência à domesticação cultural*” (ibidem). Isso se faria pela mobilização do aparato biológico no sentido de preservar a vida contra a perversão dos instintos realizada pelo fascismo e pela racionalidade moderna: “*Intrinsecamente, a estética tem tão pouco a ver com a trindade filosófica formada por Arte, Beleza e Verdade, que mais poderíamos situá-la no campo dos instintos animais*” (ibidem). Trata-se, portanto, em Benjamin, menos de discutir o significado dos termos do que o desenvolvimento do próprio sensório humano. Como diria Marcuse, a “*lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade*” ([1977] 1999c, p. 19) – esse seria o critério de uma experiência estética articulada a uma dimensão política.

Em Benjamin, a libertação desse campo sensorial estaria relacionada diretamente com as condições de possibilidade da experiência, entendida menos como possibilidade de mediação entre o sujeito e o objeto do que como uma formação “*sinestésica*” em que *o interno e o externo* (orgânico e inorgânico) se determinam reciprocamente. Por isso, em virtude desse sistema sinestésico se impõe uma situação brutal para aqueles que vivem sob as condições dos choques cotidianos da vida moderna, que passa a ser submetido por inteiro a esses choques diretos, mas que têm como escudo protetor apenas a consciência: por isso é necessário “*responder aos estímulos sem pensar*” anestesiando-se. Sofrer uma “*extorsão da experiência*” tornou-se a situação geral à medida que o sistema sinestésico é posicionado para repelir o medo frente aos estímulos tecnológicos do espetáculo e da guerra a fim de proteger o corpo do trauma do acidente e a psique do trauma do choque perceptual.

Como resultado, o sistema inverte seu papel. Sua meta passa a ser *entorpecer* o organismo, embotar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestesia torna-se, antes, uma *an*estesia. Nessa situação de “*crise da percepção*” a questão já não seria mais o educar o ouvido rude para ouvir a música, mas devolver a audição; já não se trataria de treinar o olho para ver a beleza, mas de restabelecer a “*perceptibilidade*” (Buck-Morss, 2012, p. 169). A percepção se transformaria em experiência a partir do momento em que se ligasse às lembranças sensoriais do passado, entendendo-a no campo da teoria freudiana.

A percepção, em Freud, remete uma categoria histórica (ou genética) e corpórea, se entendermos o processo de formação do corpo como concomitante à formação do Eu. Na cultura civilizada tal como descreve Freud, para que os processos de socialização operem sobre a identidade e formem uma imagem unificada de Eu, é necessário um difícil processo de separação das pulsões parciais pelo abandono da polimorfia corporal e separação da criança em relação aos objetos de prazer tais como o seio, o olhar, o cheiro, a voz, a excrementos, restando a sexualidade genital. Essa autoidentidade exige, assim, “*o investimento libidinal em uma imagem unificada do corpo, hierarquizada a partir do pênis, e o abandono do investimento nos prazeres específicos dos órgãos*” [[7]](#footnote-7). A esse processo Adorno e Horkheimer atribuirão a ideia de uma “*gênese da burrice*”:

O Símbolo da inteligência é o caracol "com a visão tateante", graças à qual, a acreditar em Mefistófeles, ele é também capaz de cheirar. Diante de um obstáculo, a antena é imediatamente retirada para o abrigo protetor do corpo, ela se identifica de novo com o todo e só muito hesitantemente ousará sair de novo como um órgão independente. Se o perigo ainda estiver presente, ela desaparecerá de novo, e a distância até a repetição da tentativa aumentará. Em seus começos, a vida intelectual é infinitamente delicada. O sentido do caracol depende do músculo, e os músculos ficam frouxos quando se prejudica seu funcionamento. O corpo é paralisado pelo ferimento físico, o espírito pelo medo. Na origem, as duas coisas são inseparáveis. (Adorno e Horkheimer, 1985) [[8]](#footnote-8)

Para entender as consequências desta abordagem e suas implicações para a compreensão da postura de Benjamin, vamos retomar aqui uma breve explicação sobre o vinculo entre sexualidade e fantasia na teoria freudiana, seguindo as indicações de Monzani (1989). A questão de Monzani é entender o abandono da teoria da sedução em Freud e o papel cada vez mais preponderante da fantasia na sua teoria a sexualidade. O primeiro passo foi identificar que a sedução que ele achara que poderia ser real era, na verdade, fantasia. Porém, essa explicação levaria Freud a desvincular completamente a fantasia e a realidade, correndo o risco de cair nos pressupostos organicistas da psiquiatria clássica, que ele queria escapar. O desafio era então criar um modelo explicativo que desse conta do grão de realidade externa presente na fantasia, de modo a entendê-la como algo mais do que simples expressão das pulsões, pois: “a *fantasia é uma formação extremamente complexa onde desejo e realidade estão presentes*” (p. 31). A criança não teria sido de fato seduzida, ao mesmo tempo em que teria, pois, uma vez que recebeu as significações da sexualidade adulta genitalmente centrada, está marcada decisivamente em sua própria sexualidade polimorfa e livre.

Assim, se há na fantasia um elemento empírico e real, isso ocorre porque ela é derivada de uma formação de corpo específica e de uma inserção disciplinadora da polimorfia sexual às regras tidas como ‘normais’. Porém, esse processo deixa um resto, uma cicatriz, que será revivida e lembrada na fantasia, sendo esta ao mesmo tempo uma acusação e uma reafirmação das regras vigentes. Neste ponto Marx e Freud se encontram, pois ambos articularam a formação do corpo moderno às formas específicas de fantasia.

A fantasia, entendida como modo de escapar do mundo pelos sonhos, revelaria a sua dimensão real no próprio corpo e é neste lugar de corpo que as diversas fantasias se comunicam. Por isso, a fantasia se torna o lugar de encontro entre eu e o outro, assim como o lugar privilegiado para a compreensão da formação da subjetividade a partir da interação de impulsos internos e de determinações externas. De modo que a fantasia não pode ser entendida como expressão meramente individual, mas sim como essencialmente coletiva, sendo assim um lugar privilegiado para uma teoria crítica. Não é a toa que Benjamin e Kracauer direcionarão suas análises às manifestações de superfície da cultura e, sobretudo, ao cinema, produtor de fantasias.

Na articulação entre a arte e a ciência realizada pela fotografia e pelo cinema, Benjamin encontra a produção da sensibilidade em sua forma histórica, pois, se a fotografia e o cinema trouxeram para um primeiro plano o olhar, então o olhar e suas formas de representação inconscientes abririam a um espaço de desejo que aparece como ação na arte cinematográfica revolucionária. A realidade produzida pelas câmeras e suas técnicas de aproximação e distanciamento, cortes e closes, sequencias longas ou rápidas, abririam a experiência ao “*inconsciente óptico*”.

Por meio de grandes planos, do foco em detalhes ocultos nos objetos familiares e da investigação de ambientes comuns graças à direção genial da câmera, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem o nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo enorme e insuspeitável. [...] Então vem o cinema, com a dinamite dos seus décimos de segundos, e explode esse mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros. (Benjamin, 2012, p. 27)

Para Benjamin, o elemento comum entre este método analítico fornecido pela psicanálise e as possibilidades de construção da linguagem cinematográfica seria “*a capacidade de destacar seus elementos*” (p. 27), de introduzir o método do cuidado com os lapsos de memória, com os detalhes, com os fragmentos de discursos, com os chistes e a atenção àquilo que não está claro e que seria manifestação do inconsciente. Essa perspectiva é muito semelhante à que encontramos em Kracauer.

Segundo Hansen (2009), a teoria social de Kracaeur é marcada por um sentimento de “*extraterritorialidade*” e de “*desabrigo*” próprio a seu modo de pensar o lugar do intelectual crítico. Essa posição do teórico se revela num duplo exílio exposto em sua obra: a constituição da cultura de massa como objeto da crítica da ideologia mesclada a uma filosofia da história, que conduz a uma análise pessimista do processo histórico submetido à exigência de um *telos*; e a relação do autor com aquele objeto constituído na tensão entre o distanciamento crítico e a experiência pessoal. Essa tensão entre objeto analisado e sujeito que participa do mesmo mundo em que se forma esse objeto, conduziria à “*contradições e ambivalências*” que marcariam a sua obra e que “*tocam nos dilemas da cultura de massa na era pós-moderna*” (Hansen, 2009, p. 10). Já nos escritos de juventude se percebe essa tensão entre a avaliação crítica e a dimensão utópica do cinema, que ora aparece como fenômeno de alienação das massas, ora como *disrupção*, como no ensaio *A rua*, de 1924, em que a *montagem* aparece como chave para uma estética que captura “*a essência da vida moderna*”.

A crítica da ideologia e a utopia convivem em sua obra e nas análises dos objetos cotidianos e fílmicos: em alguns momentos, a crítica da ideologia se mostra mais presente, como em de *De Caligari à Hitler*, pois o momento político da Alemanha exigia intervenções mais específicas por parte dos intelectuais. Em outros é necessário liberar a contradição para que haja possibilidade de ação política. O jogo de imagens construído em seus ensaios (como em “As pequenas balconistas vão ao cinema” (2009)), vemos Kracauer jogar “*duas noções de realidade uma contra a outra*” (Hansen, idem, p. 30).

Segundo esse modelo essencialmente freudiano de análise cultural, a realidade reside tanto nos mecanismos de repressão quanto no conteúdo reprimido; em outras palavras, a realidade só pode ser compreendida em suas contradições. (Hansen, 2009, p. 30)

Por estar dentro e fora da cultura de massa, o pesquisador deveria agir como etnógrafo, como observador-participante, e isso “*menos por questões sociológicas*” do que “*por que ele [sabe] quão pouco o [separa] do destino daqueles*” (idem, p. 41). Reconstruídas pelo olhar etnográfico de Kracauer, os fenômenos que emergem na superfície da vida cotidiana revelam a dupla face de desejo e medo, liberdade e recalque, contida na *fantasia cinematográfica*.

Em virtude dessa ambivalência fundamental do objeto e em virtude da situação precisa do crítico em relação a essa cultura – como sujeito e parte dela – a crítica cultural deve entrar nos espaços de fantasia, nos hieróglifos da sociedade, ou seja, nas formas de *autorepresentação* da sociedade sobre si mesma: em seus sonhos e seus desejos. Por isso, a linguagem cinematográfica aparece em Kracauer, tanto quanto em Benjamin, como uma experiência importante para a crítica, pois se “*a fuga* *das imagens é a fuga da revolução e da morte*” (Kracauer, *Os funcionários* apud. Idem, p. 31), então as imagens cinematográficas revelariam a estrutura contraditória da vida social contemporânea:

Mais do que jogo de luz e sombras, recursos cinematográficos como o *close*, o movimento da câmera e a edição são capazes de capturar o mundo das coisas em sua interdependência habitual, inconsciente, com a vida humana, com as marcas das relações sociais, psíquicas e eróticas. (Hansen, 2009, p. 34)

Forçar a realidade a exibir a sua dupla face, entrar nas contradições do objeto, reconhecer a posição do crítico ou intelectual como tão contraditória quanto a realidade observada, recolher os escombros e imagens utópicas que a vida moderna apresenta, seriam algumas das indicações tiradas desse modelo de crítica da cultura.

Portanto, o desafio que estes pensadores nos lançam para que possamos iniciar a pensar uma teoria crítica da cultura digital é, primeiramente, o de direcionar o olhar para as manifestações de superfície dessa cultura, em que aparecem novas experiências sensíveis e perceptivas e novas formas de autorepresentação. Em longo prazo, uma proposta como esta exige que se refaça o trajeto da teoria crítica por meio de uma pesquisa empírica focada nas manifestações da subjetividade nas redes digitais, seja em relação às formas de alienação e reificação, seja em relação à abertura possibilidades de novas experiências. A tecnologia já faz parte de nós, de nossa sensibilidade, revelando conflitos, medos, tensões, possibilidades e desejos; nessa medida, ela nos engaja no contato com as suas contradições.

A questão que se coloca então – é aquela de uma sociedade partilhada entre a necessidade de dar conta de seus (velhos) mecanismo de regulagem, de mediação e temporização e a necessidade imposta por uma revolução tecnológica irreversível para reorganizar seus meios de comunicação, seu acesso ao saber e à informação e sua apropriação de envolver cada um mais e mais individualmente e diretamente em todos os níveis de decisões possíveis. Uma sociedade dividida entre o tempo da História – um tempo que se refere a seu tempo – e o tempo real, impaciente e febril das trocas interativas que torna toda a espera intolerável, uma sociedade dividida entre a reflexão e o reflexo, entre o signo e o sinal. (Couchot, 1997, p. 143)

**Experiência estética e cinema.**

Apesar de o cinema ocupar um lugar marginal nos escritos da Escola de Frankfurt, não obstante, ele influenciou decisivamente a teoria do filme e o cinema crítico alemão, como podemos ver nas publicações *Filmkritik* e *Frauen und Film*, das décadas de 70-80, ou nos filmes de Dziga Vertov, Seguei Tretyakov, Wim Wenders, Fassbinder e Alexandre Kluge, que compuseram, juntamente com outros, o *Oberhausener Manifest* (de 1962) que funda o cinema novo alemão. Para estes, o cinema é uma forma de crítica social que abre ao espaço da experiência. A influência dos teóricos críticos poderia ser expressa da seguinte forma, segundo Hansen: se Benjamin ofereceu uma teoria da estética como “*aesthesis*”, como transformação da percepção sensorial e da experiência na modernidade, Adorno contribuiu com um método dialético que discute a autonomia estética e a dependência socioeconômica, enquanto Kracauer, um dos últimos a influenciarem estas gerações, ofereceu um modo de interpretação da cultura de massa e do fenômeno urbano que combina a agudeza da observação estética e da descrição com uma prática retórica ambivalente.Segundo Mirian Hansen em *Cinema e experiência: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno* (2012), o ponto chave destas discussões seria uma tensão entre a estética e a política.

Mas a principal contribuição, mais especificamente de Benjamin e de Kracauer (Adorno um pouco menos), teria sido fornecer um impulso para compreender a história presente sem apelar a uma perspectiva nostálgica, permitindo imaginar futuros possíveis, redirecionando nossa atenção para a questão de como os filmes reconfiguram a experiência (*Erfahung*). Ou seja: trata-se menos de fazer uma ontologia do cinema (o que ele *é*), do que entender o cinema como expressão de uma fenomenologia da modernidade (o que ele *faz*). Dentro de um contexto de bloqueio de transformação histórica e da experiência, tratar-se-ia de identificar nos filmes a aparência invertida da sociedade e a imagem que ela produz sobre si mesma, seus desejos e medos: “*Quanto mais incorretamente apresentam a superfície das coisas, tanto mais corretos eles se tornam e tanto mais claramente refletem o mecanismo secreto da sociedade*” (Kracauer,1997, p. 313); e ainda de interpretar as fantasias de disrupção e transformação contidas na cultura popular: “*As fantasias idiotas e irreais dos filmes são os sonhos cotidianos da sociedade, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados.*” (idem)

Três momentos da história do cinema diretamente influenciados pelos teóricos críticos são destacados pela autora e nos indicam a direção para a qual poderia se encaminhar uma tentativa de interpretação da tecnologia e da cultura digitais. O primeiro é a revista feminista sobre o cinema, o *Frauen und Film* (Mulheres e Filmes), fundada em 1974 por Helke Sander e criada a partir de um Seminário Internacional de Mulheres e Cinema, de 1973. O mote da discussão proposta por elas é a crítica do olhar do cinema masculino e a tentativa de construção de uma subjetividade feminina apresentada em termos diferentes do que o da falta e da negatividade. Segundo Hansen, que fez parte do movimento,

[não se trata simplesmente ] de girar em torno das categorias psicanalíticas como voyerismo, fetichismo e castração, mas, dentro do quadro maior da teoria crítica, recorrer à antropologia, fenomenologia e outros discursos, bem como à história do primeiro filme. (Hansen, idem, xiii)

O segundo exemplo é a obra teórica e estética de Alexander Kluge que, dialogando diretamente com Habermas, propõe o cinema como esfera pública e experiência (conceitos desenvolvidos por Kluge e Oskar Negth). O cinema e a televisão teriam a capacidade de mobilizar os espectadores e suas experiências capturadas pela publicidade e pela esfera pública burguesa. Kluge joga com a montagem, a edição, o uso de tecnologia de computação, colagens de fotografias, objetos, discursos colhidos da vida cotidiana, ao qual ele aplica uma narrativa que permite borrar a distinção entre o real e a ficção, *facts and fakes*. O primeiro cinema, primitivo, de G. Méliès (que joga com a imaginação e o deslocamento de sentido) é uma forte influencia em Kluge, assim como a *nouvelle vague* francesa e o primeiro cinema alemão. Kluge é um dos mais importantes cineastas alemães contemporâneos, influenciando decisivamente o cinema e a televisão crítica.

Por fim, Hansen apresenta os estudos contemporâneos sobre o cinema, que passaram a abarcar a dimensão audiovisual e eletrônica, os dispositivos de distribuição e armazenamento digital e a Internet, e que lançam o desafio de compreender as transformações na esfera pública e na experiência em ambientes de mídias digitais. Desde final dos anos 1990 os cursos de cinema nas Universidades americanas passaram a abarcar o estudo dos meios digitais e suas novas plataformas, telas cada vez menores, que vêm mudando a maneira de entender o cinema e problematizando toda tentativa de delimitar e abrir as fronteiras desse dispositivo, de onde viria o desafio de repensar os conceitos chave da teoria do cinema.

Frente ao desafio de compreender o contexto digital sob a chave de leitura da teoria crítica de Kracauer, Benjamin e Adorno, Hansen oferece uma possibilidade – a de romper com as forma mimética dos espectadores e abrir a jogos e espaços estéticos capazes de neutralizar os efeitos patológicos da adaptação tecnológica: “*Não uma ontologia do filme, mas a apreensão do lugar do cinema na fenomenologia materialista do cinema e ainda a valorização do papel do cinema a partir das possibilidades de realização deum futuro não apreensível*” (xviii), intenção esta que vemos expressa no cinema e na produção audiovisual de Alexander Kluge:

Esses traços particulares, situados bem abaixo do ego e de seus controles, correspondem às particularidades num filme... a cumplicidade subliminar das particularidades nos seres humanos e das particularidades nos filmes representa ao mesmo tempo um perigo e uma oportunidade sensacional para todos os horizontes utópicos (Kluge, 2007, p.50)

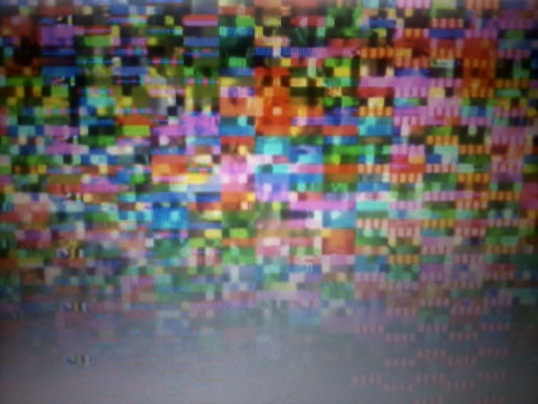
**Experiência estética e cultura digital.**

Vamos acompanhar um breve panorama das principais transformações da passagem da tecnologia analógica e industrial para a tecnologia eletrônica e digital. O objetivo é entender se a cultura digital poderia fornecer critérios para uma nova dimensão estética, entendida aqui no sentido proposto por Benjamin e Marcuse: uma nova forma de percepção e sensibilidade que aparece nesse encontro entre arte, ciência e tecnologia e desemboca numa dimensão política. Utilizaremos para isso o livro *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias* (1997), que contém uma ampla coleção de artigos sobre a cultura tecnológica escrita por artistas, cientistas, engenheiros e pesquisadores envolvidos com a área.

Segundo D. Rodrigues, o estágio anterior ao desenvolvimento tecnológico da eletrônica foi marcado, sobretudo, pela influência das tecnologias resultadas da revolução industrial, tal como a imprensa, o cinema e o radio. Mas as tecnologias eletrônicas e suas redes de informações computadorizadas teriam lançado desafios políticos, econômicos e sociais que não tinham sido experimentados até então – e é na esfera da arte que essas transformações teriam levado à reflexões profundas sobre a condição humana.

Os primeiros artistas a experimentarem a arte tecnológica ofereceram situações sensíveis na medida em que perceberam que as relações do homem com o mundo não poderiam mais ser pensadas da mesma maneira após a revolução da informática e das comunicações, com sua realidade numérica, artificial, virtual, robótica, computadorizada, mixada, sintetizada. Essa realidade criou formas de se fazer arte, de pensar e de sentir, que podem servir de balizas necessárias a uma reflexão sobre o lugar da tecnologia hoje. Duas palavras-chave para esta configuração da arte digital são a *cibercultura* e a *arte interativa*.

Diferente da cultura material, com seus suportes próprios e suas estruturas e figuras fixas de poder – como o lugar central do artista como produtor, as curadorias e os “*espaços sagrados das galerias e museus*” – a cultura imaterial da cibercultura transita por um espaço imaterial, substituindo o artista por artefatos e “*dispositivos em múltiplas conexões de sistemas que envolvem modens, telefones, computadores, satélites, redes*” de circulação e recepção (Rodrigues, 1997, p. 18). “*Esta arte partilhada com as máquinas entra nas casas via satélite, telefones, oferecendo-se para ser recebida, modificada e devolvida*” (ibidem). O ciberespaço pelo qual transita essa nova arte é o espaço planetário dos computadores e ambientes digitais, com seus fluxos constantes de pontos luminosos “*para o pixel que não se fixa na tela*” (ibidem).



A arte surgida destas plataformas e dispositivos digitais foi chamada de arte interativa justamente em virtude de sua qualidade de participação, comunicação, mutabilidade, conectividade, não linearidade, efemeridade: “*uma arte que circula em satélites que conversam no céu...*” (idem, p. 19).

Segundo a autora, frente a essas novas qualidades do real tecnologizado, os artistas desenharam outra “*cosmovisão*” em um diálogo direto com as teorias científicas contemporâneas da biologia, semiótica, antropologia, cibernética, astronomia, física, matemática, entre outras que continuam a aparecer. Ao contrário da arte da permanência “*que se fixa uma ideia sobre um suporte*”, a arte tecnológica interativa “*pressupõe a parceria, o fim das verdades acabadas, do imutável, do linear*” (ibidem). Um bom exemplo disso aparece no modo de tratamento eletrônico da imagem e as criações gráficas computadorizadas. Com a numerização das imagens, através das tecnologias digitais, as imagens analógicas passaram a ser manipuladas e processadas por *softwares* disponíveis que criam um tipo de *figura híbrida* ou *imagem sintética* resultada, também, da hibridização entre o pensamento, o gesto pessoal do artista e aquele da máquina. E o que dizem estas imagens?

Essas imagens ucrônicas e utópicas não estão fixas em nenhum lugar, mas em um estado de permanente existir. Podemos agir sobre elas com mouses, teclados ou outro dispositivo de acesso. Imagens, sons, textos, entram para o espaço dos bancos de dados e são estruturas permutáveis em permanente contaminação. A autoria destas imagens não é unicamente a do artista, as de informáticos, engenheiros, matemáticos, técnicos, e também das máquinas. (Rodrigues, 1997, p. 20)

As imagens e sons gerados por tecnologias eletrônicas e por dispositivos de mídias interativas permitem um contato diferente com a obra, na medida em que esta deixa de ser “*um produto de mera expressão do artista para de constituir num evento comunicacional*” (idem, p. 20). Com a Internet proliferam-se *websites* artísticos, não apenas a forma de *netmuseos* e galerias, onde se pode ter acesso a muitas obras, mas também com possibilidades interativas nas quais se formam obras híbridas que colocam em cheque a própria noção de objeto ou representação em arte.

Na cultura das redes... desencadeiam processos de diálogo pelos dispositivos de comunicação que permitem uma interação dinâmica de experiências artísticas, promovendo a participação, o diálogo, a colaboração entre parceiros. Pelas redes... a arte circula no planeta e nos computadores” gerando uma situação nova, em que “não é mais o autor o único de uma ‘obra’ e sua proposta assume intensamente uma função comunicacional em fronteiras compartilhadas pelo autor e pelos participantes (Rodrigues, 1997, p. 21).

Assim, a arte interativa e virtual – que se faz a partir da “*disponibilidade de gerar outros estados através de uma ação que se dará no momento em que os dados são atualizados por escolhas e percursos que possibilitam outros modos de existir*” (idem, p. 23) – desestabiliza o próprio sentido da obra de arte, como já havia sido percebido por Benjamin a propósito da reprodutibilidade técnica, numa operação que remonta às estéticas participacionistas dos anos 1960, com John Cage, o Grupo Fluxus, Lygia Clark, Hélio Oiticica, herdeiros de Duchamp. Intensificada por meio das tecnologias eletrônicas e digitais e pela possibilidade de interatividade em tempo real, a arte interativa passaria a gerar “*objetos vivos*” (idem, p. 24) ou “obras abertas” (Couchot, idem, p. 135). Com a Internet essas obras interativas ganharam uma dimensão muito maior e com novas possibilidades estéticas.

As primeiras experimentações com esse tipo de estética foram realizadas nos anos 1980 e um dos pioneiros foi o artista Roy Ascott. Ascott, importante artista e teórico da arte computacional interativa, já no final dos anos 1960 propunha que a arte deveria desligar-se do ideal modernista de obra fixa e estável. Em *Cultivando o hipercortex*, Ascott fala de uma mudança substancial das novas tecnologias e seus os fluxos e conectividades, que estariam operando uma transformação nas faculdades da consciência, na cognição e na percepção. A disponibilidade, a capacidade de estar simultaneamente presente e a telepresença propiciada pelo computador na *Net* “*nos dá um novo sentido ao eu*”, àquilo que é natural e aquilo que é o ser humano (1997, p. 336).

Cada fibra, cada nó, cada servidor da Net é parte de mim. À medida que interajo na rede, reconfiguro a mim mesmo. Minha extensão-rede me define exatamente como meu corpo material me definiu na velha cultura biológica. [...] Sou medido pelo minha conectividade. (Ascott, p. 336)

Frente a esse estado de conexão generalizada, de troca em rede entre sujeitos e máquinas informacionais com circuitos elétricos, de interação entre corpo e “curto-circuito plurisensorial” que fundem o analógico e o digital, os sentidos seriam capturados por dispositivos digitalizados, formando uma espécie de integração entre orgânico/inorgânico, atual/virtual, homem/máquina: corpos tecnologizados e máquinas humanizadas. A própria sensibilidade e aparelho perceptivo é alterado nesse contexto, as formas de percepção do eu e do existir:

A arte tecnológica reorganiza camadas de sensibilidade, ampliando o campo de percepção em trocas e modos de circulação através de redes e circuitos de informação e se coloca de forma diversa de outras modalidades de arte. Com isto, está se gerando uma mentalidade própria à era digital em que a utilização de dispositivos tecnológicos são mais do que prolongamentos sensoriais [...]. (Rodrigues, 1997, p. 26)

“*Que subjetividade é essa que se transmite através de circuitos, na intimidade digital do ciberespaço?*” (Rodrigues, op. cit., p. 29). Para Rodrigues, seria necessário “*pensar em novas formas de vida que reconfiguram e redefinem o que significa ser humano*” (idem, p. 28). Citando McLuhan, ela afirma que o desafio a ser enfrentado é levar a sério a capacidade da arte de “*notar as trocas na percepção sensorial*” (idem, p. 29) e o modo como esses novos ambientes tecnologizados estariam formando novas sensibilidades.

Isso está virando o mundo de cabeça para baixo, do lado do avesso. Está realmente apagando espaços, desestabilizando lugares, e investindo o tempo com qualidades do reverso e compressão com uma ordem relacional muito mais próxima da cultura dos aborígenes do que da linearidade estrita do velho modernismo. (Ascott, 1997, p. 344)

Contra a cultura da representação, cultura industrial, moderna, solitária, neuroticamente privada, Ascott propõe o desafio de assumir a “*atividade subversiva de extrema potencia*” (p. 344) erigida no contexto das redes digitais para na construção de uma nova cultura.

Nós estamos recém-emergindo de um tipo de estado de policiamento psicológico, no qual a mente unificada, a personalidade singular era a norma ideológica. Na *Net*, e por causa da rede, percebemos que cada um de nós é feito de vários ‘eus’. Na Net, a Arte constitui um tipo de acasalamento estrutural entre todos e tudo, um acasalamento que leva os sistemas de inteligências pra uma simbiose com a qual estamos constituindo nosso mundo e a ciberpercepção dos nossos ‘eus’. Esse acasalamento constitui o hipercortex, o mundo-mente emergente, e é o papel do artista cultivá-lo. (1997, p. 344)

Esse encontro entre a arte e a tecnologia digital parece conduzir a implicações radicais sobre a subjetividade e a cultura, além de ser uma chave interessante de leitura para articular estética e política no contexto da cultura digital e da teoria crítica. A nova estética das redes digitais aponta para uma nova dimensão da subjetividade, como herança e superação da subjetividade moderna. A imagem que talvez melhor expresse essa transformação é a imagem do *cyborg*, desenvolvida por Donna Haraway em seu *Manifesto Ciborgue* de 1985; pois ela nos estimula a repensar a subjetividade humana, nos obriga a desloca-la [[9]](#footnote-9).

O *cyborg* é uma fantasia, mas é também real – *entre* máquina e humano, natural e artificial, é um ser hibrido, orgânico e inorgânico, “*mecanização e eletrificação do humano*” e “*humanização e subjetivação da máquina*” (ibidem). O primeiro experimento aconteceu no laboratório do programa experimental de um hospital em Nova York, no final dos anos 1950, quando foi implantada uma pequena bomba que injetava doses de uma substância em um rato, o rato de Rockland; o termo foi cunhado por um engenheiro e um psiquiatra no ensaio “Ciborgue e espaço” (M. Clynes e N. Kline) e descrevia o conceito de um *homem ampliado*, alimentado por energia nuclear, visando viagens espaciais. Era o sonho cientifico, mas também militar, que acabou por sobrepujar o primeiro. Com a introdução do conceito de *informação* por Norbert Wiener, que descreve sistemas circulares, em que a autonomia está embutida, controles autônomos de *feedbacks*, a barreira entre o orgânico e o inorgânico se desfaz. Esta seria a contribuição decisiva e contraditória da cibernética: por um lado, ancorada nos processos de controle, por outro, dois resíduos importantes: a descrição do mundo como rede e a não distinção entre pessoas e máquinas, homens e coisas. Com Haraway, herdeira do feminismo, socialismo, materialismo e da psicanalise, o ciborgue se transforma em mito político e em ironia, tendo a ver muito mais com um modo de lidar com contradições que não se resolvem dialeticamente em totalidades mais amplas, com uma estratégia retórica e um método político.

Do debate feminista, o ciborgue herda a “*experiência das mulheres*” e do feminino, a capacidade imaginativa de romper opressões, a ideia da natureza artificial e de seres naturais fabricados (pelo menos desde que Simone de Beauvoir afirmou que não se nasce mulher, torna-se mulher). Nesta direção o mito do ciborgue indica a uma ontologia que determina a política, que “*restabelece, em alguma medida, a admirável complexidade replicativa das samambaias e dos invertebrados – esses magníficos seres orgânicos que podem ser vistos como uma profilaxia contra o heterossexualíssimo*” (idem, p. 36). Do marxismo e da psicanálise, o ciborgue herda a luta contra a opressão e a dominação ocidental, com sua subjetividade abstrata, mas “*pula o estágio da unidade original e da identificação com a natureza*”: pois o “*ciborgue está determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade. Ele e oposicionista e nada inocente (...) Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas*” (p. 39). Para Haraway, o ciborgue emerge como um mito justamente ali onde “*a fronteira entre humano e animal é transgredida*” (p. 41).

Construir esse mito, tentar responde à questão do ciborgue, seria o desafio das lutas politicas, do feminismo e do socialismo, ou em nossos termos, da teoria crítica. Pois, por um lado, o ciborgue está conectado às redes de controle e às guerras. Por outro, ele significa uma nova ontologia e uma nova relação entre o humano e o animal que permite pensar a partir identidades parciais e contraditórias. Nesse sentido, o mito do ciborgue se engaja na luta política, pois “*permite ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto a dominação quanto as possibilidades que seriam imagináveis a partir de outro ponto de vista*” (p. 46).

A perspectiva que adotamos abordagem realizada ao longo ensaio encaminha para um modelo de teoria crítica herdada, sobretudo, de Marcuse, mas que podemos encontrar em Benjamin e Kracauer e, de algum modo, em Adorno e Horkheimer – deste último, citamos especificamente o discurso de posse de 1931, em que ele propõe a interdisciplinaridade como meio necessário ao estudo dos fenômenos complexos da vida cotidiana e, além disso, a necessidade de deixar que as contradições apareçam na análise dos objetos. Já em Adorno a ideia de não fazer violência ao objeto é importante, e isso significa não forçar o objeto a entrar numa teoria já pronta, mas deixar que os objetos revelem as suas contradições. Neste sentido, pensamos que o estudo crítico da tecnologia digital deve estar aberto a este desafio.

O que nos parece interessante neste caminho de reflexão que seguimos, que partiu da crítica da razão tecnológica para apontar a necessidade de sua superação em outro modo de razão, modo esse que podemos encontrar na arte como desejo e promessa, são as potencialidades que a cultura digital abre e que redefinem o papel da teoria crítica no século XXI: problematizar a dualidade sujeito e objeto, orgânico e inorgânico, problematizar as identidades, a subjetividade e o Eu, assim como as formas de representação modernas e a luta política, redefinir os critérios para uma vida digna, ou ainda, a própria ideia de vida. Por outro lado, não pode deixar de focar nas contradições, que aparecem como formas de sofrimento e patologias sociais, seja no âmbito do trabalho, seja no âmbito dos afetos. Esse duplo viés de abordagem pode dar conta de uma pesquisa em tecnologia e cultua digital que indique caminhos para os impasses que o século XXI está apenas começando a observar e sentir.

Ao final do seu Manifesto, Haraway sugere duas questões cruciais para pensar os desafios lançados a um novo modelo de luta política: o equívoco de toda construção teórica totalizante e a responsabilidade da ciência frente à sociedade no sentido de recusar toda metafísica anticiência e assumir seu lugar na potencialização da vida. Assim, não se trata de usar a ciência e a tecnologia apenas como instrumentos de gratificação da satisfação humana, mas sim de tirar implicações para pensar uma *nova antropologia*, nos termos de Marcuse. É aqui que arte e ciência, estética e política parecem indicar um caminho interessante para a teoria crítica no sentido de romper com as formas de alienação herdeiras de um estágio histórico anterior – e isso seria possível apenas na medida em que consiga ver o novo dentro do velho e o velho dentro do novo... Hoje, o desafio seria, segundo Haraway, responder à seguinte pergunta: “*que tipo de política poderia adotar construções parciais, contraditórias, permanentemente abertas dos eus pessoais e coletivos e, ainda assim, ser fiel eficaz e, ironicamente, feminista-socialista?*” (idem, p. 52). De modo que terminamos este ensaio deixando em aberto essa inquietante perspectiva...

A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de sair do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmos. Trata-se do sonho não de uma linguagem comum, mas de uma poderosa e herética heteroglossia. (...) Significa tanto construir quanto destruir máquinas, identidades, categorias, relações, narrativas espaciais. Embora envolvidas, ambas, numa dança em espiral, prefiro ser ciborgue a ser uma deusa. (Haraway, 2009, p. 99)

**Bibliografia**

ADORNO & HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, W., SCHÖTTKER, D., BUCK-MORSS, S., HANSEN, M., *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DOMINGUES, D. (org.), *A arte no século XXI: a humanização das tecnologia*. São Paulo, Editora Unesp, 1997.

HABERMAS, J., *Técnica e Ciências como ‘ideologia’.* Lisboa: Edições 70, 2006.

HANSEN, M., “Perspectivas descentradas”.In KRACAUER, S. *O ornamento da massa.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_, *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno*. University of California, 2012.

HARAWAY, D. *Antropologia do Ciborgue.* Belo Horizonte: Autentica,2009.

KLUGE, A., ALMEIDA,J. (org.), *Alexander Kluge: o quinto ato*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARCUSE, *Ideologia da sociedade industrial.* Rio de janeiro: Zahar, 1969a.

\_\_\_\_\_\_\_, *O fim d utopia.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969b.

\_\_\_\_\_\_\_\_, *Dimensão estética.* Lisboa: Edições 70, 1986.

\_\_\_\_\_\_\_\_, *Cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

\_\_\_\_\_\_\_\_, *Eros e civilização: uma interpretação filosófica de Freud.* Rio de Janeiro: Zahar, 1999a.

\_\_\_\_\_\_\_, *Tecnologia, guerra e fascismo.* São Paulo: Unesp, 1999b.

MONZANI, L. R., *Freud: movimento de um pensamento.* Campinas, 1989.

NOVAES, A. (org.), *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SAFATLE,V., *O Fetichismo: colonizar o outro.* São Paulo: Humanitas, 2008.

1. Professora de Filosofia da Universidade Federal do ABC. Email: marilia.pisani@ufabc.edu.br] [↑](#footnote-ref-1)
2. Lebrun, G., “Sobre a tecnofobia”. In: Novaes, A. (org.), *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. [↑](#footnote-ref-2)
3. Habermas, J., *Técnica e Ciências como ‘ideologia’.* Lisboa: Edições 70, 2006. [↑](#footnote-ref-3)
4. MARCUSE, *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969b. [↑](#footnote-ref-4)
5. O livro é dividido em três momentos significativos: a análise das transformações do trabalho na sociedade industrial desenvolvida, as transformações nas formas de pensamento, que dão origem ao que ele chama de pensamento afirmativo ou tecno-lógico, e, por fim, uma reflexão sobre as possibilidades da mudança social via grupos que estão excluídos do círculo vicioso de produção e consumo, num diálogo direto com os movimentos sociais do período. [↑](#footnote-ref-5)
6. Marcuse entra no debate sobre a neutralidade da ciência, a relação entre fato e valor, ciência e política, que foram tão importantes na física da primeira metade do século XX. As referencias utilizadas por ele são: o filósofo da física Herbert Dingler (Nature, 1951), o filósofo analítico Quine (From a Logical Point of View, 1953), o neopositivista e filósofo da ciência H. Reichenbach, o filósofo da física que escreve sobre teoria da racionalidade científica e filosofia da psiquiatria Adolf Grünbaum, assim como dos físicos Werner Heisenberg (The Physicist’s Conception of Nature, 1958, e Physics and Philosophy, 1959), Niels Born e Von Weizsäcker (1949), historiador da física. MARCUSE, H., 1969, p. 146-7. Marcuse também absorve as referencia da sociologia do trabalho, como Daniel Bell, Whright Mills, e da psicologia industrial americana do período. [↑](#footnote-ref-6)
7. SAFATLE, V., *O Fetichismo*, 2008, p. 99. [↑](#footnote-ref-7)
8. Disponível em <http://grupelho.com/textos/genesedaburrice.htm>. Acesso em 22/06/2013. [↑](#footnote-ref-8)
9. Tomas Tadeu, p. 12-3 [↑](#footnote-ref-9)