

Autonomia, literatura e arte contemporânea

Tiago Leite Costa *

RESUMO: Ainda que se trate de um conceito controverso, com uma história marcada por ambiguidades, a ideia de autonomia está invariavelmente ligada ao que entendemos por arte moderna. Este artigo visa refletir sobre quais seriam as vantagens, desvantagens e consequências da ruptura com a ideia de autonomia na arte e literatura contemporâneas frente à inegável transformação que o sistema de produção e circulação de ideias tem sofrido nas últimas décadas.

Palavras-chave: arte; literatura; autonomia; contemporaneidade.

A história da autonomia da arte na modernidade possui inúmeras versões. Às vezes ela remete às ruínas da Idade Média. Em outros casos, só é reconhecida como obra do século XIX. Existem também os que questionam o real significado dessa autonomia.

A diversidade de circunstâncias relacionadas ao fundamento da ideia moderna de arte não permite uma interpretação unívoca de seu sentido. Porém, há relativo consenso sobre o percurso genérico que se inicia com o declínio da temática religiosa, segue pela superação da representação e, por fim, desembarca no estatuto plural, suspensivo e híbrido da arte contemporânea.

Nesse trajeto, os sucessivos rompantes de liberação temática e formal que impulsionaram a arte moderna muitas vezes foram viabilizados pelo mercado. Todavia, este último também tem um débito histórico com a primeira. Sem o surto das cidades renascentistas, da burguesia, do mecenato e da imprensa, os artistas continuariam a serviço do clero, da nobreza e da ideologia que os privilegiava. Sem a invenção de símbolos, imagens, rituais e ideais que legitimassem uma nova visão de mundo, a burguesia talvez não tivesse alcançado o controle político do Ocidente.

A parceria, entretanto, quase nunca foi motivo de orgulho para os artistas. Inicialmente, porque expunha sua condição plebeia. Mais tarde, após a consolidação da burguesia industrial, porque levantava suspeita sobre os limites da independência estética. Como explica Terry Eagleton: “Do Romantismo ao modernismo a arte busca tornar vantajosa para si a autonomia que ganhou com sua condição de mercadoria, transformando em virtude aquilo que não passava de desagradável necessidade (...).” (EAGLETON, 1993, p.267).

Frente a esse vínculo histórico, foi comum a reação artística à ideologia burguesa por meio da resistência subversiva a qualquer conteúdo facilmente assimilável. Nesses casos, a tendência foi repudiar o ethos iluminista, apontando a razão como uma serviçal vulgar dos interesses ainda mais vulgares da burguesia. Paralelamente, o misterioso e o simbólico tornaram-se instrumentos centrais na defesa da liberdade artística. José Guilherme Merquior lembra que: “Para Baudelaire, o grande defeito de Voltaire era a falta de mistério. Nunca se viu uma recriminação surtir mais efeito” (MERQUIOR, 1990, p.357).

É claro que nada disso ocorreu de forma tão esquemática. Uma corrente realista sempre manteve diálogo com a lógica do discurso político iluminista, em contraponto à vertente que, ao menos desde o romantismo, incorporou enigma e incomunicabilidade ao cerne da ideia de autonomia artística.

Por outro lado, a autonomia também serviu como horizonte para uma linhagem de autores solipsistas, que pelo uso da abjeção e da autoimolação exploraram a crítica à

moralidade comum. Essas obras essencialmente corrosivas e desmascaradoras em nada se alinhavam aos compromissos edificantes da sublimidade ou da transformação política.

Em resumo, ainda que se trate de um conceito controverso, com uma história marcada por ambiguidades, a ideia de autonomia está invariavelmente ligada ao que entendemos por arte moderna. Por trás dos mais farsescos e dos mais heroicos gestos, é possível encontrar o norte da autonomia orientando a elaboração de temas, formas e técnicas que construíram a gramática estética do ocidente moderno.

Faz décadas, porém, que o conceito de autonomia perdeu status e se tornou uma noção suspeita, acusada de ilusória, anacrônica, limitadora, autoritária e daí por diante. A rejeição da ideia de autonomia pode ter origem em argumentos que apelam para o inconsciente e para o corpo, para o conflito de classes e para as revoluções tecnológicas, entre outros. Algo, no entanto, parece ligar essas objeções. Ocorre que os signos que exaltavam a singularidade do artista e da obra estão por demais ligados às noções modernas de sujeito e representação, bem como aos seus sucedâneos cognitivos e éticos que vêm perdendo vertiginosamente prestígio no meio intelectual.

Assim, é comum, por exemplo, ouvirmos falar que a literatura entrou numa era pós-autônoma. De acordo com Josefina Ludmer, tal literatura opera uma espécie de sobreposição entre ficção e cotidiano, numa realidade “desdiferenciadora”:

(...) é uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático (LUDMER, 2007).

A literatura pós-autônoma reflete um juízo dominante na arte contemporânea acerca da ambiguidade entre realidade e signo. Há algum tempo esta constatação tem estimulado teóricos e artistas contemporâneos a forjar uma estética do irrepresentável, no intuito de fugir às armadilhas da tradição representacionista que teria confinado a experiência humana à lógica dualista dos sujeitos cognoscentes e objetos cognoscíveis. Segundo Rancière, Lyotard teve um papel pioneiro na sistematização dessa estratégia:

Em Lyotard, a existência de acontecimentos que excedem o pensável clama por uma arte que testemunhe o impensável em geral, o desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar. Então, é próprio de um novo modo de arte – a arte sublime – inscrever o rastro desse irrepresentável. (RANCIÈRE, 2013, p.121)

Uma das táticas mais notórias das vanguardas contemporâneas para evitar a recepção tradicional é não produzir objetos. Realizar uma arte sem obras de arte, apenas com performances, provocações, intervenções, interações etc. que precipitem o curto-circuito da lógica autor-obra-espectador. Outro expediente comum tem sido a hibridização de gêneros e técnicas em arranjos incidentais de som/vídeo, escrita/arte-visual e o que mais se imaginar. Sem contar que milhares de sites exploram linguagens múltiplas e simultâneas expressando uma nova concepção virtual/digital de arte e cultura.

É nítida nossa dificuldade de integrar essas manifestações, eventos, bricolagens e afins a um regime discursivo normativo no instante em que nos deparamos com elas. Não à toa, a expressão “arte contemporânea” corresponde a um conjunto de práticas cada vez mais abrangentes e imprevisíveis, que misturam as categorias das ontologias modernas que almejaram organizar a experiência cognitiva e sensorial humana.

De que modo essas práticas realocam a arte e o artista no tabuleiro das disputas pelo protagonismo discursivo político e cultural, ainda não se sabe ao certo. Também não

está claro como tais intervenções performáticas, experimentos híbridos e suas sublimes teorias correlatas rompem com o desejo de autonomia da arte moderna em suas diferentes facetas. Isto é, em que sentido a “arte do irrepresentável” não é um recrudescimento do programa vanguardista do século XX e de sua arte-jogo dessacralizante e desfeticizante? Não seria a “nova arte do sublime” uma herança tardia da mística romântica e do simbolismo pós-romântico?

Não se trata de uma mera identificação de influências, o que seria estéril. O que proponho neste artigo é discutir algumas desvantagens e consequências da ruptura com a ideia de autonomia na arte e literatura contemporâneas.

É inegável que o sistema de produção e circulação de ideias tem se transformado dramaticamente nas últimas décadas. Obviamente, tais mudanças têm incidido diretamente na forma como costumávamos consumir, debater e ajuizar as produções artísticas. É natural, portanto, que a ideia de autonomia, entendida como uma referência estrutural do antigo paradigma artístico, tenha sofrido abalos.

Por outro lado, a realidade virtual, as alterações protéticas do corpo, a nanotecnologia, a manipulação genética, a inteligência artificial etc., tudo isso aponta para uma nova era do desenvolvimento humano que vem sendo descrita como uma era “biocibernética”, “pós-orgânica”, “pós-humana”, entre outros. Ou seja, a autoimagem do ser-humano construída na modernidade também está em processo de mudança.

Todavia, é interessante observar, com Lúcia Santaella (2007), que o que caracteriza a espécie humana é justamente ser um animal desnaturalizado. Desde que começamos a nos comunicar por linguagem simbólica somos um animal pós-orgânico, dependente de todos os prolongamentos do corpo realizados pela técnica, pela escrita, pela representação e pela maquinaria que estendem nossa vida física e psíquica ao meio em que vivemos, alterando o mundo e a nós mesmos. Nesse sentido, de acordo com Santaella:

(...) o papel que a transformação tecnológica do corpo vem desempenhando para a emergência do pós-humano deve ser entendido não só como resultado dessas transformações, mas, sobretudo, como desconstrução das certezas ontológicas e metafísicas implicadas nas tradicionais categorias, geralmente dicotômicas, de sujeito, subjetividade e identidade subjacentes às concepções humanistas que alimentaram a filosofia e as ciências do homem nos últimos séculos e que hoje, inadiavelmente, reclamam por uma revisão radical. (SANTAELLA, 2007, p.136)

Não é difícil concordar com Santaella sobre como a revolução tecnológica tem nos forçado a imaginar outras explicações para a constituição da subjetividade e, por consequência, revisar os pressupostos da filosofia do sujeito e seus conceitos correlatos, como o de autonomia artística. Mas, se há um grande interesse em desvendar o que a tecnologia tem feito das certezas humanas, parece cada vez mais fora de moda se perguntar sobre o que as certezas humanas têm feito da tecnologia. Isto é, como os homens moldam a técnica de acordo com seus propósitos ideológicos. Este segundo fator, no entanto, sempre esteve imbricado com o impasse da autonomia estética e continua decisivo nas práticas e narrativas que formam a noção contemporânea da arte do irrepresentável e das literaturas pós-autônomas.

Nesse sentido, é interessante revisitar a famosa hipótese de Rancière sobre o assunto. Para ele, a passagem do regime representativo para o que chama de “regime estético” não é meramente uma mudança de sinais que gradualmente teria levado a ordem da comunicação realista para a desordem intransitiva e abstrata. Também não é a consequência progressiva do processo de autonomia, que obcecou a modernidade em todas as suas esferas discursivas. Acontece que, em primeiro lugar, o regime de representação

não é caracterizado por uma mera produção de semelhanças, mas por uma regulação do visível, calcada em métricas, proporções, temas etc. Em segundo lugar, mais do que uma substituição, o que se instalou foi uma concomitância. Assim, a reviravolta romântica abriu precedente para que, desde então, tudo fosse representável: grandes e pequenos temas, acontecimentos históricos e fatos banais, grandes líderes e zés-ninguéns. Esse foi, antes de qualquer coisa, o grande ataque a regulação do visível.

Para Rancière, existe um equívoco no tradicional contraste entre arte moderna - calcada na ideia de individualidade romântica e burguesa - e a arte pós-moderna - entendida como a tentativa de superação dos mitos da originalidade e do “autor proprietário”. Isso porque a ideia de gênio, tão propagada no romantismo, pressupunha tanto a identidade quanto o atravessamento de um absoluto impessoal, do qual o gênio era um portador, mas não o proprietário. Decorre daí que:

(...) encontramos, em Schelling e Hegel, a conceituação da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente. A revolução estética instituiu como definição mesma da arte essa identidade de um saber e de uma ignorância, de um agir e de um padecer. A coisa da arte é aí identificada como a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da atividade de uma vontade que quer realizar a sua ideia e de uma não intencionalidade, de uma passividade radical do ser-aí sensível. (RANCIÈRE, 2013, p.129)

Além da concomitância entre identidade e diferença, consciência e inconsciência, Rancière também chama a atenção para o fato de que a relação entre autoria e impessoalidade remete não apenas à ideia de “inspiração” romântica, mas também à impessoalidade da vida anônima e cidadina que se transformou em objeto da arte moderna. “O culto da arte nasce com a afirmação do esplendor do anonimato” (RANCIÈRE, 2010, p.105).

Esta frase toca em um ponto relevante para a nossa discussão. Ela sugere que talvez um dos principais indícios que atestem a passagem da arte moderna para arte contemporânea não seja exatamente a derrocada da noção de autonomia, mas, sobretudo, o desinteresse pela experiência anônima, pelo segredo do dia-a-dia, pelo homem comum.

Hoje, o antigo indivíduo anônimo, que era objeto da arte moderna, deixou de espantar a audiência. O anseio geral parece ser por reconhecimento e visibilidade generalizados. Quem quiser existir (artista ou público) não pode ou não deve sair da malha digital que organiza a massa indistinta, reservando um escaninho (em geral de fundo azul-bebê) no qual cada um pode experimentar a promessa de se libertar do anonimato e de ser visto e reconhecido como integrante desta ou daquela franquia do discurso cultural.

Existe, é claro, uma dimensão intrincada do fenômeno ligada à revolução tecnológica que tem nos impelido a uma compulsão generalizada a emitir sinais e mensagens eletrônicas, tal como Christoph Türcke (2014) descreve em sua tese da “sociedade excitada”. Ainda estamos tentando entender como a percepção humana se ajusta às torrentes de sensações audiovisuais que têm reconfigurado nosso sistema sensorial e a produção de presença e de identidade.

Entretanto, o próprio Türcke identifica que a compulsão de emitir é também uma compulsão de mercado, resultante da fusão entre a hegemonia da linguagem comercial e a popularização dos meios de comunicação digitais.

Quando o comercial se transforma na ação comunicativa por excelência, ele passa a ser equivalente à presença social. Quem não faz propaganda não comunica; é como uma emissora que não emite: praticamente, não está aí. Fazer

propaganda de si próprio torna-se um imperativo da autoconservação (...). Com isso, o que primeiramente começou como exibição do poder industrial, e tinha seu lugar privilegiado nos escritórios da alta administração e nas agências de propaganda, desce à conduta do João-ninguém, sem que os poderosos pudessem abrir mão do fenômeno. (TÜRCKE, 2014, p.37-38).

Se concordamos com Türcke, não é difícil dar um passo à frente e reconhecer que, ao lado das revoluções “pós-humana” e “pós-autônoma”, a nova cultura digital promete igualmente a realização de um desejo bastante humano de inclusão no que, até então, era a restrita festa dos poderosos e das celebridades. Agora a festa é realizada num salão cada vez mais amplo e imaterial, de maneira que todos possam se sentir interagindo com suas supostas diferenças. Por trás da celebração, porém, o resultado continua sendo muito parecido com o da decrépita indústria cultural do século XX: alienação e reificação.

Parece haver uma relação direta entre o declínio da ideia de autonomia na arte e a ascensão da cultura das celebridades. Mas não seria menos verdadeiro afirmar que fenômeno da arte moderna sempre esteve intimamente ligado ao culto de artistas célebres. Assim, para verificar pertinência da afirmação acerca do elo entre o declínio da autonomia e a cultura das celebridades seria preciso fazer uma breve digressão ao famoso conceito de espetáculo.

De acordo com Guy Debord, a cultura ocidental dos anos 1950-60 moldou uma nova configuração cognitiva/comportamental resultante do assalto do cotidiano pela dinâmica das imagens midiáticas. Essa transformação do dia-a-dia estava ligada não apenas a uma modificação da experiência sensível, mas principalmente a recomposição das estratégias de dominação político-social. Em outros termos, para Debord, o espetáculo é acima de tudo uma ideologia. Mais especificamente, o espetáculo é um sistema de sentido que organiza os significados da existência pública e privada por dispositivos como a informação, a propaganda e o entretenimento (uniformizados pelas imagens-mercadoria) que, a pretexto de representarem a realidade, passam a se identificar como a própria realidade.

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio de aparência. (DEBORD, 1997, p.17).

Assim, o espetáculo se confunde com o real pela onipresente difusão de imagens que criam indeterminações unificantes entre valores, representações, mercadorias e realidade. Para Debord, essas indeterminações fazem parecer necessária e inevitável a estrutura material e os significados culturais que garantem a hierarquia da cadeia produtiva. Mais do que isso, inculcam nos que ocupam a base da pirâmide o desejo visceral de defesa da manutenção do status quo que os subordina. O espetáculo, portanto, é uma ideologia na medida em que retifica uma determinada descrição da realidade e renega descrições alternativas.

Esta pequena digressão se justifica para que possamos pensar como a teoria, a literatura e arte contemporânea lidam com o problema da ideologia na contemporaneidade. A ideia que venho defendendo até aqui é a de que, em geral, o problema da ideologia foi entendido nas últimas décadas como uma questão de desconstrução das categorias modernas de pensamento ligadas à filosofia do sujeito e seus correlatos conceituais, tais como a noção de autonomia artística.

Acredito, no entanto, que a mudança nos valores e costumes produzida pelo esforço de uma arte contemporânea descentrada e impessoal parece módica frente à obsessão por reconhecimento e visibilidade em todas as variadas dicções do discurso cultural (inclusive da vanguarda). Basta ver como as redes sociais conseguem facilmente reunir as polaridades políticas e estéticas mais ferozes dentro da mesma dinâmica espetacularizada da busca por “likes” e “views”.

No campo literário, o problema tangencia o debate sobre a mistura entre ficção e autobiografia. De acordo com Josefina Ludmer, um dos postulados da literatura pós-autônoma é o de que “realidade é ficção e ficção é realidade”.

Porque essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc.). (LUDMER, 2007)

Em muitos sentidos a discussão é anacrônica. Basta lembrar que em meados do século XIX Flaubert já esclarecia o mistério explicando para os juízes do Tribunal do Sena que Madame Bovary era ele mesmo. No entanto, é compreensível a insistência no assunto, porque, de fato, o que se enxerga nas últimas décadas é um verdadeiro enxame das ficções autobiográficas. Seja na literatura comercial ou nos ciclos literários mais restritos, a exploração da própria identidade é uma tendência avassaladora e totalizante. O que faz pensar muito mais numa ressurreição do autor do que na sua morte.

Como objeção, poderia se dizer que a literatura de auto ficção desconstrói a figura do escritor ou desloca o lugar do autor, evidenciando o caráter desarticulado de toda a identidade e ampliando os limites do que se entendia como “fora” e “dentro” do domínio do literário. Pode ser. Mas o que se verifica é que a orientação comum dessa literatura tem sido a de projetar o autor à celebridade e identificar seu papel na luta entre os integrados e marginais do panteão literário. Na maioria das vezes, a figura pública do autor é mais conhecida que seus romances.

Isso sem falar que, nos bastidores, o destino da arte e da literatura continua atado à negociação com os donos do poder de circulação e divulgação. É verdade que a internet democratizou essa dinâmica. Mas isso é apenas meia verdade, já que seria preciso esquecer que google, youtube, facebook etc. são monopólios que, como outros ao longo história capitalista, lucram com o trabalho de multidões em nome do suposto benefício civilizatório de todos.

É sempre difícil bater na tecla das relações entre arte, política e capitalismo sem soar nostálgico e defasado. Porém, é precisamente na antiga e mal resolvida relação entre arte e mercado que o problema da autonomia insiste em retornar. Aqui é preciso entender os desdobramentos da rejeição contemporânea às categorias modernas de conhecimento (sujeito, razão, representação, história etc.) tão marcantes na atual concepção de arte.

Ninguém duvida da importância da crítica à ficção logocêntrica do sujeito burguês ocidental e suas etnocêntricas metanarrativas. Ao mesmo tempo, as descrições da subjetividade como processo descentrado, híbrido e contingente criam frentes importantes de resistência a velhas estruturas normativas de significado e hierarquização estética. Aparentemente, teóricos e artistas contemporâneos anseiam por um posicionamento

estético/político mais direto e honesto (ainda que eventualmente mais hermético) ao dispensarem os procedimentos tradicionais de representação. O problema é que a almejada perda de referências tem seus efeitos colaterais. Como explica Terry Eagleton:

Com o modernismo, o halo de divindade dá lugar à aura do estético, que por sua vez vem a ser dissipada pela arte tecnológica do pós-modernismo. A única aura que permanece é a da mercadoria ou celebridade, fenômenos nem sempre fáceis de distinguir. Se o romantismo tenta substituir Deus pelo sujeito insondável, infinito e todo poderoso, como sustenta Carl Smith em seu *Romantismo Político*, o pós-modernismo, no dizer de Perry Anderson, representa um “subjetivismo sem sujeito”. Se Deus está morto, o próprio Homem, que chegou a sonhar em calçar seus sapatos, também está chegando ao fim. Não resta muita coisa a desaparecer. (EAGLETON, 2016, p.176)

Trocando em miúdos, mal se concretiza, a guerrilha da arte contemporânea pela reconciliação entre forma e conteúdo (mente e corpo/ dentro e fora etc.) é envolvida com naturalidade pelo mercado, que incorpora suas técnicas para o bem de seus propósitos. Almejando a insurreição política, muitas vezes a vanguarda serve de apoio ao desenvolvimento de novos meios capitalistas de monopólio ideológico.

Arte e teoria estética procuraram corajosamente reinventar novas metáforas para fugir ao controle asfixiante do racionalismo burocrático e da metafísica travestida de crítica. Com esse intuito, desmontaram o sujeito, as identidades e a linearidade histórica. Apostaram em uma relação imediata entre cognição e afecção. No entanto, ao cobrirem a cabeça, descobriram os pés. Forneceram preciosos mapas do inconsciente para grandes oligopólios e seus marqueteiros que antecipam o comportamento dos sujeitos desejantes e descentrados, e procuram convencê-los a adotar este ou aquele hábito e a assumir esta ou aquela identidade.

No momento em que abre mão de sua autonomia - mesmo que uma autonomia precariamente definida -, a arte renuncia ao poder de deliberar sobre sua especificidade e, com isso, traçar suas diferenças em relação ao discurso e as práticas ideológicas hegemônicas. É claro que este nunca foi um poder absoluto e transparente. Como afirma Adorno em seu *Teoria Estética* (2012), a autonomia artística só existe numa relação dialética com a heteronomia (em relação ao mercado, à cultura, à política etc.). A obra de arte é o resultado momentâneo de um breve equilíbrio entre esses dois polos, mas que jamais se estabelece de modo definitivo. Ainda assim, sem o frágil limiar da autonomia, o artista corre o risco de se diluir na irrelevância das imagens e dos discursos reificantes, nos quais todos têm direito a ter voz, contanto que devidamente domesticada. É nesse sentido que Ludmer, mesmo após um diagnóstico simpático à nova literatura pós-autônoma, não deixa de alertar que:

Ao perder voluntariamente a especificidade e atributos literários, ao perder “o valor literário” (e ao perder “a ficção”) a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipador e até subversivo que a autonomia atribuiu à literatura como política própria, específica. A literatura perde o poder ou já não pode exercer esse poder. (LUDMER, 2007).

Defender a noção de autonomia não significa prezar pelas escolásticas tentativas de definir “estruturas”, “formas”, “discursos” e “categorias” do artístico. A arte é uma prática indeterminada. Esta é paradoxalmente sua característica fundamental. Ao mesmo tempo seu vício e sua virtude. Entretanto, de que vale essa indeterminação se não estiver acompanhada da crítica, da transgressão, da dúvida, do solipsismo, do engajamento, em resumo, da autonomia em relação às outras esferas discursivas da cultura?

A autonomia foi a ambígua trincheira de onde a arte moderna pôde desestabilizar a ciência, a política, o mercado e a filosofia, desacreditando seus deuses e disseminando a suspeita de que sempre havia uma outra versão da história. Como diz Eagleton (1998), é curioso pensar que a ausência de sujeitos autônomos, que até pouco tempo atrás era vista com horror pelas distopias literárias, hoje é tomada como um grito de libertação. Algo que soa como uma reação exageradamente hiperbólica à tradição iluminista, mesmo quando entendida no seu sentido metafórico.

O que parece difícil para muitos artistas e intelectuais contemporâneos aceitarem é que existem conquistas, tradições e progressos que são simplesmente a base para realizarmos e julgarmos nossas ideias e ações presentes e futuras, inclusive em arte. Nem tudo que é criador e livre precisa pagar um tributo irrestrito ao futuro.

Autonomy, literature and contemporary art

ABSTRACT: Although it is a controversial concept, with a history marked by ambiguities, the idea of autonomy is invariably linked to what we mean by modern art. The present work aims to reflect about the advantages, disadvantages and consequences of the rupture with the idea of autonomy in contemporary art and literature in the face of the undeniable transformation that the system of production and circulation of ideas has undergone in recent decades.

Keywords: Art. Literature. Autonomy. Contemporaneity.

* Doutor em Literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio. Professor de pós-graduação Lato Sensu na PUC-Rio e Professor Adjunto na FAMATH-RJ. tiagoite79@gmail.com

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2012.

DEBORD, Guy. *Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c1993

_____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c1998

_____. *A morte de deus na cultura*. Rio de Janeiro: Record: 2016.

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. In: *Cultura e barbárie* (revista digital). Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. 2007. Acesso 7/2017.

MERQUIOR, José Guilherme. *Critica (1964-1989)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *Chronicles of consensual times*. London; New York: Continuum, 2010.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SANTAELLA, Lucia. *Por que o pós-humano?* REVISTA USP, São Paulo, n.74, p. 126-137, junho/agosto 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13607/15425> Acesso: 7/2018

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada – Filosofia da sensação*. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.