

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA (UFRO)
CENTRO DE HERMENÊUTICA DO PRESENTE

PRIMEIRA VERSÃO

ANO I, Nº42 - MARÇO - PORTO VELHO, 2002
VOLUME III
ISSN 1517-5421

EDITOR

NILSON SANTOS

CONSELHO EDITORIAL

ALBERTO LINS CALDAS - História
ARNEIDE CEMIN - Antropologia
ARTUR MORETTI - Física
CELSO FERRAREZI - Letras
FABÍOLA LINS CALDAS - História
JOSÉ JANUÁRIO DO AMARAL - Geografia
MARIA CELESTE SAID MARQUES - Educação
MARIO COZZUOL - Biologia
MIGUEL NENEVÉ - Letras
VALDEMIR MIOTELLO - Filosofia

Os textos de até 5 laudas, tamanho de folha A4, fonte Times
New Roman 11, espaço 1.5, formatados em "Word for Windows"
deverão ser encaminhados para e-mail:

nilson@unir.br

CAIXA POSTAL 775
CEP: 78.900-970
PORTO VELHO-RO

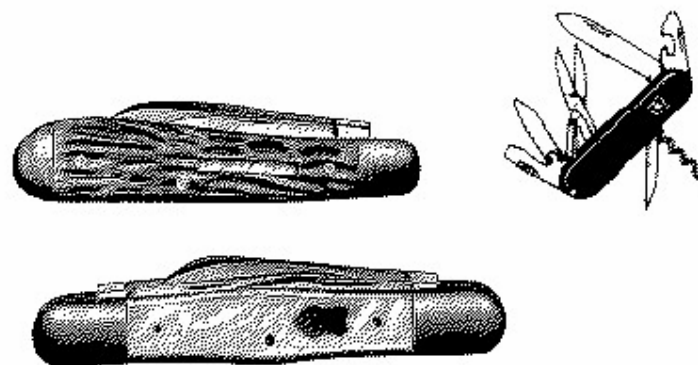
TIRAGEM 200 EXEMPLARES

EDITORA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

PRIMEIRA VERSÃO

ISSN 1517-5421

lathé biosa **42**



A ESTÉTICA DA MODERNIZAÇÃO

ROBERT KURZ



Robert Kurz

Sociólogo e ensaísta político, co-editor da revista alemã Krisis

(Artigo publicado em VEREDAS de agosto de 1998)

A cisão entre vida e arte é um tema antigo dos modernos. Todos os artistas que queiram dar verdade à expressão - e que se desgastem existencialmente nas suas criações - sempre acabam sofrendo com essa separação. Traga ela a beleza ou a estética do feio, exerça a crítica radical ou busque a redescoberta da riqueza de formas da natureza, seja realista ou fantástica, a arte ficará sempre separada da realidade por uma parede que pode ser cristalina, mas é intransponível.

O que a arte traz é algo que não se observou antes, ou então é visto pelo mundo, desde o início, como morto e museológico. O artista surge como uma figura da tragédia antiga: assim como a água e as frutas escapavam sempre de Tântalo, da mesma forma a vida lhe escapa; ou então, como o faminto rei Midas, cujo toque transformava em ouro até a comida, o artista também vive à míngua como ser social, porque seu toque transforma tudo em pura exposição.

Todas as tentativas da arte para romper esse gueto de cristal têm sido inúteis. Artes plásticas montadas em fábrica, tal como as pinturas nas paredes dos escritórios, são sempre corpos estranhos. Leituras literárias em igrejas ou escolas nunca conseguem ultrapassar seu caráter de obrigatoriedade. Quando os dadaístas tomaram a dúvida como meio de provocação, colocando canos enferrujados nos salões sagrados da arte, para afrontar a burguesia, todo esse material foi tomado com candura como objeto estético e catalogado como as esculturas de Michelangelo ou os quadros de Picasso.

A definição tautológica é: arte é tudo aquilo que a sociedade percebe em um reservatório separado denominado "Arte" e que nessa condição pode ser colecionado, sem se levar em conta o conteúdo, como selos ou escaravinhos secos. Pouco importa o que a arte em si pretenda, ou a forma como a apresenta: tudo se torna inofensivo. Para as elites capitalistas, o artista já não é o bobo da corte, mas - na melhor das hipóteses - um fornecedor especial, como o de vinhos ou de pães. Alguém, em suma, de quem não se compraria um carro usado e que não se quer como genro. Este é seu status na modernidade clássica.

A sociedade moderna costuma encarar sua própria maneira de existir e suas categorias como ultra-históricas e genericamente humanas. Há algo de realmente insuportável nesse sistema: não uma colocação histórica de problemas que se supere pela crítica, e sim a condição inevitável da existência com que a humanidade lamentavelmente tem de conviver. É pela lente dessa ontologização que a modernidade percebe também o dilema da separação entre arte e vida. Tudo se passa como se o artista, na Antiguidade clássica, tivesse sido um vendedor de suas possibilidades, ou como se os antigos egípcios exibissem suas obras em galerias, museus e leilões, com etiquetas de preço.

Mas o fato é 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, é totalmente estranha às sociedades antigas. Quaisquer que fossem os problemas, as relações sociais de desigualdade ou as deficiências humanas, sua existência não estava separada em áreas funcionais. A teoria moderna dos sistemas trata isso como uma deficiência de diferenciação, com que se determina um grau de primitivismo: quanto mais integrada a sociedade, mais primitiva; quanto mais diferenciada, mais desenvolvida e com maior número de oportunidades. É assim que raciocina o sistema pós-burguês. Como desde o Iluminismo a modernidade coroou a História - embora haja algo de deplorável em ver nela a mais alta e insuperável conquista da evolução da sociedade -, o homem, funcionalmente reduzido, passou a ser apenas o ponto de intersecção entre as estruturas sistêmicas.

Na realidade, as sociedades pré-modernas não eram primitivas, mas altamente diferenciadas - apenas de um tipo de diferenciação que não corresponde ao conceito moderno. Predominantemente agrárias, as sociedades antigas não tinham uma cultura: eram uma cultura. Falamos da cultura do Egito Antigo, da Mesopotâmia e dos antigos em geral, querendo com isso nos referir ao mesmo tempo tanto a suas representações artísticas (da escultura, pintura ou literatura) quanto ao conjunto e a estrutura da sociedade. Já quando falamos de cultura moderna, queremos nos referir sempre a um aspecto específico de formas de expressão - nunca ao sistema global da sociedade. "Sabemos" também, de um modo automático e inconsciente, que a cultura já foi o Todo e não uma esfera funcionalmente separada para a construção do museu remunerado de domingo.

A verdade é que o sentido da palavra latina *cultus*, que deu origem ao conceito, está ligado a plantação, agricultura, serviço divino, sociabilidade, formação e (em determinadas situações) vestimenta. Essa conceituação multiestratificada indica o caráter de integração das antigas sociedades agrárias. Os conteúdos e formas diferenciados, o "metabolismo com a natureza" (Karl Marx), as relações sociais e a estética são coisas que não se separam, como "subsistemas com lógica própria": a rigor, eles são sempre a expressão de uma existência cultural única e coerente a que pertencem. Para os antigos, a produção era estética, a estética era religiosa, a religião era política, a política era cultural, a cultura era social, e assim por diante. Em outras palavras: os atributos sociais - hoje inteiramente distintos para nós - eram embutidos uns nos outros. Cada área da vida estava, de certa maneira, contida na outra.

Seria falso ceder à tentação de falar de uma constituição religiosa dessa sociedade agrária, onde a religião aparece como o momento de integração mais forte da "sociedade como cultura". O que se sabe é que não só todos os tipos do artesanato cultural, mas também o teatro e as competições esportivas apareciam de alguma maneira como acontecimento artístico. Mesmo os dispositivos absolutamente usuais do cotidiano tinham caráter básico de cultura, à qual inclusive o humor e a ironia estavam ligados. Salientar a religião como o momento sistêmico determinante dessas sociedades seria raciocinar com nosso conceito funcional de esferas separadas. Mesmo porque a própria religião tinha um sentido diferente do moderno: não era simplesmente crença, nem situação de limitação do pensamento transcendente, nem situação privada. O religioso era também o Público, a assim chamada política, a forma do debate.

Não é sem motivo, aliás, que a palavra latina *privatus* tem um significado negativo e depreciativo, que se torna ainda mais claro para nós pelo conceito grego correspondente: na Grécia clássica, quem não tomava parte do cotidiano, e portanto da vida oficial, era o idiota. Mas isso também não quer necessariamente dizer que na religiosidade se encerra e se esgota essa sociedade, como pretende a ideologia apologética da auto-legitimação moderna. Pelo contrário: também se poderia dizer que tal sociedade-cultura teria muito mais abertura e debate do que o sistema moderno.

Essa nossa cegueira para o carácter das relações pré-modernas produziu outro grande mal-entendido. No centro daquilo que chamamos religião se encontra basicamente - em todas as culturas - o problema da finitude humana e da morte como processo, resultado e objetivo de vida. Junto com a religião, a modernidade banuiu também a morte para uma esfera funcional, separando-a - como a arte - da vida. Dessa maneira, a moderna secularização da sociedade não permite que se trate a morte de outra forma ou que se reflita sobre ela: prefere-se reprimi-la e ignorá-la.

Não é então à toa que a modernidade interpreta o grande valor que os egípcios antigos davam a seus túmulos e ao embalsamamento dos corpos simplesmente como um culto à morte - como se os egípcios não tivessem outra coisa com que se ocupar. Da mesma forma, o homem moderno mostra repugnância pelo hábito da Idade da Pedra de enterrar as ossadas dos mortos dentro de casa, junto ao fogo. Na realidade, todos esses homens deviam ter uma excepcional disposição para a vida - como aliás demonstram as ciências que estudam a Antiguidade.

Em uma sociedade como cultura - que tinha que integrar também a morte - a arte passava a ser necessariamente um componente da vida diária e, nesse sentido, totalmente impensável como expressão de uma esfera esterilizada e morta "atrás de um vidro". Até por isso, ela não era arte como arte, e sim um determinado momento de uma relação integrada da sociedade. O artista só poderia, portanto, ser reconhecido como tal por sua capacidade técnica, e não como representante social da Arte. O problema das separações funcionais, que tanto ocupa a modernidade, surgiu com ela - a rigor, nunca havia sido formulado antes. Seria o caso de se perguntar, também, de onde vem de fato essa diferenciação sistêmica.

O processo da modernização não classifica a sociedade de maneira uniforme, ou com valores uniformes. O que acontece é que um determinado aspecto da reprodução humana - a assim chamada economia - é separado de todos os outros, e sobretudo da vida. Da mesma forma como acontece com a arte ou a religião, não se pode falar, no que diz respeito às civilizações agrárias antigas, de uma economia no sentido que damos hoje à palavra, por mais que seu conceito nos venha dos antigos. Na Grécia Antiga, como em todas as civilizações pré-modernas, a *oikonomia* era uma condição objetiva e um meio para se atingir finalidades culturais e, por extensão, sociais ou estéticas, ao passo que na modernidade a economia se desenvolveu como um fim em si mesma e como conteúdo central da sociedade. O dinheiro reage consigo mesmo como capital, e com isso se torna um "sujeito automático" cego (Karl Marx), que determina de forma fantástica todos os objetivos humanos e culturais. É a "valorização do valor", de que falava Marx.

Sob a ditadura da economia tornada independente, a atividade produtiva se transforma em trabalho abstrato: espaço funcional separado da vida e estranho a ela, que passa a ser regulado subsidiariamente pela esfera - também separada - da política. Nesse sentido, a política moderna e as instituições do Estado e do Direito não podem ser comparadas com seus equivalentes pré-modernos, que tanto quanto a religião não tinham o caráter de setores funcionais separados.

Quando o conteúdo central e o objetivo da sociedade se tornam um fim em si mesmo, a expressão da vida - para além dessas divisões em esferas funcionais complementares - fica degradada para o lixo do lazer. Todas as coisas que um dia foram decisivamente importantes para a humanidade, todas as questões existenciais e formas de expressão estéticas ligadas a elas se transformaram nesse resto sem significado e os seus representantes têm que brigar pelas migalhas da mesa do monstruoso fim-em-si.

A posição da arte e da estética se torna então particularmente absurda. Embora toda aparição de vida em si contenha sempre um momento estético para o ser humano, o capitalismo negou esse fato elementar. Para sua mecânica, trabalho e política não são estéticos - só a própria estética o seria, como se ela tivesse uma existência própria e fantasmagórica, exterior ao resto. Do mesmo modo, a sociabilização dos produtos passa a ter uma existência como forma abstrata do dinheiro transformada em fim-em-si, e a lógica abstrata formal como "moeda do espírito" (Marx), estabelecida ao lado da lógica concreta, passa a penetrar as relações reais.

A prisão de vidro do artista consiste exatamente nessa divisão estrutural do estético. A arte se movimenta indefesa dentro dessa gaiola, e não é mais a forma artística de um conteúdo social, mas uma "formalidade" separada - seja a forma sem conteúdo ou o conteúdo como forma simplesmente. A arte deve, portanto, macaquear o fim-em-si do capital, que gostaria de se emancipar de qualquer conteúdo material na sua forma abstrata e autoreferente (o dinheiro), sem poder jamais realizar tamanho absurdo. A arte pela arte é simplesmente o clímax da arte como caricatura involuntária do capital, sem poder resolver o dilema da base do sistema capitalista.

Se a miséria fez da arte um fim-em-si, ilusório e enamorado de si mesmo, ela pode, entretanto, na sua separação contínua, transformar-se em uma hubris da sociedade. Em vez de se conceituar como produto de um sistema de cisões e mobilizar a crítica radical dessa estrutura destrutiva de finalidades em si, a própria arte começa a se cindir e a estetizar aquilo que dá à luz. Não é somente seu próprio dilema que se torna sujeito estético, mas toda a gritante esquizofrenia capitalista. Quando a estrutura capitalista é estetizada - e não criticada - os corpos destruídos por granadas, as mulheres violentadas, as crianças famintas e a obscenidade do poder passam a ser simplesmente... objetos estéticos.

A estética cindida não retorna aos conteúdos da sociedade: simplesmente os ilumina em uma reflexão cínica. Uma estetização da política dentro do sistema capitalista não leva à emancipação, e sim diretamente à barbárie. A política esteticamente encenada foi o segredo do sucesso do fascismo, e Hitler foi o protótipo do artista como político, que não re-integra as esferas separadas, mas apenas estiliza a sua desintegração em um sangrento trabalho de arte total.

A precária situação da arte na estrutura capitalista, baseada na cisão em esferas diferenciadas, não poupa sequer a sexualidade humana. Para que a "economia desenvolvida" do fim-em-si da sociedade capitalista pudesse se estabelecer e determinar a moderna divisão das esferas, era preciso uma condição prévia elementar: tudo o que não coubesse nesse sistema de divisões deveria sofrer uma divisão primária. E assim se fez com todos os momentos da vida que já havia sido culturalmente integrada, mas que agora são atribuídos à mulher moderna: a família, o trabalho doméstico, o cuidado com os filhos, o amor. Como beleza natural, a mulher enfeita a si mesma e ao lar com seu amor.

Esse espaço social - que não pode ser totalmente sugado pelas estruturas capitalistas, mas que permanece necessário para a reprodução humana - aparece como uma privacidade cindida de um tipo novo, contraposta à estrutura total de sociedade do capital e das cisões interiores que ele contém. Surge, assim, uma paradoxal "cisão do sistema total de cisões" (Roswitha Scholz), que forma a sua "retaguarda escura" com a conotação do feminino, enquanto o sistema oficial como um todo é ocupado e dominado de forma masculina.

A constatação dessa cisão sexual, elementar e primária, surgida da crítica feminista, aponta para uma relação sexual especial entre o privado e o Público, que também atinge a esfera estética cindida da arte e da cultura. Nas sociedades pré-modernas culturalmente integradas, havia momentos fortemente patriarcalistas, mas não na forma diferenciada e aguda da modernidade. A diferenciação culturalmente integrada, para a qual não temos mais conceitos, também não separa o Público do privado no sentido em que hoje os entendemos. Colocado na conceituação moderna, muito do que consideramos privado era Público, e vice-versa. E, embora o oficial fosse masculino, havia limites para isso: assistiam-se a manifestações públicas masculinas e femininas simultâneas e paralelas, no contexto cultural.

As formas paradoxais de desintegração sobre a base da economia desenvolvida separaram duplamente o Público e o privado do ponto de vista dos sexos. Por um lado, existe o espaço íntimo da privacidade, no qual a mulher - o assim chamado belo sexo - também é responsável pelo calor do ninho, pelo conforto do senhor e pela dedicação amorosa. E, exatamente por isso, é considerada inferior e frágil de espírito. Em contraponto a essa privacidade inferior, aparece todo o sistema do capitalismo, com a economia desenvolvida na ponta como a esfera masculina do Público burguês e como sociedade real.

Mas também ocorre, dentro dessa estrutura masculina, uma outra divisão interna entre o privado e o Público: aqui aparece, de forma absurda, a atividade como o objetivo sem sujeito do sistema e a privacidade masculina do sujeito de interesse do capitalismo, o homo economicus e o ganhador de dinheiro, enquanto a também masculina esfera complementar da política se define como pública. A esfera partida da estética, ou da arte e da cultura, apresenta simplesmente um apêndice desse Público interno dentro do pseudo-universo masculino capitalista.

Por essa razão, o artista é, em princípio, um ser masculino dentro do Público capitalista, mesmo que em local particularmente precário. É claro que também existem mulheres artistas - assim como políticas, empresárias ou cientistas. Mas, acima de tudo, elas representam exceções que confirmam a regra sociológica, e sempre adaptadas às regras do jogo masculino. Além do mais, não se trata aqui de condições biológicas, e sim de anotações sócio-históricas.

Em sua gaiola de vidro da estética cindida, o artista estrutural masculino passa a ser uma criatura especialmente esquizofrênica: de um lado, é cada vez mais homem capitalista e ganhador de dinheiro, necessitando da mulher para as tarefas menores de retaguarda, como qualquer vendedor de automóveis; de outro, representa diante do Público burguês masculino, na formação da estética, um elemento separado feminino, que não pertence ao sistema funcional mas que, apesar disso, é parte do Público capitalista.

O feminino só pode aparecer no pseudo-universo masculino sob a forma de objeto de arte separado, estéril e museológico. O artista é assim o homem capitalista que mostra certos lados femininos pessoalmente e que, se for preciso, pode até ser homossexual - mas somente como o caminhante social dos percursos da estética narcisista e auto-referenciada, roubando da mulher os atributos que lhe foram dados e se transformando em supra-homem, incorporando o feminino de forma masculina e degradando a mulher como modelo, objeto ou musa a mero objeto da beleza. Ao mesmo tempo, a sociedade burguesa vê sua representação do feminino no masculino como um defeito e a inferioridade feminina lhe pesa. Por conta disso, passa a ser tratado como um elemento exótico da sociedade por seus colegas vendedores de carros, não sendo levado totalmente a sério em todos os aspectos.

Essa estrutura das cisões - que cria os seres da modernidade - já é percebida hoje como passado histórico. A dinâmica capitalista explodiu sua própria forma de sociedade e volta a processá-la desenfreadamente. A cultura de massas e os novos meios parecem aplainar a diferenciação sistêmica: aquilo que há meio século a crítica denunciava como indústria cultural (Adorno) é hoje festejado pelos pós-modernos como uma reintegração da arte à vida. A colocação na mídia já vale por si como uma emancipação das restrições da realidade capitalista; o mundo se explica pelo jogo digital. Por toda a parte se fala de chances, no sentido de democratização das mídias. E, no animado baile de máscaras da sexualidade, o admirável mundo novo pós-moderno pensa ter superado também a divisão entre os sexos. O travesti parece já ter se tornado um novo sujeito revolucionário.

A RETÓRICA DAS OPORTUNIDADES

Mesmo quando associada ao radicalismo de esquerda, a retórica das oportunidades do otimismo profissional cultural pós-moderno traz lembranças suspeitas da linguagem à George Orwell dos economistas neoliberais. Na realidade, a arte não volta para a sociedade como cultura democrática de massas: o que ocorre é que o mercado ultrapassa seus limites e renova o avanço rumo a uma totalidade nunca vista. Depois de a economia capitalista ter separado cultura e vida - e distribuído seus restos por subsistemas estanques - sua dinâmica não poderia se deter nesse estado de desintegração. Se os setores de arte e cultura, de esporte, religião ou lazer podem trazer uma determinada lógica própria contra o sistema dominante da economia desenvolvida, eles também deverão ser sucessivamente economificados.

Esses campos eram, a princípio, dependentes e de segunda ordem. Se a relação social da sociedade é determinada pelo fim-em-si, e em separado do dinheiro, o padre, o atleta e o artista também devem ganhar dinheiro - seja diretamente, como vendedores no mercado, seja indiretamente, através da absorção (pelo Estado) de dinheiro vindo dos processos do mercado.

Durante muito tempo, essa relação foi simplesmente externa. Enquanto a arte não absorvesse, em sua produção, as leis econômicas do mercado, não poderia se tornar uma mercadoria totalmente capitalista - chegando a ser danosa para a circulação. Mas a finalidade capitalista é em si tão faminta quanto insaciável e, nesse sentido, teria que devorar os últimos restos de vida: a separação entre arte e cultura, o preocupante lazer e a limitada intimidade da família.

A arte só se volta para a vida na medida em que a vida também se dissolve na economia. Já sem existência própria, nem é mais uma esfera de estética separada: transformou-se em objeto econômico, com fim-em-si, e por isso já coloca sua produção sob os pontos de vista do marketing. Praticamente, todos os objetos da vida e do mundo deixaram de ter qualquer valor qualitativo no capitalismo sem limites deste final do século 20. A não ser, é claro, seu valor econômico, que lhes confere adaptabilidade ao mercado.

O que os pós-modernos consideram uma chance emancipadora da arte na cultura de massas capitalista é, na realidade, sua destruição. Quando os "alegres positivistas" (Michel Foucault) da pós-modernidade querem colocar essa visão profética de Adorno junto a um pessimismo cultural conservador, estão apenas demonstrando que capitularam incondicionalmente diante do imperativo econômico, e que não são menos afirmativos do que os críticos conservadores.

O pessimismo cultural conservador não critica a destruição da arte pela indústria cultural capitalista apenas do ponto de vista de seu próprio passado: afinal, ele é contemporâneo da estética como fim-em-si da modernidade clássica. A pós-modernidade, por sua vez, encara a miséria da mídia - no sujeito descentralizado e atomizado - como a primavera da emancipação. Uns aderiram ao passado capitalista, outros a seu presente: ambos, na verdade, renunciam a uma nova perspectiva de futuro anticapitalista.

ESTÉTICA DAS MERCADORIAS

Homens, mulheres, artistas e vendedores de carros tornaram-se hoje tão semelhantes como se todos tivessem adotado a mesma identidade vazia do homo economicus, tornando-se agentes sem vontade do sujeito automático, mais do que eles mesmos. A diferenciação das subjetividades setorialmente separadas é reduzida pela economia de mercado até transformar a todos em vendedores de automóveis. A crença ingênua na democracia de consumidores da indústria cultural pós-moderna fica mal colocada sob a ditadura da oferta capitalista. A indústria cultural não é passível de crítica, portanto, por ser cultura de massa, mas por se consumir na forma alienada da sociedade desenvolvida. A sua estética não é a estética do homem, e sim a das mercadorias.

Na democracia das mercadorias, os seres humanos já não têm nada a dizer enquanto tais. A estética das mercadorias não integra os indivíduos desintegrados: integra as mercadorias como pseudo-objetos fantasmagóricos. Não é a forma estética de um conteúdo, mas 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. Não se consideram contextos e relações: ignora-se que o todo é mais do que a soma das partes - e também qualitativamente diferente. O design é a estética cintilante das mercadorias abstratas particularizadas para o consumo do indivíduo particularizado abstrato, enquanto a totalidade da paisagem, das cidades e do espaço social é transformada em lixo malcheiroso.

Em segundo lugar, esse design corresponde a uma estética de qualquer coisa. A forma e o conteúdo deixam de guardar relação entre si, porque o conteúdo é definido como forma. Para o capital, tanto faz se a valorização se dá pela produção de carne de porco, minerais ou meios de transporte. Da mesma forma, na arte economificada, é indiferente para o design o que ela produz - desde que seja vendável e passível de encenação na mídia. Isso prejudica qualquer padrão. Em uma integração cultural determinada, é sempre necessário desenvolver padrões, por mais que se saiba de sua relatividade e da necessidade de alterá-los. Um mundo sem padrões, que dê a tudo o mesmo valor, só pode trazer consigo um interminável cansaço.

Em terceiro lugar, o design do mundo das mercadorias produz na arte e na cultura uma estética da simulação. O disparate pós-moderno de uma desrealização da realidade pela mídia (Jean Baudrillard & Cia.) traz consigo a crença prazerosa na aparência do design. A simulação dos meios tenta construir um mundo paralelo, virtual e desmaterializado, em que o capitalismo já não enfrenta limitações naturais e sociais, e onde o crescimento da economia desenvolvida pode ser interminável. Os mundos virtuais da mídia correspondem economicamente ao capitalismo de cassino dos últimos 15 anos: os mercados financeiros livres simulam uma acumulação de capital, que há muito tempo não tem chão econômico firme sob os pés. O capitalismo de certa maneira volta para o ar, depois de ter tocado o fundo.

Nesse meio econômico de "capital fictício" (Karl Marx), de boom de ações, endividamento, jogos de azar e sociologia de risco (Ulrich Beck) desenvolveu-se um espírito do tempo (Zeitgeist) que tenta superar a insuportabilidade das intransigências do capitalismo com um fazer como se... Na postura de simulação da auto-estetização pela mídia, os indivíduos agem como se fossem competentes, bem-sucedidos, belos e visíveis - enquanto se rompem suas relações sociais reais.

UMA INTEGRAÇÃO NEGATIVA

O particularismo, a indiferença e a simulação permitem ver que a arte destruída por sua transformação na estética das mercadorias só pode encontrar uma integração negativa na vida social, já que não existe mais vida aí. O velho problema da separação entre arte e vida não está resolvido: foi apenas desobjetivado. Mas essa desobjetivação se revela uma simples aparência, em que o sujeito automático de certa maneira tece ilusões sobre si mesmo. A realidade capitalista deve

ser desativada, visto que está sem saída no final absoluto do seu desenvolvimento, sem que os homens sistemicamente condicionados percebam essa crise histórica. Atrás do puro design da estética das mercadorias, revela-se inadvertidamente sua verdadeira e negativa existência. Não é possível escapar do sofrimento real, mesmo quando se busca a própria desefetivação.

A economia desenvolvida só pode se integrar tautologicamente em si mesma, mas o seu anseio de totalização sem atrito fracassa: ela pode tornar negativa a vida real e sensorial, mas não pode atingir o mundo supra-real das abstrações independentes - tanto quanto não pode abolir a morte. O que foi afastado não volta: sempre esteve lá. É somente na superfície do design que o sistema de cisões na economização do mundo se resolve. Por trás dessa aparência, no entanto, está o mundo real, desintegrado e insuportável. Como a separação sexual não desaparece nos travestis, e o "ressurgimento pós-moderno da selvageria do patriarcado" (Roswitha Scholz) também descarrega primordialmente nas mulheres as cargas da crise social após a destruição da família burguesa, a miséria estética do mundo funcionalmente orientado também não desaparece no design da estética das mercadorias: simplesmente surge mais forte na desesperança do espaço Público economificado.

Se a crise real já não pode mais ser afastada, a desefetivação pela mídia consegue estetizar a miséria dolorosamente percebida, mesmo quando essa estetização da crise não tome mais as formas políticas dos anos 30, tornando-se a própria política economificada. No entanto, a divulgação estetizada da pobreza, da opressão e do embrutecimento das relações entre os sexos deu origem ao fascismo. A estética da desrealização pela mídia e da indiferença sem padrões é a estética da guerra burguesa e da barbárie, na medida em que liquida, em última instância, os limites civilizatórios.

Uma volta à modernidade clássica é hoje tão pouco provável quanto uma volta às formas agrárias de sociedade culturalmente integrada. A sobrevivência da desintegração capitalista, no entanto, também é igualmente improvável. A própria arte só pode surgir como positiva quando se tornar, conscientemente, ocasião de um novo movimento social, que transcenda o velho marxismo dos movimentos dos trabalhadores e ponha a nu as raízes do sistema de cisões e separações funcionais. Uma integração cultural da sociedade em novos e mais elevados níveis de desenvolvimento só será possível quando o fim-em-si da economia e a cisão de base entre os sexos tiverem sido quebrados. O estabelecimento de um novo debate emancipatório é hoje a arma necessária contra a economização capitalista do mundo.

VITRINE

DIVULGUE:

PRIMEIRA VERSÃO
NA INTERNET

<http://www.unir.br/~primeira/index.html>

Consulte o site e leia os artigos
publicados

SUGESTÃO DE LEITURA

*leio poesia e masturbo-me
sobre o sofá amarelo*

*há um mundo de coisas
voando lá fora
mas eu aqui
reverso da linguagem
e a face vazia dos nomes
folheio folhas brancas manchadas
com um pouco de sol
e lama*

*lembro uma águia pousada
ou uma rã depois do salto?*

*tudo em mim está vestido
de música e de intervalos*

CARLOS MOREIRA