

Simone Magalhães Brito

---

# A ESPERANÇA TARDIA

Desencantamento  
da arte e persistência  
da utopia  
na Teoria Crítica  
contemporânea

# **A ESPERANÇA TARDIA**

Desencantamento da arte e persistência  
da utopia na Teoria Crítica contemporânea



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

Reitora MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA MELO DINIZ  
Vice-Reitor EDUARDO RAMALHO RABENHORST  
Diretora do CCHLA MÔNICA NÓBREGA  
Vice-Diretor do CCHLA RODRIGO FREIRE DE CARVALHO E SILVA



**EDITORA DA UFPB**

Diretora IZABEL FRANÇA DE LIMA  
Supervisão de Editoração ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JUNIOR  
Supervisão de Produção JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

Conselho Editorial CCHLA  
BARTOLOMEU LEITE DA SILVA (Filosofia)  
CARLA LYNN REICHMANN (Línguas Estrangeiras Modernas)  
CARLA MARY DA SILVA OLIVEIRA (História)  
ELIANA VASCONCELOS DA SILVA ESVAEL (Língua Portuguesa e Linguística)  
HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES (Literaturas de Língua Portuguesa)  
KARINA CHIANCA VENÂNCIO (Línguas Estrangeiras Modernas)  
LÚCIA FÁTIMA FERNANDES NOBRE (Línguas Estrangeiras Modernas)  
LUZIANA RAMALHO RIBEIRO (Serviço Social)  
MARCELA ZAMBONI LUCENA (Ciências Sociais)  
MARIA PATRÍCIA LOPES GOLDFARB (Ciências Sociais)  
TERESA CRISTINA FURTADO MATOS (Ciências Sociais)  
WILLY PAREDES SOARES (Letras Clássicas)

Simone Magalhães Brito

## **A ESPERANÇA TARDIA**

Desencantamento da arte e persistência  
da utopia na Teoria Crítica contemporânea

**Editora da UFPB  
João Pessoa  
2016**

Direitos autorais 2016 - Editora da UFPB  
Efetuado o Depósito Legal na Biblioteca Nacional, conforme a Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS À EDITORA DA UFPB

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do Código Penal.

O conteúdo desta publicação é de inteira responsabilidade do autor.

Projeto Gráfico Editora da UFPB

Edição  
Eletrônica e  
Projeto de capa Rildo Coelho

Catálogo na fonte:

Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

---

B862e Brito, Simone Magalhães.

A esperança tardia: desencantamento da arte e persistência da utopia na Teoria Crítica contemporânea / Simone Magalhães Brito. - João Pessoa: Editora da UFPB, 2015.

Recurso digital (8,6 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-85-237-1225-9 (recurso eletrônico)

1. Sociologia da arte. 2. Arte e utopia - teoria crítica.  
3. Valores estéticos.

CDU: 7.01

---

EDITORA DA UFPB Cidade Universitária, Campus I - s/n  
João Pessoa - PB  
CEP 58.051-970  
www.editora.ufpb.br  
editora@ufpb.br  
Fone: (83) 3216.7147

Editora filiada à:

  
Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

# SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b> .....	<b>7</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> MODERNIDADE I: GÊNESE DA ARTE COMO MORADA DOS SENTIDOS HUMANOS.....	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO 2</b> MODERNIDADE II: O LUGAR DA REVOLUÇÃO E A CRISE DA ARTE.....	<b>52</b>
<b>CAPÍTULO 3</b> PÓS-MODERNIDADE: O DESENCANTAMENTO DA ARTE E AS RESISTÊNCIAS DO CORPO.....	<b>85</b>
<b>CAPÍTULO 4</b> O MARXISMO NA CONTRAMÃO DA PÓS-MODERNIDADE: A PERSISTÊNCIA DA UTOPIA.....	<b>120</b>
<b>CONCLUSÃO</b> A ÉTICA COMO FUNDAMENTO DA TEORIA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA.....	<b>148</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>158</b>

# PREFÁCIO

Este livro é uma versão ligeiramente modificada do meu trabalho de dissertação apresentado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE em 2002. Tantos anos depois, sou grata pela oportunidade de publicação que surgiu a partir da política de publicações do Departamento de Ciências Sociais da UFPB, onde sou professora, e do trabalho sempre cuidadoso dos membros de sua Comissão para Publicação.

Muitas modificações foram feitas no texto original, parte das pesquisas mais recentes foi incorporada nos dois primeiros capítulos, mas optei por manter o argumento central. Se algumas de minhas idéias e simpatias mudaram, o caminho parece permanecer relevante para a compreensão das transformações na relação entre arte e utopia na teoria crítica e, especialmente, para compreensão da perspectiva particular da sociologia da arte e sua incrível capacidade de desagradar e frustrar aqueles que se consideram especialistas em estética. É claro que parte do desagrado pode ser pura falta da autora, mas quero me referir ao incômodo recorrente que é causado pela maneira como a sociologia lida com os valores estéticos. Os estetas e filósofos da arte podem considerar essa uma razão mais do que suficiente para não publicar o trabalho, mas tenho em mente o debate com os futuros sociólogos da arte e a sua necessidade de alguma orientação sobre os problemas teóricos desse campo específico.

Também é importante deixar claro que reconhecer as antipatias causadas pela sociologia da arte não implica qualquer compromisso com mudar esse quadro. Desde muito cedo em minha formação, após ler Adorno, entendi que o incômodo

causado pelo discurso sociológico, especialmente nos debates sobre valores, deriva da capacidade sociológica de confrontar a ordem estabelecida e da nossa tendência de não perguntar tantos porquês quanto seria necessário. Assim, ainda que o convite ao modo de pensar sociologicamente sobre arte e utopia esteja feito, a antipatia continua sendo uma opção viável para o leitor. Contudo, acredito que, apesar de todas as particularidades de uma leitura sociológica da arte e da teoria crítica, o debate aqui apresentado ainda mantém sua relevância porque traz para o centro do debate a preocupação com a permanência das formas da crítica e a possibilidade de se considerar um fundamento para a esperança em uma sociedade radicalmente outra. Nesse sentido, as diferenças disciplinares são um problema pequeno diante da necessidade de constituição para um discurso crítico e emancipatório.

Aproveito essa breve apresentação para revelar minhas dívidas. No primeiro momento da realização deste trabalho pude contar com o apoio de meus professores da UFPE. Durante 3 anos da graduação em Ciências Sociais participei do Grupo de estudos em Sociologia da Arte coordenado pelo Prof. Paulo Marcondes F. Soares que foi fundamental para o desenvolvimento de meu interesse pela teoria crítica. No mestrado, Silke Weber foi sempre interlocutora e fonte de apoio constante. Ricardo Santiago me ensinou sobre as desigualdades sociais. Jorge Ventura ajudou como crítico da teoria crítica. Cynthia Hamlin, que talvez nem lembre, me ajudou na fase final com suas discordâncias sobre o problema do universalismo.

No Departamento de Ciências Sociais da UFPB encontrei incentivo e amizade entre os amigos do Grem (Grupo de Estudos em Antropologia e Sociologia das Emoções): Mauro Koury, Marcela Zamboni e Anderson Retondar. Infelizmente, não fui



aluna do Prof. Mauro Koury, mas tenho a alegria de seu carinho e energia para tornar o cotidiano do trabalho mais vivo. Fora do Grem, também tive o prazer de trabalhar com os professores Eliana Moreira, José Henrique Artigas e Aécio Amaral.

Tive a sorte de, na experiência dessas duas universidades, sempre conviver com Terry Mulhall: primeiro como meu orientador, depois como colega de departamento. O trabalho que originou esse livro foi realizado sob sua supervisão rigorosa e sempre crítica. Não posso nunca tentar descrever a importância dele para minha vida intelectual porque feriria os padrões irlandeses de comedimento. Mas, preciso dizer que apenas gostaria de dar continuidade ao tipo de pensamento sem concessões que Terry representa em nossos muitos debates.

Também reconheci minha sorte quando percebi que os amigos aos quais agradei no momento de minha dissertação são os mesmos de hoje: Carolina Batista, Nicole Louise, Rogério Medeiros e Nínive Machado. Falar sobre cada um e sobre todos tiraria o interesse do livro. Leonardo Cisneiros e André Aquino vivem numa província distante, mas não serão esquecidos. E ganhei novos amigos: Rosane Alencar, Fernanda Rocha, Bárbara Duarte, Arlindo e Cristina.

Dentre as razões mais fortes para considerar a publicação deste trabalho após tanto tempo, está o diálogo tardio com Louise Claudino que achou que a dissertação tinha lhe ajudado a compreender melhor a teoria crítica. Depois dela, também agradeço aos meus orientandos Ricardo de Santana, Wanessa Veloso, Jacira França, Ludmila Patriota, Márcio Melo e Gabriel Maia que me fizeram voltar aos meus 'problemas de origem'. Com Fernanda Rocha e Ana Karolina Ramalho tive conversas sobre a sociologia adorniana que precisariam se estender. Fábio França e Bárbara Duarte são exemplos de questionadores insatisfeitos.

E através de Emannuella Vieira, Ana Olívia, Esdras, Vinícius, Evelynne, Anna Krystina, Alexandre, Alcélia e dos bolsistas do Pibid agradeço aos alunos que sempre trazem novas questões.

Minha mãe (a quem dedico este livro), irmãs e irmão estiveram sempre comigo, fontes de segurança e alegria. Marcos e Isadora são dois grandes amores sobre os quais eu não preciso falar, mas sempre teimo em ser redundante. Além da grandiosidade desse amor, é muito bom tê-los por perto todos os dias.

Como já se sabe, apesar de sua importância para o formato final do livro, nenhuma dessas pessoas é culpada pelas suas faltas e falhas conceituais.

*“Não há vida correta na falsa.”*

Theodor Adorno

# INTRODUÇÃO

*“O que importa é aprender a esperar.  
O ato de esperar não resigna: ele é  
apaixonado pelo êxito em  
lugar do fracasso”*

Ernst Bloch

É reação recorrente por parte do público não-especializado um certo estranhamento diante do que a arte se tornou, diante do que catálogos e galerias consagram como a arte contemporânea ou os grandes artistas do nosso tempo. A idéia mais fundamental que se tinha sobre a arte, a de que ela escaparia aos imperativos da utilidade e negaria um mundo imperfeito, parece constantemente ameaçada pela expansão de um mercado de bens culturais.

Segundo Adorno e Horkheimer , que lançaram bases sólidas para a crítica da relação entre arte e mercado, a indústria cultural venceu a insubordinação da arte (Adorno e Horkheimer, 1985: 118). Essa insubordinação vencida pode ser percebida no enorme sucesso de vendas das vanguardas, no fato de que a ‘arte degenerada’ tornou-se cânone, apresentada nos museus com suas milionárias exposições do que há de mais radical em experimentações artísticas. A arte ‘subordinada’ ao mercado deixa, ao menos numa certa corrente de pensamento herdeira da Teoria Crítica, a incômoda e amarga sensação de que algo se perdeu na relação entre arte e pensamento emancipatório.

Porém, antes de discutir os modos da indústria cultural, é preciso partir de uma questão sociológica que pode contribuir

na interpretação dos termos do debate: como e por que se originou essa idéia de que a Arte poderia recusar a imperfeita existência humana? Em termos mais teóricos, antes de nos posicionarmos no debate sobre a indústria cultural é necessário entendermos como se constituiu a idéia de que a Arte representa um ‘mundo outro’ ou o ‘totalmente outro’ (*Der ganz Anderen*). Uma tal compreensão, além de desnaturalizar muitas das idéias correntes sobre o que a arte deveria ser, pode ajudar a entender por que a associação entre arte e um mundo radicalmente outro parece agora estar em crise. Ainda, pode também lançar as bases para reflexão crítica num mundo onde a Arte, ou certo ideal de experiência artística, não corresponde mais a certos anseios, ajudando a indicar um caminho para responder ao questionamento que aparenta ser o mais inapropriado a uma contemporaneidade que se satisfaz em afundar no seu próprio presente: de onde pode vir, então, o fundamento de nossa esperança?

A Modernidade foi palco de um duplo processo de transformação social do estatuto da arte que, apesar de ritmos e momentos de intensidade diferentes, podem ser percebidos: de um lado, na construção ideológica da estética, e conseqüentemente do objeto artístico, como o momento de busca de sentimentos e impulsos vitais prometidos por uma burguesia emergente (Eagleton, 1993), uma espécie de vivência e preenchimento similares ao do sagrado (agora inteiramente sob o controle do Homem) para a melhoria da vida; por outro, na constituição do ‘campo artístico’ como um campo para especialistas- artistas e público treinados numa espécie de linguagem cada vez mais distante do cotidiano e da representação, constituindo-se homologamente aos outros campos da vida social (Bourdieu, 1996).

Esses dois processos instauram uma contradição no seio da idéia de “arte”. Primeiro, se constituiu todo o ideário da obra de arte como o ‘alimento do espírito’ ou como um ‘modelo’ em que se trabalhava pelo mundo da utopia: a arte como recusa da repetitiva opressão e da miséria. Depois, a arte transformou-se num objeto ou num processo incapaz de se identificar com a ‘tragédia’ de todos os humanos, sujeita à lei do mercado como todos os outros objetos: leiloadada por excessivos valores, exibida em salas distantes, colecionada por empresas. Essa contradição é a marca da arte na modernidade e seus desdobramentos são sentidos até hoje.

A arte como vivência do único e singular sempre esteve presente na ideologia burguesa. Contudo, isso foi elaborado através da completa separação entre a experiência artística e a experiência ou realidade da sua produção (a “arte afirmativa” em Marcuse). A tentativa que caracterizou as vanguardas históricas, bem como o trabalho de teóricos como Theodor W. Adorno, foi a de tornar concreta essa ‘vivência do único’, revelando no *hic et nunc* do objeto artístico o momento da experiência como produção humana, com o intuito de transformar a arte mesma num poderoso ataque ao sistema social e à burguesia então consolidada como classe dominante. Mas, por outro caminho, o processo de autonomização da arte se encontrou com um amplo processo de mercantilização da cultura, na sua consolidação como mercadoria, investimento e lazer. Dada a incrível aceleração e expansão da indústria cultural no século XX, onde Jameson lembra que a relação da indústria cultural pensada por Adorno e a produção cultural do nosso tempo é similar a relação entre os antigos programas de rádio (provavelmente cativando um grande público em torno de um

único aparelho) e a MTV<sup>1</sup>, muitos problemas se apresentam: qual então o estatuto crítico da arte hoje? Em outros termos, é preciso questionar qual o lugar da arte na teoria crítica contemporânea, especialmente, se estaremos prontos e dispostos a recusar a sua centralidade na reflexão sobre um mundo inteiramente outro. Se não estivermos preparados ainda para essa separação, que formas da experiência artística devemos buscar? Isso equivale a questionar o pensamento crítico de um modo que o presente trabalho certamente não pode dar conta, mas pretende apenas esboçar: ainda é possível confiar à experiência artística um sentido utópico ou a ruptura com a miséria sistemática da vida sob o capitalismo? Diante do que os catálogos de arte nos mostram, ainda podemos confiar na relação entre experiência artística e pensar um mundo inteiramente outro?

Essas questões só podem ser desenvolvidas através de uma discussão mais geral que apresente os problemas da modernidade, seus limites, sua crise, e os limites de sua crise. A idéia de uma crise do projeto moderno trouxe à tona uma série de contradições contemporâneas, demonstrando o descompasso existente entre a utopia iluminista de igualdade e liberdade baseados na Razão (e sua mais legítima representante: a Ciência) e a história de “insegurança”, conflitos e extermínio sistemático que marcou o século XX e continua no presente.

O debate sobre as formas da utopia, especialmente das dimensões utópicas da experiência artística, de uma maneira geral, tem sido inserida no rol dos supostos desmandos totalitários modernos. A força da ideologia capitalista no espírito do tempo pode ser sentida pelo grau de estranhamento e aversão que o termo utopia produz. Se durante a ressaca pós-

---

1 Fredric Jameson faz essa afirmação no começo dos anos 90 e já parece tão antigo, quase inocente. Sintomaticamente, hoje poderíamos fazer referência à vastidão do mundo virtual, correndo o risco de, muito cedo, parecermos atrasado.

moderna falar de utopia era kitsch, o momento seguinte trouxe poucas melhoras: o termo virou *vintage*. Modernamente, o valor do objeto artístico existiria, numa capacidade de estar na realidade ao mesmo tempo em que a confronta: encontrando caminhos de liberdade e transcendência ao confrontar a tradição e o desenvolvimento histórico de seus materiais. Resta saber sobre a possibilidade e pertinência dessa perspectiva, sobre a possibilidade de falar sobre liberdade e emancipação numa época em que, além do grande número de equipamentos e *gadgets* que se tem a perder, as cadeias são cintilantes e há uma emocionante competição para ver quem poder ter as de design mais arrojado.

Este trabalho não analisará obras nem artistas. Antes, concentra-se na formação da idéia de arte como um lugar de utopia, ou em como as práticas artísticas foram identificadas com uma instância para viver/pensar um mundo outro, original, mais belo e mais justo.

As práticas sociais sob o capitalismo estão diretamente envolvidas com o problema estético de dar sentido ao mundo e à vida. Uma vez que a lógica mais geral de produção social trabalha através da diferenciação (Weber), exclusão (Marx), ampliação do umbral de necessidade (Heller) e naturalização da insatisfação, faz parte da “curta” história dos indivíduos uma tentativa de garantir sentido a suas vidas. Nesses termos, o problema da utopia não se refere apenas aquela ‘longa’ história a que alguns se dedicam sem garantias de que dela participarão, mas também, concretamente, refere-se àquela história mais “curta”, talhada nos moldes e limites do corpo. Em outros termos, a utopia existe como uma dimensão constitutiva das práticas cotidianas e discursos, produto de conflitos históricos. Assim, ainda que os termos utopia e esperança tenham pouca centralidade no ambiente intelectual contemporâneo, precisamos perceber que



faz parte da constituição social da experiência, necessariamente, aquilo que tais termos buscam indicar: uma demanda pelo que ainda falta ou a rejeição à carência, no sentido blochiano.

Obviamente, essa discussão está além do campo artístico *qua* conjunto de regras e produção, tornando-se um problema para a teoria crítica como um todo: a construção da significação do mundo e emancipação dentro de um sistema que se mantém e se expande através de seu “desencantamento”, em termos weberianos, e de formas de reificação. Na origem da modernidade, os processos de significação da existência e procura por um ‘mundo outro’ estiveram diretamente envolvidos com a experiência da arte. Contudo, pretende-se demonstrar aqui que esse é um desenvolvimento histórico particular e não uma relação necessária para a fundamentação de uma perspectiva emancipatória na teoria crítica.

A idéia desse trabalho é analisar a construção do ideal de arte como utopia: a sua concretização e fortalecimento na modernidade e suas (im)possibilidades ou persistências numa época mais recente. Os passos do argumento procuram demonstrar, a partir de uma perspectiva da teoria social, a pertinência ou correlação de três momentos na compreensão da experiência artística: (1) a constituição de um status diferenciado e dimensão utópica para o objeto artístico em meio à autonomização e mercantilização do campo; (2) destituição do lugar diferenciado que ‘objeto’ e ‘práticas’ artísticas possuíam no projeto emancipatório a partir da crise pós-moderna; (3) perda da centralidade da arte como lugar para crítica e resistência na teoria crítica contemporânea.

Como se pode perceber muito claramente, a discussão está orientada para um debate específico entre teoria crítica e sociologia da arte e da cultura. A presente abordagem do problema da utopia tomou um rumo nitidamente sociológico:

tenta perceber como o desenvolvimento histórico de uma lógica de racionalização foi confrontado com o que Adorno denomina a “promessa de felicidade” (“*promesse de bonheur*”) contida na experiência artística burguesa. Esse caminho levou a uma discussão nas fronteiras da sociologia, na nossa vizinhança longa e tensa com a filosofia... cada passo além daquela fronteira, é sabido, causa incômodos e protesto. Os mais sensíveis, contudo, entenderão as dificuldades e riscos de quem vive a espiar os quintais alheios (apesar de os muros serem arbitrários).

Assim, esse livro percorre o seguinte caminho de discussões: no primeiro capítulo, *Modernidade I: gênese da Arte como morada dos sentidos humano*, é discutida a origem da moderna concepção de arte. Tomando a formação da idéia de arte no pensamento social como um núcleo vital de sentido para a sociedade, percebe-se a constituição de uma correlação moderna entre os termos arte e utopia. O fundamento da discussão é a gênese sociológica de noções românticas como ‘gênio’, ‘originalidade’, ‘expressividade’, em oposição a um processo crescente de alienação/reificação. Argumenta-se que a base do pensamento utópico moderno é construída sobre uma noção de “expressividade humana”, um misto de estética, ética e política que termina por falhar logo após os primeiros suspiros, uma vez que o desenvolvimento moderno baseia-se na sua própria diferenciação.

No segundo capítulo, *Modernidade II: O lugar da Revolução e a crise da Arte*, é discutida uma das mais importantes tentativas modernas de síntese utópica: o marxismo. Enfatizando a noção marxista de práxis como uma relação original do homem com a natureza, a discussão pretende indicar uma dimensão romântica que se desenvolveu no marxismo. Através do desenvolvimento das idéias de alienação e reificação, será apresentado um dos

principais problemas do marxismo ocidental: a persistência de uma utopia estética diante da expansão da indústria cultural.

O terceiro capítulo, *Pós-Modernidade: o desencantamento da Arte e as resistências do corpo*, apresenta a ‘virada pós-moderna’ como o momento de crítica e inflexão da utopia estética moderna. O ‘descentramento do sujeito’ veio minar os principais termos sob os quais aquela utopia se desenvolveu: sujeito/gênio, razão/expressividade. As novas abordagens críticas sobre a política representam também o fim da centralidade da arte como dimensão transformadora, em termos práticos e analíticos. A sociedade não possui mais um único centro de ‘originalidade e liberdade’, antes estas se realizam (e são reprimidas) em todas as esferas da vida social.

O quarto capítulo, *O Marxismo na contramão da Pós-Modernidade: a persistência da Utopia*, apresenta a crítica marxista do pós-estruturalismo e do pós-moderno através da obra de Fredric Jameson. A partir da discussão jamesoniana de “pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo tardio” será discutida a tentativa de reconstituição de um projeto crítico que tem como aspecto fundamental a recolocação de questões sobre a autonomia e emancipação, ou Utopia, para a teoria cultural contemporânea.

Por fim, na conclusão: *A persistência da Utopia: os problemas de uma Ética Contemporânea*, discute-se como o pensamento crítico contemporâneo lida com a expansão cultural das formas distópicas. Mesmo o pós-modernismo buscou abarcar impulsos que tentaram delinear uma sociedade outra, criticando a moderna utopia centrada na estética e colocando uma questão de fundamental importância: o problema da diferença. Contudo, essa mudança, devido às dificuldades inerentes à tentativa de pensar em diferença e reconhecimento sem um discurso comum, não poderia sustentar as bases de um pensamento crítico

adequado ao tempo presente. Desse modo, torna-se necessário perceber a centralidade do pensamento ético e moral para a teoria crítica, ou um novo deslocamento na fundamentação da “esperança” para o pensamento emancipatório contemporâneo. A esperança, em sua insuperável paixão pelo êxito (Bloch, 2005), aprendeu a viver de desencantos e a confrontar a História. E, ainda que apareça tardiamente, sabe que “o novo já vive aqui” (idem).

# CAPÍTULO 1

## MODERNIDADE I: GÊNESE DA ARTE COMO MORADA DOS SENTIDOS HUMANOS

*“... um manual de formação interior para os exteriormente bárbaros...”*

Friedrich Nietzsche <sup>2</sup>

Convivemos com a idéia de que a arte é uma forma privilegiada de compreender a vida. Na nossa experiência do mundo, acredita-se ainda que a arte pode transformar as pessoas e que as pessoas que produzem arte são, de alguma forma, especiais, ou, pelo menos, diferentes. Quando as chamadas “obras de arte” não podem ou falham em transmitir esse sentido, a vivência é de frustração: a arte está morrendo, o tempo é de ‘vale-tudo’, só os ‘clássicos’ são verdadeiros, não existem mais gênios- e eles deveriam existir porque o nosso mundo ainda precisa deles.

O objetivo deste capítulo é compreender a gênese deste sentimento tão difundido e pouco questionado de que a arte é capaz de realizar experiências radicalmente diferentes da banalidade cotidiana e transmitir um mundo ‘inteiramente outro’, superior ao que vivemos. Para isso, é necessário que seja realizada uma discussão mais geral sobre o problema da utopia,

---

<sup>2</sup> “E assim a formação moderna é essencialmente interior- um manual de formação interior para os exteriormente bárbaros.” citado por Habermas (2000, p. 123)

sobre o tipo de sociedade que a vivência moderna desejava criar e, especialmente, que seja percebido como um tipo ou ideal particular de arte fundamentava e emprestava forças a essas imagens do futuro. Portanto, o argumento requer um ‘modelo’ de Modernidade: um tipo teórico capaz de compreender e articular sentidos afins no conjunto de processos sociais que deu origem à percepção de que os objetos artísticos remetem ou possibilitam uma inversão de nossa experiência ordinária. Obviamente, esse tipo será falho para explicar toda a pluralidade de casos empíricos, mas seu valor deve ser reconhecido por permitir que se identifique as principais tendências e características da experiência analisada, possibilitando que tratemos da ‘arte’ e da ‘experiência’ de uma forma geral, mesmo sabendo que as particularidades, especialmente os valores atribuídos às obras em particular, reagem ferozmente a esse procedimento de generalização. Desse modo, e dando ferramentas aos que consideram a teoria social algo terrível, as obras ou a arte pouco aparecerão no argumento. O objetivo é trabalhar com a “idéia” da arte na constituição da forma especificamente moderna de compreender a vida social.

Como se torna claro, o primeiro problema a se enfrentar nessa discussão da Modernidade e de suas características é a própria multiplicidade de suas definições, a impossibilidade de uma determinação histórica definitiva. A primeira crítica necessária refere-se aos tipos de discussão que tendem a separar a experiência moderna em dois momentos distintos: aquele da pluralidade de correntes estéticas em busca de um novo sentido para a experiência social, e outro mais ligado aos desenvolvimentos e confrontos no mundo da produção. O problema dessa abordagem tão difundida é esquecer que a separação entre a constituição dos sentidos estéticos e a produção social do mundo tem finalidade puramente heurística,

e agir como se a radical separação da experiência em esferas distintas de ação fosse um fato inerente à vida social e não uma característica do desenvolvimento moderno que se quer analisar.

Como tentativa de evitar esse tipo de separação que despista do problema, aqui procuramos analisá-lo de maneira mais ampla: tentando localizar as mediações entre aqueles dois processos (economia e estética) a partir da noção sociológica de diferenciação. A idéia é perceber a construção das linhas gerais que organizam a experiência e sentido da arte numa figuração social que identificamos como ‘moderna’. Tal figuração é produzida em torno de uma disputa entre duas correntes ou dois projetos de sociedade que se encontram e se repelem na tentativa de constituir e dominar o futuro. Uma dessas correntes pode ser percebida através de sua representação na idéia hobbesiana de sociedade, e aqui será chamada de impulso da “ordem”<sup>3</sup>.

O desenvolvimento do ‘impulso da ordem’ está associado a um conjunto particular de modos e sociabilidades marcados pelo estabelecimento de um imperativo de racionalização e que podem ser entendidos a partir da problemática weberiana do “desencantamento do mundo”. É em resposta a esse processo de desencantamento ou à racionalização dos modos de sociabilidade que se configura a segunda corrente a ser analisada, uma forma de resistência voltada para a constituição de uma experiência fundada na sensibilidade e em valores anti-instrumentais. Essa corrente tem sua origem numa visão rousseauiana de sociedade e poderia ser referida como o domínio da estética (Eagleton, 1993), reconhecida como o elemento comum que subjaz aos diversos diagnósticos do espírito reinante no mundo

---

3 O termo impulso da ordem está aqui diretamente ligado a caracterização que Bauman (1989) faz da sociedade Moderna. Contudo o termo é muito mais geral e anterior, fazendo parte do vocabulário moderno desde os *philosophes* até a sociologia contemporânea.

entre as diversas formas de romantismo. Por ora, tomemos para essa corrente a imagem de um “materialismo primitivo” (idem) preocupado em pensar o problema do sentido da experiência e da solidariedade.

Tal caminho foi escolhido por trazer à tona o problema da Razão quando esta passa a se conceptualizar e realizar de acordo com a diferenciação das esferas da cultura<sup>4</sup> ou, em outros termos, quando começa a se delinear o que Berman (1997) chamou de uma “tragédia do desenvolvimento”. A idéia de tragédia do desenvolvimento apresentada abaixo é o ponto-chave para uma caracterização da Modernidade e de sua crise que será discutida no capítulo seguinte.

## **DIFERENCIAÇÃO E SENTIDO: CARACTERIZAÇÃO E PROBLEMAS DE UMA VIDA QUE SE DESEJA MODERNA**

Dentre as múltiplas formas de caracterizar a experiência moderna, a noção de diferenciação é central sociologicamente por indicar o aumento da complexidade nas relações sociais e a conseqüente tensão entre as novas ordens de organização e o sistema. Tal idéia busca interpretar as transformações no modo de produzir da sociedade, e é fundamental por que conjuga num termo diversos aspectos do desenvolvimento do capitalismo: suas transformações políticas (desenvolvimento do Estado), sociais (surgimento de uma sociedade de classes) e culturais (esferas autônomas de poder constituindo campos). Contudo, o sentido específico da diferenciação privilegiado aqui

---

4 O termo cultura aqui é utilizado no seu sentido inicial de “*espírito*” e sua separação ou “delimitação” em termos de ciência e técnica, direito e moral e arte e sua crítica.



é aquele indicado por uma das oposições centrais na fundação do pensamento sociológico: entre as formas da comunidade e da sociedade. Essa oposição é importante porque demonstra que o processo de diferenciação se efetiva, mais do que apenas como dois modos de sociabilidade distintos, como um problema de sentido<sup>5</sup> e justificação da experiência: a mudança de uma vida “colorida” pela solidariedade e religião para um mundo de individualismo e racionalidade instrumental.

Essa transição entre dois modos distintos de organização da vida social pode ser percebida nos novos caminhos do pensamento filosófico e sua tentativa de encontrar um novo sentido para as transformações em curso. Nessa perspectiva, o ceticismo e relativismo gerados pelo empirismo de David Hume são um resultado do desenvolvimento do problema da autonomia humana, de uma transformação radical no sentido da experiência: ao desvincular-se da natureza ou de todo sentido heterônomo, a razão por si só já não era capaz de gerar qualquer tipo de acordo sobre a sociedade ou sobre a vida. O telos que uma vez ordenou a finalidade da experiência parecia escapar das ações humanas, e tornou-se razoável suspeitar que a forma de ver a realidade talvez pudesse ser só uma interpretação momentânea. Destituir a lógica teocêntrica de sua centralidade, abandonar a experiência de um mundo onde todas as ações possuem um sentido e todos os erros são passíveis de redenção, implicou na abertura do pensamento para um dramático sentido de precariedade no conhecer e no agir.

Assim, podemos ler sociologicamente o projeto kantiano como uma tentativa, talvez a mais radical e ambiciosa de todas, de resolver o problema dessa nova sociabilidade, constituindo

---

<sup>5</sup> Esse problema é correntemente apontado como a oposição fundadora da Sociologia, problema presente em clássicos como Comte, Durkheim e Tönnies. Para uma visão da gênese deste problema no pensamento alemão ver Liebersohn (1998).

a primeira síntese filosófica a buscar dar sentido aos dilemas de uma sociedade em processo de diferenciação. O fim da era teológica, como Adorno viria a entender muito tempo depois, trouxe consigo uma ruptura nos elos da experiência e os momentos de conhecer, agir e esperar não podiam mais se unir sob um mesmo sentido. Nessa leitura (talvez) só permitida aos sociólogos, a filosofia kantiana pode ser entendida como uma tentativa de dar sentido ao mundo que começa a se fragmentar ao sabor das necessidades de produção do capitalismo e no qual a 'frieza' já avança. A reflexão kantiana já é uma tentativa de resposta às questões que se apresentavam a um mundo que se desvinculava da heteronomia da época teológica, mas que já sofria os resultados de sua investida feroz sobre a natureza e sobre o mito (Adorno & Horkheimer, 1985). Podemos pensar naquele projeto como uma tentativa de criar um sentido unificador para a experiência de uma burguesia emergente, mas precisa ser acrescentado o tom mais dramático de que essa classe emergente já precisa lidar com os dilemas fundamentais de toda experiência sob o capitalismo: a fragmentação e perda de sentido.

Da resposta kantiana, aqui basta reter seus contornos gerais. A separação entre sensibilidade e entendimento e a idéia da realização da razão segundo formas distintas (no conhecimento, na moral e na estética), além de reconhecerem "cisões" ou diferenciações no mundo, estabeleceram a necessidade de um tipo de ação e pensamento adequados para o mundo que surgia. As diferenciações sociais e a autonomização da razão, para garantirem o sentido à ação social, precisaram recorrer a uma potencialização do dever de agir/pensar racionalmente. No exato momento em que a diferenciação das ações e dos juízos poderia vir a desestabilizar a ordem ou confrontar a existência de um sentido unificador do mundo, revelando a

grande ‘falha’ no grande palácio instável que é vida social, a noção de um “dever de agir segundo a Razão” permitiu unificar e restabelecer um sentido para o mundo. Assim, o problema de autofundamentação da razão foi respondido com o mais forte e radical impulso autofundamentador da razão: com a noção do seu dever ou imperativo (Adorno, 1976; Habermas, 2000).

O problema pode ser colocado ainda da seguinte maneira: o processo de diferenciação é vivido como uma separação da natureza e da experiência comunal, a separação ou alienação de um momento onde cada ação encarnava a totalidade. O desenvolvimento moderno rompe com a possibilidade de totalidade da ação e a consequente especialização da experiência em esferas distintas leva cada ato a referir-se a uma ordem de valor que não possui mais relação necessária com outras esferas sociais. O problema que a razão teria de resolver é: qual o sentido que essas ações autônomas devem assumir? Como elas podem referir-se a uma nova unidade social? A resposta kantiana baseia o “novo” sentido unificador (que vinha sendo buscado) no dever de ser racional, pois a razão justifica-se a si mesma.

É a tradução sociológica desse impulso autofundamentador presente na filosofia kantiana que será descrito aqui como a problemática da “ordem”, o principal impulso da vivência moderna. A lógica da ordem abrange o impulso filosófico da Razão nas suas objetivações que se estendem desde a técnica até a economia, assumindo, em parte, a forma de pensamento/ação problematizados por Weber como “racionalidade instrumental”.

Segundo Bauman “*a existência é moderna na medida em que contém a alternativa da ordem e do caos*” (Bauman, 1999, p. 14). Não que as comunidades pré-modernas não percebessem a existência da ordem e do caos, ou achassem que a ordem era uma obra da natureza, apenas este não era o problema

fundamental na sua vivência do mundo. O problema da ordem como tal aparece apenas na Modernidade porque apenas nela surge a extrema necessidade de controlar, manipular e planejar o destino e a natureza. A monitoração da existência como fundamento da modernidade (Heller e Fehér, 1998) está baseada na mais revolucionária descoberta: a de que o homem cria a sua própria história. Todavia, ao mesmo tempo, esse potente reconhecimento se sustenta sobre uma intensa precariedade que é a constante ameaça da desordem, do “sono da razão”, do estado de natureza. Como vai se discutir mais adiante, o pensamento moderno revelou (ou construiu) a capacidade humana de planejar/controlar a sociedade futura, mas isso só poderia se realizar a partir de um pesado esforço em torno do amplo desenvolvimento das formas de controle presentes na lógica da ordem.

A idéia de um ‘impulso da ordem’, ainda que imprecisa do ponto de vista teoria social, é tomada aqui por conseguir descrever e condensar os sentidos distintos que estruturaram a lógica orientadora do processo de diferenciação. Se o nosso objetivo é explorar uma perspectiva compreensiva sobre a Modernidade, tratar de um impulso da ordem em lugar de um processo social específico tem evidentes vantagens ao permitir relacionar, sob uma lógica geral, o desenvolvimento do pensamento moderno com os processos sociais em curso e suas conseqüentes transformações da experiência.

A metáfora utilizada por Bauman (1999) para descrever o pensamento moderno é a do trabalho de um jardineiro que precisa estar sempre vigilante sobre seus canteiros, seguro de seus padrões de classificação e de que nenhuma erva daninha (ambivalência, irracionalidade) venha interromper ou ameaçar o trabalho bem planejado. Essa noção de ‘ordem’ (como um impulso do dever racional) e de horror ao que lhe contraria

(ambivalência) se consubstancia num amplo movimento que é a própria modernização e pode ser encontrada em imagens de diversos autores que identificam como elemento principal da experiência moderna o trabalho do mesmo ou o medo da diferença. É recorrente a percepção da experiência moderna como *“o movimento no sentido de criar um ambiente homogêneo, um espaço totalmente modernizado, no qual as marcas e as aparências do velho mundo tenham desaparecido sem deixar vestígio”* (Berman, 1986, p. 68). Ainda que não se queira assumir o discurso de implícito nessa caracterização da experiência moderna, é possível concordar que estamos diante de uma ampliação das formas de controle social e que, como argumenta Elias (1996), a construção e fortalecimento dos limites do estado-nação também implicaram numa transformação e elaboração das formas de sociabilidade no interior das novas fronteiras. A pacificação no interior do estado-nação é diretamente proporcional ao nível de controle e ordenação das interações sociais. A justificação política destas formas de controle e do projeto de sociedade que os fundamenta é recorrentemente identificada a uma leitura hobbesiana do poder. Essa justificação se tornou tão fundamental para as formas de sociabilidade emergentes porque Hobbes *“entendia que a ordem deveria se criada para restringir o que era natural (...) A sociedade não é mais um reflexo transcendentalmente articulado de algo pré-definido, externo e para além de si mesma que ordena a existência hierarquicamente. É agora uma entidade nominal ordenada pelo Estado soberano, que é seu próprio representante articulado (...) A ordem tornou-se uma questão de poder e o poder uma questão de vontade, força, cálculo.”* (Collins, apud Bauman, 1999, p. 13)

Assim, para uma caracterização geral da Modernidade é interessante manter essa imagem de uma vivência articulada em torno da internalização e realização de um impulso de

ordem. Contudo, esse amplo processo de controle e, ao mesmo tempo, autocontrole (Elias, 1996) apresenta graves problemas no momento mesmo em que surge. De modo simples, podemos dizer que o impulso da ordem não consegue estabelecer plenamente um novo “sentido” para sociedade. Os indivíduos, na constituição da experiência moderna como expansão da sua capacidade de pensar, assim como o Fausto, enfrentam amplos sofrimentos: *“... quanto mais sua mente se expandiu, quanto mais aguda se tornou sua sensibilidade, mais ele se isolou e mais pobres se tornaram suas relações com o mundo exterior-suas relações com outra pessoas, com a natureza, até mesmo com suas próprias necessidades e forças ativas. Sua cultura se desenvolveu no sentido de divorciá-lo da totalidade da vida.”* (Berman, 1997, p. 43). É esse fracasso do impulso ordenador em garantir uma vida inteiramente outra, ou uma experiência digna do que é humano, e o reconhecimento de seu inesperado poder de perpetuar o isolamento dos indivíduos à medida que alarga sua capacidade de ação, que gera o que Marshall Berman identificou, a partir do sofrimento de Fausto, como uma tragédia presente no desenvolvimento: *uma “política econômica de autodesenvolvimento que pode transformar a mais humilhante perda humana em fonte de ganho e crescimento psíquico”*.

Os elementos da “tragédia do desenvolvimento” são muitas vezes tomados como resultantes do momento tardio ou de desintegração do projeto Iluminista de sociedade. Contudo, essa visão é errônea porque a tragédia do desenvolvimento já estava contida na gênese da Modernidade e foi o seu motor propulsor: os efeitos de expansão da ordem (a fragmentação/degeneração do mundo da vida em individualismo e a geração de mais ambivalências) foram encarados como um trabalho inacabado do conceito e, conseqüentemente, como a necessidade de mais ordem e controle. Quando se compara a tragédia gerada

pelo trabalho da ordem ou do conceito, e sua incapacidade de justificar-se, ao mundo unificado e carregado de sentido do mundo religioso, percebe-se o problema da razão.

É preciso enfatizar que essa constatação da incapacidade da razão em preencher o vazio de sentido da vida moderna não é tardia, por isso o olhar do Iluminismo tão cedo se preocupou com o lugar da estética. A estética e a arte passam a assumir um aspecto fundamental na busca de um sentido unificador para a vivência moderna. Esse aspecto é fundamental para o argumento deste trabalho: a arte na Modernidade se constitui enquanto a esfera responsável por dar sentido/unidade a uma sociedade diferenciada. Pelo “sentido” que a estética poderia resgatar/construir, ela passa a ser pensada como uma pedra fundamental na constituição da sociedade futura. A estética, tanto na corrente que deriva do pensamento hobbesiano, quanto na sua oposição romântica, apresenta-se como lugar fundamental: a residência dos sentidos humanos. Assim, a partir de agora analisaremos essa constituição da estética como a “residência dos sentidos humanos” e a sua importância na reflexão sobre a construção de uma nova sociedade.

O impulso/vontade da ordem, bem como a nova configuração social a qual ele servia, não podia estabelecer-se apenas pelo trabalho do conceito (ou por uma noção de dever). Se este impulso buscasse sua ampliação apenas como uma ordem heterônoma que se impunha à vida sem dela sequer participar, estaria certamente escrevendo seu próprio fracasso. Para efetivar seus esforços, antes, precisava conquistar uma certa área útil: a ambivalência, o sentimento do corpo, a ampla revolta, o material, os sentidos e a experiência. Dessa maneira, a estética corresponde à sensibilidade ou a uma área da vida que é configurada pelos sentidos. Pertence à estética tanto aqueles sentidos do corpo quanto um sentido mais geral de

pertencimento à natureza e à vida. Esse reino a conquistar pode ser identificado com aquilo que Elias identificou como o material moldado pelo processo civilizador: a nossa própria experiência animal. Assim, a estética é, inicialmente, vista como o solo a conquistar por que é onde a razão pode se encontrar com a forma física do nosso ser-no-mundo e aí se perpetuar (Eagleton, 1993). O projeto da Razão de atingir o mundo concreto é uma aposta realizada na tentativa de dar continuidade à expansão da ordem: os sentimentos são o lugar onde, se a ordem e a lei conseguem se instalar, não haverá mais conflitos, a lei terá se tornado a irresistível “lei do coração” (idem). Inicialmente, o problema da estética era o problema do próprio sentido da vida e da ‘experiência animal’, um sentido poderoso capaz de estabelecer uma experiência equivalente e funcionar com o mesmo ímpeto estético dos significados vividos num mundo teocêntrico. Assim, procurava-se através da estética dominar um terreno que se estendia por toda a área cinzenta das sensações e dos impulsos que o sentido de obrigação/dever não conseguiu dominar completamente. De um modo geral, para estabelecermos termos sociológicos, é viável afirmar que toda aquela densa e rebelde paisagem sobre a qual se debruça o trabalho do “processo civilizador” (Elias) é o que se quer aqui determinar como sendo o sentido inicialmente buscado pela estética<sup>6</sup>.

Dentro do projeto moderno de uma nova sociedade encontra-se um grave problema a ser superado: uma vez que a fundamentação normativa de caráter divino foi superada e os poderes liberados entregues nas mãos dos próprios indivíduos, estes também liberados de laços de obrigações

---

<sup>6</sup> Esse sentido amplo de estética é trabalhado por Terry Eagleton em a “Ideologia da Estética” (1993). É certo que essa noção requer mais discussões filosóficas, mas é muito interessante aqui por chamar a atenção para a forma como a Modernidade problematizou sensibilidade e razão.



entre si, o que haverá para garantir ou fundamentar a ordem social? Como serão justificados os laços de solidariedade? Por que os diferentes indivíduos vão continuar se submetendo a uma vontade que pode não ser sua ou na qual eles não se reconheçam? A resposta que se adequava aos termos da época, que foi realmente dada, é centrada na Razão- na busca ou realização de uma ordem humana racional. Nada mais ‘racional’ do que submeter-se a um ideal de sociedade melhor, onde todos possam se desenvolver e dar ordens ao próprio futuro, onde a repressão do egoísmo momentâneo signifique uma satisfação coletiva que se perpetua. Porém, também já é parte dos termos da época a incipiência da razão, os ‘desconhecimentos dos seus benefícios’ e a necessidade de seu aperfeiçoamento; a obscuridade da tradição tinha deixado um intenso trabalho a ser realizado e que estava apenas começando. Também seria racional utilizar a força e a violência para mostrar a verdadeira ordem do mundo àqueles humanos ainda caídos nas trevas da irracionalidade - quando experienciassem a grande verdade de uma vida vivida na ordem, os sofrimentos passados seriam compensados.

Contudo, o monarca que só pudesse se impor pela força, estaria sujeito aos reveses da revolta, à fúria humana potencializada. Como nos conselhos ao Príncipe, o “amor” dos súditos é um bom caminho para garantir um longo império. Assim, a sensação é aberta para a colonização da razão:

*“a estética nasceu do reconhecimento de que o mundo da percepção e da experiência não pode ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, mas requer seu discurso mais apropriado e manifesta, embora inferior, sua própria lógica interna. Como uma espécie de pensamento concreto, ou análogo sensual do conceito, a estética*

*participa ao mesmo tempo do racional e do real, suspensa entre os dois (...). nasceu como uma mulher, subordinada ao homem, mas com suas próprias tarefas humildes e necessárias a cumprir” (Eagleton, op. cit. p. 19).*

Ainda, a estética é “*uma espécie de prótese da razão, estendendo a racionalidade reificada do iluminismo a regiões vitais, que de outro modo, ficariam fora do seu alcance*” (idem).

Como se vê, a estética moderna é, inicialmente, um problema muito amplo, que tenta responder aos questionamentos trazidos pela lógica da diferenciação. A idéia moderna de estética refere-se não só aos sentidos originais presentes em nossa ‘experiência animal’, mas inclui também a noção de moralidade de uma forma geral, pondo em questão a própria especificidade do humano- por que poderíamos viver unidos? Em outros termos, a tentativa de fundamentar teoricamente uma fonte ou origem para a coesão humana numa sociedade que se estrutura a partir da fragmentação/separação é o domínio inicial da estética.

Como foi demonstrado, o pensamento kantiano é o início do desvelamento da nova ordem existente. A sua delimitação pela filosofia da esfera cultural enquanto “ciência e técnica, direito e moral, arte e crítica de arte” além de revelar uma distinção nascente de esferas que é característica do desenvolvimento moderno é, como já foi dito, uma tentativa de resolver o problema da razão que então precisava de um fundamento (Habermas, 2000). As três esferas autônomas (com seus juízos distintos) são uma tentativa de relacionar a transcendência da razão ao seu trabalho e realização no mundo. Ainda que a arte constitua uma esfera de crítica, a problemática que a envolve é muito mais ampla: a própria percepção do mundo e sensibilidade. O juízo estético torna-se importante

como uma forma valiosa de intersubjetividade, como uma aproximação de um sentido do verdadeiro através do belo que poderia ser reconhecido por todos. Contudo, para o sujeito kantiano os imperativos racionais do dever continuam muito distantes de sua expressão na sociedade e, não havendo algo que os fundamente exteriormente (na sociedade), eles não tem relacionamento direto com o belo. Moralidade e estética deveriam estar mais próximas no desenvolvimento racional da sociedade, contudo continuam distantes e o gosto estético é ainda uma esfera indomada, incapaz de indicar os deveres da razão e onde pouca ordem parece ser possível.

Estabelecida a idéia de que o problema fundamental da experiência moderna é um problema de sentido, onde a sua lógica de fragmentação do mundo em esferas distintas de ação (representada pela filosofia kantiana) não conseguiu desenvolver um fundamento para a solidariedade e a moralidade, pode-se perceber o lugar fundamental que a Estética deseja ocupar. Esta, por sua relação direta com os sentimentos e experiências do corpo, ou seu “materialismo primitivo”, torna-se um espaço fundamental de disputas na constituição de um projeto de fundamentação para a Modernidade.

A tese a ser desenvolvida aqui é que, pelos aspectos acima expostos, a Estética tornou-se uma dimensão essencial na realização do projeto Moderno de sociedade, conseqüentemente na sua Utopia. Tomando a utopia como um projeto de sociedade futura que orienta as ações no presente<sup>7</sup> tem-se que dois sentidos utópicos se desenvolveram na Modernidade: 1) um desejo de ordem ou uma *utopia do controle*, diretamente associada a expansão da lógica capitalista, onde a relevância da estética se dava especialmente pelo seu caráter “instrumental”; e 2) uma

---

7 Essa noção de utopia como horizonte orientador das ações do presente é uma referência benjaminiana.

recusa deste impulso de ordem, a *utopia romântica*, onde a estética seria o único lugar possível de elaboração da resistência àquele primeiro impulso.

## **A “UTOPIA DO CONTROLE”: O MUNDO DAS LUZES, CIÊNCIA E O PODER DA RAZÃO**

O termo “utopia do controle” é utilizado aqui para se referir ao conjunto de processos de justificação e sociabilidade que compõem o horizonte cultural que se constitui a partir do desenvolvimento do Capitalismo. Os processos amplamente caracterizados pela sociologia de diferenciação, racionalização e ‘desencantamento do mundo’ também foram guiados por um projeto utópico, tiveram que, para se estabelecer, travar uma disputa em de valores e significados. Em termos muito simples, as mudanças e eventuais perdas causadas pela promessa de um mundo-outro (que deveria ser mundo da autonomia) precisaram ser justificadas e fundamentadas. O mundo inteiramente outro, antes de ser buscado, precisava ser imaginado.

Para melhor compreender a “utopia do controle” como o projeto de mundo que o impulso da ordem deseja criar é interessante voltar para a metáfora de Bauman<sup>8</sup> do pensamento ou Estado jardineiro: o cuidado na eliminação da ervas daninhas é sempre seguido por um outro cuidado tão intenso quanto, que é o da separação da espécies em canteiros, a sua limpeza e evidente distinção por tipos e belezas, a necessidade de que as épocas de floração coincidam para que haja harmonia. A sociedade que o impulso da ordem desejava construir era,

---

<sup>8</sup> essa metáfora é da mais recorrentes no trabalho de Zygmunt Bauman. Ver especialmente *Modernidade e Ambivalência* (op.cit).

definitivamente, a sociedade da harmonia, que para existir perenemente careceria da eliminação de todas as diferenças e fluxos não racionais.

Ainda de acordo com Bauman, a forma utópica guiando o impulso da ordem se apresenta e resume no lema “liberdade, igualdade e fraternidade”, contudo podemos encontrar seus primeiros planos já no século XVI com a própria criação do termo *utopia* por Thomas Morus. A ilha “Utopia”, apesar de desacreditada mais tarde por sua ‘não-cientificidade’, tem muito do que o pensamento científico viria a desejar, sendo mesmo a fundação do projeto de um ‘impulso da ordem’ capaz de controlar o futuro. O seu conquistador, Utopus

*“teve bastante gênio para humanizar uma população grosseira e selvagem e para formar um povo que ultrapassa todos os outros em civilização. (...) empregou, no acabamento dessa obra gigantesca, os soldados do seu exército, assim como os indígenas, a fim de que estes não olhassem o trabalho imposto pelo vencedor como uma humilhação e um ultraje. Milhares de braços foram então postos em movimento e o êxito, em breve, coroava o empreendimento.”* (Morus, 1997, p.77).

Como se sabe, quem via uma cidade, via todas as outras, pois

*“a linguagem, os hábitos, as instituições, as leis, são perfeitamente idênticas. As cinquenta e quatro cidades são edificadas sobre um mesmo plano e possuem os mesmos estabelecimentos e edifícios públicos modificados segundo as exigências locais”* (idem).

Os projetos utópicos se multiplicam desde então, mas não é difícil notar que a sua grande maioria sempre segue a rota principal traçada por *Rafael Hitlodeu* de Morus. Muitas vezes o impulso da ordem desdenhou do pensamento utópico, mas esse desdém é cínico uma vez que ambos viveram em simbiose. O impulso da ordem deu como garantias de todas as suas ações (para que os “nativos” não se sentissem humilhados) a promessa de um futuro de controle das contingências.

Aqui, é importante trazer o problema encoberto na cidade moderna Utopia:

*“Fora da cidade existem os matadouros onde se abatem os animais destinados ao consumo. Esses matadouros são mantidos sempre limpos graças a correntes de água que arrastam o sangue e as imundícies dos animais. É daí que é levada ao mercado a carne limpa e retalhada pela mão dos escravos: pois a lei proíbe aos cidadãos o ofício de carniceiro, temerosa que o hábito da matança destrua pouco a pouco o sentimento de humanidade, o sentimento mais nobre do coração do homem. Esses açougues são situados fora da cidade no intuito de evitar também aos cidadãos um espetáculo hediondo, ao mesmo tempo que desembaraça as cidades da sujeiras e matéria animais cuja putrefação poderia provocar moléstias.”*  
(idem, p. 91).

A presença dos escravos chama atenção das sensibilidades contemporâneas ao mesmo tempo em que revela a contradição no seio da cidade utópica: a manutenção da exploração do trabalho e perpetuação da desigualdade. Chama atenção o trabalho dos escravos de Utopia ao reafirmar o persistente trabalho de expulsão da cidade de tudo aquilo que não coubesse

no ideal de “humanidade” e indicar o modo de organização do impulso da ordem.

Contudo, é ainda o pensamento hobbesiano, na sua apresentação de uma resposta ao problema da vida correta e justa para os indivíduos numa sociedade que se formava, o marco fundamental na constituição de uma utopia do controle. Ele é quem primeiro enxerga a dimensão da ‘ordem’ como um problema fundamental para a sociedade e para o pensamento. Ao identificar a centralidade do problema da ordem, não só um nova abordagem se funda, mas toda uma poderosa ideologia que pretende dar resposta ao problema de como a sociedade deve se organizar, de como os indivíduos devem agir, de quais os termos da relação com o outro, e qual o futuro possível.

O que é mais importante perceber aqui é como o pensamento hobbesiano fundamentou a idéia de que a vida humana, entregue a si mesma, é uma terrível mistura de desejos, ganância desenfreada e de “vontade de poder”, incapaz de se organizar e sobreviver; e, especialmente, que toda moralidade é algo que se deve impor à ação humana (Bauman, 1997). A partir disso, a razão e a ordem são os motores da sociedade, contra a ampla força e inconsequência dos desejos. A utopia do controle se apresenta claramente no plano de sociedade hobbesiano: uma organização social capaz de ordenar os fluxos ou resquícios de natureza ou de paixões. O seu objetivo (da utopia do controle) é a própria existência, afinal, a outra opção, se não for uma sociedade de ordem, é a guerra.

Um outro exemplo, talvez o melhor ainda que mais tardio, da gênese de uma utopia do controle é o próprio surgimento da Sociologia. A criação de uma ciência da sociedade tinha óbvios interesses normativos desde o projeto saint-simoniano: formação de um *corpus* teórico capaz de compreender as fontes dos problemas apresentado pela nova organização social e ao,

mesmo tempo, encontrar caminhos para resolução/superação destes problemas.

O objetivo aqui não é analisar todas as configurações utópicas presentes num horizonte de vivência moderna. Mas, queremos demonstrar os seus aspectos gerais e indicar como eles estão relacionados diretamente com o próprio núcleo da experiência modernizadora. Apesar da principal corrente moderna, estabelecida na ciência e na técnica, recusar o termo utopia (pela sua inconsistência e parentesco com estados oníricos) é importante perceber como certa utopia guiou os desenvolvimentos modernos. Nessa argumentação, a nossa referência não precisa se pautar naqueles projetos de ordenação defendidos explicitamente, aquilo que hoje entendemos como as muitas formas do planejamento. Contudo, ao entendermos que as ações humanas envolvem necessariamente formas de valor, podemos pensar na existência de finalidade inerente às práticas sociais. Isso não quer dizer que todas as ações tenham um conteúdo utópico, mas apenas que as formas da utopia, enquanto projetos ordenadores da experiência, estão presentes em uma vasta gama de ações. Nesse sentido, a utopia do controle foi a idéia-mestra da Modernidade: a construção de um sociedade baseada na ordem e na Razão como forma de controlar os impulsos naturais e anti-sistêmicos, garantindo a expansão da lógica capitalista.

É necessário ao pensamento crítico apontar como, para essa tendência moderna geral ou impulso de ordem, a dimensão estética sempre esteve presente como uma região a controlar. É evidente que o termo estética aqui empregado está bem mais dilatado do que seu atual uso, mas isso é justamente parte do processo que se quer demonstrar - a constituição e ordenação da estética como a esfera responsável pelos sentidos (tanto os sentidos do corpo, a percepção, quanto o sentido presente na



moral) sofreu uma modificação no sentido de sua ordenação e delimitação. A utopia do controle baseia-se num impulso de ordenar/domar a esfera dos sentidos, liberando apenas sentido “úteis” ao funcionamento da sociedade.

A “afinidade eletiva” entre o impulso da ordem e o capitalismo já foi demonstrada<sup>9</sup>. A partir do século XVIII, razão e produção econômica configuram juntos a poderosa noção de civilização. Se no Renascimento os modelos utópicos ou os planos da Razão estavam muito distantes de uma forma de produção que pudesse realizá-los, isso já não é mais verdade com o Iluminismo. O desenvolvimento do capitalismo já no século XVIII faz muitos perceberem que a noção de civilização trazia também consigo um intenso impulso de mercado e mercadorias, gerando uma sensação de ‘ultraje’ pela dominação e pela transformação da individualidade numa função do poder do dinheiro, uma sensação de que as máquinas trabalhavam para além da necessidades-percepção que será fundamental para a constituição do pensamento de Marx.

---

<sup>9</sup> A idéia weberiana de racionalização está muito próxima do que está sendo chamado “impulso da ordem”. Esse tipo de aproximação pode ser visto em Bauman (1998)

## **MECANISMO E REVOLTA, OU DE COMO A UTOPIA ROMÂNTICA BUSCOU UM NOVO SENTIDO PARA O MUNDO**

*“Se os homens perderam a crença em Deus, seu único recurso contra um cego Não-Deus, de Necessidade e Mecanismo, contra uma terrível Máquina a Vapor Mundial que os aprisiona em seu ventre de ferro como um monstruoso touro Phaloris, seria com ou sem esperança- a revolta”*

Thomas Carlyle<sup>10</sup>

O desenvolvimento do impulso da ordem gerou vários problemas, tais como fragmentação da experiência, individualismo e falta de um “sentido” compartilhado socialmente. Uma certa leitura da visão rousseauiana de sociedade estabeleceu os termos de uma comparação que acompanhou todo o pensamento moderno: o homem em natureza, essencialmente bom e puro, em oposição a organização social corruptora- criadora de sentidos e necessidades artificiais. Para Rousseau, que vivenciou um processo de modernização incipiente, a nova forma de organização era o início de um processo de perda: a ampliação do conhecimento afastava os homens do conhecimento de si e da virtude.

A origem do pensamento sociológico está relacionada a essa preocupação com uma sociedade em crise, “anômica”, incapaz de constituir uma fonte significativa de “integração”, ou um sentido moral que fosse compartilhado por todos os seus indivíduos. Em oposição a esses efeitos de desencantamento,

---

<sup>10</sup> Esse trecho faz parte das anotações de Marx em 1845, citado por Löwy (1990, p. 18)

seguiu-se a constituição de um movimento que tem como cerne a rejeição do impulso da ordem e o desenvolvimento de um projeto que se opõe a uma utopia do controle.

A partir da segunda metade do século XVIII começa a tomar forma um movimento amplamente contraditório e difícil de compreender na sua pluralidade, mas que tem como núcleo central uma crítica da civilização ou da noção de existência como um negócio: o Romantismo<sup>11</sup>. O fundamento da crítica romântica é a rejeição de uma sociedade que transformou todas as potencialidades do humano num objeto. Para Löwy e Sayre (1993) deve ser descartada a hipótese de que o Romantismo está ligado apenas às decepções com o fracasso da revolução de 1789. Antes, estaríamos diante de um certo impulso- primo e inimigo da ordem e da racionalização, que luta por espalhar a denúncia de que as características essenciais do capitalismo produzem fragmentação e sofrimento, uma sociedade de indiferença e solidão, e que os seus efeitos negativos são vividos como miséria e sensação de “exílio” em toda parte (idem).

Assim, o romantismo deve ser entendido como uma crítica moral e cultural ao capitalismo (Löwy, 1990, p. 12), uma revolta contra a mecanização da vida e da individualidade<sup>12</sup>. Nos termos aqui discutidos: o romantismo precisa ser entendido como uma oposição ao impulso da ordem ou como uma tentativa de reencontrar um sentido capaz de unificar a vida em sociedade, estabelecer laços de solidariedade e comportamentos não ligados a lógica do capital em expansão. O romantismo pode ser percebido como uma crítica ao processo de diferenciação e a tentativa de reconstruir um “sentido” para a vida, de reencantar

---

11 Seguimos aqui a problematização do Romantismo de cunho mais sociológico tal como apresentada por Michel Löwy e Robert Sayre. Ver LÖWY (1990), LÖWY & SAYRE ( 1993, 1995) e, sobre o problema da utopia na modernidade LÖWY (1989).

12 As noções de autor e de gênio podem ser percebidos como tentativas de estabelecer o sujeito como criador da sua própria vida.

o mundo. Essa revolta tem como pano de fundo uma nostalgia do passado:

*“a visão romântica toma um momento do passado real em que não havia características negativas do capitalismo, ou estas eram atenuadas, quando características humanas sufocadas pelo capitalismo ainda existiam, e o transforma em utopia, molda-o como encarnação das aspirações e das esperanças românticas” (Löwy, 1993, p. 23).*

O aspecto fundamental para a presente discussão é que o Romantismo traz em seu bojo uma profunda “desconfiança” da Razão e da sociedade capitalista. O movimento romântico percebia que a vivência do ser-no-mundo que a Razão desejava conquistar/dominar (o núcleo humano), talvez já tivesse sido conquistada e que, pela ação do imperativo da produção e pela frieza da vida, pudesse até se perder definitivamente caso não fosse liberada.

O problema da experiência mística, da criatividade e de todos aqueles sentimentos capazes de libertar a vida da pura necessidade fazem parte da constituição moderna da estética elaborada pelo movimento romântico. Porém, esse mundo “dotado de sentido” agora só pode se desenvolver caso rompa com o mundo do trabalho tal como ele estava desenvolvido sob o capitalismo<sup>13</sup>. O mundo do trabalho transforma os homens em ‘máquinas’, a vida se torna fria (Adorno, 1993), todos os sonhos humanos são corrompidos e transformados em desejo de posse, demonstrando que o mundo da produção capitalista

---

13 A vida simples, o contato com a natureza, a rejeição do lucro - tanto nas entregas noturnas quanto na busca de outros lugares, são elementos típicos do romantismo que exemplificam essa impossibilidade de uma vida original segundo a forma de produzir que se expandia.

representa o aviltamento e a mesquinhez. O trabalho, numa visão romântica, só pode ser digno na medida em que ele se aproxime da expressividade da arte, enquanto não responda à exterioridades de um mercado em crescimento, nem a qualquer forma heterônoma de justificação. Mas, essa ruptura com a heteronomia é justamente o que não é possível realizar sob a compulsão do capital. Este problema pode ser percebido no constante tema romântico da fuga, da urgente necessidade de escapar por qualquer meio- seja o delírio, seja a morte.

A partir de agora podemos pôr em oposição duas visões ou panos de futuro para a sociedade que estão presentes na existência moderna. De um lado, temos uma ‘visão ordenadora’ baseada nos termos do progresso e modernização. Sua pretensão é implementar o impulso da ordem, respondendo à tragédia do desenvolvimento com uma necessidade de maior ordenação e racionalidade, considerando que os problemas enfrentados pela sociedade são causados pela imperfeição na aplicação da razão, pela resistência da ‘diferença’ ao trabalho do progresso. Nesta perspectiva, nutre-se a fé de que quando as diferenças recalcitrantes (e os diferentes) reconhecerem seu pertencimento à humanidade e racionalidade, todos poderão contribuir para uma sociedade onde a contingência é controlada. Nesse sentido, o futuro vale seu alto preço e o progresso torna-se irrefutável porque todos os erros da ciência (dos risíveis aos fatais) são culpa da má aplicação da razão, do pouco domínio da natureza, da pouca razoabilidade que sempre assalta a sociedade quando a vigilância é pouca.

A outra visão de futuro tem sua gênese na tentativa de oposição e reversão dos resultados da primeira: o que vêm sendo discutido aqui como *Romantismo*. A vivência romântica é a vivência da perda, solidão e ausência de sentido na experiência social. O presente é sentido como a incapacidade de existência

e de partilha daqueles sentimentos que compõem a própria 'humanidade'. O grande problema é que a *"sociedade capitalista desenvolve o individualismo, mas a subjetividade individual não consegue encontrar um lugar no sistema racional"* (Löwy, 1993). E assim, para projetar um futuro digno dos valores humanos, o pensamento volta-se para a busca de um passado pré-capitalista onde o mercado ainda não havia realizado o seu amplo domínio e esvaziamento de sentidos. A idéia de comunidade é recriada no esteio de uma necessidade de dar sentido à experiência, construindo uma idealização da virtude existente em determinadas formas de organizações sociais feudais, ou, quando a noção de autoridade feudal lembrava os direitos de posse hereditários, para as comunidades primitivas. As "comunidades primitivas" foram elaboradas pelo romantismo como uma figura do pensamento, mais que qualquer existência histórica, que apresentou a total negação do processo capitalista e a denúncia da sua falsidade e força corruptora. A inocência do selvagem, sua simplicidade e plenitude sincera era a antítese da mesquinhez da burguesia emergente. A força dos mitos presentes numa vida primitiva reencantava o mundo, dando-lhe magia e mistério. No mundo encantado na há ação inútil, positiva ou negativamente ela haverá de comunicar-se com outras existências, 'irritar' o destino e fazê-lo responder.

O olhar sobre outras existências assumiu múltiplas formas, algumas delas como a fuga e valorização da loucura. Mas, é importante ressaltar que nos seus principais contornos, o romantismo apresenta também um projeto de construção da sociedade futura e que, mais ainda, a sua busca de humanidade e comunitarismo não é uma recusa total da Razão. Como Habermas esclarece, a partir de uma comparação entre Schelling e Nietzsche, o romantismo no seu início é uma tentativa de rejuvenescimento e não de despedida do Ocidente:

*“a nova mitologia deveria restituir uma solidariedade perdida, mas não rejeitar a emancipação que a liberação dos poderes míticos originário trouxera também para o homem individualizado em face do deus único. (...) [de-sejando que] o princípio da subjetividade, simultaneamente aprofundado e levado de modo autoritário à dominação por meio da Reforma e do Iluminismo, pudesse perder suas limitações”* (Habermas, 2000, p. 134).

Contudo, o romantismo, ao considerar a limitação da subjetividade pela forma capitalista que valoriza a “posse” como virtude em oposição à “experiência”, permanece dentro do horizonte da razão e adianta uma compreensão das ambiguidades do impulso da ordem e do caráter contraditório do progresso. Assim, podemos, de fato, indicar que com a utopia romântica se constituiu um outro da modernidade, mas ainda dentro dos seus limites<sup>14</sup>.

No seu início, o movimento Romântico é uma tentativa de transformar os rumos da sociedade moderna, mas ainda dentro do horizonte da Razão. A estética assume assim um lugar fundamental nesse projeto: era a esfera da vida que sob o controle da razão poderia cuidar em restabelecer um novo “sentido” para a vida em sociedade.

Schiller é o filósofo que melhor define o sentido da estética para uma nova ordem racional. Sem romper com a problemática kantiana, o que este filósofo faz é radicalizar o sentido da estética para a realização do projeto racional: *“a estética não tornará a humanidade verdadeira e livre, mas a preparará para receber esses imperativos”* (Eagleton, op. cit. p. 81). A leitura schilleriana

---

<sup>14</sup> O próprio marxismo é o exemplo mais evidente dessa interseção amplamente moderna entre ordem e Romantismo.

perpassa todo o romantismo e elabora um retrato da experiência onde a moralidade é subsumida pela estética: o bom e o belo passam a coincidir<sup>15</sup>. A única ordem política que pode existir será aquela que se funde numa subjetividade transformada. A nova subjetividade precisa ser pouco a pouco conquistada e 'educada' pela estética para poder, apenas nesse momento, se tornar racional- e nesse sentido conseguir admitir o peso dos seus deveres, de suas obrigações morais.

A importância de Schiller está no lugar que destacou para a estética na resolução do problema da modernidade cindida. Com ele, desenvolve-se o primeiro programa para uma crítica estética da Modernidade atribuindo à arte um papel social e revolucionário. A estética teria como sua especificidade a capacidade de dotar de sentido o mundo. Era ainda um sentido amplo, perdido junto com a religião, mas que agora poderia retornar ainda com todo seu poder unificador sob o controle da razão humana. A dura realização do dever kantiano (a imposição de uma ordem que, apesar da sua racionalidade, os homens rejeitam e desistem de realizar) é conseguida por Schiller através da estética. Com a filosofia schilleriana, o domínio da vida passa, inicialmente, a ser trabalhado em nome da razão. Através da experiência artística, a sensibilidade e a relação com os outros serão coordenadas pelo impulso da ordem, dando origem as mais marcantes contradições do pensamento estético.

Num primeiro momento, a busca de um homem que trazia em si a ordem e o desejo da ordenação como impulso pertence tanto à utopia da ordem quanto à utopia romântica. Porém, é importante salientar que as formas são extremamente diferentes,

---

15 Esse problema exigiria uma análise do desenvolvimento da leitura que os românticos fizeram de Kant que está para além das possibilidades desse trabalho. Mas, mantenha-se a percepção de que eles realizaram uma profunda identificação entre estética e moralidade: a estética não é apenas uma aproximação da Moralidade tão distante, mas sua própria realização- um insight recorrente na teoria crítica.



quase opostas: a primeira desejava dominar/sobrepôr-se ao mundo dos sentidos, vivenciar a pura ordem e Razão, enquanto a segunda acreditava que a Razão se apresentaria no seu sentido pleno através da vivência e realização do belo, dos sentimentos puros e estéticos. A idéia política recorrente de comunidades sem Estado onde todos estão conscientes dos seus limites e devem sentir neles a própria liberdade pode ser vistos como a exacerbação do desejo das duas correntes, ainda que os caminhos sejam muito diferentes. Um projeto educacional de internalização da ordem foi cada vez mais buscado uma vez que os *philosophes* se escandalizavam por a massa revolta e suja pouco se enternecer pelo o encanto asséptico e rigoroso da Razão.

Também o projeto da burguesia, para se consolidar, precisava de um poder estetizado e a nova classe em ascensão dá continuidade à transformação gradual da coerção em consenso, da heteronomia em autonomia. Como Marx já demonstrou, as práticas que reproduzem a sociedade burguesa são justamente as que lhe ameaçam. Uma vez que a burguesia descentraliza definitivamente o poder heterônomo do estado absolutista<sup>16</sup>, onde poderá se localizar o sentido para a reprodução da sociedade? Essa é uma das principais questões da sociologia clássica: o que pode fazer a sociedade moderna, baseada na desigualdade, para perpetuar as formas de solidariedade? Onde se localizará seu poderoso sentido de reprodução e coletividade?

Na separação do mundo que vai se consolidando entre economia, política e estética, já posta na filosofia kantiana, a interpretação romântica faz acreditar que é obrigação daquela última instância- a estética- dar coerência à ordem social.

---

16 Seguindo a lógica aqui desenvolvida poderíamos dizer que a Razão do estado absolutista não conseguiu chegar ao 'coração' e fazer parte da 'vida', antes manteve-se como um pesado fardo de ordem.

Contudo, a dimensão mais problemática da utopia romântica é que sua ênfase crítica na sociedade capitalista em expansão não conseguiu constituir um caminho político de reconstituição da sociedade. A persistência da recusa assumiu a forma de uma negação geral: a fuga, a viagem, o isolamento, o suicídio. A morte, principal temática romântica, apresenta-se como o único caminho quando a lógica da ordem se expande intensamente.

Em suma, dois pontos fundamentais devem ser retidos para a presente argumentação: primeiro, as diversas formas da utopia romântica são a principal forma de oposição, de elaboração de significados e valores contrários à “utopia do controle” dominante na lógica capitalista. A utopia romântica é uma importante tentativa de reconstruir um novo sentido para uma sociedade em processo de diferenciação. Contudo, essa recusa não consegue se consolidar como um projeto efetivo de reconstrução dos sentidos “humanos”, apontando muitas vezes para processos de recusa individual e abandonando o terreno da produção em favor dos embates no reino do Espírito.

Segundo, convém notar uma importante transformação na estética: um problema extremamente amplo como o da necessidade de fundamentação de uma ordem que fosse não estranha/heterônoma à vida e ao corpo, e que seria ainda a instância capaz de sustentar moralmente a sociedade, começa a ser respondido de forma unilateral. O projeto de educação schilleriana concentra-se numa espécie de insidiosa conquista para o belo, para a perfeita combinação de autonomia e afetividade presente na arte, onde esta é também uma forma de demonstração/imposição do belo na sua realização concreta em objetos. O que acontece aqui é que a estética que falava de toda uma área nebulosa que permeava todas as esferas de inter-relação humana (que problematizava o desenvolvimento

e fixação da ordem) passa a ser treinada ou desenvolvida num lugar muito específico, em práticas predeterminadas: um ambiente com regras e materiais, cânones, mestres e respostas preestabelecidas. Desenvolve-se a idéia de que objetos e práticas artísticas serão capazes de responder a totalidade de problemas de “sentido” presentes na vivência moderna, mas essas práticas estarão restritas a um “campo” exclusivo.

## CAPÍTULO 2

# Modernidade II: o lugar da Revolução e a crise da Arte

“Vêm-se artesãos, mas não pessoas; pensadores,mas não  
pessoas; sacerdotes, mas não pessoas;  
senhores e servos, jovens e gente de propriedade,  
mas não pessoas.

Não seria isso como um campo de batalha em que mãos,  
braços e membros de todos os tipos estão  
espalhados uns entre os outros enquanto o sangue  
derramado de sua vida é sugado pela areia?”

Friedrich Hölderlin, *Hipérion*

A realização da estética em objetos e práticas artísticas assumiu um lugar fundamental para aqueles que buscavam pensar a mudança radical ou a sociedade inteiramente outra. Tratar os diversos momentos em que a arte emerge como caminho ou forma para a realização da utopia (ou pelo menos de novos padrões de sociabilidade) no pensamento social levaria a uma discussão muito ampla. Seria possível até imaginar um inventário que relacionasse o desenvolvimento histórico do capitalismo e transformações nos ideais artísticos e na prática dos artistas. Nesse inventário de nossa imaginação, perceberíamos num primeiro momento uma grande diversidade de elaborações e problemas, como um conjunto desordenado de reações e particularidades. No entanto, o olhar mais cuidadoso poderia

perceber um fio vermelho<sup>17</sup> que organiza essa diversidade. O fio nos leva ao problema crucial do sentido da experiência artística. Ainda que essa generalização seja dramática do ponto de vista da teoria da arte, a partir do olhar da teoria social podemos perceber como os problemas da experiência e expressividade organizaram e confrontaram os ideais de arte nas sociedades capitalistas. No entanto, dada a impossibilidade de realizar aqui esse amplo inventário, será discutida, de forma severamente mais modesta, apenas a perspectiva que enxergou aquele fio alinhavando a diversidade radical das questões estéticas e a mais importante corrente teórica a problematizar a relação entre arte e utopia na sociedade moderna: o Marxismo.

Seguindo uma perspectiva adorniana, o Marxismo será aqui apresentado como um materialismo radical e uma tentativa de constituir uma utopia que abarcasse tanto a confiança na ordem, quanto a persistência de um núcleo de sentidos humanos não corrompidos por um equivalente-geral. Essa perspectiva, obviamente, assume uma caracterização ou leitura muito particular do marxismo: aquela que vai desde Marx até os pensadores judeus alemães que identificaram e associaram “revolução” e “redenção” (Löwy, 1991).

Essa perspectiva adorniana de um Marxismo com tons mais “expressivos” tem um forte aspecto de hegelianização que, reconhecemos, já foi bastante criticado. Contudo, esse caminho permanece importante por dois motivos: a) apresenta a continuidade existente entre a problematização de Marx, Lukács e a Teoria Crítica, e b) apresenta a origem do problema da alienação e da reificação no pensamento marxista como algo bem mais amplo que um problema exclusivo do mundo do trabalho, incorporando as discussões sobre estética e moralidade.

---

17 Cada leitor de olhar cuidadoso tem o direito de escolher a cor do seu fio. Infelizmente, é o máximo que se pode conceder no atual estágio da escrita acadêmica.

## RAZÃO E SENTIDO: A TENTATIVA DE SÍNTESE MARXISTA

Indicadas as duas principais correntes utópicas em disputa na formação moderna e em seus processos de justificação de valor, a dimensão que mais interessa é discutir como, para as duas formas utópicas, a estética se apresentou como uma dimensão fundamental de construção de sentido ou de reencantamento do mundo.

Descrever a construção moderna da estética como o lugar da utopia através da indicação de dois impulsos em disputa apresenta evidentes problemas. Uma pesquisa mais aprofundada demandaria maior cuidado no exame da formação das instituições artísticas e discursos político-filosóficos a ela vinculados; e ainda, haveria que se ter um maior cuidado com a percepção das diferenças nas constelações culturais geradas pela ação do impulso modernizador em distintos estados-nação<sup>18</sup>.

---

18 A idéia de que regiões da Europa geraram diferentes 'modernidades' já é amplamente aceita. Sem cuidar dessas distinções, o interesse pela perspectiva da teoria crítica já justifica a ênfase na história alemã desse processo. Entretanto, a essa justificativa é necessário acrescentar que a centralidade do debate sobre a cultura foi tão marcante no desenvolvimento da sociedade alemã que acabou por produzir importantes teorias sociológicas capazes de interessar a todos que busquem entender o desenvolvimento do capitalismo. Ainda que fuja ao objetivo mais direto dessa exposição, cabe perceber que o atraso no processo de modernização alemã, suas tentativas falhas de ruptura com a tradição hierárquica medieval e o consequente ressentimento diante da força das nações vizinhas (como podemos perceber a partir de Nietzsche), impôs um modelo muito peculiar à sociabilidade e ao pensamento alemão. Segundo Norbert Elias (1997), a posição particular da burguesia alemã não permitiu uma ruptura significativa com a estrutura de poder feudal: as formas de democratização e organização do estado-nação não conseguiram eliminar completamente as formas de sociabilidade marcadas pelo *ethos guerreiro* porque teriam sido incapazes de realizar uma ruptura radical com as figurações de poder de reinos fragmentados. A teoria eliasiana, na tentativa de entender a permanência de formas de violência na Alemanha que desembocariam no Holocausto, constrói uma história do Estado alemão onde até o final do século XIX o espírito e sociabilidade tipicamente burgueses não foram capazes de se estabelecer plenamente. Por essa razão, constituiu-se um modo peculiar de sociabilidade tensionado entre suportar o peso das estruturas capitalistas de produção junto com os resquícios da autoridade e menor controle da violência. Ainda segundo Elias (1994), é no contexto das disputas de formação dos estados-nação europeus que se torna evidente a precariedade da modernização alemã. Esse reconhecimento é abraçado e justificado a partir de um debate particular sobre a *Kultur*. Como se vê, Norbert Elias desenvolverá sociologicamente o insight nietzscheano de que a centralidade do problema da cultura na vida intelectual alemã resulta da tentativa de justificar a inferioridade e atraso na formação do Estado quando comparado à França e Inglaterra, por exemplo.

No entanto, essa forma de generalização, ainda que apresente os problemas apontados, pode ser justificada pela necessidade de um debate específico, qual seja, o problema da relação entre arte e da utopia na teoria crítica. Mais especificamente, a generalização se justifica por sua intenção de compreender a emergência de um sentido da arte e da produção artística como uma atividade que pode modificar o caráter repressivo de uma sociedade baseada na 'lógica da economia'. De modo simples, cortamos caminho para poder discutir o problema geral da arte como uma forma emancipatória.

A caracterização da modernidade como o conflito de impulsos de ordem e impulsos românticos, sem excluir outras interpretações, permite a percepção de um amplo leque de configurações históricas. O sentido político e utópico que alimentou esses dois impulsos compartilha da mesma *Gestalt* da razão que ordena a vivência moderna: o desejo de controle da contingência<sup>19</sup>.

Ainda que num certo tipo de impulso utópico de uma sociedade da ordem (onde a estética é o lugar a ser 'domado') o problema do controle da contingência seja mais evidente, não se pode deixar de percebê-lo na estruturação do confronto realizada pelas tendências românticas. Casos individuais e distintos podem ser elencados *ad nauseam*. Mas, é importante salientar que nas principais manifestações das tendências românticas, ao se rejeitar a fragmentação produzida pelo capitalismo, não se rejeitava já a Razão em si, nem tampouco um projeto de sociedade de controle da contingência. Ainda que a caracterização mais comum da racionalidade sob o ponto de vista romântico refira-se a uma necessidade de busca de 'impulsos vitais' e religiosidade, é necessário enfatizar que no

---

19 Heller e Feher (op. cit.) identificam o problema da descoberta da contingência e seu controle como uma das principais características da Modernidade

mundo da sensibilidade e plenitude estética também precisaria existir um controle da necessidade. Nesse caso, 'religiosidade' talvez fosse mais bem entendido por 'mística' ou "valores transindividuais" (Goldmann *apud* Löwy, 1990, p. 56), uma vez que o que se desejava era um outro tipo de Razão que, ao mesmo tempo em que controlasse as necessidades e garantisse a autonomia individual, permitisse relações plenas entre os indivíduos.

Diante desses dois impulso antagônicos, o marxismo pode ser percebido como a mais importante tentativa de sintetizá-los (e superá-los). O caráter revolucionário do romantismo ganha forma nos escritos de Marx, ainda que ele rejeitasse as noções românticas de sociedade. O desenvolvimento da ortodoxia marxista certamente enfatizou o seu aspecto utilitarista e essa foi muitas vezes tomada como uma interpretação devida. Porém, cabe ressaltar que os escritos de Marx suscitam uma visão muito mais matizada e que algumas características como: recusa do progressismo, compreensão da contraditoriedade do progresso e reconhecimento de que a sociedade capitalista representa em certos aspectos um recuo em relação às comunidades do passado (Löwy, 1990, p. 22) indicam que a problemática do marxismo não pode ser dissociada dos impulsos românticos. Em acordo com a interpretação de Löwy, podemos até dizer que ambos, marxismo e romantismo, compartilham um mesmo núcleo ético-utópico: a liberdade humana, ainda que esses aspectos tenham sido subsumidos e transformados na constatação científica de uma realização necessária.

Num nível mais profundo, o marxismo é uma resposta intelectual e política a um questionamento central na constituição da modernidade que se evidencia na 'dialética do esclarecimento': o problema da construção e fundamentação de uma razão capaz de enfrentar o medo que elaborou o



Mito sem perder a experiência ética e estética do sujeito do mundo. Claramente, a diferença do marxismo em relação aos desenvolvimentos mais específicos do romantismo está no desenvolvimento de uma compreensão da lógica do sistema que é capaz de estruturar uma teoria e ação políticas.

O romantismo pensou o mundo da estética como a própria negação do mundo do trabalho e do desenvolvimento do conhecimento. Em parte, com a radicalização da percepção de um sujeito fragmentado e infeliz, o romantismo limita suas estratégias de ação às formas de evasão, a negação do mundo social e suas práticas. Para o marxismo, ainda que herdeiro de muitas dimensões românticas, o sentido da recusa buscou estabelecer uma outra dimensão para a percepção do mundo do trabalho: ele é o próprio lugar da fragmentação e infelicidade (alienação), mas é também o único lugar a partir do qual se pode pensar uma ação verdadeira e original (práxis).

A resposta presente no pensamento marxista à cisão sujeito-objeto/ homem-natureza se dá através da sua própria noção de ação humana estreitamente relacionada ao sentido de trabalho. A noção marxista de trabalho, através da aplicação da forma hegeliana de trabalho da dialética (como realização do espírito) ao mundo material ou natureza, sintetiza uma forma de agir que transforma a razão humana numa necessária relação expressiva com a natureza e dos homens entre si<sup>20</sup>.

Do ponto de vista da História, o trabalho seria o motor de sua realização como liberdade<sup>21</sup>. O trabalho, nesse sentido marxista, não se diferencia de uma espécie de 'estética dilatada'. O pensamento num tal contexto materialista está imediatamente

---

20 Para uma noção da idéia de "expressividade humana" presente na práxis marxista ver: Habermas, 2000, p. 111.

21 Essa é uma leitura marxianizada de Hegel: o desenvolvimento do Espírito através do trabalho do conceito é identificado como a relação homem-natureza.

ligado à percepção, e se o marxismo, por um lado, rejeita todo o discurso idealista da beleza e da moralidade, por outro, coloca toda a sua possibilidade e sublime poder nas mãos humanas. O gênio artístico não recebeu atenção direta dos escritos de Marx e Engels por que o protótipo de sua ação (devidamente sociologizada) pode ser encontrada na base mesmo da noção de trabalho não-alienado, e seria possível a todos os que trabalham diretamente a coisa/objeto. Nesses termos, a práxis tem muitos aspectos em comum com o que os românticos estão chamando de produção artística: é criativa, autônoma e libertadora. O que Marx vem lhe acrescentar é uma necessária dimensão política mais estruturada e realista ao assumir os termos da ação e disputa no cenário das oposições de classe.

Entretanto, essa síntese que vai além do romantismo permanece ainda, em certo sentido, presa a ele: a realização da *práxis* é condicional e também espera a superação das formas de produção capitalista. A noção marxista de práxis é originalmente uma noção estética, uma versão do tipo de ação buscada pelo romantismo: livre de constrangimentos e de necessidade, consciente de si, original. O trabalho humano, sob o capitalismo, permanece alienado, não consegue perceber as suas próprias realizações no mundo. A alienação é a forma mesma de vida e produção que sustenta o capitalismo. A idéia de alienação não surge com o marxismo:

*“seu sentido mais radical já se encontra na expulsão bíblica do Éden. A história do paraíso perdido precede a perda de objetos para o mundo da troca, que definiu originalmente o seu uso social. A alegoria bíblica justifica o estado decaído da humanidade e mostra por que as pessoas são condenadas a ‘ganhar o pão com o suor do próprio rosto’. Mostra também porque a confiança*

*entre os indivíduos foi perdida, a natureza parece hostil e- o que é bem interessante- a redenção é possível” (Bronner, 1997, p. 47).*

Nessa leitura que retoma o sentido religioso do termo, o problema de alienação se encontra para além da necessidade de superação do capitalismo, sua necessidade diz respeito à própria redenção da história (idem, p. 49)<sup>22</sup>. Fosse o trabalho uma expressão humana não-alienada, os seus produtos responderiam às necessidades humanas de autonomia e autorealização, sendo reconhecidos como resultado da ação criativa dos homens sobre a natureza. Contudo, para o desenvolvimento da forma de produção capitalista, todos os valores são submetidos e transformados em valores de troca. Tal processo implica na extinção da individualidade que produziu os objetos, o trabalho neles empregados passa a existir sob uma forma de tempo puramente quantitativo, estranhado da experiência humana. Assim, a expressividade humana que é o conjunto de intensidades e capacidades produtora da diferença é transformada sob o capitalismo num trabalho do mesmo, no repetitivo reforço da uniformidade e da ordem.

Com a eliminação da possibilidade de diferença, a expressividade humana traída também se vingará. Mas, essa vingança, de tão repetida, é quase uma maldição. Além da exaustão do corpo, da própria perda da diferença que caracteriza o humano, os produtos destituídos de expressividade passam a viver em seu próprio mundo e se impor sobre seus criadores, bem mais livres que estes. No ‘fetichismo das mercadorias’,

---

<sup>22</sup> Essa interpretação do processo de produção que associa os termos marxistas a uma leitura judaico-cristã do problema da moralidade e da redenção tem um caráter muito particular e abriu caminho para o desenvolvimento de uma vertente do que hoje chamamos de teoria crítica. Ernst Bloch é um dos autores marxistas que mais sistematicamente associou o problema do trabalho à limitação da expressividade humana.

relação humana e objetos trocam de lugar, estes ganham expressividade enquanto aquela é objetificada. Em termos mais diretos, o processo de alienação no capitalismo se realiza como negação da expressividade humana ou ruptura da dimensão estética das vivências. O mundo capitalista é um mundo que saiu do controle daqueles que o criaram e, como na forma edênica de alienação, seu resultado é sofrimento. Mas, o que pode ser feito? O que buscar? Como agir?

Para Michael Löwy (1990), a resposta marxista a essa questão indicaria a busca pela restauração do “ser da espécie”. É possível ver na solução revolucionária marxista, para além das suas justificativas científicas, a elaboração de um mundo de redenção e impulsos que aceita e desenvolve nos seus próprios termos a crítica romântica. Assim, podemos entender que há também no marxismo, especialmente naquela vertente que discute os problemas da cultura, a busca da superação de um mundo de aparências falsas e vazias (mercadorias) e sua substituição por criadores autônomos que ao mesmo tempo que expressam suas vidas realizam a história e a liberdade (idem).

Contudo, esse tipo de análise não é o que se tornou comum para os primeiros intérpretes e analistas de Marx. A tendência que o marxismo ocidental mais tarde rejeitaria<sup>23</sup>, o marxismo ortodoxo, eliminou do seu horizonte essa dimensão estética da práxis ou a leitura hegelianizante dos escritos Marx. Seguindo a tendência que então se estabelecia de tratar o problema mais amplo da estética como um problema das obras artísticas e suas características, a dimensão estética do marxismo soviético restringiu-se a uma discussão da dimensão material das obras e, dentre estas, a definição de quais serviriam

---

23 Para uma análise das diversas gerações de marxistas ver ANDERSON(1976).

à revolução. De um modo incipiente, a vertente do marxismo soviético (Anderson, 1976) também pensou os problemas da arte que constituição da sua 'utopia' ou projeto de construção de uma nova sociedade. Contudo, a subalternidade da experiência artística em relação à dimensão mais 'objetiva' de relação com o mundo (ou aos interesses imediatos da política) testemunha o amplo domínio do impulso da ordem sobre os impulsos estéticos no marxismo soviético.

Um dos debates mais importantes para a transformação do lugar do problema da arte e da estética no marxismo foi aquele realizado a partir da publicação de *História e Consciência de Classe* por Lukács em 1922. A discussão realizada nesta obra sobre o fenômeno da reificação transforma os termos do debate sobre a arte no marxismo ao radicalizar o sentido de alienação presente em Marx.

No marxismo clássico a relação entre um pensamento original (uma dimensão estética) e o mundo do trabalho foi pensado a partir do problema de uma transformação revolucionária. Já foi apontado que Marx superou a oposição extrema que os românticos estabeleciam entre vida e trabalho, e assim o trabalho seria uma dimensão essencial da realização de uma emancipação estética, o ponto fundamental para a realização da revolução. Porém, ainda que Marx tenha superado o idealismo romântico de rejeição do mundo do trabalho *per se* e tenha demonstrado a sua necessária relação como a construção da liberdade, o problema da alienação ainda estava fortemente contido no mundo do trabalho e das instituições que o sustentam, provavelmente por razões do próprio momento histórico do capitalismo. A noção luckacsiana de 'reificação' representa a percepção de que a 'forma' ou princípio da alienação conseguiu

escapar do mundo do trabalho e das mercadorias e acessou todas as dimensões da existência.

A idéia de reificação difere do tipo de interpretação existente no próprio marxismo (no chamado revisionismo e no marxismo soviético<sup>24</sup>), onde o problema das sociedades capitalistas estaria na má distribuição das mercadorias, ou em deficiências em sua organização. O problema da má distribuição de mercadorias, de onde se deduz que o ideal de revolução seria similar a um processo de inserção de todos na lógica do consumo, para ser resolvida, requer uma organização do sistema econômico que pode significar ampliação de sua lógica. Através da idéia de reificação, ver a revolução como ampliação do acesso ao consumo é inviável porque a produção de mercadorias não é neutra. Nesse sentido, a mais importante crítica que se faz à produção capitalista não é apenas que não esteja acessível a todos. Antes, o seu problema é inerente a sua própria lógica de existência. A forma da objetividade não se limita apenas a impor sua lógica ao material que está sendo trabalhado no momento da produção, o seu princípio é impresso na própria consciência que se submete ao princípio da objetividade. A crítica de Lukács resume o fundamento de uma percepção crítica ao considerar como o processo de reificação e mecanização avançam por sobre o mundo do Espírito, ou aquilo que hoje chamaríamos de cultura. Na produção, o próprio espírito é coisificado: especialização pertinente ao processo de produção se torna norma para todas as esferas da vida, a experiência de totalidade é perdida. É possível reconhecer que aos contornos do fetichismo da mercadoria foi acrescentada uma influência weberiana. A idéia de reificação possui afinidade com o problema da expansão da racionalidade instrumental e o conseqüente desencantamento

---

24 Ver ANDERSON (1976).

do mundo<sup>25</sup>. Desse modo, não é só no mundo do trabalho que se aliena e mecaniza a ‘alma’, todas as esferas e ações da vida social- e a própria forma de conhecer o mundo, são invadidas pela lógica da produção. Até a moralidade e a estética, perdem a sua dimensão de significado, e passam a se relacionar sob a lógica da calculabilidade.

Como se sabe, a idéia de reificação trouxe óbvios problemas para discussão da ação política, e mais dificuldades ainda para aquela que se pretenda revolucionária. Não foi gratuitamente que *História e Consciência de Classe*, uma obra fundamental para o desenvolvimento da teoria crítica e do marxismo peculiar de Theodor Adorno, foi recusado pelo intelectual do partido. A radicalização da percepção do processo de reificação poderia levar ao desespero e à contemplação do absurdo como num “Grande Hotel Abismo”<sup>26</sup>.

Contudo, a posição crítica de Lukács quanto aos desenvolvimentos do problema da reificação na obra de Adorno não deslocou a centralidade da estética em sua teoria social. A preocupação com a ação política reafirma a noção de práxis e, numa tendência que tem origem em Marx, mas que se consolida no pensamento de Lukács, a verdadeira ação sobre o mundo é uma ação estética. Já no pensamento do jovem Lukács é possível perceber a genealogia da necessidade de estetização do mundo através da conexão entre arte e ação revolucionária. Tal estetização seria garantida pela capacidade da obras de arte de trazer ao mundo um sentido de relações transindividuais autênticas e profundas. Num escrito de 1911, Lukács afirma:

---

25 Ver HABERMAS, 1986.

26 O termo é utilizado por Lukács no prefácio de 1962 ao seu livro “Teoria do Romance” para se referir a autores como Adorno e Ernst Bloch seu pessimismo político. Para ver mais sobre: MACHADO, 1998.

*“o sistema do socialismo e sua visão de mundo, o marxismo, constituem uma síntese. A síntese mais impiedosa e mais rigorosa- talvez desde o catolicismo da idade Média. Só poderá ser expressa, quando chegar o tempo de dar-lhe uma expressão artística, por uma forma tão severa e tão rigorosa quanto a arte autêntica deste último (penso em Giotto, em Dante), e não arte puramente individual, impelindo o individualismo até as nuances mais extremas, produzidas pelos tempos atuais.”*  
(Lukács citado Löwy,1990, p. 57)

O encanto do jovem Lukács pela arte russa pode ser compreendido como parte da suas preocupações de transcendência e reencantamento do mundo. É possível colocá-lo dentro da linhagem de artista e intelectuais que buscavam uma estrutura significativa transindividual em oposição à predominância da ordem moderna que o seu termo “romantismo anticapitalista” vai definir posteriormente. Nisso percebemos o que o próprio autor chamou de busca de uma “religiosidade atéia”. Dessa maneira, podemos perceber as preocupações estéticas de Lukács como continuidade do ponto de vista sintético do marxismo clássico, só que sob uma nova luz: aquela de um mundo ainda mais maquinizado e onde o próprio pensamento passa a se constituir num instrumento de reificação. Percebemos aqui, como nos escritos do jovem Marx, que a ação revolucionária não era concebida nos termos estritamente políticos que mais tarde se desenvolveu na vertente soviética do marxismo. O caminho da realização da revolução demandava um concepção de ação (e sua consciência) onde política e estética eram inseparáveis.

Às leituras que haviam transformado o marxismo numa estratégia de ação política que em muito podia se aproximar da



social-democracia, Lukács opôs um marxismo hegelianizado que tinha sua força no retorno ao trabalho dialético e expressivo da ação humana. Essa forma expressiva da ação, para não se tornar alienada, não podia se reproduzir segundo as diferenciações do sistema capitalista, mas tinha que buscar a realização de sua verdade através de um sentido transformador da experiência. A redenção do mundo e consequente realização da verdade era para Lukács tanto um problema ético quanto estético. Ética e Estética estariam necessariamente juntas (como no romantismo), uma vez que a separação entre elas já indicaria um sintoma do mundo reificado.

## MARXISMO E ARTE DESENCANTADOS: O DESENVOLVIMENTO DA TEORIA CRÍTICA

*“Surgira uma nova triquina, ser microscópico que se introduzia no corpo das pessoas. Mas essas parasitas eram espíritos dotados de inteligência e de vontade. As pessoas que os apanhavam tornavam-se imediatamente loucos. Mas que nunca, nunca se consideraram os homens tão inteligentes e perseverantes na verdade como se consideravam estes que eram atacados pela moléstia. Nunca foram considerados mais infalíveis nos seus dogmas, nas suas conclusões científicas, nas suas convicções e crenças morais. Aldeias inteiras, cidades e povos inteiros forma contagiados e enlouqueceram. Todos estavam alarmados e não se entendiam uns aos outros; todos pensavam ser os únicos senhores da verdade, e só sofriam a dos outros e davam socos no peito, choravam e ficavam de braços caídos. Não sabiam a quem nem como julgar; não podiam pôr-se de acordo sobre o que fosse bom e o que fosse mau.”*

Um delírio de Raskolnikóv em Crime e Castigo de F. Dostoiévski.

O problema lukacsiano da construção de uma estética revolucionária num mundo marcado pela reificação tornou-se a questão central para o marxismo que se desenvolveu em oposição ao marxismo soviético: o marxismo ocidental<sup>27</sup>.

---

27 No marxismo ocidental há a mudança de uma ênfase nas “características da sociedade capitalista baseada na divisão do trabalho, na produção da mercadoria e da troca no mercado, (n)a organização do poder e a repressão pelo Estado ou (n)a luta de classes” (Freitag, 1990, p. 32) para o interesses pelos problemas da cultura e da estética. Ainda quando o tema era o Estado ou a ação política, a

A constatação de que o capitalismo não era simplesmente uma ação sobre o mundo de mercadorias, mas era também e principalmente um insidioso processo de domínio do “espírito” orientou a diversidade de trabalhos realizados sob o projeto de uma Teoria Crítica ou, em sua denominação mais comum e mais problemática: Escola de Frankfurt.

Historicamente chama-se teoria crítica ao conjunto do pensamento desenvolvido por uma série de autores<sup>28</sup> reunidos no Instituto de Pesquisa Social, em Frankfurt, a partir de 1923. De uma maneira geral, com o termo Escola de Frankfurt “*procurase designar a institucionalização dos trabalhos de um grupo de intelectuais marxistas, não ortodoxos, que na década dos anos 20 permaneceram à margem de um marxismo - leninismo ‘clássico’, seja em sua versão teórico- ideológica, seja em sua linha militante e partidária*” (Freitag, 1986, p. 10). Buscar uma definição ampla da teoria crítica está bem além dos objetivos deste trabalho, o mais importante é perceber que tipo de respostas foram dadas por esta corrente teórica ao problema da razão e da estética sob o capitalismo.

Foi discutido acima como na Modernidade se desenvolveu um sentido de estética como o lugar de reação ao impulso de ‘mecanização’ da vida. Na problemática lacuna entre um mundo expressivo e a construção da ordem que agia através da reificação, a única forma de emancipação possível seria

---

primeira geração de teóricos críticos o mediava com os problemas estéticos. As características em comum do marxismo ocidental apontadas são: a) abandono da economia política pela Filosofia; b) Realização de trabalhos na Universidade; c) Deslocamento para sistemas não marxistas e idealistas de pensamento, com a busca dos antepassados intelectuais do marxismo; d) Ascensão de trabalhos de cunho epistemológico centradas especialmente sobre os problemas do método; e) Domínio da estética e de temas das superestruturas culturais. Há várias vertentes do marxismo ocidental. Mas aqui trataremos exclusivamente da vertente desenvolvida pelo Instituto de pesquisa Social de Frankfurt (Anderson, op. cit., p. 120-121).

28 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Franz Neumann, Erich Fromm, Otto Kirchheimer, Friedrich Pollock, Karl Wittfogel e Walter Benjamin ( como colaborador). (MATOS,1993)

(para o impulso romântico) através da expansão dos impulsos originais e criativos presentes na sensibilidade. Essa dimensão estética, que só pode ser liberada e reconstituída nas relações sociais, envolve necessariamente uma dimensão ética e política porque exige também a definição dos termos de relação com a alteridade. Para o romantismo, esse impulso ético e estético poderia ser realizado e, de alguma forma, já estaria presente no processo de produção artística. Desse modo, a produção dos objetos artísticos se tornou o lugar por excelência de crítica ao impulso da ordem, de reforço do espírito e da liberdade. Isso não teria se tornado problemático se a arte não estivesse sofrendo o processo de diferenciação e especialização que outras esferas da sociedade também sofreram na modernidade (Bourdieu, 1996). O problema da arte no século XX se torna dramático: o lugar da esperança de transformação, o lugar próprio de realização da utopia estava respondendo a apelos de mercado, tendo se transformado em folhetim, propaganda e moda.

Um dos principais problemas que é comum aos diversos autores que são identificados como parte do projeto de uma teoria crítica é a construção de um pensamento emancipatório numa sociedade em processo de diferenciação e reificação. Neste projeto é fortalecida a idéia de que a arte ou a cultura são centrais para a resistência ao impulso da ordem, dando continuidade a idéia gestada no romantismo de que a “liberdade” poderia ser realizada através de uma experiência como a artística. As derrotas da esquerda alemã na década de 20 reforçaram ainda mais a descrença na capacidade de transformação da forma partido (Gay, 1978) e as ações políticas de esquerda já podiam ser percebidas como uma outra forma de impulso da ordem.

Em um ensaio de 1970 intitulado “A Teoria Crítica, ontem e hoje”, Horkheimer aponta os três grandes equívocos da teoria marxista, quais sejam: a não confirmação a) da

tese da proletarização progressiva e b) das crises cíclicas do Capitalismo e, por último: c) o fato de que a justiça social não implicou numa ampliação da liberdade e da consciência individual (Freitag, 1986, p. 40). Apesar da sistematização desses três ocorrer apenas na década de 70, traz as pistas para compreender como a teoria crítica se desenvolveu. Dentro do momento histórico conturbado pelo qual passava a Alemanha no começo do século passado, a não confirmação daquelas teses marxistas fundamentais impeliu os intelectuais a uma necessária releitura do marxismo. Ao afirmar a tese da proletarização progressiva e das crises cíclicas do capitalismo, Marx e a primeira geração de marxistas<sup>29</sup> não podiam contar com os desenvolvimentos posteriores do Capitalismo e do papel do Estado neste. As intervenções estatais, além de evitarem e diminuírem os impactos das crises econômicas, foram capazes de gerar um a certa distribuição de riqueza que amenizou as tensões entre as classes diluindo o abismo entre burgueses e proletários, permitindo o desenvolvimento de camadas médias intermediárias. Ocorreu um desenvolvimento integrado entre a economia e o Estado. Nessa integração, o Estado que passa a controlar e intervir em todas as esferas da vida social, impondo-lhes uma lógica de mercado.

A essa sociedade corresponderia uma cultura e uma arte “afirmativas”:

*“cultura afirmativa significa que a cultura da época burguesa levou, no curso do seu desenvolvimento, a civilização a divorciar-se do mundo mental espiritual como um reino independente de valor também considerado superior à civiliza-*

---

29 Labriola (1843-1904); Mehring (1846-1919); Kautsky (1854-1938); Plékhhanov (1856-1918). (In: Anderson, 1970. p.17.)

*ção. Sua característica básica é a asserção de um mundo universalmente obrigatório, eternamente melhor e mais valioso, que deve ser afirmado incondicionalmente, um mundo essencialmente diferente do mundo fatural da luta diária pela existência, realizável, no entanto, por todo indivíduo por si só, 'a partir do seu interior', sem qualquer transformação da realidade social" (Marcuse in Slater, 1978, p. 174).*

Na cultura afirmativa dilui-se a relação de oposição entre a arte e o sofrimento humano. Além de seguir a lógica da produção da mercadoria, onde a expressão humana é eliminada, a experiência artística é integrada aos processos de ideológicos que têm por finalidade garantir a superioridade e soberania do existente. Assim, ao invés de confrontar o mundo da opressão através da reflexão propiciada por seus sentidos, a arte passa a decorá-lo, a servir de fundo musical.

Contudo, a crítica mais severa à cultura afirmativa se dá ao demonstrar-se o seu movimento dialético:

*"A cultura afirmativa usa a alma como um protesto contra a reificação, mas no fim sucumbe a ela(...) Na forma de existência à qual pertence a cultura afirmativa, 'a felicidade de estar vivo... só é possível como felicidade ilusória'. Mas, essa ilusão tem um efeito real por produzir satisfação. O significado desta última, no entanto, é alterado decisivamente: ela fica a serviço do status quo."(idem, p. 175).*

Sob o capitalismo, o problema da experiência artística se estabelece à medida que o seu potencial utópico-revolucionário passa a ser 'invadido' e domado pela racionalidade instrumental,

usado como uma espécie de estabilizador das desordens geradas pela lógica do sistema.

Em seus primeiros escritos, a teoria crítica se desenvolve, no caminho aberto pelo Lukács de História e Consciência de Classe, como um reconhecimento das dificuldades e limitações do pensamento emancipatório sob a radicalização das formas capitalistas na ordenação da experiência. Essa problematização tomou a forma inicial de um questionamento do lugar da estética como utopia na sociedade moderna, e a sua paradoxal busca se transformou num elemento norteador para o pensamento radical. Como foi desenvolvido na Dialética do Esclarecimento, o nó desta reflexão é um dilema da própria razão. A racionalidade (em nome das utopias e através da ciência), no seu próprio modo de agir, separa e opõe sujeito e objeto, o corpo e as emoções, natureza e cultura, e transforma-se numa razão de dominação e ascetismo (inviabilizando a realização das utopias). Ao se perceber que até irracionalidade é facilmente retrabalhada para ‘fins úteis’, está-se diante de um grande problema que é o da permanência da própria crítica.

Como um exemplo mais determinado do desenvolvimento dessas questões, podemos observar que os principais problemas teóricos relacionados à arte na Modernidade e a posição da teoria crítica têm seus principais aspectos delineados no “debate sobre o expressionismo”. As posições aí traçadas são extremamente relevantes para a compreensão da arte desde então. Esse debate foi, inicialmente, como uma espécie de “culminância” ou de explicitação dos problemas e caminhos da estética na Modernidade. O que se quer chamar atenção não é para as diferenças envolvidas no debate, mas para como os seus participantes compartilhavam de uma noção de utopia

que ia sendo dramatizada pelo próprio desenvolvimento do campo artístico.

É uma sugestão de Löwy (1990, p. 30) de que o debate sobre o expressionismo é uma continuidade da polêmica sobre o Romantismo. Uma vez considerado que ambos os debates são realmente momentos históricos distintos de questionamento da possibilidade de uma vida original sob o impulso de ordem do capitalismo, aqui se seguirá aquela indicação. Ainda que os problemas do expressionismo e da teoria crítica estejam situados num contexto histórico diferenciado, o que esses problemas revelam é a persistência da questão de encontrar um sentido moral para a fragmentação da experiência moderna. O problema, contudo, se encontra numa fase mais dramática: a expansão de um mercado das artes desestabiliza o cerne das noções românticas de objeto artístico como possibilidade oposição ao individualismo e à fragmentação.

O Expressionismo tinha sido uma das principais correntes de vanguarda da Alemanha no começo do século. Ao criticar severamente a arte do *establishment* no seu tom artificial e apolítico, nos seus temas e limites, o movimento expressionista questionava todos os dogmas artísticos que definissem algum tipo de figuração, restrição ou modelo, ou limitassem a “expressão” plena, o sentimento espontâneo do artista. Seus temas eram a morte, a necessidade, o grito de desespero, tudo que indicasse a recusa daquilo que atualmente é indicado na sociologia como parte do processo de socialização. Nos termos de hoje, a idéia parece improvável, mas a melhor maneira de definir o expressionismo alemão do começo do século XX é perceber como seu fundamento uma tentativa de recusa do processo de socialização: a idéia romântica de que



os mínimos traços da sociedade são impressões de falsidade e interesse que ofuscam sentimentos originais e puros.

*“Os expressionistas, fossem quais fossem as diferenças de estilo e política entre eles, tinham sentimentos basicamente iguais. Sentiam-se alienados da sociedade estabelecida e ansiavam por um mundo melhor. Protestavam contra o que consideravam um racionalismo estéril e um materialismo insípido que reforçava a emoção e o desespero metafísico pela ‘morte de Deus’” (Bronner, 1997, p. 192)*

O “debate sobre o Expressionismo” diz respeito a uma discussão iniciada por Lukács e que envolveu uma série de intelectuais e artistas alemães como Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertold Brecht e Theodor Adorno, dentre outros<sup>30</sup>, no início dos anos 30. O debate sobre o expressionismo foi uma disputa entre duas posições divergentes sobre o que seria a arte verdadeiramente capaz de realizar a sua potencialidade utópica: realismo ou modernismo. A oposição, em termos de obras, se daria entre os grandes clássicos da literatura burguesa e a nova onda de experimentação modernista que tentava dar um novo sentido à prática artística.

A crítica de Lukács ao expressionismo, em defesa de uma arte realista que esteja diretamente relacionada à sociedade na qual ela surge é muitas vezes tomada como uma defesa de um realismo socialista, ou de uma arte que servisse diretamente aos propósitos de uma revolução. A sua idéia de que a arte expressionista, na sua irracionalidade e

---

30 Na verdade, se o debate sobre o expressionismo inclui muitos teóricos e artistas, o interesse pelos “problemas” do expressionismo nos anos 30 é bem mais amplo e teve mesmo uma grande participação do público- como se pode perceber pela polêmica nos jornais e pela terrível popularidade da mostra de ‘arte degenerada’. Ver: Machado, 1996.

subjetividade hipertrofiada, apresentaria um mundo sem mediações, tornando-se incapaz de compreender os fatos sociais e a ideologia que os envolve<sup>31</sup>, é muitas vezes tomada como uma tentativa de determinar os conteúdos verdadeiros da arte. Ao expor a postura de Lukács nessa discussão, a idéia é demonstrar que a postura lukacsiana não pode ser tomada apenas como uma “voz do partido” que quer se estabelecer. Já adiantando a consideração de que a postura dos modernistas é mais consciente dos problemas que as vanguardas tinham que enfrentar- cada vez mais próximas das mercadorias e da mercantilização e autoreferencialidade do campo, a problemática de Lukács traz os ecos de uma noção de estética muito relevante, e que não está necessariamente envolvida com interesses particulares do partido.

A crítica de Lukács<sup>32</sup> aos expressionistas (e à arte moderna de forma geral) é que, ao se fixarem na ‘apreensão imediata’, na montagem de fatos desconexos e na irrupção de desespero, eles simplesmente reproduzem a imediaticidade da sociedade e não conseguem perceber as causas ocultas que geram esse tipo de vivência. A angústia expressionista seria a angústia própria de todos aqueles que vivem num mundo reificado. Mas, para Lukács, o grande problema seria que tais artistas não conseguem assumir uma postura diferenciada, não conseguem responder com as formas da totalidade de que a arte é capaz de produzir reflexivamente. Nesse sentido, os expressionistas trabalhariam no mesmo sentido que o capitalismo: impedindo a visão da realidade e materialidade das forças que o mantém, reafirmando a alienação como uma condição própria do mundo. Indo mais adiante, o expressionismo estaria ligado ao próprio fascismo:

---

31 Ver Bronner (op. cit.).

32 “Trata-se do Realismo”, LUKÁCS, G. in: MACHADO (1996).

dada a sua recusa em operar através de termos mediados ou realistas, fica exposta a sua incapacidade em perceber o trabalho do capitalismo sob os impulsos e sensações, fazendo da arte mais um instrumento de dominação.

A arte realista teria seu valor na medida em que consegue trazer ao público as “conexões” mais profundas da vida social. Assim,

*“como estas conexões não se encontram imediatamente á superfície, como estas legalidades se concretizam de forma intrincada, apenas tendencialmente, daí resulta para o realista significativo um trabalho gigantesco, um duplo trabalho, tanto artístico como filosófico, a saber: em primeiro lugar, descobrir intelectualmente e revelar artisticamente essas conexões; em segundo lugar, porém, e inseparável da relação anterior, recobrir artisticamente a que se chegou por meio da abstração- a superação da abstração. Mediante este duplo trabalho surge uma nova imediaticidade, artisticamente mediatizada, uma superfície configurada da vida, a qual, embora em cada momento deixe transparecer claramente a essência (o que não acontece com a imediaticidade da própria vida), se apresenta, no entanto, como imediaticidade, como superfície da vida.” (Lukács in: Machado, 1998, p. 208)*

A reação à perspectiva lukacsiana gerou posições distintas. Todavia, dentre as diferenças é possível perceber que o núcleo “modernista” se forma a partir de uma defesa radical da experimentação. A idéia de que a arte precisa fazer perceber as “conexões” da sociedade capitalista e de que assim ela reafirmaria o seu potencial utópico é confirmada

por Bloch, Benjamin, Brecht e Adorno. Contudo, a idéia geral destes é de que o apelo realista de Lukács é inviável à medida que relaciona-o diretamente aos grandes romances burgueses. Assim, da vertente modernista parte uma certa defesa do expressionismo bem como de outras correntes das vanguardas históricas de uma maneira geral, dado que estas representam a tentativa de sintetizar linguagem artística e impulsos utópicos numa nova fase histórica<sup>33</sup>, num tempo outro que requer novas linguagens e o enfrentamento de questões particulares. Além disso, o trabalho de experimentação realizado pelas vanguardas seria também um processo dialético que reflete sobre novas vivências e permite que a experimentação se consubstancie nas práticas artísticas como um trabalho insidioso anti-reificação. Um amplo processo capitalista de “utilização” e cooptação dos elementos da arte burguesa clássica era evidente: só a reação, a contra-leitura, a desmistificação constante do cânone e a busca de novos empreendimentos técnicos poderia ser uma forma de ‘evitar’ a reificação da arte. Especialmente em Brecht e Benjamin é mais evidente como essa defesa do modernismo representa também uma espécie de confiança no uso da técnica para o desenvolvimento de uma nova arte.

Dada a impossibilidade de um levantamento das diversas posições presentes neste debate, mais importante é tentar captar-lhe o sentido geral. De maneira muito interessante, Jameson (1988) sugere que grande parte dos problemas e divergências nesse debate se referem às diferenças entre “linguagens” artísticas distintas: de um lado romance, do outro, o teatro, a fotografia, a pintura. Há um momento de verdade nessa perspectiva tão simplificadora. Contudo, essa idéia serve mais para chamar atenção para o fato de que essa diferença não se

---

33 ver BÜRGER.

tornou o centro das discussões, arrefecendo o debate, porque a ideal de arte buscado era similar entre os dois lados da oposição. Na verdade, o que se estava chamando de problema da arte era, como no romantismo, o problema de como reconstruir os sentidos de um mundo 'verdadeiro' e 'original'. A incapacidade dos movimentos proletários em realizar a revolução na Europa e o fechamento da política soviética foram aspectos políticos que desacreditaram uma revolução baseada na mesma racionalidade do capitalismo. A arte torna-se um lugar decisivo para pensar um mundo outro.

O fantasma da decadência na arte também era comum a ambos os lados do debate. Para enfrentá-lo, um lado mostrava o caminho aberto pelos clássicos burgueses, o outro tentava encontrar novas formas de experimentação. Mas, a sensação de uma ameaça à arte vem da percepção comum de que o sistema possuía uma capacidade muito rápida de absorver os mais distintos elementos, mesmo aqueles que mais radicalmente a eles se opusessem. O expressionismo era um exemplo evidente: os seus gritos de angústia poderiam ser comprados por bons burgueses, as suas decisões e cólera radicais deixavam de agredir. A percepção da realização da arte como um mercado impunha uma nova dimensão do problema: não mais toda e qualquer forma da experiência artística se aproximava das necessidades emancipatórias, apenas algumas formas de arte estariam ligadas ao verdadeiro sentido revolucionário. Mas, qual delas? E por quanto tempo? Assombrava a ambos os lados do debate a percepção de que a arte poderia se tornar uma vivência que não estivesse relacionada a nenhum tipo de princípio transindividual e que, mais seriamente, a sua capacidade de lidar com os problemas morais estivesse apartada da moralidade. Já era evidente que a arte poderia ser usada como

instrumento de propaganda e, portanto, era urgente definir o que nela poderia ser a ‘camada de resistência’.

As duas correntes em oposição no debate sobre o expressionismo, realismo e modernismo, representam uma tentativa de lidar com o desenvolvimento histórico das forças que originaram o problema da ordem. É possível ver a afinidade de ambas com a crítica ao sistema capitalista e a tentativa de reconstrução da experiência. Também é possível perceber a oposição ao mercado de artes em desenvolvimento. O problema, contudo, permanece fiel ao seu drama de origem: a realização da utopia de um mundo belo e verdadeiramente humano. Como último recurso à percepção do avanço das formas de ordem e desencantamento, a estética é hipostasiada como lugar onde a vivência da liberdade pode se realizar e é negada a lógica da ordem e dominação. A intensidade da hipostasia é proporcional ao poder com que o desenvolvimento do impulso da ordem atinge a lógica de ação do proletariado e modela as próprias formas artísticas.

O realismo de Lukács e a sua noção de mediação podem ser entendidos, contra os que o colocam imediatamente ao lado do realismo socialista e do Zidanovismo, como uma percepção de que a produção artística, como uma forma ideológica, é um ato simbólico complexo (Jameson, 1988) e que o problema da estética como a possibilidade de pensar um mundo-outro é necessariamente uma questão política. Contudo, o lado modernista conseguiu entender melhor a transformação pela qual a forma artística passava, percebendo o seu encolhimento como um tipo claro de política ou de compromisso com o ser-no-mundo, e sua transformação numa linguagem autônoma.

Nesse caminho, os modernistas passam a perceber que a reflexão sobre a forma, na intrínseca relação entre forma e história, seria um aspecto da experiência artística imprescindível

para garantir o momento de resistência e des-reificação. Tal reconhecimento pode ser visto como mais uma tentativa de ir além no debate, demonstrando os problemas de uma arte realista que não considerava as interferências das mudanças técnicas e histórico-sociais na produção da cultura. Porém, no aprofundamento e confronto entre forma e experiência vivida, a estética perde ainda mais poder ou tem o seu 'alcance' reduzido, deixando de lado o desejo romântico de falar a todos os seres humanos. Se a reconstrução da forma pode garantir a persistência da arte através da recusa aos modos de reificação, não há garantias de que as experiências formais vão ser compreendidas por todos os seres humanos. É claro que estamos aqui no terreno da utopia universalista romântica, mas a revolta dos relativistas não conseguiu minar a centralidade dessa utopia da compreensão universal da arte para experiência moderna. Os modernistas reconheceram que a arte era uma linguagem autônoma e agora tinham mais um problema que era a própria compreensão da arte pelos 'humanos' a que ela se dirigia. A 'crise da representação' significa que a arte e sua compreensão se deslocaram de um eixo histórico compartilhado, ou pelo menos de uma ideologia da compreensão universal, para um sistema altamente especializado de autorreferência. As grandes recusas no mundo da arte não eram mais tão evidentes na sua tentativa de libertar a vida reificada e dotar o mundo de um novo sentido.

Como se pode perceber, é fundamental para a consolidação da visão modernista o conceito de experimento. A lógica da experimentação está presente na vertente modernista como um amplo ímpeto revolucionário, uma tentativa de deslocar sentidos e práticas cotidianas ossificadas. Contudo, a partir do momento em que a própria experimentação for parte do jogo aceito pela sociedade capitalista, qual a diferença mais fundamental entre as posturas que se delinearam no debate

sobre o expressionismo? Diante da constante renovação do sistema, qual será o caminho da estética para se opor a ordem? Essas questões indicam o momento crucial do problema da estética na modernidade.

O debate sobre o expressionismo, tanto na forma modernista quanto realista, já apresentava uma tentativa de discutir o fenômeno que Adorno e Horkheimer (1985) alguns anos mais tarde iriam chamar de indústria cultural. A indústria cultural é uma concretização da ordem que ameaça diretamente o sentido amplo de estética porque é um desenvolvimento da razão instrumental que se dirige ao controle do mundo do espírito. A indústria cultural é:

*“ a forma sui generis pela qual a produção cultural é organizada no contexto das relações capitalistas de produção, lançada no mercado e por estes consumida. Numa sociedade em que todas as relações sociais são mediatizadas pela mercadoria, também a obra de arte, idéias, valores espirituais se transformaram em mercadoria, relacionando entre si artistas, pensadores, moralistas, através do valor de troca do produto. (...) A nova produção cultural tem a função de ocupar o espaço de lazer que resta ao operário e ao trabalhador assalariado depois de um longo dia de trabalho, afim de recompor suas forças para voltar a trabalhar no dia seguinte, sem lhe dar trégua para pensar sobre a realidade miserável em que vive”. (Freitag, 1990, p. 72)*

Até agora se buscou caracterizar como uma utopia estética se constitui como tentativa de sintetizar as dimensões moral, política e expressiva do ser-no-mundo. Entretanto, um processo que não pode ser separado da construção moderna



de uma 'ideologia da estética' (Eagleton) como representação do reino da moralidade é a concomitante transformação da arte num campo específico, funcionando segundo normas particulares de linguagem e mercado. Como já foi indicado, o fortalecimento desse segundo processo encontra o seu ponto mais fundamental com o desenvolvimento da indústria cultural. Segundo Adorno:

*“A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles viviam, e nisso lhes fazia honra; essa cultura por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais também mercadoria, mas o são inteiramente.”*(Adorno, 1994, p.93).

O problema das novas técnicas utilizadas na produção artística se torna central no debate sobre o expressionismo. Se o lado realista parece lhe recusar importância, o faz num sentido de tentar estabelecer a arte como um campo de oposição à reificação, como um sentido poderoso de utopia que não pode fazer concessões às formas de percepção desenvolvidas justamente pelo mundo que se deve recusar. Por sua vez, o lado modernista entende que manter a radicalidade do sentido emancipatório requer um constante enfrentamento histórico de técnicas, leituras e releituras. Por exemplo, tanto em Benjamin como em Brecht, o que existe é uma utilização de novas técnicas como abertura para novas potencialidades críticas e possibilidades revolucionárias. Adorno não compartilha dessa

confiança na técnica, ainda que seja sutil. Afinal, para este último, a própria forma dos novos meios é necessariamente repressora, independente do conteúdo que se lhe queira dar.

O problema das idéias mais favoráveis à vanguarda começa quando se reconhece o surpreendente desenvolvimento das técnicas de propaganda e da própria linguagem da indústria cultural. Onde Os impulsos utópicos da arte permanecem agora que ela é mais uma mercadoria?

Caracterizando os tipos de utopia que se configuraram na vivência moderna como “utopia do controle” ou “utopia romântica”, o que é mais importante perceber é que em ambas a estética assumiu um lugar fundamental. A realização histórica dessa oposição radical realizados pode ser exemplificada bem mais tardiamente na oposição entre futurismo e expressionismo. O primeiro representa a tentativa de controle racional da sociedade, a imposição da velocidade e das máquinas como a forma mais e perfeita da vida<sup>34</sup>. Já o expressionismo é uma consideração de que todo o trabalho da razão é falso e hipócrita, os desejos burgueses são vontades de dominação que logo apodrecem; os expressionistas encaram a abertura para tudo ainda não racionalizado e ‘irracionalizável’ como única forma de fugir da farsa<sup>35</sup>.

---

34 “(7) Não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima sem um caráter agressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem... (9) Nós queremos glorificar a guerra- única higiene do mundo- o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas idéias que matam e o menosprezo à mulher” *Manifesto do Futurismo de Marinetti em 1909*.

35 “ Nesta época de grande luta pela nova arte nós brigamos como ‘selvagens’, não organizados contra um poder organizado. A luta parece desigual; mas em assuntos espirituais não vence o número, e sim a força das idéias.” Franz Marc em “Os selvagens da Alemanha”. Podemos ver um exemplo ainda mais agudo do sentido de destruição da ordem: “Fim do Mundo/ O chapéu do burguês está voando de sua aguda cabeça,/ em todos os ares está ecoando a gritaria./ os telhados estão caindo e despedaçando-se,/ e no litoral- lê-se – está subindo a preamar./ A tempestade aí está, os mares selvagens saltam para terra,/ para destroçar os grossos diques./ A maioria dos homens têm um defluxo. Os trens de ferro despenham-se das pontes.” Jakob van Hoddiss, 1911.

Seja como uma dimensão dos sentimentos a dominar, como uma educação renovadora, ou como a última reserva de 'sentimento humano' contra um mundo de mercadorias, arte e estética se tornaram o locus de sentido capaz de restaurar as perdas causadas pela transição de uma comunidade para uma sociedade. Esta transição é 'apenas' uma figura de pensamento ou construção de tipos sociológicos para entender um longo processo de transformação pelo qual as sociedades contemporâneas passaram (que tem como falha óbvia a incapacidade de perceber os rigores e conformidade impostos pela tradição). Mas, o reconhecimento de que essa transição é apenas um modelo sociológico não diminui o argumento apresentado até agora porque este, além de estar no terreno da sociologia, também constrói sua pretensão de validade nos termos de um modelo para compreensão das transformações na percepção e sentido da experiência artística e seu impacto no pensamento crítico.

Nos termos da própria arte, o desenvolvimento da Modernidade foi representado como um processo de perda e desorientação. Diferentes formas de crítica têm em comum a percepção de que o impulso de produção capitalista- produzindo diferenciação e individualismo, não conseguiu encontrar um horizonte moral capaz de justificar a nova organização social. O mundo desencantado conseguiu produzir uma multidão que tem em comum apenas a sua vivência de fragmentação. Os personagens que tentam descrever o que a vivência moderna produz são imagens de ambiguidade, fragmentação ou desencontro: o Fausto; a vítima da ciência: o Frankstein; o *lupemproletariado* (Marx), o *flaneur* (Benjamin), o pária (Arendt), o estrangeiro (Simmel), o judeu errante (Bauman).

O que esses personagens ambíguos têm em comum é o seu isolamento e a impossibilidade de redenção no mundo

como ele é. Todos eles, para que a sua existência deixe de ser marginal e perdida, para reassumirem o controle da sua própria vida, precisam da concretização de um “sentido” que não está presente na ordenação capitalista. Seguindo essa lógica, eles também estão excluídos da própria “utopia do controle” que só pode se realizar plenamente ao eliminá-los.

Uma análise a partir da teoria crítica vai demonstrar que, na medida em que o processo de modernização avança, a utopia do controle foi demonstrando suas contradições. O próprio desenvolvimento da indústria cultural pode ser percebido como os limites desse projeto no campo da cultura. Contudo, a expansão do mercado de bens culturais não eliminou a relação entre arte/estética e um mundo-outro.

Apesar de problematizada, a utopia romântica persistiu, especialmente quando a dimensão moral da experiência foi identificada como uma responsabilidade da estética. A estética como uma zona cinzenta e desconhecida capaz de resistir ao controle da lógica capitalista, reuniu uma pluralidade de instâncias, todas elas “demasiado humanas”: a percepção sensorial, os desejos, as necessidades do corpo, a originalidade, a preocupação com o outro e o sentido de beleza. Ao identificar na arte a possibilidade de reconstrução de sentido para uma sociedade em diferenciação e a responsabilidade por exprimir os fundamentos da ação moral, o pensamento moderno construiu uma utopia baseada na expressividade artística.

Dentro de um horizonte de interpretação baseado numa filosofia do sujeito, a indústria cultural não significou o deslocamento da arte como utopia, “apenas” a sua dramatização. Diante de sua impossibilidade devido às ameaças da reificação e mercantilização, a própria existência da arte se tornou uma utopia.

## CAPÍTULO 3

# PÓS-MODERNIDADE: O DESENCANTAMENTO DA ARTE E AS RESISTÊNCIAS DO CORPO

*“Um lugar para os sentenciados da História”*

Homi Bhabha<sup>36</sup>

A discussão realizada até aqui tentou demonstrar que na constituição da sociedade moderna a idéia de Arte se configurou como uma “reserva” de sentido. Numa sociedade em diferenciação, a experiência artística foi identificada com um lugar fundamental para a transformação social e realização da utopia. O objetivo deste capítulo é discutir como uma ampla série de transformações históricas e teóricas, aqui referidas como uma virada “pós-moderna” modificaram essa idéia. È necessário entender como a ascensão de formas de pensamento pós-moderno representou o declínio da idéia de arte como uma forma de mudança, e o próprio ideal de produção artística moderna e seus cânones foram encarados como uma forma de dominação.

O argumento de um declínio na centralidade da arte para a vivência pós-moderna parece ser facilmente refutado diante

---

36 “... toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história-subjugação, dominação, diáspora, deslocamento- que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva de marginalidade social- como ela emerge em formas culturais não canônicas- transforma nossas estratégias críticas” (Bhabha, 1998, p.240)

da idéia corrente de que a pós-modernidade se caracterizaria como uma estetização da vida e da política. Nesse sentido, o que estaria ocorrendo seria uma intensificação da preocupação com a arte e até das vivências artísticas. De uma forma muito mais ampla que um suposto pós-modernismo, a estetização seria a própria tônica da cultura do consumo, tendo permanecido muito forte e sobrevivido como característica fundamental da experiência mesmo quando já nem se fala tanto em pós-modernismo. Obviamente, não se pode negar o intenso processo de estetização do cotidiano na sociedade contemporânea, mas essa constatação não nega, e antes reforça, o presente argumento: a lógica de estetização da vida cotidiana, suma utopia da prática artística moderna, realizou-se “tragicamente” na expansão da indústria cultural e desestabilizou o lugar central da arte no pensamento social sobre emancipação. Pretende-se demonstrar como a capacidade de oposição e aproximação de um mundo inteiramente outro que o pensamento social moderno anteviu na arte é descentralizado e desacreditado a partir pensamento social pós-moderno.

Ainda que a aguda percepção romântica de que o sistema social trabalha através de uma lógica opressora permaneça no fundamento de diversas teorizações pós-modernas, não é mais a arte o lugar exclusivo de crítica e liberdade. A análise bourdieusiana (Bourdieu, 1996) de formação do “campo artístico” ilustra bem essa percepção: como outras esferas da vida social, a arte está submetida a uma lógica de dominação e disputa por poder. Com a expansão da lógica capitalista, a “grande arte” moderna, única e atemporal, e mesmo as vanguardas históricas passaram a integrar as representações do *establishment* e foram identificadas com a própria lógica de dominação.

Uma vez que nosso interesse é o lugar da arte no *pensamento social* e sua relação com um projeto emancipatório na transição modernidade/pós-modernidade, um levantamento dos fenômenos e realizações artísticas será deixado de lado. A dimensão principal a ser estabelecida é o deslocamento da arte como fonte de sentido numa era pós-moderna e a perda do seu status diferenciado para uma grande parte da Teoria Social.

O debate desenvolvido até então tem que se confrontar com um duplo obituário: da morte da arte e da morte da utopia. Os tantos necrológios que orientaram o pós-moderno só podem ser entendidos, além da necessidade de atenção e de se adequar ao novo momento do capitalismo, como um amplo movimento de crítica do pensamento moderno e de suas realizações. Assim, buscaremos relacionar a discussão sobre a morte da arte com as tendências teóricas mais gerais da pós-modernidade. O que será aqui chamado de percepção pós-moderna da arte será analisado como a mescla de (a) uma percepção de que processos de opressão e “liberação” estão presentes em todos os campos da vida social com (b) uma intensa perda de esperança na cultura, não sendo a arte um domínio privilegiado, nem de análise, nem de ação. Outro aspecto fundamental a ser discutido é como a crítica pós-moderna das metanarrativas comprometeu uma noção de pensamento crítico. Desse modo, a discussão pretende se voltar para o problema mesmo de pensar uma ‘sociedade outra’ a partir dos fundamentos teóricos elaborados pela experiência intelectual pós-moderna.

## A MORTE DA ARTE E A CULTURA COMO ENUNCIÇÃO: A VIRADA PÓS-MODERNA.

A discussão anterior baseou-se na afirmação de que a vivência moderna e sua lógica de diferenciação estabeleceram um lugar definido para arte (uma espécie de *estoque* de sentido e originalidade), mas que os próprios desenvolvimentos inerentes à lógica moderna desestabilizaram essa noção e mostraram sua impossibilidade<sup>37</sup>. O objetivo é dar continuidade a essa breve compreensão do desenvolvimento da noção de um lugar para a arte na teoria social, demonstrando os seus limites, suas rupturas e transformações.

Tais limites da noção de ‘arte como utopia’ estão dentro do próprio horizonte moderno, basta pensar nas idéias estéticas de T. W. Adorno, por exemplo. Mas, um conjunto de desenvolvimentos históricos subsequentes questionou e impossibilitou definitivamente a noção de arte como utopia, retirando a sua centralidade social (analítica e de valor). São esses ‘desenvolvimentos históricos subsequentes’ que serão aqui definidos como pós-modernidade.

O primeiro problema que essa discussão tem que enfrentar é a própria definição ou delimitação do termo *pós-moderno*. O seu uso comporta variadas dimensões e abordagens que vão desde o ceticismo e recusa (Jameson, 1996 e Habermas, 2000) até uma aceitação e confiança no termo (Lyotard<sup>38</sup>), passando por posturas de uma certa ‘indefinição temporária’ onde noção de pós-modernidade é vista como um projeto crítico em andamento que pode vir a ser tanto uma visão de mundo emancipadora quanto uma reedição de totalitarismos

---

37 Aqui a referência direta é a Teoria Crítica, mas pode ser aplicada a toda vertente alemã que pensou o problema de uma tragédia da cultura, como Simmel e Weber.

38 LYOTARD, 1993.



(Bauman,1999; Huyssen 1997; Agger, 1992). Não é de interesse, ao menos por enquanto, assumir qualquer uma dessas posições. Antes, é necessário buscar uma delimitação geral, na medida do possível, do que realmente está em jogo nesse debate.

Inicialmente, é possível apontar dois aspectos fundamentais nessa discussão: um debate epistemológico e um debate ético-político. Estes aspectos referem-se a uma crítica às idéias e objetivos fundamentais do Iluminismo. O questionamento pós-moderno, ao assumir a incapacidade da ciência em realizar uma sociedade onde o aumento da racionalidade e da técnica estariam diretamente relacionados com liberdade, felicidade, autonomia e desenvolvimento, problematizou não só as formas de conhecer o mundo, mas a própria possibilidade de conhecer. O problema epistemológico pós-moderno decorre, assim, da recusa da moderna noção de “verdade”.

Esta recusa não se baseia numa refutação ontológica: sua principal dimensão é o reconhecimento de que a moderna noção de verdade tem consequências inaceitáveis moral e politicamente. O feminismo, o pós-colonialismo, o pós-estruturalismo<sup>39</sup>, e mais um amplo número de novas teorias sociais, têm como característica o reconhecimento radical das limitações do projeto moderno. Essas vertentes compartilham com o pensamento pós-moderno da percepção de que o projeto de ampliação da razão gerou o aumento do controle, a violência e a recusa da diferença.

Tanto o problema epistemológico quanto o ético-político podem ser percebidos como desdobramentos daquela crise

---

39 É evidentemente problemático colocar todos esses desenvolvimentos teóricos sob o rótulo de pós-modernos a que muitos deles resistiriam. Contudo, o objetivo central nas dimensões desse trabalho leva a uma tentativa geral de caracterização desses movimentos como uma tendência geral de criticar o projeto emancipatório moderno ou a utopia da ordem. Para uma análise similar ver Best e Kellner.

mais fundamental: a crise da razão. Essa dimensão não pode ser negligenciada sob a idéia de que a modernidade já continha o seu próprio impulso autocrítico porque a clivagem realizada é agora muito mais fundamental já que é o próprio horizonte de um projeto emancipatório universal que é abandonado. A discussão anterior demonstrou como o impulso romântico, apesar de sua negatividade intrínseca, pretendia ainda um “rejuvenescimento” da razão (Habermas, 2000). Mesmo o romantismo e a teoria crítica da Escola de Frankfurt, que são críticas radicais da razão, permaneceram dentro do horizonte da razão, buscando uma reconstituição de um projeto emancipatório<sup>40</sup>. Colocando Nietzsche como o ponto fundamental nessa mudança, Habermas (2000, p. 137) demonstra como uma “*crítica da Modernidade renuncia pela primeira vez a reter o seu conteúdo emancipador*” e volta-se para a constituição e busca de um “outro” da razão em aspectos como o mito e a liberação do desejo.

Ainda que, através da utopia romântica, a vivência moderna comportasse uma recusa radical ao seu projeto hegemônico, esta recusa não pretendia se realizar fora dos domínios da razão. Antes, fazia parte do projeto moderno a necessidade de ‘restaurar’ ou rejuvenescer uma idéia originária de razão que era necessariamente libertadora. O cerne de uma virada pós-moderna é a desconfiança e rejeição total da reabilitação do processo emancipatório moderno.

O desenvolvimento de um paradigma pós-moderno baseia-se na compreensão da sociedade como linguagem. A razão e a lógica da ordem funcionariam da mesma maneira que as regras arbitrárias que organizam as sentenças gramaticais: forçando a similitude e a permanência de significados que são

---

40 Para uma discussão que demonstra como Adorno ainda permanece dentro de um horizonte de reconstituição da razão, através de uma comparação como o projeto de Derrida ver Dews in: Žizek, 1996.

diferentes e incomensuráveis (Bhabha, 1998). O mundo da cultura, assim como o mundo dos significados linguísticos, seria o mundo do contingente e liminar, de fluxo e ambiguidade que a lógica moderna, assim como a formação de sentenças gramaticais se impõe sobre a fala, tentaria hierarquizar e dominar<sup>41</sup>.

Apesar das muitas distinções necessárias, podemos perceber que o que estava em jogo na virada pós-moderna era uma compreensão histórica hiper-sociologizada e plenamente adequada ao momento da aceitação plena do capitalismo: não existe um sujeito, nem seus dramas de origem, nem muito menos qualquer sentido ou devir histórico. Como exemplo, a problemática lyotardiana (1993) das narrativas confirma uma compreensão histórica que é uma *disputa discursiva*. Essa noção de disputa discursiva merece certa atenção porque algumas vezes é confundida com um jogo de signos deslocados e arbitrários, quando na verdade se refere a uma idéia bem mais aceita nos ambientes sociológicos de que cultura e tradição são construções sociais, em oposição a idéia de formas universais (Bhabha, 1998).

O “projeto” pós-moderno precisa ser encarado naquilo que foi seu aspecto mais relevante: uma tentativa de reconstrução de narrativas oprimidas pela lógica do progresso, ou uma “institucionalização de discursos transgressores” (idem). Para discussão que vem sendo realizada aqui, isso tem consequências fundamentais, uma vez que

---

41 Uma sociologização desse problema pode ser visto em Bauman (1999). O ponto fundamental dessa idéia é que “*the binary oppositions governing western philosophy and culture (subject/object, appearance/reality, speech and writing and so on) work to construct a far-from-innocent hierarchy of values which attempt not only to guarantee the truth, but also serve to exclude and devalue allegedly inferior terms or positions. This binary metaphysics thus works to positively position reality over appearance, speech over writing, men over women, or reason over nature, thus positioning negatively the supposedly inferior term.*” (Best e Kellner, 1991, p. 21)

“ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos objets d’art ou para além da canonização da “idéia” de estética, *a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social (...) a transmissão de culturas de sobrevivências não ocorre no organizado musée imaginaire das culturas nacionais com seus apelos pela continuidade de um ‘passado’ autêntico e um presente vivo - seja essa escala de valor preservada nas tradições ‘nacionais’ organicistas do romantismo ou dentro das proporções mais universais do classicismo.*”(Bhabha, 1998, p. 240-241, grifos meus)

A característica das análises culturais numa era pós-moderna é, segundo Bhabha, a transição de uma natureza epistemológica (centrada na função, na intenção e nas relações de totalidade) para a “cultura como enunciação”: *“a tentativa de reinscrever e relocar a reivindicação política de prioridades e hierarquias culturais na instituição social da atividade de significação”* (idem, p.248).

A idéia de “cultura como enunciação” desestabiliza a teorização moderna sobre arte e cultura em três pontos fundamentais:

(1) *Compreensão da cultura como relações de poder.* A teorização moderna (muitas vezes baseada numa idealização sistêmica e funcional da sociedade) estabelecia arte, cultura e estética como noções aproximadas que se referiam a uma área delimitada da prática social com função estabelecida: manter um núcleo de originalidade e sentimentos capazes de justificar e dar motivação moral à experiência. A teorização pós-moderna desestrutura essa idéia ao indicar que a produção

de sentidos é inerente ao exercício da linguagem e, portanto, prática fundamental da vivência social. Nesse sentido, a arte não é um lugar privilegiado para a produção de valores e nem para a compreensão ou transformação social. A experiência artística é mais um lugar de disputa entre narrativas concorrentes, marcada por jogos de poder como tantas outras práticas sociais<sup>42</sup>.

(2) *Deslocamento dos principais termos de uma filosofia do sujeito para a compreensão da arte.* A suposta ausência de qualquer transcendentalidade na perspectiva pós-moderna, através da morte do sujeito criador e original, inviabilizou uma idéia moderna fundamental: de que a arte pode representar e indicar algo para além dela mesma. Mesmo para o modernismo mais radical, a referência à arte indicava um sentido social diferenciado, um apontar para além da experiência imediata que se consubstanciava nos ideais de experiência de liberdade. Porém, é preciso perceber que, além da força da indústria cultural tentando vender a sua versão ‘mais acessível’ do prazer estético, a radicalização daqueles ideais modernistas de vanguarda e experimentação, ao tentar confrontar a tradição e aproximar arte e vida, também contribuíram para que a experiência artística perdesse o seu lugar privilegiado como prática emancipatória e se tornasse uma “prática” cultural como tantas outras. Apesar de caminharem por vias muito distintas, a crítica interna e radical ao *establishment* artístico realizada pelas vanguardas se encontrou com o desejo de ‘distribuição’ da experiência artística da indústria cultural. Nesse encontro inesperado, percebeu-se que os ideais artísticos aqui-inimigos concordavam que já não podiam carregar o peso do projeto moderno e que ambos admiravam a transformação da arte em cotidiano. Contudo, para que a interpretação não assuma demais um arriscado ar pós-

---

42 A análise pós-estruturalista bourdieusiana da formação do campo artístico é o melhor exemplo dessa compreensão.

moderno ao aproximar tanto vanguarda e indústria cultural, há que ser dito que parte da primeira o reconhecimento de que a experiência artística também se realizava em meio a disputas de poder, violência e marginalização.

A noção romântica de arte como um ‘equivalente racional’ do sentimento unificador e sagrado da religião (Habermas, 2000) foi confrontado e teve seu caráter violento revelado. A partir disso, é possível utilizar uma síntese dos termos weberianos de compreensão da modernidade e a descrição bourdieusiana de formação do campo artístico para falar da teorização pós-moderna como um processo radical de “desencantamento da arte”.

(3) *Ascensão de utopias do fragmentário*. Quando foi devidamente identificada a afinidade do termo utopia com a filosofia do sujeito, o termo passou a figurar na lista de inimigos da radicalidade e, como mais uma forma de autoritarismo, perdeu sua centralidade para o pensamento social. A idéia de utopia foi identificada exclusivamente com sua vertente da ordem e ingressou no índice de abominações da nova radicalidade instituída. Assim, a caracterização ‘oficial’ das vivências pós-modernas é a distopia. Contudo, essa caracterização se problematiza quando a noção geral de pós-modernidade também passa a englobar configurações teóricas e sociológicas que pretendem pensar e realizar novas formas e padrões de sociabilidade, novas formas de relação com a natureza e novos sujeitos históricos. Olhos muito piedosos enxergariam que o fundamento mesmo do pensamento pós-moderno é um compromisso ético implícito com a tentativa de resgatar as narrativas sufocadas pelo progresso. Porém, a piedade é um sentimento muito inadequado para se ter com as formas de pensamento ditas pós-modernas porque aquela percepção viria a demonstrar, a partir do problema das vozes excluídas

da história, que também existe na crítica pós-moderna um aspecto de transformação da sociedade. Ainda que não apareça sob a noção de um projeto da humanidade, a idéia de recontar as histórias subsumidas pode conter elementos utópicos que precisam ser analisados.

Assim, além da tentativa de recusar um discurso ou justificativa geral (que os maldosos chamaram de discurso geral sobre o fim dos discursos gerais), a construção das utopias fragmentárias se caracteriza pelo deslocamento na relação entre a arte e transformação da experiência. Caso existisse uma dimensão emancipatória na era pós-moderna, ela não estabeleceria prioridade ou relações predeterminadas com a arte ou práticas artísticas uma vez que o princípio de transformação política está presente nas práticas culturais de uma forma geral.

A transição de uma filosofia do sujeito para um pensamento pós-moderno marca o problema aqui discutido como a transformação dos ideais emancipatórios da arte, a crença em sua capacidade de inversão da ordem do mundo, em uma noção de cultura como forma de enunciação ou disputa de poder. No domínio moderno, a arte estava imersa na noção de originalidade, depositária de uma reserva de amplos sentimentos e pulsões liberadoras. Mesmo o Modernismo e as vanguardas históricas não podem ser dissociadas desse ideal da arte como uma possibilidade de redenção moral para a sociedade. Isso pode ser percebido na criação estritamente moderna do autor como gênio ou o seu “complexo de Tonio Kroeger”. Lukács fala do problema Tonio Kroeger presente na obra de Thomas Mann como

*“um dilema, enfrentado pelo artista ou pelo escritor, de decidir separar-se da vida para retratá-la sob forma de ficção (...) Encontramos, com*

*freqüência, esse paradoxo apresentado como sendo um dos problemas intemporais do artista: o artista é visto como estando fora da sociedade, como marginal, excêntrico e distante das condições usuais das pessoas comuns, por virtude do dom do gênio artístico” (Wolff, 1981, p. 23-24)*

Nas palavras do próprio personagem de Thomas Mann:

*“literatura não é profissão alguma e sim uma maldição. (...) Você começa a se sentir marcada, num contraste misterioso para com os outros os comuns, os cordeiros; o abismo da ironia, da descrença da oposição, da cognição, do sentimento que separa dos homens, torna-se mais e mais profundo, está isolada e daí em diante não há mais entendimento. Que destino! Supondo que o coração esteja suficientemente vivo, e continuou suficientemente amoroso, é um sentimento horrível... sua consciência incendeia-se porque, entre milhares, sente a marca na sua testa, e percebe que a ninguém escapa.” (Mann, 1971, p. 40)*

Essa separação da sociedade é condensada pela noção de sublimidade da arte, o seu valor intrínseco seria capaz de desestabilizar ou incompatibilizar-se com a própria produção social. O autor/artista como sujeito único poderia desvelar uma sociedade e vida outras, realizar formas verdadeiras e originais, ‘revolucionar’ e *redimir* a sociedade. Dentro do núcleo de concepções modernas, o desenvolvimento de formas de mercado nas relações artísticas reforçaram o sentido superior da arte: criou-se a separação entre alta arte e baixa arte, o sublime e o passageiro, o belo e a caricatura.

A ascensão do paradigma pós-moderno identifica esse complexo “Tonio Kroeger” com um complexo burguês, resultado



da ascensão do capitalismo e de suas práticas ordenadoras. A idéia de “morte do autor”, elemento central de organização das formas autointituladas pós-modernas, vem eliminar a centralidade do sujeito como fonte de significado para centrar-se na idéia de interação, ‘diálogo’, disputas, contestação e interpretações concorrentes. Poderia se falar agora, no ritmo da descontração permitida pelo pós-modernismo, num “complexo de Roland Barthes”. Na descontinuidade de sua “escrita em voz alta” realiza-se: “um texto de incidentes pulsionais, a linguagem forrada de carne, um texto onde podemos ouvir o grão da garganta... toda uma estereofonia carnal: a articulação da língua, não o significado da língua.” (Barthes citado por Bhabha (1998), grifos meus)

Não cabe a este trabalho discutir a solução para os dilemas apresentados por uma transição de um paradigma do sujeito para um paradigma da linguagem, principalmente porque essa transição já se realizou no pensamento e as questões filosóficas não precisam ser resolvidas para serem abandonadas. O que se deseja chamar atenção é para o fato de que um paradigma particular da linguagem presente na teoria pós-moderno, apesar de identificar o termo utopia exclusivamente com uma “utopia da ordem” e rejeitá-lo, apresenta também indicações para a construção de uma nova sociedade a partir da reconstrução das vivências e relações sociais. Ainda que não com o teor de novidade alardeado, o pensamento pós-moderno indicava um problema muito relevante para o pensamento crítico: a relação com a alteridade. Contudo, essa reflexão gerou muitos problemas em termos da fundamentação de um projeto crítico para pensar a ‘relação com o outro’ devido a sua insistência na incomensurabilidade radical das diferenças<sup>43</sup> e na consequente

---

43 O projeto crítico adorniano presente na *Dialética Negativa* pode ser visto como uma tentativa filosoficamente mais radical ao reconhecer e tentar lidar com a percepção de que as formas do universalismo recusam a diferença e são afins da violência, mas que a ‘forma’ do universal também é fundamental para que se estabeleça um imperativo radical do reconhecimento da diferença.

validade de todos os discursos. A recusa radical de um discurso geral leva uma situação de fundamentação das disputas políticas dramática: como pode se estabelecer um diálogo? Ou, mais ainda: por que se deveria se estabelecer um diálogo?

Considerada a persistência das dimensões utópicas na crítica da modernidade, é possível perceber duas mudanças fundamentais sofridas pelo pensamento sobre uma sociedade radicalmente outra. Primeiro, a concepção de um campo artístico depositário de sentidos e originalidade se desfaz e, num sentido mais geral, a arte é “desencantada”: a sua produção passa a ser identificada com a lógica de produção de todas as outras práticas ‘leigas’ (como pode ser visto na teoria do campo artístico de Bourdieu), os seus cânones estilísticos encerram tantas ordenações e violência como atividades domésticas, clínicas e eróticas (Foucault), o seu lado marginalizado- cultura popular, cultura de massa- apresenta também complexidades de sentido e valor (Barthes).

Contudo, esse processo de “desencantamento da arte” adianta uma contrapartida cultural que pulveriza a produção social de sentido. Não é mais a produção artística que detém o controle da realização de sentido e valor capaz de gerar sentidos éticos, solidariedade e identidade, mas toda a intensidade e variedade de relações sociais. Assim, a noção pós-moderna de cultura, em sua tentativa de reunir as esferas estranhadas e diferenciadas da vida social e indicar a conexão entre práticas sociais diversas, pode ser entendida como uma espécie de retorno ao problema inicial da estética: a busca de constituição de um ‘materialismo primitivo’ que alimentava e unificava as diversas formas da experiência e respondia por toda a densa área de sensibilidade.

O segundo aspecto a ser percebido é que o pós-modernismo tenta estabelecer uma dimensão originária das

prática sociais que está muito próxima da estética naquele sentido inicial que a modernidade tentou controlar. Pode-se adiantar que o sentido de estética que se realiza na pós-modernidade é bem aquele que Terry Eagleton apontou como resultado do esgarçamento das modernas idéias sobre arte: “*arte se tornará assim, um a procura cada vez mais marginal, mas a estética não. De fato, pode-se dizer, de modo um tanto exagerado que a estética nasce no momento da falência da arte como força política, e que ela cresce sobre o cadáver de sua relevância social*” (Eagleton, 1993, p. 265).

A discussão sobre a ‘morte da arte’ que tanto dominou o saudosismo pós-moderno pode ser compreendida como uma percepção de que a expansão do campo artístico (o ingresso da arte numa lógica de poder homóloga a todas as outras esferas sociais, como foi caracterizado por Bourdieu) desvinculou a arte da sua relação necessária com uma estética originária, ou com os sentidos. A caracterização comum a Bourdieu e Foucault de que todas as dimensões da sociedade estavam ordenadas pela ‘vontade de poder’, leva ao questionamento radical sobre a possibilidade de se pensar uma sociedade radicalmente outra e, especialmente, o fim da prioridade de certas áreas da vida social para a construção de sentidos emancipatórios. Numa forma que irritaria qualquer sentimento pós-moderno, agora já tão bem estabelecido academicamente que nem precisa se identificar muitas vezes, poderíamos perguntar: onde resistem os sentidos humanos quando tudo obedece à lógica de desumanização? A idéia desse capítulo é demonstrar que, ainda que rejeitem essa pergunta, os pós-modernos a fizeram implicitamente. E a sua resposta foi que esses sentidos não estão mais ‘do lado de fora’ em nenhuma esfera específica ou campo da vida social, eles só podem ser guardados no próprio corpo.

De certa forma, a noção moderna de “expressividade humana” retorna ao seu lugar original: para a existência e corporiedade de todos os seres. A partir da virada pós-moderna, o desencantamento da arte é seguido por um processo de ‘sensibilização’ de todas as práticas.

Faz sentido pensar que as teorizações pós-modernas decretam a “morte da arte” e retornam a uma busca da estética? A idéia de morte da arte está diretamente ligada à crise da vanguardas históricas. Como Bürger (1993) demonstrou, as vanguardas históricas foram a mais radical tentativa de realização do projeto moderno de arte: tornar a vida, que é imperfeita e frágil, numa vivência artística original e de sentidos duradouros. Contudo, essa radicalidade logo foi absorvida pelas instituições e seu uso “radical” também não foi garantido. A constatação de que as inovações e objetos poderiam ser rapidamente cooptados por um sistema em expansão é um dos motivos do processo de desmaterialização da arte através da reação numa busca de instantes que não pudessem ser transformados em mercadorias.

Tentando responder a questão apresentada acima, pode-se apontar que o processo de “desencantamento da arte” se deu, de uma maneira geral, dentro das tentativas de minar as instituições ou todas as formas consolidadas de racionalização. Os objetos e práticas do campo artístico foram percebidos como um campo homólogo aos sistema de poder. Assim, a ênfase na estética se deu como uma forma de buscar uma dimensão humana comum, capaz de resistir as processos de instrumentalização e objetificação. Aqui pode-se concordar com Michel Löwy (1991) quando afirma que os pós-estruturalistas deram uma continuidade ao impulso romântico: numa sociedade racionalizada buscou-se reencontrar uma dimensão anti-sistêmica e liberadora. Os pós-estruturalistas concretizam o

melhor exemplo de crítica aos ideais artísticos da modernidade, ao recusarem uma ‘localização’ dos sentidos emancipatórios e persistirem numa estética original e bárbara, seguindo a tradição nietzscheana<sup>44</sup>, presente em todos os atos, inerente ao próprio corpo e a *psique*.

Entretanto, a versão mais recente de uma supra-estética, geralmente teorizada como “cultura” e que tenta englobar um sentido radical de crítica da Modernidade e de suas instituições, apresenta alguns problemas. Como essa noção de cultura, agora destituída de um discurso geral, pode enfrentar o acelerado desenvolvimento do sistema capitalista? Com o ela pode se contrapor a própria cultura capitalista e que tipos de estratégias pode utilizar para constituir uma vida de emancipação e diferenças?

O ponto central da contribuição do marxismo e da primeira geração da teoria crítica ao pensamento foi demonstrar como o sistema capitalista se expande através da negação da expressividade humana. Como então práticas culturais expressivas podem se fortalecer num contexto de capitalismo acelerado?

Uma análise do problema da utopia nas teorias pós-modernas precisa enfrentar uma grande ambiguidade. De um lado, o pensamento radical sobre alteridade é de grande relevância por mostrar as ‘sombras’ do projeto emancipatório moderno e todas as dimensões de vivência que precisam ser incluídas na construção de uma sociedade radicalmente outra. Porém, de outro lado, estamos diante da impossibilidade de um discurso geral sobre a construção de uma sociedade radicalmente outra, o que impossibilita estabelecer os termos

---

44 Aqui a referência é feita especificamente as teorias de Deleuze e Guatarri. Ver: Best e Kellner.

da validade e da convivência de projetos diferentes e a própria compreensão do sistema e sua expansão.

A discussão que se segue tentará demonstrar quais são as estratégias críticas liberadoras presentes num horizonte pós-moderno e os seus problemas. Depois, serão discutidos os problemas das práticas culturais no contexto de um capitalismo tardio a partir da discussão da teoria baudrillardiana da simulação.

## **REVOLUÇÃO MICROPOLÍTICA: AS RESISTÊNCIAS DO CORPO.**

As diversas correntes pós-modernas encerram uma ampla rejeição às noções modernas de revolução e transformação social. A utopia Iluminista de uma forma geral e o marxismo em particular foram percebidos como formas de dominação e marginalização daquelas práticas e narrativas que não se enquadravam nos interesses de um discurso ocidental e masculino. Já foi discutido acima como a própria noção de história passou a ser percebida como uma disputa entre discursos, um exercício de dominação e exclusão de narrativas. Contudo, a compreensão dessa forma de análise histórica e da efetividade de sua crítica á razão só pode se realizar através da compreensão de uma das dimensões centrais da análise social pós-moderna ou crítica da modrnidade: uma nova noção de poder.

Autores como Lyotard, Foucault, Deleuze, Guatarri e Bourdieu, apesar de suas tantas diferenças, compartilham de uma idéia fundamental para o pós-estruturalismo e pós-modernismos de uma maneira geral: as prática cotidianas

estão imersas em relações de poder, um poder polimorfo e sem sujeito. Rejeita-se a caracterização poder que o estabelecia como função direta de macro-estruturas, objetos e relações de classe.

Essa nova interpretação do poder está intimamente relacionada com os desenvolvimento de uma análise social baseada no paradigma da linguagem. Uma parte politicamente relevante da teorização moderna sobre o poder estava envolvida na caracterização da sociedade como um todo orgânico, dividida em esferas inter-relacionadas, com funções específicas e inconfundíveis. O ‘modelo’ de sociedade baseado no funcionamento da linguagem desestabilizou modelos hierarquizantes de pensamento e ação: a sociedade sustenta-se no jogo de inter-relação e disputa de múltiplas esferas. E, fundamentalmente, o elemento comum a esses jogos e disputas é a dimensão de poder<sup>45</sup>.

O poder, segundo essa abordagem, não se realiza apenas na opressão e violência explícita ou nas exibições de prestígio e superioridade. Antes, apresenta-se nos muitos tipos de disciplina, nas várias formas de comunicação verbal, amorosa, institucional, nas palavras de especialistas, em olhares, gestos e afetividades (Foucault, 200). Também, a sua reversão ou transformação não está diretamente ligada a uma necessária revolução no mundo da produção, existem no cotidiano múltiplas formas de resistência e confronto. O lugar central que as práticas de marginalidade assumiram nas teorias pós-modernas se deve ao seu sentido cotidiano de recusa e desafio das formas institucionalizadas de poder/opressão.

A discussão acima sobre a noção de ‘cultura como enunciação’ só pode ser completa quando discutida em

---

45 A teoria dos campos de Bourdieu já estabelece como aspecto fundamental a perpassar a lógica de todos os campos sociais a dimensão do poder. As próprias teorias da desconstrução também podem ser citadas como exemplo da centralidade dos problemas de poder.

associação com os novos termos para compreensão do poder. O que está em jogo é um modo radicalmente diferente de conceber o poder como algo não necessariamente repressivo, mas produtivo. Essa forma está presente nas leis e normas, mas também se manifesta em todas as disputas de hegemonia e, especialmente, nas múltiplas tecnologias de controle do corpo e alma.

Essa última metáfora da formação social como modelação do corpo e alma é realmente antiga e claramente incorreta para se referir a perspectiva pós-moderna. Porém, discuti-la pode ser revelador para o problema aqui tratado. Demonstrou-se como as correntes românticas e anti-reificadoras trouxeram-na para o centro da reflexão. Todavia, devido ao esforço de eliminação de quaisquer formas de transcendentalidade, a discussão pós-moderna rejeita radicalmente essa oposição, fazendo perceber uma conseqüência muito importante: a ausência de qualquer tipo de transcendência traz para o corpo humano a inscrição toda a história e política.

Essa discussão orienta a definição de um dos aspectos centrais da crítica à modernidade: o lugar central do corpo. De modo mais refinado, a crítica pós-estruturalista elabora uma noção de instituições, de sua atuação e também de movimentos coletivos, mas o que se quer chamar atenção aqui é que, mesmo no debate sobre as formas coletivas da ação, o desenvolvimento histórico e os sistemas sociais estão relacionados a uma idéia de poder que considera a corporeidade dos indivíduos. Uma parte muito relevante dessa nova noção de poder é 'encarnada': a dominação dos sistemas realiza-se no (e a partir do) corpo dos indivíduos, sua disciplina, seus gestos, sua cor, seu gênero. O corpo é o lugar onde se inserem as práticas de diferenciação e distinção (Bourdieu, 1999).



Contra essa dominação, o tipo de política que se estabelece precisa ter uma íntima relação com as vivências do cotidiano, resistir-lhe também com os poderes de liberação do corpo. O núcleo de resistência das micropolíticas está na afirmação do desejo como uma força revolucionária e antitotalitária. É a partir de bases psicanalíticas que autores como Deleuze e Guatarri tentam estabelecer um novo pensamento revolucionário e anti-sistêmico. Tal pensamento revela uma consciência radical dos perigos de totalização existentes em todos os movimentos sociais e na racionalidade e, como contraposição, apresenta uma noção de liberação do desejo como fundamento revolucionário.

Uma discussão mais detalhada dos autores pós-estruturalistas demonstraria que existe muitas diferenças entre as suas concepções de resistência e que mesmo a equação entre poder e desejo, apesar de origens nietzscheanas, não caracteriza bem os trabalhos de autores como Foucault, por exemplo. Contudo, para essa discussão importa tentar relacionar de uma maneira mais geral como poder e desejo formam as bases de um materialismo pós-moderno que pode ser analisado como uma nova “estética”.

A ascensão do pensamento pós-moderno representou a rejeição da noção de utopia. No entanto, pode-se indicar que uma nova forma de se pensar uma sociedade-outra emergiu: o problema e a luta pelo reconhecimento da diferença e das histórias subalternas é um projeto político para uma sociedade futura. Pode-se falar em ‘utopias’, utopias realizáveis por cada um nas suas práticas cotidianas. Assim como o poder, o sentido da utopia nas teorizações pós-modernas também sofre um processo de “incorporação” (*embodiment*).

Bem como na utopia romântica de reencantar um mundo dominado pela lógica econômica, as micro-utopias pós-modernas tentaram reencontrar um sentido original para a vivência. A

recusa destas últimas em centralizar esses novos ‘sentidos’ em alguma estrutura social levou a uma fundamentação da dominação e liberação (sistema e anti-sistema) no próprio corpo dos atores. Essas teorias tentam resgatar uma série de apelos que foram calados pelo adiamento da realização da utopia da ordem e da revolução marxista. Todos aqueles que não se enquadraram no ideal de “humano” dos modernos, viveram, além do silêncio histórico, o doloroso disciplinamento do corpo. Liberá-los de suas cadeias, numa visão pós-moderna, precisa ser também a liberação das suas sensibilidades.

O problema aparece quando se pergunta como pode haver um sentido original de liberação do corpo através dos desejos o próprio sistema se utiliza das dimensões originárias de desejo e simbolismo para se estabelecer como a forma possível de vida social. Como uma ‘economia libidinal’ ou a esfera da sensibilidade pode ser tomada como o centro de políticas marginais e radicais se o próprio sistema capitalista opera (o que já revoltava os românticos) através da esfera da sensibilidade, submetendo-a também a uma lógica instrumentalizadora?

Numa visão marxista, o problema das correntes de micropolítica é que elas ainda não estabeleceram uma teorização necessária sobre o desenvolvimento do capitalismo, nem tampouco quais são as formas de ações emancipatórias. Suas tentativas de complexificar a visão do poder e das lutas por hegemonia parecem se realizar fora do tempo: não refletem sobre a nova lógica social que se articula a partir de inovações tecnológicas e aceleração de produtos midiáticos.

O problema das correntes pós-estruturalistas é que, ao deslocarem o sentido de um projeto emancipatório, não apresentaram fundamentos que pudessem apresentar uma orientação para as disputas de poder. A afirmação foucauldiana de que em todas as situações sempre existe uma dimensão de

opressão, mas também sempre existe um mínimo de liberdade (Foucault, 2000, p. 291-292) é aceitável e não é problemática em si, mas pode abrir caminho para uma espécie de relativismo problemático politicamente, uma vez que não diz nada sobre a necessidade de encontrar níveis adequados de liberdade.

Para pensar apenas num exemplo, grande parte das teses pós-estruturalistas são utilizadas como lema da onda multiculturalista. O problema do multiculturalismo, além do seu apelo de colorido comercial, está que muitas vezes ele coincide com as práticas direitistas de indiferença ou de racismo mesmo. Que termos os pós-estruturalistas podem estabelecer para se diferenciar do multiculturalismo direitista?

A teoria pós-moderna do poder estabelece uma dimensão fundamental da dominação: a sua pluralidade e imersão em todas as esferas de vivência social. Pensar o corpo como elemento fundamental para a manutenção das práticas de opressão e de liberação estabelece novos problemas para a discussão da estética, mas especialmente para a discussão de problemas éticos. Entretanto, a crítica severa que precisa ser feita aponta para perda de um horizonte mais geral que possa compreender a própria atuação do capitalismo através de padrões de sensibilidade regressivos e repressores. O pós-estruturalismo pretendeu uma recusa das teorias gerais em nome de uma ética radical da diferença e, 'no fim', tornou-se um dos principais empecilhos para a construção de ética contemporânea de bases cosmoplitas.

A partir de agora será discutida uma das principais tentativas pós-modernas de estabelecer uma teoria do capitalismo: o trabalho de Jean Baudrillard.

## O IMPÉRIO DOS SIGNOS: JEAN BAUDRILLARD E A CULTURA COMO SIMULACRO

*“cansadas da dialéctica do sentido, as coisas encontraram um meio para lhes escapar: o de proliferarem até o infinito, o de se potencializarem, o de se sobreporem ‘a sua essência, numa escalada até os extremos, numa obscenidade que lhes servirá, doravante, de finalidade imanente e de razão insensata”.* Jean Baudrillard

A análise cultural de Jean Baudrillard é uma tentativa de sintetizar a crítica da economia política marxista com a semiologia, tanto como necessidade de responder às transformações ocorridas na sociedade capitalista, quanto como um processo de revitalização de uma crítica radical. Essa teorização, apesar de seu diálogo inicial com a teoria marxista das mercadorias, veio a se tornar a mais pós-moderna de todas as teorizações contemporâneas sobre a cultura.

A partir da idéia de valor-signo, Jean Baudrillard (1995b) critica as concepções marxistas sobre o valor. Na teoria marxista há uma nítida oposição entre dois tipos de valores que se realizam na produção social: o valor de uso e o valor de troca. O primeiro, se caracterizaria como um valor “real” ou “original” e baseia-se numa idéia (não conceituada) de necessidade humana e expressiva. Ou seja, seria um valor social capaz de responder às necessidades reais que orientam o trabalho.

O valor de troca, por sua vez, realizar-se-ia na produção, suprimindo sua lógica e demandas. A mercadoria sofre um processo de autonomização onde a realidade que a gerou (trabalho social) é abolida da sua caracterização: as mercadorias aparecem à consciência como existindo naturalmente (fetichismo das mercadorias). O valor de troca

se realiza através do estabelecimento de um equivalente geral (dinheiro) e segundo suas determinações, independente do valor de uso das mercadorias.

A separação marxista entre valor de uso e valor de troca (sob a qual se desenvolveu todo o projeto crítico do marxismo ocidental), segundo Baudrillard, estabelece como valores universais aqueles valores que são próprios das organizações capitalísticas e pressupõe ainda uma idéia naturalizada de necessidade: atribui “*aos objetos um estatuto funcional, o de utensílio ligados às operações técnicas sobre o mundo e, por isso mesmo, o de mediação das necessidades antropológicas ‘naturais’ do indivíduo*” (Baudrillard, 1995b, p.9). Para Baudrillard, a teoria do valor em Marx se constitui sobre bases incompletas: o valor de uso seria mais um impulso utópico (um desejo de des-reificação) do que um valor existente ou possível, e o valor de troca seria uma perspectiva insuficiente para dar conta do problema do valor sob o capitalismo por sua incapacidade de perceber que a economia também opera sob uma complexa economia simbólica.

Recusando o “mito da necessidade” presente na idéia de valor de uso, a idéia de um valor-signo baseia-se numa teoria da prestação social e da significação: o que está em jogo na lógica do valor cultural é o prestígio e a concorrência por ele. Baudrillard retorna aqui para tradições antropológicas que postulam a existência de sentidos comunitários ou mitos que organizavam as sociedades pré-capitalistas. Esses sentidos e valores realizavam-se sob lógica distintas da forma instrumental e racionalizadora, permitiam trocas e sobrevivências comunitárias radicalmente distintas dos valores capitalistas .

A oposição marxista entre valor de uso *versus* valor de troca é deslocada por Baudrillard. Afinal, o que estaria em jogo na produção de mercadoria e da cultura é o seu *quantum* de

inutilidade, a sua articulação de significados: não tem relação com a necessidade, mas com diferenciação e prestígio. A teoria baudrillardiana é uma tentativa de estabelecer as dimensões simbólicas e imaginárias das práticas capitalistas. Por um lado, o autor estabelece uma concepção de valor e produção simbólica que está para além da lógica instrumental e reificadora do capitalismo. Mas, por outro lado, a própria produção capitalista está se realizando sob bases que estão para além da produção material: junto com os objetos são produzidos códigos de dominação. Quando a dominação está se realizando por códigos, diretamente relacionando-se ao imaginário e as estruturas mentais, não é mais possível pensar numa revolução ‘apenas’ nos modos de produzir.

A rígida separação presente marxismo clássico entre economia e cultura perde seu sentido (como por outro caminho a teoria crítica da indústria cultural já apontara): artefatos culturais, representações, sentimentos e até a estrutura psíquica são parte do mundo econômico. O valor se insere no mundo simbólico (que permeia a cultura, bem como a economia) e se caracteriza enquanto uma “prestação social do consumo ostentatório”.

A teoria baudrillardiana constata uma transformação social que se caracteriza como uma nova era de simulação onde as formas de organização da informação e os desenvolvimentos técnicos possibilitaram que a lógica de códigos e simulações tomasse o lugar da produção como princípio organizador da experiência social.

Para Baudrillard, a aceleração (na produção) de mercadorias culturais, imagens ou signos, como ocorreu com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, promove uma passagem da abstração da troca de produtos materiais sob a lei de equivalência geral (economia política clássica) para

uma outra operacionalização e fundamentação das trocas que se baseia (ou tem seu equivalente) nas próprias mercadorias, imagens ou signos- é a “lei do código”. Em parte, essa idéia tenta explicar o amplo processo de estetização das sociedades contemporâneas. É um mundo autônomo de imagens, de poder e sedução de mercadorias, que já não precisam mais representar ou referir-se a qualquer outro objeto, tradição, sentimento. Essa passagem, alicerce da teoria baudrillardiana, explica a existência da simulação como fundamento da vida social contemporânea; o significado e o referente são abolidos, dando lugar ao total, espetacular (e promíscuo, diria o autor) jogo de significantes, onde o “código” não se refere mais a nenhuma realidade- nem subjetiva, nem objetiva- e segue sua própria lógica<sup>46</sup>.

Os efeitos desse ‘império do código’ são repressivos à medida que buscam negar a realidade da produção, levando o autor a falar numa “opressão semiótica” ou “opressão significatória”. Essa opressão semiótica se dá devido ao rompimento radical da relação do signo com a realidade, na forma de um novo totalitarismo ou “pânico do real”. O simulacro, ao tentar ‘renegar’ sua condição de simulação, foge das possibilidades de ser tão somente sonho, desejo, delírio ou imaginação distantes- toma forma não de irrealidades, mas de objetos e experiências que pretendem ser mais reais que a própria realidade (mais emoção que a própria emoção, mais suspense que o suspense): o hiperreal<sup>47</sup>.

O que se tem na hiperrealidade, caracteriza por Baudrillard como o cenário pós-moderno por excelência,

---

46 A idéia de Baudrillard pode ser percebida empiricamente na formação de um complexo cultural ( de modas, marcas, estilos de vida e fama) que não fazem nenhuma referência ao mundo da produção.

47 A noção de hiperrealidade está diretamente ligada ao mundo da TV, cinema e mídia de uma forma geral, mas também se refere aos novos espaços e sensibilidades como Internet, games e parques temáticos.

é um domínio complexo da lógica do código, uma lógica de espetacularização- ou da 'moda' para falar em termos mais empíricos e diretos, onde todas as atitudes programadamente o reforçam. A situação a que se chega (Baudrillard diz que chegamos) é tal que, em benefício do espetáculo do código, as relações de poder deixam de ser assimétricas: se acionadas refletem e reforçam sempre a lógica própria do código. Assim, há um colapso de antagonismos<sup>48</sup>, todas as antigas disputas forma subsumidas pelos imperativos do código do hiper-real . Dos jogos de poder, passa-se aos jogos de simulação (com resultados já sabidos, ou até indiferentes). É nesse contexto que se tem o fim do social. A teoria baudrillardiana poderia ser dita como a versão acadêmica das fantasias mais sombrias do imaginário social após os anos 70.

O mundo tal como é descrito por Baudrillard tem o mesmo sentido histórico de filmes como Blade Runner ou Matrix. A teoria das simulações demonstra como, na alegria dos sentidos momentâneos inspirados pelos ícones da cultura pós-moderna e na profusão de luzes, consumismo, ambiguidade e apelos sexuais, se desenvolve uma limitação radical da ação.

O mundo baudrillardiano e o mundo percebido pela teoria crítica com a ascensão da indústria cultural apresentam pontos em comum: a expansão da opressão do sistema inviabiliza práticas culturais emancipatórias. Contudo, como a crítica cultural moderna ainda está presa à dialética da razão, ainda é possível se pensar em caminhos utópicos, numa rearticulação emancipatória de significados culturais. De certa forma, os problemas da simulação como modo de produção e dominação

---

48 Por exemplo, os conflitos políticos quando se estabelecem na televisão passam a ser um jogo de marketing e visualidade, de paixões momentâneas e pura retórica, não influenciando diretamente na realidade ou trajetória dos movimentos políticos, ou mesmo na vida dos telespectadores.



simbólica do capitalismo já estão presentes na discussão moderna sobre indústria à medida seus teóricos reconhecem que: “a medida unitária de valor consiste na dose de *conspicuous production*, de investimento ostensivo” (Adorno e Horkheimer)

A teoria cultural de Baudrillard poderia ser pensada como uma continuidade teórica da preocupação com as mistificações da participação e dos sentimentos, a irracionalidade da espetacularização, e aquelas artes e sentidos massificados que tomam a pretensa forma de originais próprios da teoria crítica. Mas, Baudrillard rompe completamente com qualquer dimensão de teorização moderna (e até mesmo de teorização) ao decretar a “morte do social” e a existência pura do reino midiático de hiperreal.

Adorno (bem como Baudrillard no início dos anos 60) pensou o alienado supondo, necessariamente, o não-alienado. Já Jean Baudrillard, nos seus últimos desenvolvimentos teóricos, afirmou que o simulacro se tornou total e abandonou a hipótese necessária do não-alienado.

Assim, essa análise separa a teoria de Baudrillard em dois níveis e propõe que a teoria crítica não pode aceitar uma relação necessária entre eles. Esses níveis são: 1) uma descrição do desenvolvimento da cultura contemporânea através da simulação, ou uma explicação sobre a atuação do capitalismo nas sociedades pós-modernas; 2) uma teoria da ação política, ou melhor, de sua impossibilidade.

O objetivo aqui é criticar a ‘descrição do mundo de acordo com Jean Baudrillard’ que se tornou “não político, não-ético, não-literário, não-educacional, não progressivo, não consistente e não-contemporâneo” (Bauman, 1992, p. 149), ou seja a sua teoria política. Mas, perceber a realização de uma nova dinâmica de produção social que modifica os antigos termos

de compreensão da cultura, política e valoração: a sua teoria do capitalismo.

A teoria baudrillardiana da simulação é capaz de indicar um problema fundamental da cultura contemporânea. O problema que se apresenta para um pensamento utópico e para teorias sociais de uma forma geral é: como a mídia e as novas tecnologias têm modificado articulações sociais e políticas? Ou como é possível confrontar a teoria política da simulação?

A cultura do simulacro pode ser entendida como um desenvolvimento ou aceleração da indústria cultural, seu trabalho imprime a lógica de reprodução do sistema em todo o universo simbólico da sociedade. A cultura burguesa (afirmativa) utilizava as visões de um mundo-outro, de ruptura com o sofrimento e a repetição cansativa do mundo trabalho, ainda operava com oposições ou representações, existindo um mundo e a possibilidade de sua ação sobre ele. Nas sociedades de tecnologia e meios de comunicação super-desenvolvidos, as tradicionais fronteiras são borradas e a linguagem midiática assume um lugar quase real, apresenta novos horizontes de vivência, novos padrões de ação e moralidades, interferindo nas fronteiras entre real e fantasia, público e privado.

Esse problema interfere diretamente na discussão sobre a existência de dimensões utópicas no horizonte de uma experiência marcada pela simulação. Já foi apontado acima que a noção de “cultura” é redesenhada no paradigma da linguagem como uma dimensão ético-crítica, como espaço de enunciação de histórias e discursos oprimidos. Diante disso, podemos perceber que o pensamento pós-moderno se desenvolveu em meio a um dilema fundamental entre cultura como enunciação emancipatória e a cultura como simulação.

Seria necessário perguntar como essa ambiguidade foi assumida pelo pensamento que celebrou as ambiguidades.

A resposta mais comum, em parte correta, é que o caráter fragmentário das teorias pós-modernas nunca colocou essa ambiguidade no centro da sua reflexão. Uma vez que este trabalho tem como guia subterrâneo um problema tão geral quanto os fundamentos da crítica social, esse problema emerge. As teorias pós-modernas críticas avançaram ao trazer para a construção dos discursos históricos a questão da diferença, mas a recusa em pensar um discurso geral deixou de lado as “interferências” realizadas pela lógica capitalista, de modo que aquela ambiguidade, tão produtiva do ponto de vista de uma crítica emancipatória, foi pouco desenvolvida.

O trabalho de Baudrillard demonstra bem o tipo de problema que as teorias pós-modernas apresentam. Com a proposta de uma prática extremamente radical nos anos 60, anti-sistêmica, onde as vivências marginais deveriam assumir o centro das práticas e orientações políticas, a teoria da hiper-simulação ‘terminou’, nos anos 90, numa sufocante constatação da ‘imortalidade’ do sistema, da sua capacidade malévola de se proliferar e imobilizar todas as ações. Baudrillard pode ser pensado como um dos autores que tentou elaborar um novo tipo de utopia baseada no “sentido” presente em práticas culturais marginais- cultura aqui como uma dimensão comunitária e reencantada, anterior a lógica do sistema. Contudo, a sua tentativa de pensar essas culturas marginais em relação com a produção capitalista levou a uma hipostasiação da segunda e a mais distópica de todas as narrativas pós-modernas.

Já foi discutido anteriormente como a virada pós-moderna buscou sustentar novos processos de revolta e anti-objetificação através da resistência e liberação de uma dimensão

estética reconstituída, uma nova sensibilidade presente em todas as esferas da vida social e em todos os atores. Mas, se o próprio sistema se utiliza dessa dimensão para se reproduzir, se a dominação é também simbólica, que tipo de liberação é possível?

Um ponto fundamental deve ser retido da apresentação do trabalho de Baudrillard. Ainda que não se concorde com a teoria política baudrillardiana, não se pode minimizar as transformações culturais que ocorreram na sociedade e que ordem pós-moderna buscou descrever. Tornou-se central para a crítica o fato de que toda cultura contemporânea precisa se posicionar diante de uma lógica de produção simbólica permeada de simulação e espetáculo. Porém, o problema que permanece ao se apresentar a principal teoria do capitalismo num horizonte pós-moderno é que também ela não conseguiu estabelecer uma noção de crítica e emancipação que esteja para além dos dilemas da micropolítica.

Buscou-se demonstrar até aqui como as teorias pós-modernas criticaram a utopia estética moderna. A virada linguística e o conseqüente descentramento do sujeito levaram a um deslocamento dos principais termos orientadores da utopia moderna: sujeito e gênio, Razão, originalidade e Revolução. A arte deixou de representar algo mais que seus objetos e ganhou equivalência com diversas outras práticas sociais.

O estabelecimento de um paradigma da linguagem, onde as disputas de poder se dão através do cotidiano e de práticas discursivas, redimensionou o sentido da arte no horizonte pós-moderno. A sociedade não possui mais um núcleo de originalidade/vida incorporado na arte e que produziria sentidos capazes de se opor à reificação. Uma vez que a expressividade e sensibilidade humanas realizam-se em todas as dimensões

sociais, campo artístico deixou de ser um lugar privilegiado para se pensar a utopia e a crítica.

Apesar de recusarem o termo ‘utopia’, as diversas teorizações pós-modernas estabelecem novos caminhos que devem ser seguidos para a realização da justiça e da democracia. Mais ainda, acrescentam a um projeto de vivência futura novos padrões de sensibilidade e novos limites a serem respeitados. A própria noção de “cultura como inscrição” ou o resgate constante de discursos marginalizados podem ser compreendidos como um compromisso ético que se pretende radical.

Porém, não se pode deixar de perceber que vivências pós-modernas também representam vivências de simulação e de reprodução acelerada do sistema, onde o próprio discurso do “outro” e do diferente podem se tornar o comercializável discurso do “exótico” e do multicultural. A falta de uma noção mais geral de produção do sistema capitalista, a própria recusa em teorizá-lo como um sistema, impõe dificuldades à permanência da crítica pós-moderna.

Por enquanto, buscamos apontar que, a despeito da teorização geral da pós-modernidade como um pensamento distópico (e apesar mesmo de suas formas distópicas), nela sobrevivem configurações utópicas. Ainda que numa rejeição do discurso utópico modernista, as utopias pós-modernas podem ser analisadas como as bases para um “projeto da diferença”: um mundo onde as minorias étnicas, éticas, sexuais, afetivas, ideológicas, etc. tenham o seu lugar reconhecido.

A utopia da diferença apresenta um compromisso ético radical. As histórias caladas precisam ser resgatadas do seu silêncio, as práticas do presente precisam ter reconhecido o seu lugar incomensurável. Nas palavras de Bauman, após o reconhecimento da lógica moderna como produtora de

infelicidade e Holocausto, ou a própria lógica da intolerância, uma utopia pós-moderna seria uma utopia da “liberdade, diversidade, tolerância” (Bauman, 1999).

Para o problema discutido aqui, é importante reter o quadro dessa transição de uma utopia artística para uma utopia da diferença. Não se buscou afirmar um fim da arte, ou qualquer coisa parecida, mas apenas que no interior do pensamento social a arte sofreu um severo deslocamento como lugar da utopia. No lugar de uma utopia baseada nas vivências da arte e nos termos do Modernismo, estabeleceu-se uma procura por formas outras de sensibilidade e expressividade: um sentido de estética muito mais geral que o Modernismo buscou sem conseguir realizar.

O maior problema que se apresenta a uma utopia da diferença é a sua própria caracterização em termos políticos, a orientação para sua realização. O processo de “*embodiment*” da opressão e da liberação da opressão tem alguns problemas. Do ponto de vista da opressão, o que unifica e reproduz tantas práticas de violência? O que a opressão dos “diferentes” tem em comum? Se elas não tiverem nada em comum, como será possível a própria compreensão da opressão?

Pensando no problema da emancipação, se ela se realiza através das práticas do corpo e da liberação do corpo, como diferenciar-se da própria dimensão capitalista que trabalha através de dimensões simbólicas e práticas corporais? A tentativa pós-estruturalista de reencontrar um sentido de estética dilatado, que não estivesse vinculado diretamente a nenhum campo social, tem que enfrentar o fato de que o próprio capitalismo, como uma lógica de dominação e diferenciação simbólica, também se estabelece segundo essa ampla utilização da dimensão estética.

Marcuse desenvolveu uma idéia fundamental para a teoria crítica que foi uma síntese marxista-freudiana onde se perceber que a ordenação capitalista trabalha também sob uma forma de dominação dos instintos e desejos. Numa concepção em muitos pontos próxima de alguns teóricos pós-estruturalistas, ele também demonstrou como a liberação do capitalismo passaria necessariamente por uma liberação dos desejos. Contudo, a partir dos anos 60, foi o próprio Marcuse quem demonstrou que o capitalismo passava a realizar/permitir vários processos de liberação sexual, contudo essa liberação ainda estava sob o domínio de uma lógica do desempenho (“dessublimação repressiva”) (Marcuse, 1981).

Muito da cultura da simulação pós-moderna está baseada no apelo aos instintos do corpo, pulsões e as fantasias de uma sexualidade liberada. Porém, todas essas formas são determinadas pela lógica do capital: objetificação do outro, imposição de normas de desempenho e padrões estéticos extremamente restritos e sufocantes. Dessa forma, o problema da utopia pós-moderna subterrânea é que, ao tentar restabelecer um novo sentido estético para vivência social, se depara com a lógica do sistema capitalista que opera e se realiza sob as mesmas dimensões que ela pretendeu estabelecer com radicais.

## CAPÍTULO 4

# O MARXISMO NA CONTRAMÃO DA PÓS-MODERNIDADE: A PERSISTÊNCIA DA UTOPIA

*“o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror”* Fredric Jameson

A discussão anterior sobre a “virada pós-moderna” demonstrou os principais problemas que um pensamento crítico contemporâneo precisa enfrentar: a expansão de uma cultura do simulacro e a diluição de uma noção de utopia. Ainda que a apresentação das teorias pós-modernas tenha enfatizado aquela dimensão do pensamento pós-68 preocupada em desenvolver práticas anticolonialistas e antiopressivas, um projeto que Hal Foster chamou de pós-modernidade crítica, outros problemas se apresentam.

A noção de micro-guerrilhas cotidianas, apesar de descortinar as sutilezas do poder, tende a deixar de lado a crescente expansão do sistema econômico, as suas novas formas e seu domínio ‘sutil’. Para Terry Eagleton, o trauma da derrota política de 68 gerou um pessimismo libertário: *“libertário por que não renunciaria ao sonho de algo muito diferente do que temos; pessimismo porque estaríamos demasiado e tristemente conscientes da onipotência da lei e do poder para acreditar que tal sonho jamais pudesse ser transformado em realidade”* (Eagleton



in: Wood e Foster,1999, p. 25.)<sup>49</sup>. Para um outro crítico marxista, “a ênfase que se deu ao poder foi uma tentativa de combater o vazio político de teorias que reduzem as relações sociais às suas formas lingüísticas” (McNally in: Wood e Foster,1999, p. 36)

A crítica marxista das várias versões pós-modernas do fragmentário indicam que, ao destituir qualquer visão universalizante, o pós-moderno destitui também a existência de um sistema econômico. Uma visão comum dos marxistas é a seguinte:

“mesmo em suas manifestações menos extremas o pós-modernismo insiste na impossibilidade de qualquer política libertadora baseada em algum tipo de conhecimento ou visão “totalizantes”. Até mesmo uma política anticapitalista é por demais ‘totalizante’ ou ‘universalista’. Não se pode dizer que o capitalismo, como sistema totalizante, exista no discurso pós-moderno- o que impossibilita a própria crítica do capitalismo.”( Wood e Foster, 1999, p. 13)<sup>50</sup>

A recusa pós-moderna de um ponto de vista ‘universal’ é capaz de minar seus próprios projetos emancipatórios: por que uma ‘minorias’ ou ‘identidade cultural’ deveria deixar de se impor a outra? Como movimentos políticos identitários podem articular suas necessidades que estão para além do problema do reconhecimento?

---

49 Ver também Eagleton (1998).

50 Essa citação deixa de lado que Baudrillard por exemplo apresenta uma teoria do capitalismo. Do ponto de vista marxista, ou da teoria crítica, a crítica feita a Baudrillard se daria pela total volatilização do sistema que ele aponta, e especialmente pela sua incapacidade de ações anticapitalistas. Assim , mais correto seria dizer que o capitalismo não existe no pós-modernismo como algo a ser criticado.

Sob as lentes marxistas, essas questões ganham uma atenção fundamental. Afinal, compreendê-las envolve recolocar os problemas do sistema capitalista como foco central de análise e de reconstrução das utopias. O marxismo, apesar de detratado e um tanto deslocado no *showbiz* acadêmico durante o tempo da ascensão pós-moderna, desempenhou uma importante contribuição à compreensão da virada pós-moderna<sup>51</sup>. Neste será analisada uma tentativa de reconstituir um discurso geral marxista a partir dos problemas apresentados pela virada pós-moderna: o trabalho de Fredric Jameson. A idéia a ser desenvolvida é que este autor apresenta uma síntese entre um projeto de utopia baseado na estética, herança do marxismo ocidental e aspectos do pós-estruturalismo. Em outros termos, o autor elabora uma teoria marxista da cultura contemporânea a partir das críticas feitas pelo pós-estruturalismo.

Jameson pode ser apontado como um dos principais teóricos marxistas da cultura contemporâneos. Mas sua análise aqui se deve aos seguintes aspectos de sua obra: 1) a tentativa de reconstituição do marxismo para além de uma nova ortodoxia, considerando as críticas do pós-estruturalismo (a noção de sujeito como criação moderna, os meta-relatos como forma de totalitarismo, a crítica da noção de revolução, etc); e 2) a re colocação do problema da utopia como aspecto fundamental da teoria social, dando continuidade ao projeto da teoria crítica.

Esse capítulo pretende apresentar a principal contribuição de sua obra (a idéia de pós-modernidade como a lógica cultural do capitalismo tardio) e suas implicações para a compreensão contemporânea da estética como utopia, seus avanços e problemas.

---

51 David Harvey, Terry Eagleton, Fredric Jameson estão entre os principais nomes. Para uma melhor compreensão do problema marxismo *versus* Pós-Modernismo ver: WOOD & FOSTER (1999); AGGER (1992) e BEST & KELLNER (1991).

## A PERSISTÊNCIA DO MARXISMO: O PROJETO DE FREDRIC JAMESON

A problemática da pós-modernidade surge na obra deste autor a partir de uma preocupação estética e cultural e da tentativa de manutenção do status do marxismo. Em *“Marxismo e Forma”* publicado em 1971, ainda que quase uma década antes de sua teorização sobre a pós-modernidade como a “lógica cultural do capitalismo tardio”, o diálogo com os principais nomes do marxismo ocidental já apresenta um certo incômodo com relação à capacidade deste em responder aos novos problemas da arte, especialmente diante dos avanços da mídia, e aponta, ainda que não explicitamente, para uma “necessidade” que era uma teoria marxista da cultura capaz de responder às transformações no mundo do pós-guerra (Anderson, 1999). A trajetória intelectual que leva-o dos problemas da crítica literária a um projeto de teoria geral da cultura já foi bem descrita (idem), aqui cabe apenas indicar alguns dos principais marcos desse processo de teorização.

A necessidade dos seus trabalhos durante a década de 70 era conciliar a “sensação” de um novo modo-de-produção com as mudanças que ocorriam no campo artístico. Influenciado pelos problemas da linguagem e da textualidade do pós-estruturalismo (idem), pela noção baudrillardiana de simulacro e, especialmente, pela noção de Ernest Mandel de capitalismo tardio (idem) foi possível sair de um diagnóstico da cultura contemporânea ‘solto’ para retomar uma lógica cara ao marxismo clássico. Nessa nova interpretação, percebe-se a tentativa de encontrar o capitalismo do pós-guerra gerando novas formas culturais – amplo mercado de bens culturais, novos padrões de sociabilidade, mudanças na arquitetura, performances, videoclipes, etc.

A noção de Mandel de capitalismo tardio é o principal aspecto orientador da reconstrução do Marxismo que foi desenvolvida por Fredric Jameson. Longe de encarar a terceira revolução tecnológica e as diversas mudanças sociais decorrentes da automação do trabalho como um fim da lógica do capital descrita por Marx, a idéia de capitalismo tardio procura demonstrar as suas conexões: como o desenvolvimento da tecnologia e as novas relações de trabalho se encontram no próprio desenvolvimento das forças produtivas. A idéia mandeliana central é que a necessidade de valorizar o capital, através da mais-valia, permanece, o que mudou foram as estratégias (Mandel, 1982). Fundamentado numa explicação marxista das transformações da economia, o trabalho de Jameson retoma a reconstituição de uma teoria da cultura baseada na forma de produção.

A defesa e reconstrução do Marxismo numa época de hostilidades às teorizações gerais e a um projeto político radical são o núcleo central do projeto jamesoniano. A tentativa de analisar amplos processos culturais a partir das transformações do capitalismo ou da lógica econômica coloca-o numa posição diferenciada dentro do debate sobre a pós-modernidade e traz uma certa confusão na discussão de sua obra; seguindo as suas própria palavras, para alguns ele é mais um marxista nostálgico, para os marxistas, alguém que aderiu a uma nova onda, ou ideologia capitalista (Jameson, 1994).

A primeira questão que precisamos enfrentar é, aparentemente, a mais “inocente” e, ao mesmo tempo, a mais complexa: em que e como o marxismo jamesoniano se diferencia do marxismo clássico? As dimensões que essa questão levanta podem ser tomadas como os principais aspectos teóricos da sua trajetória intelectual. A resposta a essa questão precisa ser emoldurada pela particular situação histórica de crise do

projeto político marxista a partir dos anos 60: o espectro que ronda a teoria jamesoniana é o da morte do marxismo.

Os esforços deste autor concentram-se assim numa resposta particular a essa ameaça. Uma ‘nova configuração do modo de produção’ é sistematizada a partir das alterações objetivas da ordem econômica e das transformações ocorridas no ‘horizonte existencial’ da sociedade. O que passa a ser teorizado não é mais uma mera ruptura estética, mas toda a vida social: uma expansão da cultura que transforma a experiência do sujeito. Aceitando que uma mudança radical ocorreu e que novos horizontes de experiência se delineiam, Jameson compartilha da imagem de uma nova sociedade, tal como Lyotard e Baudrillard. Problemas como a lógica da simulação, a fragmentação esquizofrênica da *psique* e a heterogeneidade, que foram levantados pelo pós-estruturalismo francês, são englobados nessa nova teoria (Kellner, 1989). O mundo não está mais ordenado segundo formas rígidas de classe, nem a arte sob a angústia da representação, uma nova superficialidade emerge.

Os oponentes dessa caracterização encontram aí uma vasta lista de delitos. O questionamento principal é se é possível assumir esses termos e “diagnósticos” pós-estruturalistas sem assumir o tipo de ação política que eles pressupõem e se, principalmente, reassumir a lógica de totalidade do marxismo não implicaria em reafirmar a supressão da diferença, particularidade e heterogeneidade (Best e Kellner, 1991).

O projeto de Jameson pode ser resumido como uma tentativa de realizar “uma compreensão totalizante do novo capitalismo ilimitado - teoria adequada à escala global de suas conexões e disjunções” (Anderson, 1999, p. 78). Para ele, assim como para outros marxistas, a equação pós-moderna “totalização = totalitarismo” é enganosa, antes a totalização é

uma necessidade inerente ao pensamento crítico. Mais adiante se discutirá essa questão.

Mas, essa análise das novas experiências culturais como estando relacionadas a um desenvolvimento da lógica econômica revela uma nova teorização dos modos de produção e da ideologia. Ambos estão agora envolvidos com a noção de “ato simbólico”, discurso e textualidade. Como crítico da cultura, Jameson apresenta, inicialmente, uma visão diferenciada para os trabalhos literários: textos como um tipo de prática. O desenvolvimento dessa idéia, com a imersão das práticas sociais em práticas textuais, leva a uma compreensão social que se aproxima de muitas das teorizações dos pós-estruturalistas. A ideologia não é percebida como um reflexo necessariamente distorcido da realidade, mas como tentativas de responder as ‘fissuras’ da vida social. Contudo, dentre as múltiplas camadas que compõem as práticas textuais, muitas relações com o sistema se estabelecem, ele pode ser entendido ainda como um horizonte limitador das interpretações.

A noção de ideologia funcionando como textualidade desenvolvida por Jameson (1992) pode ser compreendida como uma resposta ao constante problema de uma sociologia da arte marxista: as mediações. Desde Adorno e Benjamin, esse problema é fundamental e se constitui como um dos principais aspectos de crítica ao marxismo ortodoxo: as diversas esferas da sociedade mantêm relações com o modo de produção que não são de determinação ou causalidade necessária, antes são mediadas por dimensões linguísticas, psicanalíticas, políticas, etc. Contudo, o modo de produção econômica permanece em última instância, delimitando os horizontes de desenvolvimento.

É preciso especificar que há uma dupla dimensão em que os textos e práticas culturais estão relacionados com a

produção econômica. De um lado, a própria lógica de produção social marxista estabelece, em qualquer época histórica, uma relação de todas as práticas sociais com a economia (é a dimensão essencial da relação homem natureza); do outro, existe o contexto histórico capitalista que matiza essa dimensão de forma específica. Esse problema aparece de forma muito evidente na fase de exílio dos frankfurtianos:

*“a análise de poder passa, então, para esses autores [ Adorno e Horkheimer], a concentrar-se diretamente na esfera dos dispositivos políticos de dominação, relegando a posição secundária o poder econômico via lucro e propriedade. (...) isso não significava qualquer restrição à forma capitalista de organização da sociedade mas, pelo contrário, exprimia a plena universalização da lógica capitalista, centrada na troca de equivalentes para a sociedade como um todo. Ou seja: o primado da política sobre o econômico no capitalismo de Estado, longe de abolir a circulação de produtos sob a forma de mercadoria como momento determinante do processo de reprodução, lhe confere o máximo de alcance e relevo como domínio privilegiado da ideologia”.* (Cohn in Adorno, 1994, p. 10-11)

A mudança realizada por de Jameson de uma preocupação com os textos e prática literárias para uma teoria geral da produção cultural, ou a mudança de uma análise vertical para uma análise horizontal (Kellner, 1989), leva-o também a uma transição na abordagem do problema das mediações. Não se trata mais de perceber “apenas” as dimensões da produção presentes no texto literário (Jameson, 1992), mas como a produção capitalista fortalece/reproduz determinadas práticas

culturais, e, principalmente como seria possível ‘romper’ com essa lógica de produção própria do sistema. Permanece em jogo o problema da reificação tal como discutido por Lukács e os teóricos críticos, e a questão que Jameson se volta, ao tentar constituir um marxismo no capitalismo tardio, para o problema da própria persistência do pensamento crítico numa era de intensa simulação e objetificação.

Dessa maneira, parece que a resposta à questão anterior é aparentemente simples e até, talvez, seja do agrado do autor discutido e dos marxistas de uma maneira geral: não existem rupturas severas entre o marxismo do capitalismo tardio e os principais elementos do marxismo. De uma maneira geral e sob um tom aparentemente unificado, o marxismo sai fortalecido nesse debate uma vez que é capaz de responder às aceleradas transformações mundiais desde o pós-guerra. Para Jameson, bem como para Terry Eagleton, a corrente tendência de considerar o marxismo, a noção de ideologia e o pensamento radical como tendências superadas são novas dimensões ideológicas do sistema: representa um recrudescimento da lógica de reificação. A suposição da morte do marxismo representa sua maior necessidade (Jameson, 1994 e Eagleton, 1998).

Dessa forma, Jameson tenta estabelecer o Marxismo como ‘horizonte interpretativo’ de uma crítica da cultura contemporânea. O seu projeto, ao tentar responder aos diversos problemas de uma época pós-moderna, recoloca a dimensão mais fundamental da teoria crítica que é um comprometimento com pensar o mundo outro. O guia da obra jamesoniana é pensar uma sociedade organizada em termos não-capitalistas e, dado o nível de expansão do sistema, fornecer elementos teóricos para combater a crise dos movimentos socialistas. Nesse sentido, talvez possa se falar até que Jameson tenta elaborar algo na esfera de ‘o marxismo como utopia possível’ para os tempos de capitalismo tardio.



## A LÓGICA CULTURAL DO CAPITALISMO TARDIO.

O pós-modernismo como lógica cultural do capitalismo tardio, tese jamesoniana fundamental, reproduz a dimensão mais geral do pensamento marxista que relaciona a dimensão cultural como o sistema econômico. Assim, o aspecto fundamental da interpretação jamesoniana é que a aparente desconexão entre as características de uma época pós-moderna são recolocadas dentro de uma lógica unificadora: o capitalismo multinacional. Contudo, como deve ficar claro mais adiante, a sua perspectiva não considera o pós-modernismo como um sistema total, mas como um sistema “heterogêneo apesar de dominante”. A sua teoria é o projeto de um caminho crítico-transformador em meio a uma paisagem pós-moderna estruturada para permanecer estranha ao problema da emancipação. Aqui será caracterizado o que esse autor chama de lógica cultural pós-moderna e a possibilidade de uma “nova arte política”, tomando esse termo como a própria idéia de reconstrução das formas utópicas sob o capitalismo tardio.

Na introdução ao seu mais famoso ensaio sobre o pós-modernismo (Jameson, 1996), sua primeira frase já nos dá a dimensão da ambiguidade da discussão sobre o pós-moderno: “É mais seguro entender o conceito do pós-moderno como uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época em que já esqueceu como pensar desta maneira”(idem, p. 13). Assim, está indicado o problema compartilhado por todas as formas de pensamento que se desejam críticas no capitalismo tardio: como se pode pensar as formas da emancipação se a própria marca do tempo presente é minar as possibilidades de liberdade e crítica? Como seria possível a uma época que tem como principal característica decretar o “fim da História”, voltar a pensar historicamente? De modo direto, podemos observar que essa é precisamente a abordagem marxista que religa a

aparente fragmentação teórica e cultural, a crítica a todas as formas de metadiscursos, ao desenvolvimento do capitalismo.

Essa aparente ironia é reveladora da necessidade jamesoniana de confrontar a lógica ou ideologia dominante a partir da reafirmação de um modo de determinação que a moda intelectual dos anos 80 e 90 ridicularizou: a relação entre experiência e modo de produção. Contudo, a resposta ainda não está evidente e ao alcance já que é difícil saber como pensar sobre aquilo o que se esqueceu como se pensa

Num certo sentido, a sentença citada acima parece uma condenação. Mas, dentro de um horizonte marxista, é só a partir das situações antagônicas reais que se faz possível questionar as formas dominantes de pensamento e ressaltar suas lacunas e incapacidade em responder às necessidades humanas.

Outro aspecto controverso nos textos de Jameson dos anos 80 foi o próprio uso do termo 'pós-modernidade' que, ao acompanhar o sabor de celebração do sistema reflete uma profunda alienação. Contudo, a justificativa mais geral para a inclusão do termo no vocabulário marxista é a necessidade de se considerar a justa crítica aos ideais da modernidade depois dos muitos massacres que caracterizaram o século XX. Assim, o uso do termos pós-modernidade se fez, como em outros autores, numa tentativa de não abandonar o olhar crítico sobre a sua dimensão celebratória - a tentativa de evasão da crítica sistêmica, e nem a sua indicação de um problema na fundamentação ético-política das ações modernas (Huysen, 1996; e Bauman, 1998)

Assim, o conceito de pós-modernismo representou a caracterização de uma época e ao mesmo tempo sua crítica: uma *"certa concepção de uma nova norma cultural sistemática e de sua reprodução, a fim de poder fazer uma reflexão mais adequada a respeito de formas mais efetivas de política cultural em nossos dias"* (Jameson, 1996, p. 32). A sua proposta era de

uma “visão dialética” da pós-modernidade que seria capaz de articular “o sintoma” e sua crítica. De uma maneira geral, o uso do conceito de pós-modernismo por nosso autor tenta refletir especialmente “o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a “cultura” se tornou uma verdadeira segunda natureza” (idem, p. 13).

Perry Anderson comenta essa caracterização na obra de Jameson da seguinte maneira:

*“Enquanto o modernismo extraía seu propósito e energias da persistência do que ainda não era moderno, do legado de um passado pré-industrial, o pós-modernismo é a superação dessa distância, a saturação de cada poro do mundo com o soro do capital. Nenhuma ruptura política radical, nenhuma tempestade súbita nos céus da história marca ‘esse modestíssimo e brando apocalipse, levíssima brisa marinha’ que representa uma momentosa transformação nas estruturas subjacentes da sociedade burguesa contemporânea” (Anderson, 1999, p. 67).*

O modernismo produziu uma crítica sistemática da mercadoria. O novo gênero discursivo pós-moderno representa, antes, uma aceitação e reprodução da mercadoria sem que espaços de expressão ou tentativas de ruptura sejam tematizadas de modo significativo. Assim, uma das principais características pós-modernas em arte, como na cultura de uma forma geral, seria o fim da angústia com relação ao mundo das mercadorias, ou o próprio desligamento da percepção do mundo do trabalho e do mercado como uma forma de alienação (idem). Jameson

esclarece, ao comparar os ‘sapatos’ pintados por Van Gogh com os sapatos de Andy Warhol, que a transição modernidade/pós-modernidade não é uma mudança de conteúdo, mas uma mudança muito mais fundamental, uma transformação dos objetos e dos sujeitos (Jameson, 1996, p. 37). Tomando o exemplo da arte de Van Gogh, o que existe é uma tentativa de representar o mundo mostrando as suas fissuras e dramas, a arte toma para si uma tarefa de vontade: transformar o mundo. Na arte pós-moderna, tomando com exemplo Andy Warhol, não existe qualquer tipo de angústia ou drama de representação: as imagens simplesmente estão no mundo, sem questioná-lo, aderiram a ele e o reproduzem. Essa transição é caracterizada por Jameson como uma “nova superficialidade”, característica fundamental dos objetos culturais afins ao capitalismo, que é o próprio domínio da simulação.

Se tudo se tornou cultural de uma maneira completamente nova e distinta como nunca tinha sido antes, o que significa essa explosão do cultural? Quando tudo se torna cultural, o conceito de cultura não perde a sua própria caracterização e significado? Mais especificamente, no caso jamesoniano, quando se diz que houve uma super expansão do cultural de modo a mimetizar a lógica econômica, qual é a diferenciação que existe entre essas esferas?

O pós-moderno caracteriza-se pela pouca diferenciação entre economia e cultura com um evidente prejuízo para a cultura: o que ocorreu foi uma impressionante expansão da lógica de alienação e reificação. Numa continuidade do argumento de Lukács e da teoria crítica, Jameson reconhece que, através de novas obras e objetos, a economia se reproduz em todas as esferas e age através daquelas formas que eram consideradas domínio do espírito (Jameson, 1997). O nosso autor concorda com o diagnóstico baudrillardiano quando este aponta

a intensificação da lógica de espetáculo e da diversão. Contudo, o primeiro está orientado por uma lógica de interpretação onde o poder e capital operam e podem ser confrontados, ainda que a luta pareça desigual e quase impossível. O que para Baudrillard é jogo de códigos que se alimenta de sua própria lógica de intensidades, para Jameson é resultado de dominação e imperialismo cultural<sup>52</sup>.

Dessa forma, a compreensão histórica do pós-modernismo como um momento fundamental de legitimação e aprofundamento do capitalismo, para além da mera descrição estilística e de novas variáveis culturais, realiza uma tentativa de pensar dialeticamente o nosso tempo na História. Essa caracterização busca abrir espaços para uma ‘nova’ discussão de um projeto político radical ou, pelo menos, para a continuidade de um questionamento político. O projeto analítico jamesoniano não pode ser descolado de uma proposta de reconstrução de uma utopia estética adequada ao tempo presente.

Essa nova utopia estética pode ser pensada como uma síntese da utopia estética moderna com a noção pós-moderna de deslocamento dos cânones do Modernismo e emergência de práticas culturais da diferença. Jameson permanece fiel à idéia tão radicalmente moderna de que a estética é um lugar privilegiado para compreender e transformar o mundo, mas reconhece o quanto essa dimensão estética está pulverizada nas diversas práticas contemporâneas e não pode ser identificada com um campo ou segmento social. O fato de que tudo em nossas vidas se tornou cultural encerra uma séria expansão da alienação. Porém, recoloca um projeto crítico ou a nova estética emancipatória a se construir diante do desafio de repensar os

---

52 Um dia, nos idos dos anos 90, ouvi uma sentença de morte para Jameson: ‘mesmo falando da cultura, é pesado... fora de moda’. Dois adjetivos que queriam dizer então, como ainda hoje: sem razão para existir.

elementos de sua sensibilidade e o repertório de novas prática anti-reificantes com um claro conteúdo político<sup>53</sup>.

Esse debate sobre a possibilidade de um marxismo reconstituído indica que as novas práticas se caracterizariam por um aspecto cognitivo e pedagógico, numa renovada tentativa de reorganização do espaço e da compreensão histórica chamada de estética do “mapeamento cognitivo” (Jameson, 1996) capaz de dimensionar vivências não-reificantes que mais tarde Jameson associaria ao método brechtiano (Jameson, 1999). A continuidade dos principais temas do marxismo ocidental no pensamento de Jameson é evidente. A sua aproximação da caracterização da nossa época através de termos pós-estruturalistas, apesar da familiaridade, utiliza-os em parte como sintomas. A resposta do marxismo jamesoniano ao pós-estruturalismo ou à teoria contemporânea que o confronto por restituir uma lógica de determinação marxista, provavelmente seria baseada na idéia de que as perspectivas contemporâneas ainda conseguem perceber e descrever o mundo, mas são incapazes de entender o seu fundamento unificador e as razões de sua permanência.

## **O MARXISMO CONTRA O RELATIVISMO, OU OS CAMINHOS DA CONTINUIDADE DE UM PROJETO EMANCIPATÓRIO UNIVERSAL**

A apresentação do conceito de pós-modernidade tal como teorizado por Fredric Jameson pode ser resumido como uma

---

53 Para ver mais especificamente exemplos onde Jameson trabalha suas concepções de uma estética utópica deve-se analisar as suas idéias sobre a arte que foi desenvolvida na União Soviética durante os tempos do comunismo ( a idéia dele é que um outro tipo de organização social pode estabelecer lugares de pensamento, elementos e relações artísticas diferenciados) (Jameson, 1994), mas também suas análises sobre arquitetura e fotografia (Jameson, 1996)

explicação estrutural para os diversos fenômenos políticos pós-década de 60 e para a “virada lingüística”. O principal problema que o desenvolvimento dessa explicação tem que enfrentar diz respeito às relações que realiza entre um paradigma da linguagem e um paradigma do sujeito, especificamente a versão marxista deste, com ênfase no aspecto da produção.

A caracterização jamesoniana da pós-modernidade tem como principal aspecto a emergência de um ator descentrado em meio a um contexto político fragmentário, incapaz de garantir um sentido para suas ações ou uma vida menos ansiosa, deslocado das formas de solidariedade. A pluralidade de discursos existentes é corroborada por uma incapacidade teórica e política de unificá-los e mesmo de compará-los, sendo muito difícil e estabelecer distinções significativas entre eles. Esse também é o quadro pintado pelas teorias pós-modernas. Mas, nesse quadro é atribuído um sinal positivo (ou pelo menos de aceitação) à fragmentação e ambiguidade que seriam a própria condição da existência. Quaisquer tentativas de determinar e explicar essa ambiguidade, de indicar-lhe um sentido histórico, foram consideradas argumentos de força e exclusão. O que para Jameson é uma condição histórica específica, intimamente relacionada com uma nova fase do capitalismo e sua reprodução, é para as teorias pós-estruturalistas e pós-modernas a própria condição social.

Assim, a crítica feita ao projeto jamesoniano não é difícil de ser entendida<sup>54</sup>: seria mais uma tentativa de restabelecer as bases do projeto moderno e seu totalitarismo. Jameson, diz-se mais especificamente, não teria conseguido estabelecer um novo horizonte para o marxismo que estivesse distante das práticas de recusa da diferença que lhe caracterizaram como parte do

---

54 Ver Kellner (1989), especialmente os trabalhos de Goldstein e Horne.

projeto moderno e acrescentamos: da utopia da ordem. Para um de seus críticos : “ *Jameson himself fails to note that the desire to represent totality consistently instantiates itself as terror the moment a theory is put into practice in which wholeness of form ceases to be a regulative idea of reason and is made constitutive*” (Horne. In: Kellner, 1989, p. 269)

Uma vez que o alicerce irremovível do projeto de Jameson é o seu comprometimento com o marxismo como horizonte interpretativo, teóricos pós-estruturalistas questionam a natureza e a necessidade desse compromisso, o porquê dessa irreduzibilidade essencial. Seguindo a lógica pós-estruturalista, esse compromisso fundamental é muito mais uma espécie de ortodoxia do que uma postura radical; verdadeiramente radical seria, nessa perspectiva, considerar as práticas desconstrutivas que são capazes de desestabilizar qualquer compromisso de superioridade ou autoridade teórica. Ironicamente, um outro crítico pergunta se o projeto de Jameson de um ‘inconsciente político’ não deveria ser interpretado mais com um compromisso com a integridade do modelo marxista de inconsciente político. (Radhakrishna. In: Kellner, 1989, p. 303)

A questão levantada por um teórico pós-moderno seria: por que manter um compromisso com o marxismo? Mais ainda: como desvincular o marxismo de seu impulso ordenador/modernizador? Dentro de um horizonte pós-estruturalista, a ênfase na reconstituição de uma teoria geral marxista pode ser vista como uma tentativa de restabelecer essencialismos teóricos e suprimir a diferença através da hegemonia de um esquema de totalidade histórica.

Num primeiro nível de análise, o que está em jogo é a possibilidade uma análise da vivência do fragmentário e das novas sensibilidades a partir da estrutura de determinação econômica. Em outros termos, o problema se apresenta da



seguinte maneira: é teoricamente coerente explicar através do paradigma da produção (o marxismo e a descrição de uma lógica do capital), o que foi descrito através do paradigma da linguagem (esquizofrenia, descentramento, simulação)?

Os críticos pós-estruturalistas de Jameson tentaram refutar teoricamente o seu tipo de explicação marxista através da idéia de que seu pensamento seria mais uma forma das metanarrativas modernas, incapaz de reconhecer as limitações produzidas pelo seu ideal de racionalidade e determinação e, portanto, próxima das formas de totalitarismo. A reconstrução do marxismo estabelecida por Jameson apresenta problemas, especialmente na sua reconstrução das formas utópicas que deixa de lado questões fundamentais levantadas pelo próprio desenvolvimento do marxismo na urgência por reconhecer a existência e possibilidade de formas anticapitalistas na experiência cultural. Porém, a resposta do pós-estruturalismo não construiu um argumento mais consistente para além da acusação de 'metanarrativa'. É interessante que, muitas vezes, o que foi apontado como ironia é um argumento muito importante: a metanarrativa do fim das metanarrativas é a maior e mais abrangente de todas elas. Além disso, para justificar o seu próprio modelo, pós-modernismos e pós-estruturalismo não constituem fundamentos consistentes para a superação do discurso marxista. Parece simplório, mas alguém poderia argumentar que um discurso baseado na economia é tão válido quanto outros discursos, e que as práticas marxistas são tão válidas quanto outras práticas. O pós-estruturalismo pode questionar porque se comprometer novamente com o marxismo, mas não pode estabelecer uma base coerente para recusá-lo definitivamente.

Como a teoria pós-moderna, de uma maneira geral, discute os problemas de validação com base no relativismo, o seu

próprio estabelecimento e a crítica daquilo que se lhe opõe são comprometidos. O sentido final da rejeição pós-estruturalista ao marxismo só pode ser estabelecido através de uma discussão de valores, onde o marxismo seria identificado como uma prática totalitária/autoritária. Os teóricos pós-estruturalistas e pós-modernos de um modo geral, tem como única arma para destituir o projeto marxista, bem como quaisquer outros projetos, um núcleo ético: a persistência da diferença. No entanto, a pesar da força da idéia de diferença na constituição e fundamentação da crítica, a sua radicalização num relativismo radical inviabiliza um projeto crítico consistente.

As teorias pós-modernas têm como núcleo de sua crítica um compromisso com a diferença. Por sua vez, o marxismo teria seu fundamento na existência não-reificada. Nesse momento inicial, ambos parecem muito próximos de uma ética emancipatória capaz de constituir um sentido utópico radical. Contudo, as já referidas acusações mútuas interrompem esse acordo de paz. O pós-modernismo entende o projeto marxista como a teoria/utopia por trás da política soviética após os anos 30. Mas, essa leitura é incorreta uma vez que o desenvolvimento do marxismo ocidental pode ser percebido como a forma mais radical de recusa da ideologia soviética, e, ainda mais, o desenvolvimento soviético não pode ser entendido como uma negação da racionalidade capitalista. O núcleo do marxismo, tal como ele se desenvolveu no marxismo ocidental, é um projeto emancipatório.

O problema do pós-estruturalismo é que as suas bases teóricas e políticas relativistas são incapazes de estabelecer uma alternativa a teoria marxista em termos de um pensamento ético radical: como uma utopia da diferença pode se contrapor a emergência de discursos totalitários? O problema de um projeto crítico com bases relativistas é sua autolimitação: sem

um horizonte geral, não há argumentos ou fundamentos para garantir a existência da alteridade.

Já o pensamento marxista, ao estabelecer o compromisso com o fim da exploração e reificação como fundamento ético, apresenta meios capazes de situar historicamente discursos válidos e não-válidos; além de o reconhecimento da diferença não ser incompatível com seu projeto. É nesse sentido que pode se justificar a síntese que Jameson tenta realizar entre a lógica marxista da produção econômica e o contexto ético-político desenvolvido pela teoria pós-estruturalista. A sua tentativa é de trazer para o interior da teoria marxista aquelas histórias sufocadas e, ao mesmo tempo em que segue a dimensão utópica benjaminiana, estabelecer o que é necessário para a *redenção* de todas elas: uma vivência outra, não estabelecida sob bases capitalistas.

Essa noção de história presente em alguns autores da teoria crítica e reinterpretada por Jameson, ainda que em termos de sua adequação a uma linguagem mais contemporânea, de *história como redenção*<sup>55</sup>, revela um aspecto muito importante do que está envolvido no universalismo marxista e a que projeto se refere a sua ética. Martin Buber, falando da profecia messiânica, explica: “*Não se trata da emancipação de um povo, mas da redenção do mundo, e a emancipação de um povo não é senão um signo e um caminho para a emancipação do mundo*” (citado por Löwy, 1989, p. 55) Para Löwy, Buber, assim como outros pensadores, indicam como fundamento do pensamento crítico “*realizar na terra, na vida social concreta, seu ideal espiritual*” (idem). O que está envolvido nessa compreensão da

---

55 Não pode ser desenvolvido no espaço deste trabalho uma caracterização mais aprofundada dessa idéia história como redenção, e a relação entre marxismo, judaísmo e cristianismo. Contudo, basta indicar que ela é uma dimensão fundamental da persistência da crítica e da ética marxista. Para uma discussão aprofundada ver Löwy (1989).

história como um processo de redenção (e na identificação de redenção com revolução) é a idéia de que, como na religião, todos os homens têm parte ativa no processo redentor e que a vinda da luz redentora terminará com todo sofrimento, instaurará um mundo radicalmente outro para todos os viventes (idem).

No interior do marxismo se desenvolveu a idéia de uma redenção histórica afim ao projeto da Revolução. Tratamos dessa idéia aparentemente deslocada apenas para indicar que, apesar de suas várias crises, o marxismo dispõe de uma miríade de narrativas que concordam e se complementam ao fundamental; através do horizonte da revolução, estabelece uma moralidade e um projeto emancipatório radicais. O trabalho de Jameson tenta permanecer nesse horizonte.

## A CRISE DE UMA UTOPIA ESTÉTICA E A “VIRADA ÉTICA”

A idéia de pós-modernidade jamesoniana, dando continuidade a um projeto dialético, pretende assumir aquele termo para abarcar dois movimentos contraditórios da lógica cultural: tanto o processo de esvaziamento e imitação de sentidos que se pretendiam únicos, o que existe de falência política na Pós-Modernidade, o pastiche (Jameson, 1996), mas também o outro lado que é o da possibilidade de mudança, emancipação e de utopia: momentos críticos que continuam sendo possíveis mesmo dentro de uma lógica de simulação. Esse resgate benjaminiano de momentos históricos de crítica ou processos utópicos (que estão sempre inscritos em todas as relações e disputas sociais) é o aspecto organizador e fundamental de um marxismo do pós-moderno. Continuar pensando nas possibilidades emancipatórias é, para Jameson, o próprio comprometimento com a utopia.

Jameson retoma a temática da utopia e coloca-a como parte necessária de uma teorização marxista. Contudo, essa “necessidade” de pensar nas utopias não é decorrente de um projeto político *ad hoc*. Antes, faz-se pela própria natureza da discursividade histórica que, ao se compor nas disputas de poder, é permeada de anseios utópicos, ainda que estes tenham se mantido aparentemente silenciosos (Jameson, 1992). Ao tentar resgatar a história dos vencidos (Jameson, 1985), emerge a sua conexão com a tradição da melancolia. Esse marxismo do pós-moderno mantém-se preso às implicações de uma crítica melancólica de maneira ambígua: algumas vezes tentando superá-lo para a reconstituição de um projeto utópico marxista mais amplo (Jameson, 1994), porém sempre consciente

das limitações impostas pela cultura e da falsidade de suas promessas.

O problema teórico (e existencial) da teoria crítica, que foi o mesmo de Jameson durante os anos 80 e 90, é como pensar modos de transformação da realidade social capazes de romper com as determinações alienantes da razão instrumental, e construir um mundo ‘inteiramente outro’ capaz de realizar os ideais de autonomia.

Tomar o problema da utopia como o horizonte necessário em que está inscrito todo relato social transforma os termos da discussão sobre a cultura. A utopia, assim como as formas da esperança, são parte da experiência e um adendo de algumas teorias que se possa recusar ou aceitar conforme vocações políticas distintas. É claro que esta não é uma questão pacífica, mas o que se pretende ressaltar aqui é que a ruptura com as determinações históricas da ortodoxia possibilita perceber a experiência sob uma nova luz. Essa luminosidade revela que a organização da sociabilidade sobrevive da ordenação dos sentidos e formas de sociabilidade e que, principalmente, dentre estes sentidos, esperança e utopia são formas tão reais e afins do humano quanto a racionalidade instrumental. Nesse sentido, a vantagem do marxismo como pensamento sobre a utopia, que Jameson tenta resgatar, não está no fato de ‘criar’ um sentido utópico, mas em reconhecer que o sistema capitalista sistematicamente manipula os sentidos utópicos e as formas da esperança. A experiência artística é um momento onde essa ordenação dos sentidos utópicos se torna mais evidente.

A partir do exposto pode-se perceber que o projeto jamesoniano é uma tentativa de resposta à “utopia da diferença” constituída pelos termos de uma virada pós-moderna. As principais características dessa resposta são o restabelecimento de uma explicação baseada na lógica do sistema capitalista e

a tentativa de restabelecimento de um sentido utópico para o pensamento sobre a arte. Contudo, para a discussão aqui realizada, o aspecto mais importante a ser sublinhado é que essa tentativa de reconstituição do marxismo está baseada no restabelecimento de uma utopia estética. Ainda que Jameson assuma a noção geral de práticas culturais do pós-estruturalismo, e o fim da separação essencial entre alta cultura e baixa cultura, os termos em que desenvolve a sua noção de utopia são claramente aqueles que delinearam a utopia estética na origem da modernidade.

O problema que um marxismo da era pós-moderna enfrenta é que a expansão da cultura do simulacro, como uma expansão da instrumentalização para todas as esferas sociais, dilui o sentido e a possibilidade de caracterização das práticas revolucionárias. Além disso, não existe um acordo ou determinação sobre como as práticas revolucionárias podem ocorrer porque todas as ações se voltam para a busca de expressividade. Quando a dimensão cultural foi super-expandida, os desejos emancipatórios e as formas da esperança também foram deslocados para as mais diversas atividades da vida social. A opção de Jameson pela continuidade de uma utopia estética reconhece a força que os sentidos presentes na cultura apresentam na ordenação do cotidiano.

Ainda que não mais diretamente envolvida no interior do campo artístico, a utopia estética resgatada por Jameson mantém extensos pontos de contato com a sua versão moderna: necessidade de originalidade, expressão e desenvolvimento de sentidos anticapitalistas. Contudo, o mesmo problema que recaiu sobre a primeira geração da Escola de Frankfurt também assombra a utopia jamesoniana: o compromisso com pensar um mundo outro (ou a “promessa de felicidade”) através do domínio estético está sempre sujeito a ser englobado pela

lógica do capital, uma vez que este também atua e se desenvolve através da colonização dos sentidos da estética.

Jameson realiza um enorme trabalho para tentar recolocar o marxismo e o pensamento sobre a utopia como horizontes teóricos contemporâneos. Mas, esse projeto se fragiliza intensamente ao voltar para o movimento fundador da modernidade e tentar resgatar o sentido que estabelece a estética como dimensão fundamental para o desenvolvimento das práticas críticas e utópicas.

A discussão apresentada acima demonstrou como o marxismo jamesoniano apresentou as bases de uma crítica ao relativismo das utopias pós-estruturalistas. Ainda que o pós-estruturalismo tente manter um importante comprometimento ético com a mudança, esse comprometimento é minado pela falta de um discurso geral capaz de garantir a sua validade.

A importância da análise do pós-moderno realizada por Jameson está em trazer novamente para o debate um discurso geral e histórico sobre utopia. O termo “socialismo” permanece como fundamento teórico e utópico do marxismo, mas se reconhece o problema da diferença e da dominação discursiva. Os diversos discursos críticos da contemporaneidade são aceitos como legítimos, mas é enfatizado que esses discursos, para se tornarem parte da reflexão sobre experiências emancipatórias, precisam enfrentar um problema ético-político comum: o sistema capitalista em expansão que opera através da reificação e exclusão.

Pensando no aspecto mais essencial da dimensão utópica, o marxismo jamesoniano e o pós-estruturalismo apresentam um ponto em comum que é um compromisso com a liberdade. Essa idéia fundamental pode ser pensada como uma herança do próprio pensamento utópico moderno. Contudo, essa noção logo assume vestimentas bem distintas.



Jameson e o marxismo continuam pensando a emancipação nos termos da “universalidade”; para o marxismo clássico essa universalidade se realizava no proletariado, para Jameson em todos os excluídos da cultura. Tanto no marxismo clássico quanto contemporâneo existe um núcleo ético bem situado que é a própria universalidade da experiência humana.

Para o pós-estruturalismo, essa universalidade não passa de uma produção “ideológica” moderna. Não se pode descartar os efeitos totalitários da moderna noção de humano, seus projetos de expurgo e ordenação. Todavia, a questão que o pós-estruturalismo encontra limites para responder é: qual a garantia ética que a prática da diferença não se torne um prática de totalitarismo? O pós-estruturalismo, paradoxalmente, estabelece uma utopia da diferença, mas garante apenas a diferença de si, não apresenta os termos para levar adiante o problema da diferença na relação com o outro.

Nesse sentido, Jameson já indicou que o principal problema do pensamento pós-moderno é confundir totalidade com totalitarismo (Jameson, 1994). O primeiro é uma condição do pensamento antireificador, o fundamento da compreensão e da crítica. O segundo é um problema ético, relacionado à pluralidade de formas da violência. Eles podem aparecer juntos (tantas vezes o fizeram), mas a sua relação não é necessária.

O passo adiante dado por Jameson está precisamente nesse reconhecimento que o colocou de volta a uma problematização do sistema capitalista. Entender o desenvolvimento do totalitarismo moderno requer, necessariamente, pensar uma lógica total: o desenvolvimento do sistema capitalista, seus rumos de diferenciação e des-diferenciação.

Contudo, para a presente discussão, ainda persiste um problema central nesse desenvolvimento pós-moderno do marxismo: a continuidade de uma utopia estética. Ainda

que mesclada com os termos da utopia da diferença, a utopia pensada por Jameson, permanece nas mesmas aporias dos teóricos críticos. Se os limites de uma utopia estética já eram claros para Adorno diante dos primeiros desenvolvimentos da indústria cultural, como é possível continua uma utopia estética se, em termos de aceleração e reificação, a nova produção cultural está para o conceito de indústria cultural assim como a era do rádio está para as simulações?

Jameson persiste na idéia de práticas culturais e artísticas críticas, mas as dificuldades de seu pensamento refletem a própria impossibilidade de encontrar termos estéticos e culturais que não sejam adequados à lógica do mercado.

A hipótese que pretendemos apontar e a contribuição mais fundamental dos argumentos aqui apresentados é que no pensamento utópico contemporâneo a estética perdeu o seu lugar fundamental. A “colonização” da estética e a sua transformação em um dos principais elementos simbólicos da expansão da lógica do mercado, colocam a arte numa posição muito “frágil” diante das possibilidades de crítica para que possa ser tomada como fundamento de um pensamento utópico. Porém, não se está afirmando que a arte não possa mais representar uma existência inteiramente outra, mas apenas que ela não é mais o lugar fundamental dessa representação e da reflexão sobre formas emancipatórias na atual forma de organização da sociedade contemporânea.

Da discussão entre Jameson e os pós-estruturalista afirmou-se que ambos se aproximam. Esse núcleo de aproximação é um compromisso com a não-reificação que busca fundamentar uma ética. Contudo, o problema principal é que ambos são incapazes de fundamentar um discurso ético e estabelecer os seus termos de validade. Nesse sentido, Jameson representa muito mais o momento da utopia romântica e a

reedição dos impulsos presentes na origem do marxismo do que o desenvolvimento da teoria crítica. Isso pode ser afirmado uma vez que, a partir da obra de Habermas e de Honneth bem mais tarde, a teoria crítica abandonou a centralidade da utopia estética e seguiu o caminho de elaboração de um discurso emancipatório com base na experiência moral.

# CONCLUSÃO

## A ÉTICA COMO FUNDAMENTO DA TEORIA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

*“Resta a ver se o tempo da Pós-Modernidade  
passará para a história como o crepúsculo  
ou como o renascimento da moralidade.”*

Zigmunt Bauman

*“É com o sofrimento dos homens que se deve ser  
solidário: o menor passo no sentido de diverti-los  
é um passo para enrijecer o sofrimento”*

Theodor Adorno

A discussão apresentada até aqui tentou demonstrar a gênese e os problemas da constituição de uma utopia baseada na estética. O desenvolvimento da sociedade moderna, centrado na diferenciação e autonomização das esferas sociais, gerou um problema de sentido: o que poderia garantir laços de solidariedade e vivências originais numa sociedade que se expande através da racionalização da ação e de valores individualistas? Na teoria social é possível perceber a natureza e relevância desse problema através da persistência da oposição comunidade *versus* sociedade na caracterização da modernidade como um problema de sentido. Mais do que uma caracterização histórica ou modelo teórico, essa oposição

representa a constatação de um problema e de uma situação modernos: o desenvolvimento de uma lógica social baseada na troca de mercadorias era incapaz de garantir um sentido original para a vivência. A dimensão da “comunidade” presente na teorização moderna representa um conjunto de significados diferentes daqueles estabelecidos de modo recorrente pelas práticas capitalistas: solidariedade, convívio com a natureza, encantamento e sensação de pertencimento.

Dada a centralidade da vivência da fragmentação como resultado das formas de diferenciação social, a modernidade se caracterizou por uma busca de sentido para as ações agora desconectadas. Apresentamos como a resposta ao problema de sentido e à questão de como garantir solidariedade numa sociedade baseada na diferenciação foi baseada na construção do que Eagleton chamou de uma ‘ideologia da estética’. Essa construção dos ideais da estética assumiu um papel fundamental no pensamento e nas práticas orientadas para uma sociedade outra. A estética passou a ser identificada tanto com um lugar de ‘turbulências’ a ser dominado (a utopia do controle) quanto, mais tarde, um lugar de originalidade e impulsos verdadeiramente humanos capazes de enfrentar o crescente processo de ‘maquinização’ (utopia estética). Essa utopia estética pode ser pensada como a marca fundamental do pensamento crítico num contexto de vivências modernas.

O desenvolvimento do pensamento romântico vem identificar a tão acalentada ‘resposta estética’ com as práticas artísticas. Tal identificação pode ser compreendida como um processo de “redução”, afinal a resposta estética ao problema do sentido referia-se inicialmente, como demonstrou Terry Eagleton, ao próprio problema da existência humana: o problema da relação com o outro e a finalidade dessa relação. Essa identificação do sentido buscado pela experiência moderna

com o desenvolvimento da arte pode ser compreendida como uma “redução” realizada durante o próprio processo de autonomização da esfera artística. A arte como um “campo” autônomo apresentou problemas próprios e únicos, não necessariamente envolvidos com uma resposta ao problema da existência humana. E, como cânone acadêmico, a arte ameaçada pela indústria cultural ou mesmo tentando relacionar-se com ela, não apresenta mais, necessariamente, uma problematização da existência humana ou um pensamento sobre a vida correta. A transformação dos sentidos necessários para a significação da experiência (estética) em uma utopia baseada nos objetos artísticos é um processo de controle social que só faz sentido quando descrevemos o desenvolvimento do capital sob uma ótica marxista.

Os frankfurtianos, e Adorno especialmente, representam a formulação mais dramática desse problema: a identificação da Arte como a única possibilidade de um sentido emancipatório e práticas não-reificadas dentro de uma sociedade capitalista, e a concomitante percepção de que mesmo esse domínio da recusa já estava invadido pela lógica da produção. O compromisso de pensar uma sociedade outra, a luta do pensamento contra o terror, são os fundamentos da teoria crítica que estão sob constante ameaça: o que pode redimir um mundo que transformou a arte em diversão (?), um mundo em que *“nenhum esforço humanitário, nenhuma argumentação formal, pode separar a felicidade do fato de que o vestido deslumbrante é trajado por uma só, e não por vinte mil”*? (Adorno, 1993, p. 104)

Com a ‘virada pós-moderna’, esse tipo de problema é deslocado. A caracterização da arte como ‘a’ esfera responsável por dar sentido à sociedade em oposição ao mundo alienante do trabalho é fruto de um paradigma da produção, de uma hierarquização arbitrária das esferas da vida social. A

virada pós-moderna representa a compreensão de que a sociedade se organiza como a linguagem ou como discursos, e essa caracterização implica em afirmar que as múltiplas hierarquizações são arbitrárias, fruto de disputas de poder. A dimensão mais relevante da virada pós-moderna para a presente discussão é o deslocamento da arte como o lugar responsável pelo sentido social. Segundo esse novo horizonte de interpretação, sentido e instrumentalização, liberdade e repressão, se realizam em todas as dimensões da vida em sociedade. A essencialidade da arte para o pensamento social é deslocada e, de certa forma, uma noção mais geral de estética é restabelecida.

O problema da pós-modernidade refere-se a uma crítica do projeto moderno nos seus desenvolvimentos éticos e epistemológicos. Especialmente, a corrente pós-estruturalista estabeleceu uma dimensão fundamental para orientar o pensamento crítico: a noção de uma alteridade radical. Contudo, essa idéia de alteridade se apresenta sob uma forma ambígua: de um lado, representa um compromisso radical contra a objetificação. Mas, por outro, estabelece fundamentos para a própria ideologia capitalista, uma vez que se recusa a pensar fundamentos e barreiras comuns aos diversos projetos sociais.

Num outro nível, a caracterização pós-moderna está também marcada por uma descrição da sociedade onde o político se tornou impossível, e o que existe é uma lógica de simulação. Mesmo um projeto que, inicialmente, se pretendia uma crítica radical como o de Baudrillard, terminou confundindo o problema a ser analisado com uma lógica geral própria do tempo. As teorias pós-modernas que enfatizam as dimensões de simulação e estetização do cotidiano (Baudrillard, Lypovetski, Maffesoli) tem como principal problema confundir o *esvaziamento pós-moderno da política* com a condição fundamental de nossa vivência, não percebendo-o como um “sintoma”.

Não existe problema em reconhecer que a noção de pós-moderno inclui essas duas vertentes: uma crítica e outra cínica (Foster, Bauman). A primeira indica a estética como uma dimensão de emancipação do prazer e de originalidade, e a diferença como um compromisso histórico crítico. A lógica capitalista se utiliza da estética como mais uma forma de dominação e diferenciação simbólica, e da idéia de diferença com o slogan do multiculturalismo que, além de aceito no mercado mundial, muito se aproxima de práticas de indiferença (Zizek, 1998)

O problema da estética nas teorias pós-modernas é que a sua centralidade e multiplicidade não são teorizadas do ponto de vista da produção capitalista. Essa não-teorização inviabiliza a possibilidade uma crítica emancipatória: como é possível identificar a estética com uma forma de des-repressão, se a estética também é utilizada pelo sistema capitalista na expansão e manutenção dos interesses do mercado?. Ao rejeitarem descrever o capitalismo como um sistema totalizador e uma ordem totalizada, mesmo as versões mais críticas das teorias pós-modernas enfrentam o problema de não poder fundamentar um pensamento emancipatório.

Porém, nesse ponto concordamos com a caracterização pós-moderna de que a arte perdeu a sua centralidade como responsável por dar sentido às práticas cotidianas. Mas, não seguimos o argumento quando este desloca o sentido e a centralidade da produção capitalista e não percebe que o processo de ampla estetização está relacionado com uma expansão da lógica do sistema.

Para Jameson, as afirmações do pós-estruturalismo são uma descrição da sociedade presente que carecem da sua compreensão. Retomando a noção de ideologia, esse autor interpreta o pós-modernismo e mesmo algumas versões do pós-



estruturalismo, como a nova ideologia do capitalismo organizada para deslocar as diversas formas críticas, estabelecendo que se o sistema não existe, logo, não se pode lutar contra ele.

Mas, como um crítico marxista da cultura, esse autor não conseguiu ir muito adiante dos pós-estruturalistas na definição de horizontes críticos dentro da sociedade capitalista. Ao persistir numa utopia estética para o pensamento crítico, apesar dos seus esforços de reconstituição do político para além da lógica da simulação, Jameson continua dentro da crise da utopia estética moderna onde a 'originalidade' e resistência das práticas culturais e artísticas são constantemente 'cooptadas' pelo mercado.

Depois da transição comunidade-sociedade, e da plena realização da sociedade (Jameson, 1996), desenvolve-se agora um novo sentido de comunidade: pelos próprios caminhos do sistema. O problema é que as diversas tendências pós-modernas, ao enfatizar as dimensões de um sentido estético e de um projeto radical de diferença (as novas tribos ou comunidades), alimentam uma forte noção de particularismo que mina um projeto geral de emancipação e convive pacificamente com o capitalismo

As teorias sociais contemporâneas precisam dimensionar um aspecto fundamental da cultura contemporânea que interfere em todas as esferas sociais: a simulação. Ainda que não se concorde com as conclusões da abordagem baudrillardiana (a morte do político e o império sem fim do código), não se pode deixar de perceber que as vivências contemporâneas estão severamente marcadas pela espetacularização e pelo esvaziamento e negação do político. O mundo contemporâneo é o mundo da felicidade presente na mercadoria única (Adorno), das afetividades cintilantes e superficiais (Jameson), da indiferença ética e de preconceitos não ditos (Zizek). Nesse sentido, o

mundo da estética pensado pelos românticos se realizou através de algo que lhe negava radicalmente: mercadorias, exclusão e superficialidade

A partir dessa descrição deve estar justificado o sentido de se pensar num “desencantamento da arte” numa época tão drasticamente estética. Do ponto de vista do pensamento de uma sociedade outra, a arte contemporânea precisa lutar constantemente para garantir a permanência de sua dimensão anti-reificante, uma vez que está inserida na própria lógica de expansão do capital.

Uma vez que a teoria crítica herdou um sentido utópico afim ao sentido realização da arte, o principal problema que agora se apresenta é: com o desencantamento da arte, como podem permanecer as formas de pensamento emancipatório na teoria crítica?

Para Jameson, se marxismo e teoria crítica são ‘ciências’ do capitalismo, a continuidade deste implica na viabilidade e persistência daqueles. Contudo, isto é só uma justificativa muito geral que não explica a permanência do próprio compromisso de pensar a utopia. O argumento desenvolvido neste trabalho buscou responder a essa questão demonstrando que, para além do desencantamento da arte, o fundamento emancipatório da teoria crítica, lugar capaz de abrigar as formas utópicas mesmo sob a adversidade do capitalismo tardio, está na sua dimensão ética e moral. É verdade que o argumento precisaria ser desenvolvido de modo a apresentar as perspectivas ético-morais que sustentam o compromisso com as formas emancipatórias na teoria crítica, e sua adequação à sociedade contemporânea. Na verdade, apenas podemos preparar o terreno para que esse momento seja desenvolvido. A discussão apresentada aqui teve mais preocupação em tratar do tema delicado do

desencantamento da arte na perspectiva que, muitas vezes, é tomada como o exemplo da utopia estética.

O desenvolvimento do argumento parece levar a discussão diretamente para o trabalho de Jürgen Habermas. De modo geral, o trabalho deste autor é uma resposta ao problema que está sendo apresentado: a discussão de um outro tipo de razão capaz de sobreviver ao desencantamento provocado pelo sistema. Mas, como foi afirmado acima, a preocupação central desse trabalho foi demonstrar o processo de desencantamento da arte e como a dimensão utópica do pensamento crítico se realiza diante desse processo. A opção de discutir o trabalho de Jameson e não de autores que desenvolveram mais diretamente o problema da moralidade e da norma como fundamento da teoria crítica vem da tentativa de explorar o deslocamento da arte como fonte utópica na teoria crítica. A indicação das limitações da teoria jamesoniana buscou confirmar que, de fato, o paradigma estético encontra severas limitações na fundamentação de uma reflexão sobre a utopia na sociedade contemporânea. O esgotamento dos ideais pós-modernos e a diminuição radical de sua relevância no debate sobre a cultura nos últimos anos, em certa medida, confirmam o esgotamento do debate estético e o novo redirecionamento para as questões mais problemáticas da fundamentação da ética e da moral na sociedade contemporânea.

Assim, novos desafios se apresentam à teoria crítica. A dimensão ética da teoria crítica precisa enfrentar a emergência mais geral do problema dos valores e discutir em que medida essa centralidade das questões de valor não indica um processo de desencantamento em curso, a eliminação das últimas instâncias de resistência. As teses pós-modernas apresentaram um problema ético fundamental- o reconhecimento da diferença, mas não foram capazes de estabelecer um discurso articulador

dessa ética. Em outros termos, as correntes pós-modernas adiantaram um importante aspecto crítico que foi apontar as múltiplas formas de dominação e a estreita relação entre valores universais e os valores de grupos hegemônicos. Todavia, não conseguiram estabelecer os termos gerais de um discurso emancipador que os distanciasse do multiculturalismo, que é, nos termos de Žizek, um discurso da indiferença- ou o racismo para os tempos de capitalismo multinacional.

Assim, o desafio da teoria crítica contemporânea é estabelecer os novos termos de uma discussão sobre a ética ou a possibilidade de fundamental um discurso geral não totalitário. Esse discurso precisa se basear num universalismo, mas, obviamente, as formas universais à disposição estão sob suspeita. Por isso, a importância da teoria crítica hoje está no desenvolvimento de um “universalismo reconstruído”: um discurso geral sobre o humano capaz de dar garantias radicais à diferença. De certo modo, esse trabalho teve início quando Adorno apresentou o novo imperativo categórico: a necessidade de que o horror de Auschwitz nunca mais aconteça.

Neste novo imperativo está apresentado o problema de um universalismo adequado ao nosso tempo: a constituição de uma forma universal capaz de fundamentar a crítica emancipatória e a permanência da diferença radical. Em outros termos, essa forma universal precisa ser capaz de identificar a universalidade com a questão da exclusão e do sofrimento. Quando as forças do sistema parecem ter conseguido instaurar a idéia de que não há outra possibilidade de organização da vida, a reconstrução das formas universais emerge, junto com o reconhecimento do ‘princípio da esperança’ blochiano, para fundamentar a permanência do pensamento sobre o inteiramente outro. Apesar da fundamentação dessas afirmações, falar sobre o lugar da esperança e a universalidade da diferença para o

pensamento crítico parece esquisito e deslocado diante da forma estabelecida na teoria social contemporânea. Mas, já é suficiente à persistência da crítica numa era de capitalismo tardio saber que esses problemas não devem ser parte da agenda.

# REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. (1985) *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ADORNO, T. W. (1950): *The Authoritarian personality*. New York: Norton.
- ADORNO, T. W. (1970) *Teoria Estética*. Lisboa: edições 70.
- ADORNO, T. W. (1973): *Negative Dialectics*. London: Routledge.
- Adorno, T. W. (1993) *Minima Moralia. Reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática.
- ADORNO, T. W. (1994) *Sociologia* (Col. Grandes Cientistas Sociais) São Paulo: Ática.
- ADORNO, T. W. (2000): *Problems of Moral Philosophy*. Cambridge: Polity Press
- ADORNO, T. W. (2001): *Metaphysics: Concepts and problems*. Cambridge: Polity Press
- ADORNO, T. W. (2005): *Minima Moralia. Reflections from damaged life*. London: Verso.
- ADORNO, T. W. (2006): *History and Freedom*. Cambridge: Polity Press
- AGGER, B. (1991) *Critical Theory, Poststructuralism, Postmodernism: their sociological relevance*. In: *Annual Review of Sociology* 17, p. 105-131.
- AGGER, B. *The discourse of domination. From the Frankfurt School to Postmodernism*. NorthwesternU. Press: Illinois.
- ALEXANDER, J. & SEIDMAN, S. (ed) (1995) *Culture and Society. Contemporary debates*. Cambridge University Press.
- ALFORD, C. F. (1988) *Narcissism: Socrates, the Frankfurt School, and psychoanalytic theory*. New Haven: Yale University Press.

- ANDERSON, P. (1970) *Considerações sobre o Marxismo Ocidental*. Porto: Afrontamentos.
- ANDERSON, P.(1996) *As origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ANTONIO, R. (1995) *Nietzsche's Antisociology: Subjectified Culture and the End of History*. In: American Journal of Sociology, vol. 101 n°1, July, p. 1-43.
- ANTONIO, R. (2000) *After Postmodernism: reactionary Tribalism*. In: American Journal of Sociology, vol. 106 n°2, July, p. 40-87
- ANTONIO, R. (ed) (2003) *Marx and Modernity. Key readings and commentary*. Blackwell.
- ARATO, A. & BREINES, P. *The young Lukacs and the origins of Western Marxism*. London: Pluto press, 1979.
- BARRET, M. & PHILIPS, A. (1992) *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*. Stanford: Stanford U. Press.
- BAUDRILLARD, J. (1981) *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis, MO: Telos Press.
- BAUDRILLARD, J. (1990) *Seduction*. New York: Palgrave Macmillan, 1990.
- BAUDRILLARD, J. (1991) *As estratégias fatais*. Lisboa: Estampa
- BAUDRILLARD, J. (1994) *Á sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense.
- BAUDRILLARD, J. (1994b) *Simulacra and simulation*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- BAUDRILLARD, J. (1995a) *A sociedade de consumo*. RJ: Elfos, Lisboa: edições 70.
- BAUDRILLARD, J. (1995b) *Para uma crítica da economia política do signo*. RJ: Elfos, Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, J. (2003) *The spirit of terrorism and other essays*. London: Verso, 2003.

- BAUDRILLARD, J. (1993) *The transparency of evil: essays on extreme phenomena*. London: New York : Verso.
- BAUMAN, Z. (1995): *Life in fragments. Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Basil Blackwell.
- BAUMAN, Z. (1996) *On Communitarians and Human Freedom. Or, how to square the circle*. In: *Theory, Culture&Society*. Vol.13(2):79-90.
- BAUMAN, Z. (1997) *Ética Pós-Moderna*. São Paulo: Paulus.
- BAUMAN, Z. (1998) *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BAUMAN, Z. (1998) *O mal-estar da Pós- Modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BAUMAN, Z. (1999) *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BAUMAN, Z. (2000) *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BAUMAN, Z. (2001) *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.
- BENHABIB, S. (1986) *Critique, norm, and utopia: a study of the foundations of critical theory*. New York: Columbia University Press.
- BENHABIB, S. (1992) *Situating the self: gender, community and postmodernism in contemporary ethics*. Cambridge: Polity Press.
- BENJAMIN, J. (1988) *The bonds of love: psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*. New York: Pantheon Books.
- BENJAMIN, W. (1994) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol1. São Paulo: Brasiliense.
- BERMAN, M. (1986) *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BERNSTEIN, J. M. (1992) *The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.



- BERNSTEIN, R. J. (2002) *Radical Evil :a philosophical interrogation*. Oxford: Polity Press.
- BEST, S. & KELLNER, D. *Postmodern Theory: critical interrogations*. New York: Guilford Press.
- BHABA, H. K. (1998) *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- BLOCH, E. (1986) *The principle of hope*. Oxford,UK : B. Blackwell.
- BLOCH, E. (2005) *O princípio da esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto
- BOTTOMORE, T. *The Frankfurt School*. Tavistock Publicatios, Eli Horwood, s/d.
- BOURDIEU, P. (1999) *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BOURDIEU, P. (1996) *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOWIE, A.(1997) *From romanticism to critical theory: the philosophy of German literary theory*. London; New York: Routledge.
- BRONNER, S. E. (1997) *Da Teoria Crítica e seus teóricos*. Campinas, SP: Papyrus.
- BRUBAKER, R. *The limits of rationality. An essay on the Social and Moral Thought of Max Weber*. London: George Allen & Unwin: 1984.
- BUCK-MORSS, S. (1997) *The origin of negative dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Hassocks, Eng.: Harvester Press.
- BÜRGER, P. (1993) *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja.
- CONNERTON, P. (1980) *The tragedy of enlightenment: an essay on the Frankfurt School*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

- CONNOR, S. (1994) *Teoria e valor cultural*. São Paulo: Loyola
- DEWS, P. (1987) *Logics of disintegration: post-structuralist thought and the claims of critical theory*. London; New York: Verso.
- DEWS, P. (1995) *The limits of disenchantment: essays on contemporary European philosophy*. London; New York: Verso.
- EAGLETON, T. (1993) *A ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar.
- EAGLETON, T. (1997) *Ideologia*. São Paulo: Unesp; Boitempo.
- EAGLETON, T. (1998) *As ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ELIAS, N. (1994) *O processo civilizador*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FERRY, L. & RENAULT, A. (1998) *Pensamento 68. Ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*. São Paulo: Ensaio.
- FOUCAULT, M. (1985) *As palavras e as coisas. Um arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- FOUCAULT, M. (2000) *Ethics, essential works of Foucault 1954-1984*. Vol 1. Penguin.
- FREITAG, B. (1990) *A Teoria Crítica, ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense.
- FREUD, S. (1960) *Totem and taboo: some points of agreement between the mental lives of savages and neurotics*. London: Routledge & Paul.
- GAY, P. (1978) *a Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GEUSS, R. (1981) *The idea of a critical theory: Habermas and the Frankfurt school*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Groundwork for the metaphysics of morals*. Oxford: Oxford University Press.
- GUATTARI, F. (1995). *Chaosophy*. Semiotext(e). Cambridge, Mass.: MIT Press.

- HABERMAS, J. (2000) *O discurso filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- HABERMAS, J. (1987) *The theory of communicative action: a critique of functionalist reason*. Cambridge: Polity Press.
- HALL, S. & DU GAY, P. (ed) (1996) *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- HALL, S. (1997) *Identidades culturais na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A
- HARVEY, D. (1989) *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola.
- HEGEL, G. W. F. (1974) *Hegel, the essential writings*. New York: Harper & Row.
- HEGEL, G. W. F. (1991) *Elements of the philosophy of right*. Cambridge: New York; Cambridge University Press.
- HELD, D. *Introduction to critical theory*. Berkeley, Los Angeles: California Press.
- HELLER, A. & FÉHER, F. (1998) *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HELLER, A. (1974) *The theory of Need in Marx*. London: Alison & Busby.
- HELLER, A. (1988) *General Ethics*. NY: Basil Blackwell.
- HOHENDAHL, P. U. (1991) *Reappraisals: shifting alignments in postwar critical theory*. Ithaca: Cornell University Press.
- HONNETH, A. (1995) *The struggle for recognition: the moral grammar of social conflicts*. Cambridge, Mass.: Polity Press.
- HORKHEIMER, M. (1982) *Critical theory: selected essays*. New York: Continuum.
- HORKHEIMER, M. (1993) *Between philosophy and social science: selected early writings*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- HOULGATE, S. (1991) *Freedom, truth and history: an introduction to Hegel's philosophy*. London, New York: Routledge.

- HUYSSSEN, A. (1996) *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- JAMESON, F.(1974) *The Prison House of Language. A critical account of structuralism and Russian Formalism*. NJ: Princeton University Press.
- JAMESON, F. (1988) *The ideologies of Theory. Essays 1971-1986*. Minnessota Press.
- JAMESON, F. (1992) *O inconsciente político, a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática
- JAMESON, F. (1994) *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- JAMESON, F. (1996) *Pós-Modernismo ou a lógica cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática
- JAMESON, F. (1997) *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática
- JAMESON, F. (1997) *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética*. São Paulo: Unesp.
- JAMESON, F. (1999). *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- JAY, M.(1973) *The dialectical imagination: a history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. London: Heinemann.
- JAY, M. (1984) *Adorno*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- KANT, I. (1925) *Fundamental principles of the metaphysics of ethics*. London ; New York: Longmans, Green.
- KAPLAN, E. A.(org) (1993) *O mal-estar do Pós-Modernismo. Teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- KELLNER, D. (1989) *Jean Baudrillard: from Marxism to postmodernism and beyond*. Stanford : Stanford University Press.
- KELLNER, D. (ed) (1994) *Baudrillard: a critical reader*. Oxford; Cambridge, Mass: Blackwell.

- KELNER, D. (Ed) (1989). *Postmodernism, Jameson, Critique*. Washington: Maiseonneuve Press.
- KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler, a psychological history of the German film*. Princeton, N.J: Princeton university press.
- LACLAU, E. & MOUFFE, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy*. London, New York: Verso.
- LASH, S. (1996): *Introduction to Ethics and Difference Debate*. In: Theory, Culture & Society. Vol.13 (2):75-77.
- LASH, S. (1996): *Postmodern Ethics, the missing ground*. In: Theory, Culture&Society. Vol.13(2): 91-104.
- LASH, S. *The Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.
- LEMERT, C. (2000) *Pós-modernismo não é o que você pensa*. SP: Loyola
- LIEBERSOHN, H. (1988) *Fate and Utopia in German Sociology, 1870-1923*. MIT Press.
- LOWITH, K.(1982) *Max Weber and Karl Marx*. London: George Allen &Unwin.
- LÖWY, M. & SAYRE, R. (1993) *Romantismo e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LÖWY, M. & SAYRE, R. (1995) *Revolta e melancolia, o Romantismo na contramão da Modernidade*. Petrópolis: Vozes.
- LÖWY, M. (1988) *Redemption et utopie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LÖWY, M. (1991) *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva.
- LÖWY, M. (1998) *A evolução política de Lukács: 1990-1929*. São Paulo: Cortez
- LÖWY, M. (2001) *Romanticism against the tide of modernity*. Durham, NC: Duke University Press.

- LÖWY, M.(1990) *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva
- LUKACS, G. *History and Class Consciousness*. London: Merlin Press, 1968.
- LUKÁCS, G. (1974) *História e Consciência de Classe, estudos de dialética marxista*. Porto: Escorpião.
- LUKÁCS, G. (1978) *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LUKÁCS, G. (2000) *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, 34.
- LYOTARD, J. F. (1993) *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MACHADO, C. E. J. (1998) *Um capítulo da história da modernidade estética: o debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp.
- MANN, T. (1971) *Tonio Kroger/A morte em Veneza*. São Paulo: Abril.
- MARCUS, J. & TAR, Z. (ed.)(1985) *Foundations of the Frankfurt School of Social Research*. NJ, USA: Transaction Publishers.
- MARCUSE, H.(1981) *Eros e civilização- uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Petrópolis, RJ: Zahar.
- MARCUSE, H. (1999) *A grande Recusa hoje*. Rio de Janeiro: Vozes.
- MARX, K. & ENGELS, F. (1988) *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes.
- MARX, K. (1844) "Contribution to a Critique of Hegel's *Philosophy of Right*: Introduction" in: *Deutsch-Französische Jahrbücher*. [Online]Available at: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1843/critique-hpr/intro.htm> [accessed 9 October 2007]
- MARX, K. (1991) *Manuscrítos econômicos e filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural.
- MARX, K. (1992) *Early writings*. London: New Left Review and Penguin.

- MATOS, O. C. F. (1989) *A Escola de Frankfurt: luzes e sombra do iluminismo*. São Paulo: Moderna.
- MATOS, O. C. F. (1989) *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense.
- MCLUHAN, M. (1967) *The medium is the message*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- MENKE, C. (1999) *The sovereignty of art: aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- MERQUIOR, J. G. (1969) *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- MEŠTROVIĆ, S. G. (1994) *The Balkanization of the West: the confluence of postmodernism and postcommunism*. London ; New York : Routledge.
- MESTROVIC, S. G. (1997) *Postemotional society*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- MORRIS, M. (2001) *Rethinking the communicative turn: Adorno, Habermas, and the problem of communicative freedom*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- MORUS, T. (1997) *A Utopia*. São Paulo: LP&M.
- O'NEILL, J. (1977) *On critical theory*. London: Heinemann Educational.
- PETERS, M. (2000) *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença (uma introdução)*. Belo Horizonte: Autêntica.
- RIDER, J. (1993) *A modernidade vienense e as crises da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ROSE, G. (1978) *The Melancholy Science. An introduction to the thought of Theodor W. Adorno*. London: MacMillan.
- ROSE, G. (1981) *Hegel contra sociology*. London : Athlone; N.J. : Humanities Press.

- SAYER, D. *Capitalism & Modernity; An excursus on Marx and Weber*. London and NY: Routledge, 1991.
- SLATER, P. (1978) *Origem e significado da escola de Frankfurt: uma perspectiva marxista*. Rio de Janeiro: Zahar.
- SMART, Barry. *Sociology, Morality and Ethics: on being with others*. In: RITZER, G. & SMART, B. (Ed). (2003) *Handbook of Social Theory*. London: Sage.
- SWINGWOOD, A. (1998) *Cultural Theory and the problem of Modernity*. New York: St. Martin's Press.
- SZTOMPKA, P. (1998) *A sociologia da mudança social*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- TAR, Z. (1977) *The Frankfurt school: the critical theories of Max Horkheimer and Theodor W. Adorno*. New York: Wiley.
- TAYLOR, C. (1994) *The politics of Recognition*. In: Gutman, A. (ed) *Multiculturalism. Examining the politics of Recognition*. New Jersey: Princenton University Press.
- TESTER, K. (1997) *Moral culture*. London; Thousand Oaks: Sage
- WARREN, M. *Nietzsche and political thought*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988
- WELLMER, A. (1991) *The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*. Cambridge: Polity Press.
- WIGGERSHAUS, R. (1994) *The Frankfurt School : its history, theories, and political significance*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- WILLIAMS, R. (1992) *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- WOLFF, R. P. (Ed) (1978) *Kant: Foundations of the Metaphysics of Morals*. Indianapolis: Bobs-Merrill Educational Publishing.
- WOOD, E. M. & FOSTER, J. B. (org) (1999) *Em defesa da História. Marxismo e Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ZIZEK, S. (org) (1996) *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.





Este livro foi diagramado pela  
Editora da UFPB em 2016..

Convivemos com a idéia de que a experiência artística é capaz de transformar as pessoas e dar sentido à existência. Mas, como surgiu essa confiança de que a Arte poderia transformar experiência humana? A constituição de uma utopia estética foi um elemento fundamental para a construção do pensamento crítico na Modernidade. O que muitos chamaram de 'crise da arte' está relacionado ao fato de que aquela utopia foi ameaçada, arte e experiência estética foram transformadas com a expansão da técnica. Tanto o distanciamento entre o campo artístico e o grande público quanto o desenvolvimento da indústria cultural contribuíram para a situação atual onde já não é claro a capacidade da experiência artística em apontar uma instância para viver/pensar um mundo outro, original, mais belo e mais justo.

---

Este livro busca analisar o problema da construção e fundamentação de um pensar sobre a sociedade inteiramente na perspectiva particular da teoria crítica. Ao demonstrar as dificuldades de continuar relacionando arte e utopia- o 'desencantamento da arte', a sua idéia é compreender as transformações do pensamento crítico na tentativa de confrontar os limites impostos à experiência pelo capitalismo tardio e pensar os novos horizontes de esperança.