

# POSSIBILIDADES ESTÉTICAS DO COLAPSO DA MODERNIZAÇÃO

Martin Cezar Feijó \*

---

“...Nothing can lighth  
the dark of the night...”  
(*Summer Kisses, Winter  
Tears, da trilha sonora do  
filme “Até o fim do Mundo”*)

Quando da presença de Robert Kurz no Brasil, ao debater seu livro “O Colapso da Modernização”<sup>(1)</sup>, o crítico literário Roberto Schwarz indicou, sem desenvolver, as implicações estéticas que o mesmo possibilitava. O objetivo desta exposição é o de tentar, na trilha aberta mais uma vez por Schwarz, abordar o trabalho de Kurz pelo âmbito no qual ele não explicita mas permite uma aproximação: os possíveis reflexos na linguagem artística das tensões políticas decorrentes da crise da economia mundial e da derrocada do que ele denomina de “socialismo de caserna”.

A complexidade das teses de Kurz não facilita um resumo ou mesmo uma resenha satisfatória. Considerando-se como herdeiro de uma tradição marxiana, mais que marxista, Robert Kurz procura com seu trabalho recuperar uma hermenêutica que considera original ao pensamento de Marx: a crítica da economia

política, buscando compreender o modo capitalista de produção como totalidade. Incluindo obviamente suas crises cíclicas provocadas pelo desenvolvimento das forças produtivas. Só que neste caso, ao analisar o porquê da queda do “socialismo real”, apresenta uma tese original, na contramão das análises dos acontecimentos que teve na derrubada do muro de Berlim o seu momento mais emblemático.

Quase todas as abordagens até então apontavam o fator decisivo da “queda” como inerente às dificuldades na construção de uma nova sociedade no contexto da modernidade. Liberais e marxistas, monetaristas e estatistas, democratas e autoritários pareciam concordar num ponto: o socialismo institucionalizado após a revolução russa de 1917, e não apenas no Leste Europeu, ruía por problemas endógenos. Criticou-se, com razão, o autoritarismo, a burocratização e a centralização que gerou uma economia estagnada. Para Kurz, que não nega, e nem poderia, estes aspectos, o fator decisivo não deve ser encontrado na crise do socialismo mas na crise do capitalismo; e desta vez, para ele, definitiva. Ou seja: não se trata de mais uma crise cíclica do capitalismo, com suas soluções bélicas ou tecnológicas conhecidas, mas de um colapso do modo

de produção que não aponta saídas nem na lógica do sistema nem na possibilidade de uma revolução como foi indicada pelos desdobramentos políticos do marxismo, em particular a luta de classes e o papel do partido revolucionário.

O pessimismo teórico de Kurz pode ser computado a uma tradição da teoria crítica inaugurada pela Escola de Frankfurt, em particular de Theodor Adorno. Isto quer dizer que sua postura metodológica não tem vínculos com a tradição marxista ligada à *praxis* (tanto da II quanto da III Internacional), mas também não se pode considerá-la, apesar da predominância de categorias abstratas (aliás, presentes no *Capital* de Marx), como simplesmente “acadêmicas” (no sentido pejorativo) e sim acadêmicas (por estarem explicitamente dialogando com a cultura universitária).

---

\* Martin Cezar Feijó é escritor, professor de comunicação comparada na Facom/FAAP, e doutorando na ECA-USP. Este texto foi preparado para exposição no III Seminário Internacional de Comunicação, promovido pela CBLA e UFRGS, Porto Alegre, em maio de 93.

1 Trad. Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. O debate foi no Instituto Goethe de São Paulo, em 15/04/93.

*O fim da modernidade, portanto, não estaria associado a uma nova era, chamada pós-moderna, mas ao reino da barbárie, do "salve-se quem puder".*

### Barbárie ou barbárie

O que Kurz destaca em seu trabalho é a ausência das alternativas lembradas por Lukács ("socialismo ou barbárie"), apontando a última como o resultado praticamente exclusivo do quadro deste "colapso da modernização". Ele considera a derrocada do socialismo de Estado como parte da derrocada do capitalismo concorrencial, cujo desenvolvimento das forças produtivas têm levado ao impasse da marginalização ampliada dos setores cada vez maiores da população.

A América Latina, para Kurz, já vive a catástrofe. Os exemplos do narcotráfico se impondo na Colômbia e o crime organizado governando os morros cariocas seriam indicadores. Os latino-americanos já conhecem o "desgoverno" em seus países, da mesma forma que hoje passam pela experiência os que tiveram na economia planificada "a oportunidade de existir por algum tempo nas estruturas de uma moderna sociedade industrial e dentro do horizonte das necessidades desta última".<sup>(2)</sup>

O apocalipse não é para Kurz uma possível guerra atômica, não descartada, já que aparentemente houve uma vitória de um sistema mundial produtor de mercadorias. Os conflitos criados com o pós-guerra, na polarização EUA-URSS já não tem obviamente razão de ser (se é que em alguma vez a razão estivesse presente); o que não significa fim dos conflitos. Muito pior: "O mundo único, finalmente realizado e reconhecido como tal, mas condenado à forma fetichista, atacada por crises, do sistema produtor de mercadorias,

revela-se como visão de terror de uma guerra civil mundial que está por vir, guerra em que já não haverá frentes firmes, mas apenas surtos de violência cega em todos os níveis".<sup>(3)</sup>

O fim da modernidade, portanto, não estaria associado a uma nova era, chamada pós-moderna, mas ao reino da barbárie, do "salve-se quem puder". A III Revolução Industrial, científico-tecnológica, da informática, da robótica e da química fina não significa para o autor tranquilidade para ninguém. Para os "de cima" que, tendo acesso ao conforto da "vida moderna", descobrem uma insegurança nunca antes vivida; aos "de baixo" (aumentando cada vez mais nas grandes metrópoles inabitáveis), a ausência de perspectiva tanto individual como histórica.

Com o colapso do capitalismo, não sendo substituído por um novo sistema construído pela revolução socialista (que segundo Kurz se baseou em premissas equivocadas, como a valorização calvinista do trabalho frente ao capital), entra em agonia a principal utopia da modernidade: a possibilidade dos homens construírem a sociedade do futuro.

Para Kurz, o papel da crítica é o de resgatar e ampliar um movimento de consciência, através de uma "razão sensível" (em substituição a uma razão iluminista superada). Ou fazer de conta de que nada estaria ocorrendo: "Os passageiros do Titanic querem ficar no convés, e que a banda continue tocando. Se tivermos que viver mesmo o 'fim da história', não será um final feliz".<sup>(4)</sup>

### Utopia e modernidade

As possibilidades estéticas decorrentes dessas premissas não estão dadas no trabalho de Robert Kurz; mas como se propõe a ser uma ontologia da crise final do capitalismo, ele permite uma aproximação, mesmo que arriscada. Não se pretende aqui resgatar o economicismo (violentamente combatido no texto de Kurz) e suas variantes instrumentalizadoras ou deterministas. Muito menos um culturalismo que não leva

em conta as condições materiais em que a linguagem artística se constrói.

Na modernidade, em sua valorização da razão instrumental, a construção de uma nova sociedade esteve presente em todas as manifestações culturais, das científicas às estéticas. Mesmo em momentos de crise aguda, como o período imediatamente posterior à Primeira Guerra, nos anos vinte, duas foram as saídas históricas: as decorrentes do contexto político em que a revolução (tendo seu paradigma na URSS) e a contra-revolução (a Alemanha nacional-socialista) apresentaram-se como alternativas à crise; e as estéticas que encontraram no vanguardismo organizado a busca de rupturas expressivas que mudassem a vida, transformassem o mundo, como queriam os surrealistas, por exemplo.

Poderia ser lembrado aqui o filme "Metrópolis", de Fritz Lang, de 1926, em que o expressionismo se apropria dos gêneros popularizados pelos meios impressos (jornal e livro) como o folhetim e a ficção-científica, para dar conta de uma utopia social onde o coração seria o mediador entre as mãos (dos trabalhadores que viveriam no ano 2.000 nos subterrâneos da cidade) e o cérebro (a ciência, a tecnologia, o capital, que habitavam entre prédios ousados e avenidas onde trafegavam automóveis na parte superior da cidade)<sup>(5)</sup>.

2 *Op. cit.*, pg. 193.

3 *Idem, ibidem.*, pg. 199. Um exemplo dramático favorável ao argumento de Kurz ocorreu no momento em que se revisava este artigo para publicação: a explosão de um carro bomba (27/05/93) diante da Galleria degli Uffizi, em Florença, matando cinco pessoas e destruindo parte de um patrimônio arquitetônico e artístico não só da Itália, mas da memória humanista do mundo. Sejam quem forem os autores do atentado, se partiu da Máfia ou de setores do Estado italiano acudados com o combate à corrupção naquele país, o fato é um lamentável exemplo da barbárie apontada por Robert Kurz. E não foi num país do terceiro mundo!...

4 *Idem, ibidem.*, pg. 234.

5 Ver o ensaio de Eduardo Subiratis: "A Cidade do Fim do Mundo" in *Aflor e o cristal*. Ensaios sobre arte e arquitetura modernas. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1988. pp. 117-136.

*Na modernidade, em sua nova valorização da razão instrumental, a construção de uma sociedade esteve presente em todas as manifestações culturais, das científicas às estéticas.*

O coração, primeiro apresentado como um messias pela personagem Maria, ela mesma proletária e missionária da caridade cristã, materializa-se na figura de um herói salvador: Freder, filho do poderoso John Fredersen. Ele liberta a cidade de um perigoso vilão, um cientista judeu que havia desenvolvido um projeto de construção de robôs para substituírem os operários. Num período de alta tensão política, "Metrópolis" foi recebido pelo público de múltiplas maneiras. Para o cineasta não passava de uma aventura futurista, em que distopia e utopia conviviam. Já um líder político de direita identificou nos propósitos do filme os seus próprios.

Hitler gostou tanto de "Metrópolis" que chegou a mandar seu ministro da Propaganda, Goebbels, convidar Fritz Lang para dirigir o cinema nazista após a tomada do poder, esquecendo-se de dois detalhes não pouco relevantes para o cineasta expressionista: o fato de ser judeu e o de ter realizado outro filme premonitório, em 1931, cujo título original deveria ser "Os Assassinos Estão Chegando". Mas a censura do Estado alemão, já sintonizada com os nazistas, proibiu transformando-o em simplesmente "M" (no Brasil, "O Vampiro de Dusseldorf").

### Um novo paradigma estético?

A mesma Berlim que se tornou a capital da modernidade nos anos 20, que conheceu a barbárie institucionalizada nos anos 30, veio a se constituir na capital da guerra-fria após a II Guerra. Grande parte do referencial de Robert Kurz é, obviamente, o da Alemanha, já reunificada

quando da redação de seu livro. Mais do que a Alemanha com suas diferenças regionais, e hoje com diferenças culturais se acentuando (inclusive com a caricatura neonazista, cuja violência não tem nada de caricata), é Berlim que se torna mais uma vez um paradigma político e, principalmente, estético.

Comparável a Fritz Lang, que em sua fase alemã buscava uma universalidade nas formas e nos temas (a concepção da cidade de Metrópolis foi inspirada em Nova York), o cineasta Win Wenders na atualidade pode ser o exemplo para a discussão de um paradigma estético contemporâneo ao "colapso" que Kurz apresenta.

Não se trata aqui de um modelo a ser seguido, mas de uma possibilidade - ou impossibilidade - de apreensão sensível do real por outras formas, as artísticas, que leve em conta a ausência de utopia na organização dos materiais. Win Wenders não é um cineasta apocalíptico porque a apocalipse já é um fato. Também não é utópico ou distópico; talvez seria melhor defini-lo como pós-utópico. A tensão política, em seu caso, não gera uma linguagem que busca ser apreendida pela perplexidade, pelo espanto ou estranhamento, como queriam os vanguardistas hoje clássicos; é uma linguagem que trata da impossibilidade da linguagem, uma comunicação que aborda a incomunicabilidade prenunciadora de uma catástrofe fatal como expõe Robert Kurz em seu livro.

O filme "Até o Fim do Mundo", projetado nos anos 80, mas produzido somente em 1992, tem a pretensão de agarrar a contemporaneidade através dos mesmos recursos de Lang, a aventura e a ficção científica. A ação no nível diegético se passa no mesmo ano de "Metrópolis" (2.000 neste, 1999 no de Wenders). Aqui não há uma cidade paradigmática<sup>(6)</sup>, porque o paradigma é, como no livro de Kurz, a negação de qualquer paradigma. Não se trata apenas de crise de paradigma mas da falta da necessidade de paradigmas na crise mais global, que antecederia uma condi-

ção de barbárie generalizada.

"Até o Fim do Mundo" não é um filme fácil de se ver. Apesar de uma trilha sonora composta por vários astros do pop internacional mais sofisticado, suavizando uma narrativa lenta e reflexiva (mais para Brecht do que para Lang), parecem conviver no mesmo filme três argumentos: a fuga da heroína com o dinheiro roubado (passando por várias metrópoles: Paris, Berlim, Lisboa, São Francisco, Tóquio), a ameaça de um satélite nuclear indiano desgovernado sobre a Terra, e as experiências de um cientista com uma máquina de gravar sonhos, procurado pelo governo dos EUA.

O cineasta, nesta superprodução, com atores europeus e de Hollywood, tendo locações na Europa, EUA, Japão e Austrália, utilizou-se de recursos tecnológicos que apontam novas direções aos meios visuais (como o HDTV), implodindo os gêneros e técnicas de que se utiliza para refletir sobre um quadro que se avizinha. Acaba expondo uma nova forma de opressão: a ditadura da imagem e uma cultura do narcisismo.

Em "Até o Fim do Mundo" não existe o contexto da luta de classes presente em "Metrópolis". O que

6 Berlim, como se sabe, foi cenário de outro filme de Wenders, aparecendo até no título: "Der Himmer Über Berlim", apesar da tradução para o circuito internacional ter optado por "Wings of Desire" (Asas do Desejo).

7 No press-release distribuído quando da estréia do filme "O Amigo Americano", Win Wenders definiu uma posição política para o filme em geral: "Todo filme é político. Sobretudo aqueles que não querem ser de modo algum: os 'filmes de entretenimento'. Estes são os mais políticos de todos, porque eliminam das pessoas qualquer idéia de mudança. 'Está tudo bem como está', dizem eles a cada plano. Não passam de propaganda da situação vigente. Creio que 'O Amigo Americano' não incorreu nisso. Trata-se, é verdade, de um 'filme de entretenimento', e tem suspense. Mas não confirma a ordem vigente. Ao contrário: tudo é mutável, aberto, exposto ao perigo. O filme não tem conteúdo político explícito. Mas não imbeciliza. Não transforma em fantoches os personagens e nem, portanto, os espectadores. Infelizmente não se pode dizer o mesmo de muitos filmes 'políticos'. "Apud BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram. Wim Wenders e seus filmes*. Trad. Lúcia Nagib. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pg. 72.

---

*Não se trata apenas de crise de paradigma mas falta da necessidade de paradigmas na crise mais global, que antecederia uma condição de barbárie generalizada.*

não significa ausência de um posicionamento político<sup>(7)</sup>. Mas como em "Metrópolis", há uma aguda percepção de fim de uma época. No filme dos anos 20 as utopias estão implícitas, mesmo as derrotadas, com a solução heróica do salvador que unifica as classes em luta. Não deixa de ser uma solução, apesar de apontar uma saída conservadora.

No filme de Win Wenders, no contexto do colapso da modernização, a "saída" está na subjetividade do vício das pessoas com seus próprios sonhos ou na recuperação da linguagem verbal - como resistência à nova barbárie - no momento em que a narrativa passa a ser lida e não mais demonstrada. Talvez seja a "razão sensível" apontada por Kurz como alternativa a uma razão esgotada, a iluminista. Embora parecendo solu-

ções enigmáticas, para não dizer vagas, não deixa de ser um otimismo da vontade buscando um espaço no pessimismo da razão.

De qualquer forma, tanto no pensamento crítico de Robert Kurz, quanto na formulação estética de Win Wenders, os problemas são reais, mas suas soluções passam pelos culturais, para não dizer subjetivos<sup>(8)</sup>, e cada um a seu modo acaba buscando refúgios (metaforizados pela Austrália ou pela "razão sensível") como alternativas a uma catástrofe iminente.

Luis Buñuel, o cineasta surrealista, em um longo e precioso depoimento antes de morrer<sup>(9)</sup>, apontava no início dos anos 80 a presença do que ele chamou de os quatro cavaleiros do apocalipse: a explosão demográfica, a ciência, a tecnologia e a informação. Procurava chamar atenção de uma crise que poucos se davam conta, encantados que estavam com os ícones da modernidade, com os simulacros da pós-modernidade. Talvez o que Kurz aponta não passe de mais uma profecia que os posteriores não confirmarão. Mas como os homens não se colocam problemas que não consigam resolver, as linguagens do pensamento e da arte já descobriram que elas não

substituem, nem podem ser alternativas às tensões políticas, restando apenas o alarme (o que não é pouco), ou a catarse<sup>(10)</sup> de um colapso que por força da retórica até pode ser o prenúncio de uma mudança e não do final catastrófico da História.

---

8 Um novo paradigma estético fundamentado numa "subjetividade polifônica" é o que propõe Félix Guattari em *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. Para Guattari, nossa época apresenta um quadro ao mesmo tempo aterrorizante e apaixonante, favorecendo uma subjetivação de novo tipo, onde se tornam mais relevantes os aspectos ético-políticos, e exigindo uma reorientação radical, uma reinvenção da arte que explore as formações coletivas do inconsciente.

9 *Meu último suspiro*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Na edição brasileira existe um equívoco, provavelmente erro tipográfico, pois está grafado "superprodução" onde Buñuel disse superpopulação, prejudicando a compreensão de um significado importante.

10 Para ficarmos no âmbito do cinema: aumenta o número de filmes, principalmente do cinema industrial norte-americano, que apontam na violência individual a "solução" da crise. Um exemplo recente é "Falling Down" (Aqui chamado de "Um Dia de Fúria") de Joel Schumacher, em que um aparente pacato cidadão de classe média, "despencando", torna-se um assassino violento e a platéia se identifica com sua ação.