

Trabalho de Conclusão de Curso

Autor: Pedro Suzuki Ursini

Título: Obsolescência e utopia

Ano: 2022

Orientador: Prof. Dr. Marco Buti

Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Artes Plásticas

Disponível para consulta no acervo da Biblioteca da ECA: TC5063



Obsolescência e Utopia
Pedro Suzuki Ursini





UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Artes Plásticas

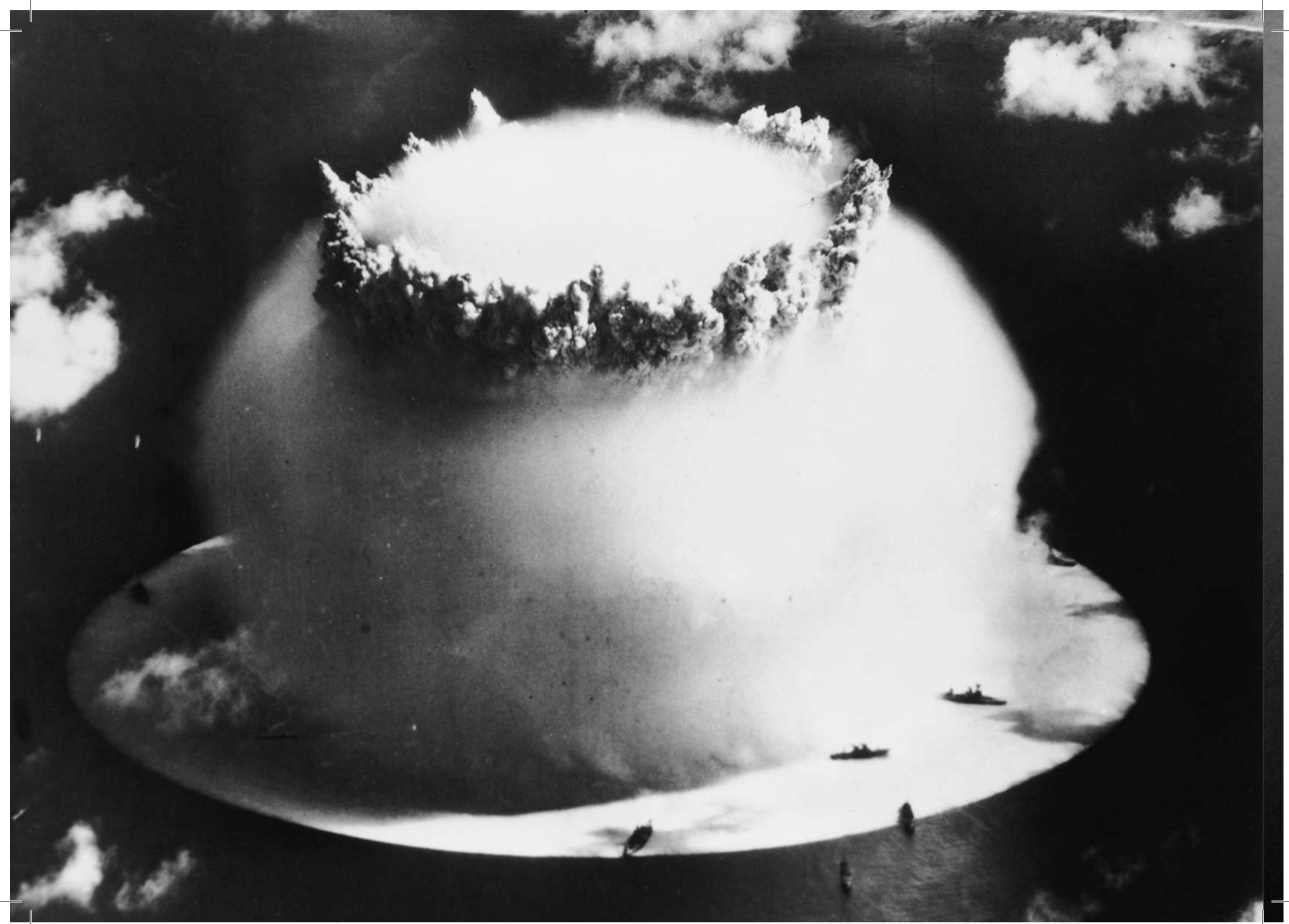
Obsolescência e utopia

Pedro Suzuki Ursini

Trabalho de Conclusão de Curso

Orientador: Prof. Dr. Marco Buti

São Paulo, fevereiro de 2020.





1

O tempo sem passado é também tempo sem futuro. O futuro da ficção científica e da “distopia”, por exemplo, não é futuro, mas projeção do presente. O futuro assim “imaginado” é sobretudo dedução, pois, pautado no desenvolvimento tecnológico, não é mais do que um cálculo do porvir a partir das tendências do presente. Essa imaginação que incorpora a dinâmica do progresso não pode ser política (como a distopia alega ser), pois ao mesmo tempo em que não é futuro, como imaginação também é muito pouco se não inventa alternativas.

Se pensada a partir da ideia de que a história é o estudo de como chegamos até aqui, a narrativa óbvia da evolução artística a partir do Renascimento se dedicaria mais a ressaltar a gestação de características modernas no processo do que à preservação das dissonâncias e mesmo das contradições. Essa perspectiva contribuiria para sustentar (como ideologia) a percepção de que a modernidade se perpetua como um estágio de superação definitiva do passado. No fundo, a constatação fundamental da modernidade é a da irreversibilidade do moderno. O desenvolvimento da arte moderna conta a história dessa constatação, que, a partir do paradigma da superação do passado, de seu anseio por um tempo de fundação, segue caminhos como os da busca pelas especificidades da arte ou da abertura, cada vez mais franca, dessa produção ao real: ao contingente, ao tempo da rua, à cultura de massas, à moda e à novidade.

Mas a modernidade, desde o princípio, também foi identificada como fonte de desamparo. A constatação do irreversível moderno é também a constatação de um irreversível mal-estar, isto é, do sentimento da incompatibilidade entre a modernidade e um conjunto de aspirações humanas fundamentais. O romantismo foi uma das

principais manifestações desse desconforto. Gestado no interior da burguesia, pode ser compreendido como um dos mais significativos fenômenos culturais de crítica da modernidade *no seio da modernidade*. Aliás, se encarado como uma espécie de mentalidade, ao invés de como um “movimento” artístico-cultural, sob o nome de romantismo podem ser elencadas as mais diversas posições, das reacionárias às revolucionárias, cujo elemento unificador seria, entretanto, o descontentamento com a modernidade. A tonalidade dessa reação oscilou entre a revolta e a melancolia. Avaliar a contundência crítica das diferentes manifestações do romantismo significa observar essa alternância entre aspiração revolucionária e resignação melancólica.

Uma mediação importante é notar que o desconforto com a modernidade, para as tendências românticas mais complexas e angustiadas, traz implícita, na constatação de sua irreversibilidade, também o reconhecimento das suas conquistas. Por isso tais reações são tão problemáticas e vividas nessa alternância de recusa e melancolia, pois supõe uma tensão interna com os óbvios benefícios da modernidade.

Se o que particulariza a crítica romântica da sociedade capitalista é a busca nostálgica das características suprimidas no presente num passado mais ou menos idealizado, uma das faces de qualquer posicionamento crítico em qualquer presente será fatalmente romântica, pois, como observado por Ernst Bloch, nosso “*desejo de felicidade nunca se delinha em um futuro vazio e totalmente novo*”¹. Isto é, invertendo a direção da frase, para que aponte para o passado, não há sonho de felicidade ou imaginação de um mundo diferente que se construa sem a inspiração do conhecido. Pelo menos em alguma medida o passado é sempre o modelo principal das nossas aspirações, mesmo das mais visionárias utopias.

1. Essa é uma citação de segunda mão, encontrei no livro, aliás minha principal fonte sobre o romantismo, de Michael Löwy e Robert Sayre, *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade* (trad. Nair Fonseca, São Paulo, Boitempo, 2015), p.242.

Aqui, encontramos a distinção decisiva entre as possibilidades retrógrada e revolucionária ensejadas pela tradição do pensamento romântico: à postura reacionária da nostalgia do passado como modelo a ser recuperado e, se muito, restituído, se opõe a inspiração do passado como fonte de promessas de futuro não cumpridas – as referências, afinal, para a construção das novas utopias.

É o mesmo compromisso que anima o escrever a história a contrapelo das teses de Walter Benjamin; contar a história dos vencidos é justamente desentranhar da narrativa do progresso as potencialidades de tudo o que não aconteceu, mas poderia ter sido. A inspiração do passado não significa a interlocução com coisas mortas, o cultivo de um campo infértil, desabitado e infinito. Não se trata de mais um sintoma de uma vontade reativa, melancólica e resignada frente a um sentimento do mundo baseado na sua pretenção exaustão, mas de intuir no passado aquilo que ainda pode vir a germinar. Essa filosofia da história, de Bloch e Benjamin, parte do princípio de que fazem parte da dinâmica do progresso momentos de retorno, que não são, entretanto, a simples repetição do passado, mas as ocasiões, messiânicas, das realizações derradeiras de suas promessas.

Parece que, há alguns anos, Rosalind Krauss esteve no Brasil. Na época ela havia lançado um livro no qual, para minha surpresa, discutia a produção de alguns dentre os poucos artistas atuais cuja obra me interessa. Isso despertou minha curiosidade e, apesar de não ter ido atrás do tal livro, li uma entrevista que achei na revista *das artes*. Muito a propósito, encontrei anotada num caderno antigo uma das respostas que ela deu nessa ocasião. A reportagem está desaparecida do site da revista, então as eventuais incorreções ficam por minha conta:

Obsolescência é um conceito muito importante para Walter Benjamin. Para ele, é no ponto de sua obsolescência que uma tradição se liberta de ser circunscrita por uma noção de progresso histórico, saltando para trás, para seus primórdios. Voltando ao início, libertaria as promessas utópicas dessa tradição. É um conceito poderoso. Eu não havia pensado nisso antes, mas, caso a pintura esteja chegando a sua obsolescência, isso nos permitirá refletir nas promessas utópicas de seus primórdios, que podemos tomar como a Renascença. Segundo Benjamin, uma tradição se torna obsoleta quando ocorre uma superação por uma nova tecnologia. No caso dos desenhos ou da pintura, podemos dizer que o computador e as mídias digitais tornaram certos processos de criação de imagens obsoletos. Quando isso ocorre, nós saltamos para o passado, procurando pela promessa que estaria suprimida.

A pergunta era um pouco cretina, ressuscitava a discussão, que aliás é só um chavão inócuo, da alegada morte da pintura. A resposta, entretanto, me interessa, pois reitera, no âmbito da técnica, a postura da filosofia da história de Benjamin e de Bloch. Além disso, a sugestão de que a obsolescência de uma técnica possa ser justamente o emblema de sua legitimidade no presente é muito instigante - principalmente para quem trabalha com técnicas que tem história num contexto artístico construído sobre o cânone do "avançado".

A substituição de uma técnica por outra implica que, dentro da narrativa dos vencedores, uma possibilidade evolutiva se realizou em detrimento das demais. Libertadas dessa ameaça de perpetuação como progresso, essas qualidades latentes se redefinem como promessas, como alternativas ao presente, lugares de indagação

e procura do possível. Essas tradições que são colocadas à margem pela evolução tecnológica se tornam perspectivas críticas da imaginação de outros mundos; por coincidência, essa é exatamente a função (política) da arte.

Um dos grandes desafios da arte do presente é combater que ela se preste a uma tarefa de manutenção ideológica, no sentido de ser uma ferramenta cultural de reprodução do *status quo*. Por isso me impressiona que pouco se discuta a relação entre arte e capitalismo. O sistema da arte contemporânea, condicionado pelas leis econômicas de um mercado globalizado, deve ser compreendido por todos os artistas como o primeiro aspecto da realidade frente ao qual devemos nos posicionar. O advento da modernidade tem como característica uma progressiva perda de organicidade da arte no campo da vida comum. Acredito que, no entanto, para além de reconhecer todas as inovações da arte moderna que surgem dessa situação, seja igualmente importante perceber que esse processo realizou também uma *especialização* de certas concepções fundamentais da cultura, que podem ser notadas nas acepções modernas das quais foram reinvestidos certos termos.

A arte assim apartada da sociedade, restringida aos espaços e às opiniões de *especialistas* – os críticos, por exemplo, de quem o que se espera, no entanto, muitas vezes não é mais do que um juízo informado que separe *o que é* do *que não é* arte – não faz mais do que cumprir uma função de manutenção de um estado de coisas que ela deveria por princípio contestar. A arte tem como função indagar, imaginar e comparar a realidade com alternativas, enriquecer o ser humano com a aspiração do diferente, e não a reprodução das expectativas às quais devemos nos adequar (e repetir).

A produção gráfica do presente deve, portanto, tirar sua contundência – artística e política – justamente do que ela não tiver de “contemporâneo”. Faz toda a diferença enxergar nas características da gravura não *inadequações* às expectativas do contemporâneo, mas sobretudo *inconveniências*. Tudo aquilo que a gravura provar ter de obsoleto, no cotejo com as principais tendências evolutivas do século, é o que ela traz consigo de alternativa a esse paradigma. Quais possibilidades foram preteridas, tanto no campo da “gravura artística” quanto no âmbito da tecnologia da multiplicação e circulação de imagens? Afinal, não é exatamente a história do uso das técnicas de gravura para fins “artísticos” e “não artísticos” (e o embaçamento frequente dessas distinções, ademais arbitrárias) um dos principais legados que herdamos dessa tradição?



Em seu livro *Mimesis*, Erich Auerbach descreve a trajetória da representação da realidade na literatura ocidental. O primeiro capítulo, “A cicatriz de Ulisses”, analisa uma passagem da *Odisseia*. É o momento decisivo em que, apesar de ainda incógnito, disfarçado como mendigo, Ulisses é reconhecido por sua velha ama, Euricleia, que, ao lavar-lhe os pés, segundo o costume de hospitalidade exemplarmente repetido por toda a *Odisseia*, repara na cicatriz que o forasteiro tem na coxa.

O último capítulo, “A meia marrom”, sobre o romance *Rumo ao farol* (1928), de Virginia Woolf, propõe uma espécie de retorno ao começo, fechando a arquitetura do livro com um longínquo, a distância é de mais de um milênio, eco temático. A cena analisada descreve novamente uma única ação: A Sra. Ramsay, protagonista do livro, mede (ou tenta medir, pois o menino, enciumado, não para de se mexer) o comprimento da meia que está tricotando, não para seu filho e manequim James, mas para o filho do faroleiro.

Euricleia lava os pés de Ulisses, já *velho* e vivido, que retorna para casa depois de dez anos na guerra e mais dez de sua *épica viagem* de volta. A Sra. Ramsay, por sua vez, faz a medição da meia marrom na perna de James, uma *criança* de seis anos, ansioso pelo *passeio* prometido – mas só *se o tempo for bom* – ao farol no dia seguinte.

Esse paralelismo recupera a tendência evolutiva descrita ao longo dos vinte capítulos de *Mimesis*, sintetizando seu argumento central na diferença de escala que existe entre as duas cenas. A grandiosidade do registro épico da narrativa do retorno de Ulisses contrasta desproporcionalmente com a banalidade da cena da medição da meia,

com as expectativas de uma criança e a representação dos movimentos da consciência ainda vitoriana de uma dona de casa.

O estilo homérico se destina a narrar acontecimentos que pertencem à noite dos tempos; os feitos remotos dos heróis e dos deuses pertencem ao registro elevado do trágico, do exemplar e do sublime. Não há lugar para o tempo presente ou para a vida cotidiana; o prosaico, o ridículo, o grotesco e o acontecimento da rua são materiais circunscritos aos gêneros menores: a comédia, a sátira, a paródia. Para Auerbach, a história da literatura ocidental iniciou seu desenvolvimento singular, cujo momento culminante será a medição da meia marrom da Sra. Ramsay, a partir de uma mistura desses gêneros, que no paradigma da antiguidade clássica permaneciam separados. A trajetória dessa confusão fundamental, que Mimesis se propõe a descrever, se inicia na Bíblia, mais precisamente nos *Evangelhos*.

A narrativa da vida de Cristo se dá entre gente comum: carpinteiros, pescadores, soldados, mercadores, ladrões e prostitutas, personagens que não provém de uma remota tradição mitológica, mas do aqui e do agora. Nesses livros do Novo Testamento, no entanto, esse não é o elenco de uma narrativa satírica, que explora o baixo e o vil, mas da história que se pretende a mais elevada de todas.

Os Evangelhos refratam, portanto, o desenvolvimento da literatura numa direção nova, inaugurando a tradição da *representação séria da realidade*. O romance de Virginia Woolf analisado por Auerbach é um dos pontos culminantes desse desenvolvimento, pois, se por um lado seu material narrativo é da banalidade mais radical,

essa trivialidade não implica absolutamente em qualquer prejuízo ao seu estatuto de grande literatura.

A singularidade narrativa de *Rumo ao farol* se define pelo uso de procedimentos que promovem, ao mesmo tempo, a dissolução dos pontos de vista e o esfacelamento da ação exterior, de modo que no romance não parece existir uma realidade objetiva, cronológica e externa, mas uma realidade fragmentária e quase que exclusivamente interior, que só pode ser acessada a partir dos movimentos de consciência da Sra. Ramsay e das demais personagens.

Os acontecimentos (e temas) são apresentados sempre na periferia da cena, como interrupções no fluxo dos pensamentos das personagens. Assim, nossa protagonista, empenhada na medição da meia, nota os móveis carcomidos, o estado de conservação da casa e avalia as providências que poderiam ser tomadas; vê passar pela janela dois de seus convidados, a pintora solteirona Lily Briscoe e o viúvo William Bankes, e pensa que os dois poderiam se casar; nota as portas abertas: por que ninguém quer lembrar que as portas devem ficar sempre fechadas e as janelas sempre abertas? nem mesmo as criadas lembram disso, exceto a suíça, que não vive sem ar fresco e cujo pai tem câncer na garganta, e nisso lhe assoma o mais profundo desamparo diante da falta de sentido da vida. O tempo, o amor, a morte, são temas fundamentais da literatura; a diferença é que, aqui, eles não se entregam de maneira explícita, mas periférica e parcial, intuídos, mas impronunciados, como enigmas cifrados nos mínimos gestos cotidianos e nos menores movimentos de consciência.

No centro desse procedimento narrativo, que Auerbach chama de "reflexo múltiplo de consciência", estaria implícito

um deslocamento da confiança: confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo de decisivo acerca do tema; existe, por outro lado, a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância do destino.²

O procedimento de desintegração do acontecimento exterior não pretende abolir o real da narrativa, mas o contrário; através da representação dos processos interiores da consciência, busca uma interpretação mais profunda e complexa da realidade.

O encerramento de Mimesis é repleto de uma tristeza irremediável; se por um lado o instante qualquer é reconhecido como emblema da comunhão final do ser humano, essa evolução é percebida também dentro do contexto maior da modernidade, análoga ao processo de ascensão do capitalismo. O instante qualquer transcorre por baixo das guerras e *"das ordens vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam"*, *"como vida quotidiana"*; mas essa qualidade está também diretamente relacionada ao quanto através dessas lutas se realizava *"um processo de igualização econômica e cultural"*, os avanços da globalização, que já naquela época diminuía *"as diferenças entre as formas de viver e de pensar dos homens"*.³

2. Erich Auerbach, *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental* (6ª ed., vários tradutores, São Paulo, Perspectiva, 2015), p. 493.

3. *Ibidem*, p.497.

No nível da imaginação, a cultura de massas simplificou e padronizou de maneira irreversível os sonhos e as aspirações do ser humano; perversamente, realizou nosso anseio profundo por comunidade, mas nivelando a todos por baixo, igualmente empobrecidos. O que Auerbach experimentou como processo nós vivemos como circunstância irrevogável; de lá para cá não aconteceram rupturas, mas somente o acirramento das tendências que já estavam em movimento, hoje definitivamente embrenhadas no real.

Mas essa literatura do instante qualquer, a marca da melhor literatura moderna, não significa sobretudo uma espécie de redenção na vida cotidiana? Não é ela a representação do núcleo vital em que resiste nossa humanidade, apesar da sua condição subterrânea? Esse é o impasse final de *Mimesis*, que foi escrito por Auerbach no exílio em Istambul, durante a segunda guerra. Muito por sua circunstância histórica, esse livro tem um ar elegíaco, um tom de despedida. *Rumo ao farol* é apresentado como a parada final de uma longa tradição; o que vem depois disso fica em aberto. Diante do abismo, Auerbach não parece aceitar as provocações do seu tempo, que foi o da associação entre destruição e consolidação do capitalismo avançado. A percepção do imenso empobrecimento das aspirações humanas deve ter sido insuportável; nesse cenário, qual futuro pareceria promissor para a arte da realidade? Depois de *Mimesis*, Auerbach não se engajará na crítica da literatura contemporânea, como seria esperado, mas voltará a estudar Dante ou a novela no Renascimento.

Na calada dessa “*meia noite do século*” quem fez crítica do presente, no calor da hora, foi Walter Benjamin, amigo e correspondente de Auerbach. Nessa produção, impressiona tanto que tenha escrito sobre muitos dos artistas que viriam a ser o cânone

moderno (Proust, Brecht, Kafka, Walser, Klee), o que demonstra um talento para identificar o que será duradouro, quanto a variedade dos assuntos (surrealismo, fotografia, cinema, brinquedos de criança).

A diferença notável entre as atitudes de Benjamin e Auerbach se deve, provavelmente, ao componente marxista na visão de mundo do primeiro. A perspectiva dialética de Benjamin é o que o conduz à procura na própria realidade do capitalismo pelas condições de sua futura supressão, nas particularidades das técnicas de reprodução em massa as possibilidades de superação da cultura de massas, por exemplo. Isso porque as condições adversas, as contradições, são vistas como as etapas indispensáveis ao advento da sociedade sem classes e da abolição da propriedade privada. Sendo assim, o pensamento marxista sempre busca na realidade as oportunidades da construção revolucionária, confiante que o capitalismo é criador das circunstâncias de sua própria ruína.

O pensamento de Benjamin tem outra particularidade importante, que o singulariza, aliás, dentro da tradição marxista, que é a originalidade de seu materialismo. Para ele, as formas simbólicas não são percebidas como mero reflexo ou consequência da base econômica, mas como produtoras das formas da vida social: são antes a expressão da vontade de permanência, no tempo, das sociedades e dos modos de vida. As formas simbólicas, em suma, participam integralmente da criação das formas da vida social.

Essa especificidade é o que o leva a não descartar nada como objeto de reflexão aprofundada e de crítica. A partir dessa atitude de disponibilidade irrestrita, Benjamin é capaz de se debruçar seriamente sobre praticamente qualquer coisa; essa me parece

ser uma das condições fundamentais para o pensamento crítico no presente e, sobretudo para a sua faculdade de imaginação. Se, no que diz respeito ao seu aspecto de manutenção da ideologia o efeito da cultura de massas foi acachapante, manipulando e reproduzindo expectativa e consentimento, negociando a vocação subversiva da arte, talvez o mesmo não possa ser dito sobre a sua influência no imaginário.

Retomemos as experiências de vanguarda que se concentraram principalmente nos aspectos nocivos da industrialização, como o surrealismo. O surrealismo teve na reivindicação da imaginação como último reduto ainda não colonizado pelo conformismo, pela moralidade burguesa e pela cultura de massas, um importante lugar de resistência. Esse diagnóstico pessimista da cultura de massas hoje já está difundido, aliás pela própria cultura de massas no senso comum, mas de maneira esvaziada, pois controlada. Essa crítica *reativa* (portanto *romântica*), entrincheirada na imaginação, demonstrou ter um alcance limitado. O surrealismo talvez tenha se esgotado muito em função da capacidade de assimilação do capitalismo, que transforma com facilidade, por exemplo, atitudes em estilos, uma maneira de encarar o mundo e a vida em movimento artístico. Essa fagocitose, central na fisiologia do capitalismo, deve ser inspiração para as ações combativas. É importante buscar complementar na realidade as bases de uma imaginação crítica; observar o exemplo de Benjamin, portanto, que enxergava, nas idiossincrasias da cultura de massas, não o diagnóstico de um pessimismo generalizado, mas as condições do futuro utópico.

O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro.⁴

4. Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (primeira versão), *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas Vol.1* (trad. Sérgio Paulo Rouanet, 8ª Ed. Revista, São Paulo, Brasiliense, 2012), p.205.



