

## A ESTRATÉGIA AUTORITÁRIA

*“Você tem perfeitamente razão em falar do cinza, somente ele reina na natureza e alcançá-lo é de uma dificuldade espantosa”.*

*Cézanne (em carta a Pissarro – 1866).*

*“Quem não ama a cor morena morre cego e não vê nada.”*

*Volta Seca – cangaceiro de Lampião –  
(in “Se eu soubesse”).*

Vivemos hoje, nesta primeira década do século XXI, uma confusa mas fecunda efervescência de idéias, com a destruição e a re-escritura de antigas crenças, antigas concepções, antigas verdades, antigas certezas e antigas seguranças, amparadas principalmente no elogio da técnica, da economia e do eterno presente.

O veloz, o volátil e o efêmero envelheceram.

Vivemos hoje, um pós-pós e um pós-neo: um pós-pós-moderno e um pós-neoliberalismo.

Vivemos uma tensão pela disputa da hegemonia ideológica no mundo, após um período de desarticulação do Estado, do social, da política, da cultura e da arte com as estratégias pós-modernas na cultura e na arte e as estratégias neoliberais na economia e na política.

Apesar da desarticulação dos mundos do trabalho e do pensamento promovida por essa onda conservadora, o que se vê hoje é a vivacidade de uma mudança de rumos e paradigmas, ainda que de forma imprevisível, insipiente e indefinida, com um grande espectro de propostas, que vão da refundação do modelo, à ruptura do modelo e à remodelação do modelo.

O fato é que, após uma longa hibernação, o paquiderme volta a se mover; há diversificação no comércio internacional — não só econômico, mas também cultural —, diversificação nos

intercâmbios intraregionais e ampliação do consumo cultural — e não apenas de “mercadorias culturais” mas também e principalmente de idéias —, tudo isso muito além da velha globalização hegemônica.

A uma estrutura de poder secular, que não precisa do mesmo governante para se manter, já que possui formas ideológicas de retroalimentação, opõem-se, hoje, novas formas de contrapoder, que querem colocar a esfera social e não a econômica no eixo central.

O paquiderme volta a se mover, depois de um período — obscuro — em que para a maioria (a própria esquerda, inclusive, desarmada teoricamente e tentando esquecer a sua capitulação) qualquer crítica fundamental à economia, ao mercado, ao dinheiro ou ao fetichismo da mercadoria, era denunciada como coisa “insensata”, “antiquada”, “infrutífera” ou “ultrapassada”, e em que os critérios da máquina capitalista pareciam estar “universalmente” internalizados, num “fim da história” de um pensamento único e totalitário.

A política e a arte foram despotencializadas; a política degradada a uma esfera secundária da economia, convertida em mero gerenciamento e a arte transformada em “culturalismo” e “entretenimento” (embora acreditasse piamente ser capaz de atuar “transgressivamente” em seu próprio âmbito), degradada à uma arte acadêmica e teológica, à uma arte seguidora, missionária, discipular e beata.

E essa arte oficial e “chapa branca” [que até pode, eventualmente, fazer uma crítica à política institucional (despotencializada) — embora, quase sempre de passagem e com evidente enfado — mas se submete servilmente ao poder econômico, que é, de fato, o verdadeiro poder], como a economia e a política, divorciou-se da sociedade, e por isso passou a adotar estratégias autoritárias para se impor a essa mesma sociedade, da qual se sente excluída e à qual tem profundas dificuldades em compreender.

Se a arte moderna, subversiva e contestadora, embora ao mesmo tempo intolerante e injusta, pois acreditava no “novo” definitivo, no “novo” que não podia ser substituído por um outro novo, se constituiu em um autoritarismo do “futuro” (futurista), em um autoritarismo do “estar à frente” (vanguarda), em um autoritarismo utópico, a arte contemporânea (pós-moderna), avassalada e indiferente, que acreditava em um “novo” pautado e monitorado, se constituiu apenas em um autoritarismo cínico.

Por isso, não se pode falar em vanguarda com relação à arte acadêmico-contemporânea, pois vanguarda é um termo de origem militar que mais que “estar à frente” significa ação, combate e confronto e essa velha arte sempre foi, ao contrário, uma arte de rendição, de capitulação e de adesão, uma arte que, apesar de toda sua pompa teórica, revela-se, ao fim e ao cabo, apenas uma arte decorativa, uma arte que faz ilustrações de conceitos.

A economia moderna surgiu à medida que a esfera capitalista da produção industrial se desvinculou das demais esferas da vida.

A cultura, nesse sentido, parecia uma atividade “supra-econômica”, que, como simples subproduto da vida foi banida para o campo do chamado “tempo livre”, transformando-se num assunto pouco sério (fazer um refrigerante açucarado era muitíssimo mais importante que fazer um poema), num simples “momento de lazer”.

Tão logo, porém, o capitalismo dominou integralmente a reprodução material, seu apetite estendeu-se também às configurações imateriais da vida.

A cultura passou então do estágio “formal” para o estágio “real” de submissão ao capital, o capital não queria mais ser apenas o agente de circulação de bens culturais, mas dominar todo o processo de reprodução.

Pensamento, arte e cultura, embora crescendo de produção (como o esporte, a religião e a pornografia), perderam sua

“autonomia relativa” e passaram a só poder ocorrer como produção de capital.

Não há dúvida de que a subvenção estatal impôs limites à autonomia da cultura, mas o controle do Estado era mastodôntico, visível, aberto e , em certos casos, até negociável, pois a produção cultural não era submetida diretamente a critérios empresariais, proporcionando — por isso mesmo — um certo campo de ação para a reflexão crítica, os experimentos e as “artes improdutivas”.

O mesmo não ocorre com a cultura submetida às invisíveis, sutis e inegociáveis “leis do mercado”.

Lutar contra o Estado autoritário era como lutar contra o alvo fácil, claro e definido de um grande gorila; já lutar contra as leis totalitárias do mercado é como lutar contra um difuso, indefinido e dissimulado vírus.

Com a campanha neoliberal os Estados não se desarmaram militarmente (senão, como ficaria a indústria bélica?) mas culturalmente, os investimentos privados tomaram o lugar dos incentivos estatais na cultura e na arte e os artistas, como os servos da Idade Média, passaram a ser obrigados a portar nas costas o emblema de seus senhores (marketing), a opressão estatal foi substituída pela escravidão empresarial.

O sistema capitalista dá um caráter **social** ao trabalho ao transformar a sociedade inteira em uma vasta empresa comum de cooperação, mas mantém o caráter **privado** da apropriação desse trabalho na mão de alguns, fazendo com que a relação entre os homens assuma a aparência de uma relação entre objetos.

Assim, a arte capitalista (contemporânea, pós-moderna e acadêmica) acabou por se transformar em uma arte sectária e censória, que exerce um patrulhamento estético-ideológico (estética **é** ideologia) silencioso e atroz, com uma auto-propalada “diversidade” que é a mesma diversidade que existe entre a coca-cola, a pepsi-cola

e as várias tubaínas de cola, em uma arte cartorial que exige que o artista “reconheça a firma” de suas obras, em uma arte conservadora que tem dificuldade em compreender que arte contemporânea é apenas a arte que se faz **no** contemporâneo.

Por tudo isso, essa velha arte (contemporânea) se constitui hoje em uma arte pautada e autoritária, submetida a um dirigismo teórico que mais que com questões de cultura e de arte, tem a ver com poder, com demarcação de território (como a máfia...).

Do mesmo modo que no passado, militares do Terceiro Mundo eram formados “especialistas” nos Centros de Tortura norte-americanos, hoje, nos Centros de Excelência da Europa e dos Estados Unidos são formados nossos subalternos “pensadores”: ideólogos da modernização reflexa, teóricos da atualização submetida.

Ontem como hoje, apenas bons alunos, discípulos aplicados, repetidores de lições.

Ontem como hoje, a mesma ignorância do esforço nacional — atual e anterior — de autoconhecimento, a mesma cegueira estética, a mesma incompetência colonizada, a mesma velha doença da alienação cultural. [Mesmo intelectuais bem intencionados, como Joaquim Nabuco, considerado um dos mais brilhantes de sua geração, são capazes de cometer trechos como esse, de “Minha Formação”: “O sentimento em nós é brasileiro; a imaginação, européia. As paisagens todas do Novo Mundo, a floresta amazônica ou os pampas argentinos não valem para mim um trecho da Via Appia, uma volta da estrada de Salerno a Amalfi, um pedaço do cais do Sena à sombra do velho Louvre”.

Continuamos os mesmos: Nabuco vangloriava-se de pensar em francês; nossos pós-moderninhos vangloriam-se de pensar em inglês.

Detestando suas origens e após os tão almejados “banho de cultura” e “imersão cosmopolita”, acabam apenas por se transformar, de fato, em exóticos “intelectuais-papagaios”, repetidores de vozes

alheias. (Como seus pais, avós e bisavós: tão modernos e tão antigos...)].

Assim, o pensamento da arte encontra-se hoje cercado de dogmas e preconceitos que impedem o seu aprofundamento; um pensamento sob o jugo de uma fé cínica, com a permanência de uma mentalidade historicista específica e de uma atitude contemplativa em relação à teoria, além de uma excessiva preocupação com sua genealogia.

O mesmo conhecimento que nos liberta e nos transforma em homens, quando se torna por demais teórico, abstrato e estéril, acaba por nos afastar da vida e de nossa própria humanidade.

Às vezes é preciso pensar contra o nosso tempo para agir a favor dele.

Qualquer alternativa à arte contemporânea, no entanto, só pode ser gestada no útero da própria arte contemporânea, do mesmo modo que qualquer alternativa ao capitalismo só pode ser gestada no útero do próprio capitalismo. (Não há, hoje, nada mais próximo do fim da propriedade do que a sua expansão irrestrita e absoluta.)

A visão de mundo e o sistema de valores que estão na base de nossa cultura foram formulados, em suas linhas essenciais, nos séculos XVI e XVII.

Entre 1.500 e 1.700 houve uma mudança drástica na maneira de se descrever o mundo e no modo de pensá-lo (e de pensar).

A nova mentalidade e a nova percepção propiciaram à civilização ocidental aqueles aspectos que são característicos da era moderna.

Eles tornaram-se a base do paradigma que dominou a cultura ocidental nos últimos trezentos anos.

Antes de 1.500 a visão de mundo dominante na Europa e na maioria das outras civilizações era orgânica, caracterizada pela interdependência e pela subordinação das necessidades individuais às

da comunidade, e a principal finalidade de sua ciência era compreender o significado das coisas e não exercer a predição ou o controle.

A perspectiva medieval mudou radicalmente nos séculos XVI e XVII; a noção de um universo orgânico, vivo e espiritual foi substituída pela noção do mundo como máquina e a máquina do mundo converteu-se na metáfora dominante da era moderna.

A Revolução Científica começou com Nicolau Copérnico que se opôs à concepção geocêntrica de Ptolomeu e da Bíblia, que tinha sido aceita como dogma por mais de mil anos.

Depois de Copérnico, a Terra deixou de ser o centro do universo e ao homem foi tirada sua orgulhosa posição de figura central da criação.

A Copérnico seguiu-se Johannes Kepler, que formulou as célebres leis empíricas do movimento planetário, que vieram corroborar o sistema copernicano.

Mas a verdadeira mudança na opinião científica foi provocada por Galileu Galilei, que, mais que suas realizações no campo da astronomia — que estabeleceram a hipótese de Copérnico como teoria científica válida, superando de vez a velha cosmologia — e seus conflitos com a Igreja, foi o fato de ser o primeiro a combinar experimentação científica com linguagem matemática.

Ao mesmo tempo, Francis Bacon formulava uma teoria do procedimento indutivo e do método empírico na ciência — realizar experimentos e extrair deles conclusões gerais a serem testadas em novos experimentos.

O “espírito baconiano” mudou profundamente a natureza e o objetivo da investigação científica.

Os objetivos da antiga ciência, que tinham sido a sabedoria, a compreensão da ordem natural e a harmonia da vida com essa ordem, ou seja, uma ciência de integração, foram substituídos por

objetivos de auto-afirmação, em que o conhecimento passa a ser usado para dominar e controlar a natureza.

O antigo conceito da Terra como mãe nutriente foi radicalmente transformado nos escritos de Bacon e desapareceu por completo quando a Revolução Científica substituiu a concepção orgânica da natureza pela metáfora do mundo como máquina.

Essa mudança, que viria a ser de suprema importância para o desenvolvimento da civilização ocidental, foi iniciada e completada no século XVII por Descartes e Newton.

René Descartes desenvolveu um método de raciocínio — apresentado em seu “Discurso do método para bem conduzir a razão e procurar a verdade nas ciências” — cujo ponto fundamental é a dúvida e cuja preocupação básica são as questões de **quantidade**, baseado, como a matemática, em princípios fundamentais que dispensam demonstração.

O seu método é analítico, isto é, consiste em decompor pensamentos e problemas em suas partes componentes e em dispô-las em sua ordem lógica.

O conhecimento, portanto, é obtido através da intuição e da dedução.

O “cogito” cartesiano fez com que Descartes privilegiasse a mente em relação à matéria e levou-o à conclusão de que as duas eram separadas e fundamentalmente diferentes.

A divisão entre matéria e mente teve um efeito profundo sobre o pensamento ocidental.

A crença na certeza do conhecimento científico está na própria base da filosofia de Descartes e na visão de mundo dela derivada (contrariando, num certo sentido, o ponto fundamental de seu método: a dúvida...).

E a certeza cartesiana era matemática em sua natureza essencial, pois ele, como Galileu, acreditava que a chave para a

compreensão do universo era a sua estrutura matemática; para ele, ciência era sinônimo de matemática.

Essa crença na verdade científica reflete-se no cientificismo que se tornou típico de nossa cultura (ocidental). A excessiva ênfase dada ao método cartesiano levou à fragmentação característica do nosso pensamento em geral e das nossas disciplinas acadêmicas em particular, levando igualmente à atitude generalizada de reducionismo na ciência (a crença em que todos os aspectos de um fenômeno podem ser compreendidos se reduzidos às suas partes constituintes).

Descartes afirmava que “não há nada no conceito de corpo que pertença à mente, e nada na idéia de mente que pertença ao corpo”.

Essa divisão matéria/mente (que, no fundo, era uma divisão tipicamente religiosa — para Descartes, a existência de Deus era essencial à sua filosofia científica, embora nos séculos subseqüentes os cientistas tivessem omitido qualquer referência a Deus ao desenvolverem suas teorias de acordo com a divisão cartesiana) nos ensinou a conhecermos a nós mesmos como egos isolados existentes “dentro” dos nossos corpos; levou-nos a atribuir ao trabalho mental um valor superior ao trabalho manual (como nas antigas sociedades escravocratas); impediu a medicina de considerar seriamente a dimensão psicológica das doenças e os psicoterapeutas de lidar com o corpo de seus pacientes.

Nas ciências humanas essa divisão redundou em interminável confusão acerca da relação entre mente e cérebro; na física tornou extremamente difícil aos fundadores da teoria quântica interpretar suas observações dos fenômenos atômicos (Heisenberg, que se debateu com o problema durante anos, dizia que “essa divisão penetrou profundamente no espírito humano nos três séculos que se seguiram a Descartes, e levará muito tempo para que seja substituída por uma atitude realmente diferente em face do problema

da realidade”); e na arte chegou à reducionista e redundante “arte conceitual” (que, no fundo, é apenas ingênua em seus próprios termos).

Descartes baseou toda sua concepção da natureza nessa divisão entre dois domínios **separados** e **independentes**, o da mente, a “coisa pensante” e o da matéria, a “coisa extensa”. Para ele, o universo material era uma máquina perfeita, governada por leis matemáticas exatas; não havia propósito, vida ou espiritualidade na matéria, a natureza funcionava de acordo com leis mecânicas, e tudo no mundo material podia ser explicado em função da organização e do movimento de suas partes.

Esse quadro mecânico da natureza tornou-se o modelo e o paradigma dominante na ciência, passando a orientar a observação científica e a formulação de todas as teorias dos fenômenos naturais.

Toda a elaboração da ciência mecanicista nos séculos XVII, XVIII e XIX, incluindo a grande síntese de Newton, nada mais foi do que o desenvolvimento da idéia cartesiana.

O próprio Descartes compartilhava do ponto de vista de Bacon de que o objetivo da ciência é o domínio e controle da natureza, afirmando que o conhecimento científico podia ser usado para “nos tornarmos os senhores e dominadores da natureza”.

E, em sua tentativa de construir uma ciência natural completa, estendeu sua concepção mecanicista da matéria aos organismos vivos: plantas e animais passaram a ser considerados simples máquinas, e os próprios seres humanos — apesar de serem habitados por uma alma racional — no que dizia respeito ao corpo eram indistinguíveis de um animal-máquina, cujos movimentos e funções biológicas podiam ser reduzidas a operações mecânicas.

Essa concepção sobre organismos vivos teve uma influência decisiva no desenvolvimento das ciências humanas.

No entanto, o homem que deu realidade ao sonho cartesiano e completou a chamada Revolução Científica foi Isaac Newton.

Newton desenvolveu uma completa formulação matemática da concepção mecanicista da natureza e realizou uma síntese das obras de Copérnico, Kepler, Bacon, Galileu e Descartes.

Ultrapassando Bacon em sua experimentação sistemática e Descartes em sua análise matemática, ele unificou as duas tendências, e em seu "Princípios matemáticos de filosofia natural" desenvolveu a metodologia e a teoria do mundo que os cientistas passaram a considerar a descrição correta da natureza desde então.

O universo newtoniano era, de fato, um gigantesco sistema mecânico que funcionava de acordo com leis matemáticas exatas, e o palco deste universo era o espaço tridimensional da geometria euclidiana clássica, um espaço absoluto, independente dos fenômenos físicos que nele ocorriam e em uma dimensão à parte, o tempo, igualmente absoluto, sem ligação alguma com o mundo material e que fluía de maneira uniforme.

A concepção mecanicista da natureza está intimamente relacionada com um rigoroso determinismo, em que a gigantesca máquina cósmica é completamente causal e determinada, e a base filosófica dessa secularização da natureza é a divisão cartesiana entre espírito e matéria.

O mundo era um sistema mecânico suscetível de ser descrito objetivamente sem menção alguma ao observador humano.

O próprio Descartes já esboçara as linhas gerais de uma abordagem mecanicista da física, astronomia, biologia, psicologia e medicina, e os pensadores do século XVIII levaram os princípios da mecânica newtoniana e a crença na abordagem racional dos problemas humanos às ciências da natureza e da sociedade humanas, julgando ter descoberto uma "física social", de tal modo que essa época passou a ser chamada de Iluminismo.

E a figura dominante nesse período foi o filósofo John Locke, fortemente influenciado por Descartes e Newton.

Locke desenvolveu uma concepção atomística da sociedade, descrevendo-a em termos de seu componente básico: o ser humano, e como os físicos, tentou reduzir os padrões observados na sociedade ao comportamento de seus indivíduos (como átomos ou moléculas).

Assim, ele passou a estudar primeiro a natureza do ser humano individual e depois tentou aplicar os princípios dessa natureza aos problemas econômicos e políticos.

Essa sua análise baseou-se na de um filósofo anterior, Thomas Hobbes, que acreditava ser a percepção sensorial a base de todo conhecimento.

Segundo Locke, todos os homens são iguais ao nascer e, para seu desenvolvimento dependem inteiramente de seu meio ambiente, suas ações sendo sempre motivadas pelo que supõem ser seu próprio interesse.

Ele era guiado pela crença de que existiam leis da natureza que governavam a sociedade humana, semelhantes às que governavam o universo físico; assim, a função dos governos não seria impor suas leis às pessoas, mas, descobrir e fazer valer as leis naturais que existiam antes de qualquer governo ter sido formado; leis essas, "naturais", que incluíam a liberdade, a igualdade e o direito à propriedade.

Essas idéias tornaram-se a base do sistema de valores do Iluminismo e tiveram forte influência sobre o desenvolvimento do moderno pensamento econômico e político, de tal modo que os ideais de individualismo, direito de propriedade, mercados livres e governo representativo podem ser atribuídos a Locke.

No entanto, como a vida (e a história) é muito mais um palimpsesto que um teorema, os pais do pensamento e da visão de mundo reducionista-mecanicista, que acabou gerando nosso atual

pensamento racionalista-fragmentário-pragmático-individualista-materialista eram todos religiosos.

Kepler era cientista e místico, empenhado em descobrir a harmonia das esferas; Bacon, como chanceler da coroa no reinado de Jaime I (Inglaterra) estava familiarizado com as denúncias e libelos usados nos julgamentos de bruxas, freqüentes em seu tempo (séc. XVII), que influenciaram a maneira rancorosa com que ele via a natureza (como fêmea que tinha que ser "acossada em seus descaminhos", "obrigada a servir", "escravizada", "reduzida à obediência", e que o objetivo do cientista era "extrair da natureza sob tortura, todos os seus segredos"); Descartes não duvidava que sua visão matemática dos fenômenos da natureza era resultado de uma inspiração divina; e Newton era cientista e matemático (além de jurista, historiador e teólogo) mas estava igualmente envolvido em pesquisas sobre o oculto e o conhecimento esotérico, de modo que o grande gênio da Revolução Científica era também o "último dos mágicos".

E, se por um lado, ainda que os cientistas continuassem a elaborar o modelo mecanicista do universo na física, na química, na biologia, na psicologia e nas ciências sociais, a ciência caminhou no sentido da negação/superação desse paradigma (cartesiano-newtoniano) [Ainda no século XIX, com a descoberta e a investigação dos fenômenos elétricos e magnéticos por Faraday e Maxwell, que envolviam um novo tipo de força e não podiam ser descritos adequadamente pelo modelo mecanicista, que resultaram nos conceitos da eletrodinâmica; o surgimento do conceito de evolução, inicialmente na geologia, depois na biologia, com Lamarck e mais tarde com Darwin, passando pela teoria do sistema solar de Kant e Laplace, até à filosofia política de Hegel, Marx e Engels, indicavam que o universo era muitíssimo mais complexo do que Descartes e Newton imaginavam; culminando já no século XX com a teoria da

relatividade e a teoria quântica, que acabaram por pulverizar todos os principais conceitos da visão de mundo cartesiana e da mecânica newtoniana: a noção de espaço e tempo absolutos, as partículas sólidas elementares, a substância material fundamental, a natureza estritamente causal dos fenômenos físicos e a descrição objetiva da natureza.]; por outro lado, a economia e a política — com o neoliberalismo — e a cultura e a arte — com o pós-moderno — caminharam no sentido da afirmação / conservação desse mesmo paradigma (cartesiano-newtoniano).

A noção quântica do mundo interligado, conectado e inseparável, que não pode ser analisado em partes independentes, põe em xeque as nossas mais caras noções de “especialização”, “segmentação”, “fragmentação”, “individualismo”, “self-made-man”, “liberdade individual” e “propriedade privada”.

Mesmo que dois elétrons estejam muito separados no espaço, eles estão, não obstante, ligados por **conexões instantâneas** não locais, e essas conexões não são sinais no sentido einsteiniano, elas transcendem nossas noções convencionais de transferência de informação.

O ponto de vista cartesiano — mesmo em Einstein — é incompatível com as “leis” da teoria quântica.

O “Teorema de Bell”, segundo Stapp, prova a profunda verdade de que o mundo ou é fundamentalmente desprovido de leis ou é fundamentalmente inseparável.

A teoria quântica mostrou-nos que a noção de partes separadas é uma idealização.

Enquanto no século XX os cientistas foram obrigados a aceitar que seus conceitos básicos, sua linguagem e toda sua forma de pensar eram inadequados para descrever fenômenos atômicos, e que os paradoxos com que se deparavam, não só constituíam um aspecto essencial da física atômica, como só eram considerados “paradoxos”

quando se tentava descrever esses fenômenos em função de conceitos da física clássica, os artistas, ao contrário, mantiveram-se presos aos mesmos paradigmas cartesiano-mecanicista-reducionistas, desde o vanguardismo histórico inicial até ao "stalinismo cultural" capitalista atual, gerando uma arte conservadora e dogmática que reproduz os mesmos velhos conceitos de divisão matéria/espírito, corpo/mente, artesanal/conceitual, contemplativo/participativo, etc, etc (que num certo sentido remontam ao Renascimento) e que, apoiada em uma esquiva inércia acadêmica e em determinados autores canônicos, avatares do pós-moderno, para impor-se como "contemporânea" desenvolveu estratégias autoritárias na teoria, na crítica, na historiografia e no próprio fazer artístico ("Arte não tem nada a ver com democracia".), uma arte que almeja "transformações" de cima para baixo (do mesmo modo que seu correspondente político almeja uma "democracia" sem povo) e é incapaz de compreender que mais importante que qualquer "artistinha genial" da hora é o caldo de cultura, a "sopa primordial", a "infusão" de milhares de artistas que criam as condições de fermentação propícias à realização e ao acontecimento da arte (arte é realização e não "revelação").

O aspecto dual da matéria (o paradoxo partícula/onda em que a matéria e a luz ora se nos apresentam como partícula, ora como onda, ora como uma entidade confinada num volume muito pequeno, ora como uma onda que se espalha sobre uma vasta região do espaço, dependendo do modo como as observamos) e o papel fundamental das probabilidades demoliu a noção clássica de objetos sólidos. E essas probabilidades não representam probabilidades de coisas, mas de **interconexões**; as partículas subatômicas carecem de significado como entidades isoladas e só podem ser entendidas através de sua **interação** com outros sistemas; as **relações** e não os objetos passam a ser usadas como base para todas as definições;

qualquer coisa deve ser definida por suas relações com outras coisas e não pelo que é em si mesma.

A física moderna revela a unicidade básica do universo e mostra-nos que não podemos decompor o mundo em unidades ínfimas com existência independente; quando penetramos na matéria, a natureza não nos mostra quaisquer elementos básicos isolados, mas apresenta-se como uma **teia de relações** entre as várias partes de um todo unificado. (Segundo Heisenberg "O mundo apresenta-se, pois, como um complicado tecido de eventos, no qual conexões de diferentes espécies se alternam, se sobrepõem ou se combinam, e desse modo determinam a contextura do todo.")

Enquanto na mecânica clássica as propriedades e o comportamento das partes determinavam as propriedades e o comportamento do todo, na mecânica quântica a situação é inversa: é o todo que determina o comportamento das partes. (O termo "mecânica quântica", inclusive, é uma denominação imprópria, na medida em que a estrutura da matéria não é mecânica.)

Já a arte, na contramão de todos esses conceitos, voltou-se sobre si mesma, autofágica e auto-referente, como um cachorro correndo atrás do próprio rabo.

Fechou-se, segmentou-se, especializou-se, "profissionalizou-se", isolou-se da vida, entrincheirando-se nos "bunkers" da academia, do sistema de arte e do mercado, alimentando-se de sua própria saliva, de seu próprio veneno.

Transformou-se enfim em uma arte autista, "monoteísta" e "monogâmica", de velhos fundamentalistas e joviais oportunistas, com seus autos-de-fé "bienais" espalhados pelo mundo.

A separação entre arte e vida é um velho trauma da modernidade.

Do voluntarismo das vanguardas iniciais ao desespero provocativo dos dadaístas, a arte permaneceu separada do cotidiano

e da realidade social (preocupada em produzir uma arte supostamente mais “adequada” a este ou aquele momento), como que posta num aquário de paredes de vidro intransponíveis, o “contato” entre arte e “público” se dando predominantemente através de agentes de falas peremptórias, sem qualquer disponibilidade para o diálogo (e civilização é abertura, diálogo e troca).

Deste modo, as criações artísticas hoje, ou são completamente ignoradas ou tornam-se “mundialmente famosas” como objetos de museu (e o museu é também uma penitenciária).

O artista passa a produzir então apenas meros objetos de exposição, sem qualquer mediação com o mundo, e a arte passa a ser tudo aquilo que a sociedade percebe “a priori” num **espaço separado**, numa **área reservada** chamada “arte”, e que por isso pode ser colecionada com independência de qualquer conteúdo.

Pouco importa o que a própria arte quer e como ela o representa, seus efeitos serão desde sempre inevitavelmente inofensivos e inócuos, pois acreditando bastar-se a si mesma — como qualquer mercadoria — teve frustradas todas as tentativas de romper seu gueto de vidro (arte pública, intervenções urbanas, sites specifics, etc).

Quando a estética da produção isolada não mais contém uma reflexão sobre a posição do objeto artístico num contexto mais amplo, quando ela não mais é parte de um “cosmos” cultural, acorde apenas com o poder, ela acaba por perder seu caráter de arte, transformando-se num simples artefato escolástico, teológico-conceitual, com seus teóricos discriminando e rechaçando de forma explícita, qualquer arte que se preocupe mais com “fenômenos sociais” do que com “questões humanas” (como se fenômenos sociais não fossem questões humanas...).

A essência da arte, no entanto, consiste justamente na reflexão estética desse “cosmos”, em que o objeto artístico isolado — de forma peculiar — sempre reflete o todo.

À velha arte acadêmico-contemporânea, restou apenas a alternativa de, ou deixar-se apreender como objeto econômico ordinário, ou levar uma existência ilusória, pairando etérea “acima” da vida real, na condição de corpo estranho e despido de significado, com o dilema da arte “elevado” a um plano supra-histórico e “universal”.

Mas, a quem interessa a despotencialização da arte?

Qual o futuro de uma sociedade que conste apenas de vendedores?

O que acontecerá à indústria cultural quando não mais puder sangrar as subculturas?

A um neoliberal na economia e na política correspondeu na cultura e na arte um neo-obscurantismo disfarçado de (pós) moderno.

E esse obscurantismo se deu, principalmente, através da teoria.

Uma teoria dogmática, apriorística, determinista, mecanicista e reducionista.

Uma teoria que faz na cultura e na arte o que a religião faz na vida e a direita na política: dá soluções simplistas para problemas complexos.

A teoria “a priori”, estática, com “axiomas” e “princípios fundamentais” que dispensam demonstração, em que a semântica, muitas vezes, substitui a reflexão, não é teoria, é teologia.

O discurso verbal não dá conta da complexidade da arte, de seus paradoxos, de suas incertezas, a arte tem um pensamento e uma lógica próprios, que o conceito (cartesiano/newtoriano) não consegue alcançar.

O conceito sempre se fecha em um único nível de realidade e a teoria constrói uma gaiola de ouro para tentar aprisionar a luz do sol.

A teoria, no entanto, é importante, fundamental mesmo, desde que "a posteriori": simultaneamente analítica e sincrética, dinâmica e policêntrica; que não reúna apenas elementos homogêneos, mas heterogêneos; que não reúna apenas "construções históricas", mas transformações e deformações contínuas; que não trabalhe na superfície (conceitual) de apenas uma dimensão temporal (contemporânea), mas que, pelo contrário, atue "palimpsesticamente" nas várias dimensões (temporais/espaciais) da realidade; que esteja ao mesmo tempo "dentro" e "fora" e que por isso encontre formas de dialogar e não de silenciar o outro; que tente entender/apreender o fenômeno da arte (e não apenas o de um único tipo de arte), pois a arte, como o real, é irreduzível ao conhecimento crítico, ela tem sempre algo a nos dizer que ainda não sabemos; por isso é necessário perceber e respeitar essa complexidade ("É preciso um sólido princípio de realidade para ser sensível à teoria"), do mesmo modo que é igualmente necessário avançar na descoberta de suas verdades (o conceito de verdade é incômodo, mas inevitável).

A prática do pensamento é uma prática, uma prática teórica, mas uma prática, e é isso o que a torna real, e se o real constitui limites à prática, também os constitui em relação à teoria.

O pensamento é, em si mesmo, um ato transformador, no entanto, pensar apenas como reflexão e interpretação do mundo — o pensar passivo — é pensar pela metade; é necessário pensar contra a censura de seu tempo e contra a aparência dos conceitos.

A arte é dual.

Como a matéria. Como a energia.

Nem o elétron nem qualquer outro "objeto" atômico possui propriedades intrínsecas independentes do seu meio ambiente.

As propriedades que ele apresenta — ora de partícula, ora de onda — dependem da situação experimental, isto é, do aparelho com que ele é forçado a interagir.

Sempre que usamos termos clássicos — partícula, onda, posição, velocidade — para descrever fenômenos atômicos, descobrimos existir **pares** de conceitos ou aspectos, que estão inter-relacionados e não podem ser definidos simultaneamente de um modo preciso. (Como o manual e o mental, o artesanal e o conceitual, o contemplativo e o participativo em arte.)

Quanto mais enfatizamos um aspecto em nossa descrição, mais o outro se torna incerto e a relação precisa entre os dois é dada pelo "**princípio de incerteza**". (Heisenberg conseguiu expressar as limitações dos conceitos clássicos numa forma matemática precisa, conhecida como "princípio de incerteza".)

Niels Bohr introduziu a noção de **complementariedade**; para ele a "partícula" e a "onda" são duas descrições complementares da **mesma** realidade, cada uma delas só **parcialmente** correta e com uma gama **limitada** de aplicação.

Ambas as "imagens" (de partícula e de onda) são necessárias para uma descrição da realidade atômica e ambas são aplicadas dentro das limitações fixadas pelo "princípio de incerteza".

A noção de complementariedade tornou-se parte essencial do modo como os físicos passaram a pensar a natureza e Bohr sugeriu várias vezes que também pode ser um conceito útil **fora do campo da física**.

A arte sempre se dividiu em duas correntes: uma, humanista, onde a linguagem se mune de uma dimensão generosa e/ou construtora do mundo (ainda que, às vezes, com um certo humor ou ironia), e a outra, que vem de poderosos criadores, voltados aos temas contundentes, obsessivos, escatológicos, delituosos, reveladores de um lado insone e terrível da condição humana;

correntes duais, que funcionam em pares, que se complementam e se alimentam, e que, constituem — em dupla — as várias faces do humano.

Nenhum artista tem sua significação completa sozinho, seu significado constitui a apreciação que fazemos dele e de sua relação com os outros artistas — vivos e mortos.

O núcleo da arte é sempre mutante. Existe a insinuação prolongada e gradual de uma direção; ao mesmo tempo aumenta a tensão à medida que a arte se desenvolve; de repente a sua direção muda, causando surpresa, alívio e mais tensão; no entanto, essa “brusca” mudança apresenta-se afinal apenas como um “ajuste”, ela dá um “sentido” a tudo o que havia se dado antes, o “sistema” (da arte) é que estava na direção errada.

A arte reúne opostos, toda arte é — ao mesmo tempo — “cosa mentale” e coisa material, cérebro e mão, universal e regional, coletiva e individual.

O mental só se desenvolve no jogo com a matéria.

Pensamento é matéria, produto da natureza, na medida em que é um produto do cérebro humano, que é, ele próprio, um produto da natureza.

Num certo sentido, a cultura não é uma oposição à natureza, mas, produzida pelo homem, é também um produto da natureza (“a abelha produz mel, o homem produz cultura”). O homem é o único animal que destrói a natureza, mas também o único animal que tem consciência dessa destruição.

A arte não é apenas um produto mecanicista da inteligência, mas o resultado de todas as faculdades humanas: razão e emoção, imaginação e sensibilidade, memória e soluções novas (tanto do artista quanto do “espectador”).

A arte é orgânica, e por isso nela não cabe a concepção especializada e compartimentada do mundo, e, por extensão, dos

seres como máquina (a “máquina do mundo” newtoniana), e portanto, do “manual” e do “mental” como “peças” separadas de uma máquina.

A experiência da arte, embora coletiva, se configura como uma experiência ímpar do mundo sensível: a arte não é apenas “cosa mentale” (embora, obviamente, também o seja), a arte é “**cosa totale**”; a arte é irreduzível ao conceito, a arte não pode ser reduzida à epiderme do conceito, a arte — como o inconsciente — é feita de camadas — escritas e re-escritas —, a arte é “palimpsestica” e o conceito é a pele da razão, despido de qualquer segredo, imerso no hábito.

A “cosa mentale” de Da Vinci, no século XVI foi uma estratégia de positividade e potencialização da obra de arte frente às corporações medievais; a “cosa mentale” de Duchamp, requeitada no século XX foi uma estratégia diametralmente oposta, foi uma estratégia de negatividade e despotencialização da obra de arte, constituiu-se em uma paralização frente aos grandes criadores (transgressores-construtores) imediatamente anteriores, um pouco como o impotente que confrontado com grandes amantes, passa a exaltar o amor platônico (ou a masturbação...), numa espécie de “desmaterialização” ressentida.

Em pleno século XX, em face às novas descobertas da ciência, não fazia mais sentido a divisão cartesiana entre matéria e mente:

1. Invalidara-se a imagem reducionista do homem como uma “máquina” controlada por cadeias lineares de causa e efeito, com uma “compartimentação” especializada e hierarquizada dos órgãos — mãos, cérebro, coração, fígado, estômago, etc— e a “crença” simplista e mecânica num “determinismo genético”, ignorando o fato de os organismos serem sistemas complexos, integrativos e cooperativos, de múltiplos níveis, com todos esses níveis envolvidos em interações mútuas.

2. Firmara-se a constatação do conceito mutante de matéria e energia, do fazer e do pensar, do manual e do racional. A mais importante consequência da nova estrutura relativística foi a compreensão de que a massa nada mais é que uma forma de energia ( $E=mc^2$ ), o que forçou-nos a modificar nosso conceito de matéria. Força e matéria que pareciam tão fundamentalmente diferentes na física newtoniana são vistas agora como tendo uma origem comum, em modelos dinâmicos que se convertem continuamente uns nos outros.
3. Criara-se a possibilidade de um novo olhar — quântico — em relação à “teoria antropogênica da mão”, segundo a qual foi o uso da mão o responsável pelo desenvolvimento do cérebro humano, pois, foi ao passar a andar apenas sobre os dois pés — ao se tornar bípede — e com isso liberar as duas mãos para a “manualidade” e para o fazer que o intelecto humano se desenvolveu, que foi o fazer que possibilitou o pensar e não o inverso, como tenta nos fazer crer certo idealismo conservador. Carne é pensamento.
4. E finalmente, instituíra-se uma (re)valorização do trabalho, promovida ainda no século XIX por Marx e os socialistas utópicos, até ao empreendedorismo capitalista (principalmente o norte-americano) no século XX, tornando retrógrada e ultrapassada a visão preconceituosa, hierarquizada e elitista, derivada de sociedades senhoriais, escravocratas, aristocráticas e feudais, em que o trabalho manual era considerado uma atividade ignóbil. (Carne x espírito? Preconceitos são sempre favoráveis a dissimulados interesses.)

Deste modo, a autodenominada “arte conceitual”, é hoje (séc. XXI), em face às novas descobertas da ciência, tão somente uma espécie de “arte naïf”.

Ao transcender a divisão cartesiana entre matéria e mente, a física moderna não só invalidou o ideal clássico de uma descrição objetiva da natureza como também desafiou o mito da ciência (e da arte) isenta de valores. Os modelos que os cientistas (e os artistas) observam na natureza (e na sociedade) estão intimamente relacionados com os modelos de sua mente — com seus conceitos, pensamentos e valores. Assim, os resultados científicos (e artísticos) que eles obtêm, bem como as aplicações tecnológicas que investigam, serão condicionados por sua estrutura mental. Suas pesquisas (científicas ou artísticas) nunca estão isentas de valores, os cientistas (e os artistas) — como qualquer mortal — são responsáveis por seu trabalho, intelectual e moralmente.

Os modelos da matéria e da mente estão sendo cada vez mais reconhecidos como reflexos recíprocos.

Ver um quadro (a pintura) apenas em termos de planaridade e bidimensionalidade é ter uma visão superficial, reducionista e acadêmica, uma visão não “palimpsestica” da obra de arte.

Do mesmo modo que um par de sapatos só é estático quando não está nos pés de seu dono — nos pés do dono, os sapatos se tornam dinâmicos —, uma pintura (ou outra arte qualquer) só é estática, ou bidimensional, ou planar, ou contemplativa, ou “artesanal”, etc, etc, etc, quando não está frente aos olhos (sentidos) e mente do observador, pois a partir desse instante — como os sapatos — ela se dinamiza, torna-se interativa, se “conceitualiza”, etc, etc, etc.

A visão reducionista da arte tende a despotencializá-la, a castrá-la, a infantilizá-la no conceito.

Quando uma crítica de certa estatura ainda vê, hoje, a pintura em termos de bidimensionalidade e planaridade, “esquecendo-se” que o cinema, o vídeo, a fotografia e a tela do computador também são planares e bidimensionais, e que a “ilusão” é que é espacial,

como o foi a perspectiva no Renascimento, é que ainda persiste resquícios da rasa visão euclidiana em uma época pós-einsteiniana.

A visão crítica acadêmica, no fundo, seria ainda renascentista? Quadro-janela, quadro-objeto? Que papo é esse?

Na arte, a planaridade estabelece uma convivência com outras dimensões, há uma bidimensionalidade complexa e uma profundidade complexa que confunde as mentes escolásticas, o espaço plástico é complexo **em si mesmo** e não por seu suporte, a ingenuidade erudita pensa em uma arte com bases “científicas”, quando a arte é em última instância, uma **ciência em si**.

A estratégia conceitual (e autoritária) da velha arte contemporânea não nos forneceu argumentos suficientes — apenas “autos de fé” — capazes de atribuir maior relevo a um meio de expressão em detrimento de outro, o que vem confirmar apenas que o “conceito”, que deveria ser razão é muito mais fé, que é muito mais fanatismo teológico que racionalidade, e que o “fim” da idéia de arte moderna é muito mais o fim de um certo tipo de aspiração de arte do que o início de uma nova concepção de arte, isto é, se trata muito mais de uma arte epigônica do que de uma arte anunciatória, muito mais de uma arte da autoridade que da liberdade, e que por isso — não existe arte sem liberdade — não conseguiu dar conta do próprio contemporâneo que ela pretendeu — como monopólio — representar, pois ainda paga tributos (dízimos?) às velhas questões da velha modernidade, como a quebra de categorias artísticas, a idéia de arte x vida, a inter-relação das artes, a participação do espectador, a arte-total, as apropriações, a morte da pintura, etc, etc, etc, numa tentativa de afirmação da idéia do novo através dos mesmos velhos mecanismos conceituais do moderno, principalmente do Dadá.

Parafraseando Duchamp em sua fala a respeito dos impressionistas e o pigmento poderíamos dizer a respeito de seus “apóstolos”: “que em vez de interpretarem por meio do conceito,

gradualmente os artistas se apaixonaram por ele, pela própria teoria”.

Na verdade, a real importância de Duchamp — embora o seu legado esteja sempre associado à morte das formas “tradicionais” de arte (como se houvessem formas “tradicionais” de amor...) — não é a **exclusão** de qualquer forma de arte (a arte, como a radioatividade, é cumulativa), mas a **inclusão** de novas possibilidades para a arte. Tudo o mais não passa de tolice de apóstolo. (Quem morreu foi Duchamp e não “determinadas formas de arte”:

“Há muito tempo / eu escuto esse papo furado / dizendo que o samba acabou / só se foi / quando o dia clareou.”

— Paulinho da Viola in “Eu canto samba”.)

O animal não constrói conceitos (não por “inferioridade”, mas por absoluta desnecessidade), só o homem tem idéias gerais, isto é, conceitos. E isto é o que constitui a sua força, ao mesmo tempo que a sua fraqueza. Esse poder de ultrapassar a experiência concreta é que lhe tem permitido fazer ciência e arte, mas esse mesmo poder é também responsável por todas as entidades metafísicas, por todos os ídolos do pensamento, por todas as abstrações tomadas como realidade.

Quase sempre o homem não deixa de ser escravo dos fatos senão para tornar-se escravo das palavras; quase sempre ele não se liberta do automatismo senão para nele recair.

Em arte, o que verdadeiramente interessa é o pensamento plástico e não a “teoria”, o “conceito” ou a “história da arte”.

Não se pode academizar a rebeldia.

Na linguagem da arte, a teoria e o conceito perdem o seu caráter objetivo para se fazerem veículos da imaginação, a obra sempre funda e revela, a obra tem sempre uma vontade de transcendência do racional e do sensorial.

O conceito é um sistema e a linguagem é uma ordem.

Como captar o que está fora do sistema?

Como captar o que está fora da ordem?

A arte é uma linguagem (e um conceito) que tenta captar essa desordem e esse a-sistema.

A arte é uma traição.

A sua grandeza não está no que nos mostra, mas no que nos subtrai. A ética da arte está em sua fraude, em sua invenção (e no consolo de uma esquiva nitidez).

A arte só é arte quando a moldura se racha. Na arte, a vida se impõe.

Nas civilizações antigas não havia uma divisão social em separado chamada "arte" ou "cultura", no sentido em que as entendemos hoje. A estrutura de esferas separadas e autônomas entre si, que também define nossa linguagem e pensamento era absolutamente estranha às sociedades "primitivas".

Quaisquer que fossem seus problemas políticos e suas relações de poder, elas não decompunham sua existência em âmbitos funcionais compartimentados; tal divisão da vida social desenvolveu-se apenas quando a chamada economia moderna foi destacada do resto da vida.

Determinadas teorias consideram isso como um "progresso" e a situação anterior da humanidade como uma falta de "diferenciação", supondo assim, de maneira axiomática, um critério de primitividade: quanto mais integrada uma sociedade por meio de um contexto cultural abrangente, mais primitivos são os seus fundamentos, e, ao contrário, quanto mais "diferenciada", quanto mais ela se divide em esferas separadas, mais "desenvolvida" ela se revela, mais "oportunidades" ela oferece a seus membros, com as maiores conquistas da evolução social vistas precisamente no fato do homem estar reduzido a papéis funcionais, e, quando grandes problemas estruturais aparecem, nunca se tratam de problemas históricos

(afinal, a História chegou ao fim) a serem superados pela crítica, mas sempre de uma condição incontornável da existência, à qual a humanidade terá de resignar-se, “naturalizando” e incorporando deste modo o dilema da separação entre arte e vida, com o artista visto apenas como um vendedor de suas potencialidades e a arte já nascendo dotada de etiquetas de preço.

Na verdade, as civilizações pré-modernas não eram primitivas, mas altamente diferenciadas, só que o seu tipo de diferenciação não corresponde ao conceito moderno hoje aceito.

As sociedades antigas, essencialmente agrárias, não tinham uma cultura do modo como se “tem” um objeto externo e casual, elas **eram** uma cultura.

Isso se evidencia em nosso próprio vocabulário científico: falamos da “cultura” da antiga Grécia, do antigo Egito, da Antiguidade, da Idade Média, etc., indicando desse modo tanto os artefatos especiais e as representações artísticas quanto a respectiva civilização, acompanhada de sua estrutura social e de seu imaginário.

Quando se trata da “cultura moderna”, no entanto, faz-se referência apenas àquele aspecto específico das formas de expressão artística proscritas em uma esfera em separado e nunca ao contexto social como um todo. Nas sociedades modernas se “adquire” cultura...

Nas antigas civilizações, de caráter cultural integrado, a cultura era um conceito de múltiplas faces (e não “especializado” como é hoje); a produção era estética, a estética era religiosa, a religião era política, a política era cultural e a cultura era social; os aspectos sociais distintos estavam imbricados uns nos outros, cada esfera da vida estava de certa maneira contida em todas as outras. [O que contraria frontalmente a visão reducionista da constituição meramente “religiosa” dessas culturas — apesar da religião ser aparentemente o seu aspecto integrador — pois com isso recairíamos

em nosso conceito funcional de esferas separadas; a religião não era uma religião no sentido moderno, não era uma “crença”, uma “ocasião para o transcendental” e muito menos um “assunto privado”, a religião era ao mesmo tempo um aspecto público da vida social e uma forma de debates, aquilo que hoje chamamos de política. Não por acaso, o termo latino “privatus” possuía uma conotação depreciativa, e na Antiguidade grega — que tanto encanta a cultura ocidental por sua democracia elitista (em uma sociedade de escravos) — o “homem privado”, o que não toma parte na vida pública, é simplesmente o “idiota”. O fato do aspecto religioso ser ao mesmo tempo a forma de vida pública e abranger todo o cotidiano, não constitui um índice da limitação dessas sociedades, como afirma a ideologia de auto-legitimação capitalista, mas, ao contrário, demonstra que tais civilizações possuíam mais debate e opinião pública do que os festejados sistemas das “modernas” democracias, nas quais grande parte das ocorrências sociais é resolvida automaticamente e sem discussão pela mecânica da economia (que pode ser vista muito mais como “simples coerção irracional” do que o caráter religioso das antigas culturas).]

Nessas “sociedades como cultura” a arte sempre foi necessariamente uma parte integrante da vida cotidiana, ela era impensável como objeto de exposição de uma esfera funcional em separado, ela não era uma arte como “arte”, mas antes um aspecto específico de um contexto social integrado.

E, embora todo fenômeno da vida sempre comporte um aspecto estético, no mundo da pós-modernidade, desintegrado culturalmente por uma economia autônoma, o trabalho não é estético, a escola não é estética, a política não é estética e a vida em geral não é estética (apesar de inundada pela publicidade): apenas a estética é estética.

É como se a estética das coisas levasse uma existência abstrata e autônoma, como “dinheiro do espírito”, como um fim em si mesmo,

a "l'art pour l'art" apenas como um reflexo da economia ideologizada.

Essa compartimentação, esse desmembramento, esse esquartejamento da sociedade (camuflado de "especialização"), aconteceu todavia, com muito mais intensidade nas sociedades liberais-capitalistas ocidentais que nas sociedades periféricas.

A tão decantada "democracia individualista" seria então muito mais um elemento desagregador que agregador da sociedade?

Quando físicos, matemáticos e engenheiros da Europa ou Estados Unidos se encontram com colegas da Ásia, África ou América Latina, eles se entendem sem grandes problemas, mas quando historiadores, filósofos, teólogos ou políticos se encontram, sempre surgem problemas de compreensão.

A razão é que a conceituação formal das ciências naturais e da técnica dispensa uma grande tradição, enquanto os conceitos das ciências humanas não podem ser compreendidos sem o solo da cultura.

Por que então a arte acadêmico-contemporânea tem sido tão subserviente?

Por que a estranha dificuldade a uma maior abertura e tolerância?

Por que a extrema aversão à renúncia a toda pretensão de absoluto, já que em arte comunicação é sempre melhor que consenso?

Por que ser sempre tão anódina e "internacional"?

Há muito de coação em nome da liberdade da arte.

O Ocidente não pode mais continuar a fazer monólogos.

Hoje, a Não-Europa começa a tematizar a Europa, a Não-América começa a tematizar os Estados Unidos.

Extra-europeus e extra-norte-americanos escrevem livros sobre Kant, Hegel, Marx, Jesus, livre-mercado e democracia.

A Europa fica admirada com o fato de ter-se tornado interpretável quando tinha se afeiçoado há séculos ao costume de interpretar a Não-Europa.

A pretensão de absoluto do pensamento europeu começa a ser questionada.

Esse pensamento foi imposto não pela persuasão, mas por questões extrínsecas a ele: poder, estratégia, tecnologia e armas.

A história da arte não pode continuar a ser apenas um “álbum de figurinhas” europeu, uma “galeria de eleitos”.

A arte está plena de História muito mais que de história da arte.

Cada vez mais torna-se necessário “tropicalizar” a teoria, uma vez que os teóricos tendem a generalizar o mundo com base em experiências restritas às zonas temperadas, e, “tropicalizar”, não no sentido folclórico-colonialista, mas no sentido de um pensamento “quente”, em contraposição ao pensamento “temperado” hegemônico. Fluidez conceitual — mesmo com suas possíveis desvantagens— é melhor que rigidez conceitual.

Não existe idéia “pura”, do mesmo modo que não existe raça “pura”, toda idéia tem suas dívidas intelectuais, como toda raça tem suas dívidas genéticas: “o queijo é feito com o leite de muitas vacas”.

A nova arte não acredita em originalidade, mas, sobretudo não está interessada nela; em vez de focar em um “gênio” entre mil pessoas, prefere as capacidades das outras novecentas e noventa e nove. Ela quer estudar e entender, principalmente, o caldo de cultura que gerou determinadas obras individuais, pois sabe que valores individuais nada mais são que uma pequena flor no fértil “mangue” das realizações coletivas. Do mesmo modo que sabe que o universalismo é encontrado em **todas** as culturas humanas e não é apenas — como se pensa — uma conquista da modernidade.

A nova arte quer fazer arte por intermédio do diálogo, fazer arte “com os outros” e não “sobre os outros” ou “para os outros”,

tentando entender as razões alheias, ainda que não lhes dê sempre razão.

Mais que **falar sobre** ela quer **pensar em conjunto**.

A verdade é uma busca comum que está no futuro e não no passado e a realidade não é o que vemos, mas o que se agita sob.

A nova arte não tem aquilo que o crítico literário Harold Bloom chama de “angústia de influência” ou “angústia de débito”, ela absorve tudo, ela se apropria de tudo — sem angústia e sem remorso.

Ela quer fazer arte contra a “religião” de seus “pais”, contra a teoria de seus mestres, contra a “democracia elitista” e a “liberdade autoritária” de seu tempo, contra o movimento que tenta aproximar liberalismo e democracia, mas principalmente contra a arte que deseja “domesticar” o espectador e submetê-lo a uma interpretação unívoca da arte.

O espírito, em vez de se afastar da carne, a inclui.

Ser contemporâneo é ser capaz de fazer a crítica do contemporâneo: onde há fé, há dúvida.

Os velhos teóricos da contemporaneidade, em pleno século XXI, continuam a pensar o contemporâneo como um contemporâneo absoluto, com o tempo como uma dimensão separada do espaço; seu pensamento escolástico, de um conceitualismo gordo e um niilismo piégas, os impede de apreender os vários espaços em que o contemporâneo se realiza; dogmáticos, querem impor um único tempo-contemporâneo para todos os espaços: falam em contemporâneo, mas (ainda) pensam como homens do século XVII.

A diferença entre a velha arte acadêmico-contemporânea e a nova arte é a diferença entre conceitos clássicos e conceitos quânticos.

PS: Precisará a arte ainda, neste novo mil nio, de seus velhos cafetões e le es-de-chácara?

Rio de Janeiro, setembro / outubro de 2007.

**Euro S.R.**

*Este texto   dedicado a Fernando Araújo, P ndaro Castelo Branco e Nisete Sampaio.*