

Diante do impossível: terror e arte depois de 11 de setembro de 2001

Pedro Duarte de Andrade

Resumo: Este artigo investiga a polêmica frase dita pelo músico Karlheinz Stockhausen de que os atentados terroristas de 11 de setembro à Nova York seriam a “maior obra de arte jamais realizada”. Tenta entender, a partir daí, o possível sentido terrorista da arte em sua busca pela transgressão na direção do impossível. Essa interpretação deriva da origem do artigo: ele surgiu a partir de uma palestra proferida no dia 13 de março de 2008 em Recife – PE, preparada para o seminário “Arte e Crime”, mais precisamente, para a mesa de discussão intitulada “A transgressão possível. O que significa transgredir hoje?”.

Abstract: This paper examines the controversial statement by musician Karlheinz Stockhausen who said that the terrorist attacks of September 11 on New York were the “greatest work of art ever”. The article takes this phrase as a starting point to understand the possible terrorist content in art and its attempt to search for transgressions moving in the direction of the impossible. This interpretation is derived from the origin of the article: it emerged from a presentation given on March 13, 2008 in Recife, PE as part of a seminar on “Art and Crime”, more precisely at a session entitled “Possible Transgression. What Does Transgression Mean Today?”

*

Fui chamado para falar aqui, de início, por conta de uma polêmica frase do músico Karlheinz Stockhausen, falecido recentemente. Ele teria afirmado, logo após os atentados terroristas de 11 de setembro à Nova York, que estávamos diante da “maior obra de arte jamais realizada”. Não resta dúvida de que, a despeito de suas intenções ao dizer isso, ele levantou de forma aguda a questão que dá título a este seminário: arte e crime. Digo que ele o fez de forma aguda pois não tentou comentar de que modo pequenas infrações ilegais, como pessoas nuas em praça pública, podem ser ou não arte. Incisivo,

Stockhausen nos coloca diante de questão bem mais profunda: de que modo a arte pode ser essencialmente criminosa e, até, terrorista?

*

Esta mesa de discussão é sobre transgressão. Ela fala da “transgressão possível” e, adiante, pergunta sobre o que significa transgredir hoje. Suponho, embora possa estar enganado, que haja aí uma sugestão de que a transgressão hoje em dia deve ser pensada dentro daquilo que é possível, como se, diferente de outrora, não fosse mais dada a nós a oportunidade de transgressões maiores, parrudas, grandiloqüentes. É como se, agora, qualificássemos as transgressões impossíveis como coisa do passado ou mera nostalgia romântica. De que adiantaria, afinal, pensar no impossível?

Transgredir é “passar além de; atravessar”. Transgredir significa, então, ir além do possível, atravessá-lo na direção de outra coisa que mal sabemos o que é, justamente porque é outra, e não mais a mesma. Se transgredir é, também, “infringir, violar”, trata-se, no sentido essencial, não de violar esta ou aquela lei. Trata-se de infringir o possível, de atentar contra aquilo que nos é dito que é permitido pelo cálculo das probabilidades, pela conta do que é ou não é realizável. Transgressão possível é apenas aquela que, de antemão, sabe no que vai dar, pois mensurou seus passos, determinou seu objetivo, operou o que devia operar. Noutras palavras, não é transgressão de verdade.

Transgredir é atravessar sem saber o que vai dar. É ir, pura e simplesmente, sem saber o que vai acontecer. Nenhum artista sabe, quando começa uma obra, como ela vai acabar. Pois toda obra de arte é transgressora, vai além daquilo que sabe como possível. É que a faculdade na qual ela se sustenta não é o saber, mas a imaginação. Tendemos a colocar a imaginação na conta do “mero” ficcional. Mas é só aí que a história pode se descobrir como algo além da eterna repetição do mesmo, só aí o diferente, que não podia ser antevisto ou previsto, pode aparecer. Se a arte é transgressora, é porque ela transgride o possível na direção do impossível.

Isso faz da imaginação a faculdade criadora, criadora de história, ao contrário do que os cétricos e cínicos fazem crer ao colocá-la na conta de leviana brincadeira infantil, sem compromissos com o real. Ela não tem compromisso é com a manutenção do real tal

como ele é. Ela aceita que o real é tempo, que o real não é um dado natural eterno. Desse modo, a imaginação é o que cria história para o homem, pois permite que, de um momento a outro, se instaure a descontinuidade, esta benção que nos foi dada. Santo Agostinho dizia que Deus criou o homem para que houvesse início. Poderíamos dizer que o caráter transgressor da arte só fica à altura desta tarefa divina de dar início quando o homem transgride para o impossível.

Daí sua inserção no tempo, que não é meramente cronológica. É que a arte sabe muito bem que o que é ou não é possível fazer só pode ser sabido quando fazemos. É nosso zelo por segurança e controle que nos faz querer saber, antes de fazer, se aquilo pode ou não ser feito. Mas acontece que há coisas que só podemos saber se são ou não possíveis quando as fazemos. Não podemos saber se um amor vai ou não acontecer sem vivê-lo, por exemplo. Nem sempre temos como deduzir das condições de possibilidade de uma coisa aquilo que ela pode ser. Pois, algumas vezes, as condições de possibilidade de uma coisa só surgem quando a coisa, ela mesma, nasce. É que na própria aventura na direção do impossível, aquele que se aventura transforma-se – e se torna capaz de fazer mais do que achava que podia.

“Deus quiere, o homem sonha, a obra nasce”. Fernando Pessoa, ao escrever este verso, crivava o sonho como a singularidade do homem no que diz respeito à arte. Sonho é imaginação. Pelo sonho, o homem pode se libertar. Ele não se liberta da realidade, em prol da fantasia. Ele se liberta, através da fantasia, da realidade como valor impositivo, como limite que só permite vir a ser aquilo que é calculável, aquilo que é considerado, de antemão, viável. É quando o homem sonha, diz Pessoa, que a obra nasce. É quando o homem sonha que o impossível torna-se possível. Mais adiante, ainda no poema *Mensagem*, Pessoa escreveu os seguintes versos.

Todo começo é involuntário.

Deus é o agente.

O heroe a si assiste, vario

E inconsciente.



*À espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
“Que farei eu com esta espada?”
Ergueste-a, e fez-se.*

Toda arte é, nesse sentido, heróica – leia-se: transgressora. Isso significa que o artista, como o herói, acha a espada em suas mãos e pode nem saber o que fazer com ela. Ele hesita, interroga: o que farei com ela? Não posso, não é possível, é inviável, diria ele, tolhido pelo medo. Num lance, porém, sem mediação, tanto que o verso salta como estrofe única depois da pergunta, o herói ergue a espada e, assim, faz-se. Ele não apenas faz o que precisa ser feito como, no mesmo ato, se faz a si mesmo. Pois antes de fazer, ele se achava incapaz de usar a espada, baseado em quem era. Mas, ao erguê-la, ele mesmo tornou-se outro, ou seja, fez-se. No fazer, o agente faz-se a si, pois aquilo que ele faz repercute sobre ele mesmo, transformando-o essencialmente em outro. Este outro foi capaz de fazer o que aquele que havia antes não era. Mas ele só pode sabê-lo porque fez.

É só assim que há começo. Só assim pode se romper a cadeia da continuidade do possível. De possível em possível, o homem termina com sua própria história, passa a viver num eterno presente expandido, em que o futuro não passa da antecipação muito bem calculada do presente. Em suma, o futuro deixa de ser o lugar do impossível, da imaginação, do sonho, da surpresa. Passa a ser o futuro construído, produzido, artificial, previsível e controlado, mesmo que com as melhores intenções. Na arte, o futuro ganha seu direito de impossível que se torna possível quando o homem dá início ao que ainda não sabe se pode ou não vir a ser, ao que lhe parece, de todo os pontos de vista, simplesmente impossível.

*

Era este tom de que o impossível estava acontecendo, na frente de nossos olhos, que fascinava quando, na ensolarada manhã de 11 de setembro de 2001, dois aviões chocaram-se contra as torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York. Poucos momentos depois, vinham abaixo dois dos mais altos edifícios do mundo, símbolos da prosperidade econômica e do poder fálico norte-americano. Pode soar de mal-gosto falar

de fascínio em um desastre que matou tantas pessoas. Mas era isso mesmo, já que fascínio é o que prende nossos olhos sem oferecer explicações. Ficamos grudados naquelas imagens, sem entender, sem saber como ou o que pensar, perplexos com o fato de que víamos o impossível tornar-se possível.

Esta sensação pode não ser muito diferente da que temos diante das grandes obras de arte. É como se algo que não julgássemos possível, de repente, começasse a acontecer. Não era certo pintar como Cézanne. Não era direito pintar como Pollock. E, no entanto, eles assim pintaram, indo além do que se apresentava como possível para a arte. Diante de exemplos como esses, também somos tomados pelo fascínio que, de imediato, não oferece explicação. Não os entendemos muito bem, mas deles emerge alguma insuspeita força que nos prende, até mesmo no desconcerto que produzem.

Talvez tenha sido dessa ordem o fascínio marcante que tivemos com os atentados terroristas à Nova York. Tirando a incoseqüência daqueles que se diziam felizes porque “os americanos tiveram o que mereciam”, muitos outros também pareciam ter algum prazer, embora de natureza distinta, com o acontecido. No século XVIII, o filósofo Immanuel Kant dizia que o sentimento estético é aquele que apraz sem conceitos. Nele, portanto, não apenas a coisa diante da qual estamos nos desconcerta, nos deixa sem conceitos que a expliquem, como, além disso, somos tomados por um prazer neste desconcerto, o que é ainda mais surpreendente. Será isso o que fascinava nas imagens dos atentados?

Lembro bem de ver estudantes para quem a queda do muro de Berlim era uma memória de adolescência, parados em frente a televisões nas ruas no dia 11 de setembro, com os olhos esbugalhados, expressões de perplexidade, esboçando no máximo alguns sons onomatopéicos. Era como se, diante daqueles atentados, pela primeira vez em suas vidas, eles presenciassem o acontecer da história. Para a geração que cresceu no mundo do “fim da história” e que tinha poucas razões para duvidar disso, ali estava, finalmente, uma. Havia certa excitação no ar. Por quê? Não era pela insensibilidade juvenil. Era porque o mundo dava a esses jovens, pela primeira vez, a chance de experimentar a história na própria pele. Daqui pra frente, eles também poderiam usar a frase que ouviam de seus pais e avós: “depois daquilo, nada mais foi igual”.

Nesses jovens, pude ver, pela primeira vez, algo que tinha lido anos antes nos escritos de Kant. Eles tinham o mesmo sentimento que, segundo Kant, tinham os que assistiam ao desenrolar da Revolução Francesa: entusiasmo. Kant era mais simpático a eles do que aos próprios atores da Revolução, já que via neste entusiasmo a crença dos homens na mudança, na história. Era o sentimento estético, contemplativo, que o encantava. Pois estes não eram maculados pela crueldade da política, da ação propriamente dita, que se passava entre cabeças cortadas e sangue por todo lado. Mais ainda, os que assistiam não eram tomados pelo cálculo das vantagens ou desvantagens que teriam com aquilo tudo. Mal compreendiam tais conseqüências. Mas compreendiam que algo mudava, que a história se fazia. E isso os entusiasmava, independente do terror que a Revolução implicava.

*

Mesmo com tudo isso, a sentença de Stocckhausen ainda soa estranha para nós. Por que considerar os atentados de 11 de setembro a maior obra de arte realizada? Sim, eles inauguram o impossível, como a arte pode fazer. Mas incomoda sua frase porque isso não foi feito na ficção, mas na realidade. Se fosse na ficção, tudo bem, pois nosso juízo moral poderia ser deixado de lado, em nome da autonomia da arte. Mas no mundo prático, nossa moralidade nos impede de aceitar, com facilidade, que a arte possa estar ali onde está o mal, o terror. Por mais câmeras que tenham registrado o fato, as pessoas que ali morreram não estavam encenando. Elas de fato morreram.

Mas será mesmo disso que se trata? Eu acho que não. Não foi o número de mortos que nos chocou na tragédia. Nem mesmo foi a sua crueldade específica. Sabemos de muitos outros crimes com mais mortos e mais crueldade. Não é aí que se explica a sua importância ou mesmo o impacto que esses atentados promoveram. É em outro lugar. E talvez este lugar seja próximo do da arte.

Para o historiador da arte T. J. Clark, o terror dos atentados foi inovador, pois não fez nenhuma exigência depois. Está claro, para ele, “que os pilotos-mártires sabiam que derrubar as torres gêmeas não teria nenhum efeito prático, ou quase nenhum, para barrar

os circuitos atuais do capital”⁶². Mas eles sabiam também que, a despeito de acharmos que o epicentro de nosso capitalismo está na economia, esta só se sustenta sobre um fundamento imaginário que opera na dimensão simbólica. Sem confiança, sem identidade, sem motivação, não há economia que resista.

Nesse sentido, o terror não provém de fora dos Estados Unidos ou do mundo ocidental. Ele é fruto da penetração do ocidental no seu outro, o oriental-árabe. É um terror que acolheu o jogo do capitalismo que Guy Débord, anos atrás, chamou de “sociedade do espetáculo”. Foi contando com o modo de ser desta sociedade que os terroristas planejaram e efetuaram seu atentado, sabendo que sua função seria mais simbólica do que concreta. Foi quase como se eles tivessem pensado tudo dentro de uma certa consciência artística do ato, mais do que de uma consciência propriamente política ou econômica. T. J. Clark pensa, por isso, que

o Estado americano foi derrotado *espetacularmente* no dia 11 de setembro. E para esse Estado, a palavra “espetacularmente” não quer dizer “superficialmente” nem indica um epifenômeno. No dia 11 de setembro, o Estado americano foi ferido em cheio no coração, e ainda o vemos, quase quatro anos depois, golpeado às cegas a cara de uma imagem que não consegue exorcizar, e tentando desesperadamente fazer com que a derrota se converta em termos aos quais possa responder.⁶³

Nesse sentido, os atentados de 11 de setembro não encontram explicação para sua magnitude na esfera política, militar ou econômica, mas antes na esfera cultural, na qual a arte possui papel decisivo. Foram atentados pensados para aparecer na TV. Revertendo os parâmetros tradicionais, eles não tinham em vista derrubar as torres gêmeas e, devido ao peso de tal empreendimento, receberam grande cobertura midiática. Eles tinham em vista justamente a grande cobertura midiática e, por isso, escolheram como alvo o World Trade Center. Tanto que não foram feitos na surdina da noite, sorrateiramente, tentando não aparecer, como acontecia tradicionalmente. Foram feitos de manhã, em plena luz do sol, calculados para aparecer da melhor forma possível, para que pudessem ser vistos, para que

⁶² T. J. Clark, “O estado do espetáculo”, in *Modernismo* (São Paulo: Cosac Naify, 2007).

⁶³ *Ibid.*, *ibidem*.

pu dessem, até, ser bel os. Foram atentados pensados através de certa consciênc ia artíst ica, confiando que isso daria a eles o peso cultural que nenhuma outra aç ão teria: o peso de fazer histó ria de modo irrevogável, já que nada mais seria como antes.

A mudanç a mais sutil em Nova York refere-se a algo de que as pessoas não falam mas que está na cabeça de todo mundo. A cidade, pela primeira vez em sua histó ria, ficou destrutível. Uma simples revoada de aviões pouco maiores do que gansos pode rapidamente acabar com essa ilha da fantasia, queimar as torres, desmoronar as pontes, transformar as galerias do metrô em câmeras letais, cremar milhões. A suspeita da mortalidade faz parte agora de Nova York...⁶⁴

Essas linhas descrevem com precisão o que se passa. Mas, pasmem, foram escritas em 1949, pelo ensaísta E. B. White, quando subiam os primeiros prédios mais altos na cidade. Seu poder imaginativo lhe permitiu ver, antes, que o impossível era não apenas possível, mas até provável. Ele antecipava, também, que as transformaç ões de um tal estado de coisas eram de “coraç ões e mentes”, não de números e estatísticas. É sabido que não se fala muito no assunto em Nova York, hoje em dia. Pouco depois dos atentados, chegou-se mesmo a censurar a repetiç ão de suas imagens. Porém, como disse E. B. White, a mudanç a, embora ninguém fale dela, está na cabeça de todo mundo. Foi a suspeita de mortalidade que se abateu sobre o coraç ão antes esplendoroso do mundo ocidental, mostrando que nem mesmo aquelas torres duram para sempre.

Nesse sentido, os atentados terroristas podem ter desempenhado, por mais terríveis que tenham sido, certo papel artíst ico, na medida em que, ao instaurar o impossível como real, desmistificaram o caráter naturalizado de eternidade da própria realidade. Nem o império norte-americano é infalível e totalmente seguro – até ele é perecível. E, se ele é, todos nós somos. Se o “mundo da arte” foi, no mais das vezes, engolfado no jogo do entretenimento (que nos mantém entre uma coisa e outra, mas nunca propriamente em seu interior) e da diversão (que nos diverge do que realmente interessa, tal como se falava, antigamente, de “manobra diversionista”, ou seja, que tira a atenç ão do que interessa para que ele possa transcorrer sem que ninguém o perceba), talvez a arte possa, sim, vir ao nosso encontro fora deste “mundo” no qual achávamos que íamos encontrá-la, como as

⁶⁴ E. B. White, *Aqui está Nova York* (Rio de Janeiro: José Olympio, 2002).

galerias e os museus. Talvez, por mais difícil que seja esta idéia, ela possa vir ao nosso encontro até em atentados terroristas.

Não é novidade o mau-humor com que Adorno se referia à cultura de massa, que, aliás, preferia chamar de indústria cultural. Para ele, “divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado”. Mais ainda, “é na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última idéia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir”⁶⁵. Trata-se de uma crítica à idéia de que a arte é uma “válvula de escape”, como hoje ouvimos tantas vezes, como se a arte permitisse fugir da realidade cotidiana que temos e que reconhecemos como horrível, a ponto de precisar de um escape, mas que ao mesmo tempo abrimos mão de questionar, criticar, transformar – transgredir.

Em suma, a arte da indústria cultural diverte. Mas não resiste nem transgredir. Entra em consonância e continuidade com o mundo que a gera, opera dentro do que ele diz que é possível, ao invés de instaurar nele discontinuidades e fissuras, para o futuro que, por ora, nem sabemos bem como vai ser. É esta dimensão da arte que, de forma provocativa, Stockhausen nos lembra. Sugere que a experiência artística pode ser terrorista, atentar contra as normatizações que nossa sociedade insiste em fazer para tudo. Mas ele não foi o único que se aproximou dos atentados através da arte. Mesmo o insuspeito Luiz Fernando Veríssimo, embora de forma mais discreta, escreveu, cerca de um mês após o acontecido, as seguintes palavras.

O pintor italiano Giorgio Morandi está morto desde 1964, claro, e o que chegou ao Museu de Arte Moderna de Paris foi uma exposição de suas pinturas e desenhos, mas tudo transcorreu como num encontro com um velho amigo: nenhuma surpresa – Morandi pintou essencialmente a mesma coisa a vida inteira, fui vê-lo porque sabia exatamente o que ia encontrar – e muito prazer. Só não posso dizer que botamos nossos assuntos em dia porque não teríamos o que conversar. Depois do 11 de setembro nenhum vivo tem assunto com qualquer morto antigo, fora as banalidades de sempre. A destruição do World Trade Center acabou com toda a possibilidade de diálogo entre as gerações. Nossas referências

⁶⁵ T. W. Adorno e Max Horkheimer, “A indústria cultural”, in *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1985).

não batem, quem viu as torres se esfarelarem e quem não viu vivem em universos diferentes, sem comunicação possível. Quem já estava morto na ocasião, então, nem conseguiria conceber de que *catzo* falamos. Mas entre todos os mortos que não nos entenderiam, Morandi talvez não nos entendesse de uma maneira especial.

O que ele pintou quase que exclusivamente a vida inteira foram naturezas-mortas, conjuntos de garrafas, caixas, vasos, vasilhames que ao mesmo tempo se integravam ao fundo e entre si abstratamente e mantinham sua distinção concreta e sólida de coisas. Não foi só porque durante alguns anos aquelas torres em chamas não nos sairão da cabeça que pensei imediatamente nelas vendo as formas verticais de Morandi, as caixas e garrafas longilíneas firmemente postas numa superfície real, com volume, presença e peso, e magicamente postas em outra dimensão, a salvo do tempo, da História, até da interpretação. Tem-se a impressão que os próprios objetos que Morandi reproduzia nos seus conjuntos repetidos eram sempre os mesmos, que ele estava na verdade pintando a sua permanência enquanto a vida e o pintor passavam por eles. Não são as garrafas e as caixas, é a sua existência silenciosa que está nos quadros de Morandi, as coisas que ele retratou são apenas o signo do que nelas é irretratável. Quem acompanhava sua obra ano a ano devia se divertir com a reincidência dos objetos – aquela cumbuca de novo! – que ele pintava obsessivamente, e era como se cada pintura fosse apenas um novo registro daquele mistério, uma coisa existindo, persistindo em existir. Morandi é o último morto com quem você poderia falar de caixas de ferro evanescentes, de formas que se declaram triunfalmente eternas desaparecendo, e o seu significado mudando em minutos.⁶⁶

Se é verdade que os atentados de 11 de setembro estão naquele rol de eventos que, de fato, produzem um corte, separam uma geração de outra, Morandi pertence definitivamente à geração anterior a eles. E isso não apenas cronologicamente. Se, dentre todos que não nos entenderiam, Morandi não nos entenderia de um modo especial é porque ele pintou justamente aquilo que os atentados destruíram: o volume, a presença, o peso, a dureza, a durabilidade, a consistência. Foi contra tudo isso, mais do que contra duas torres, que os terroristas atentaram. Destruíram, assim, uma coisa bem mais importante do que dois prédios, mas que, a rigor, não é “coisa” alguma: nossa própria

⁶⁶ Luiz Fernando Verissimo, “As torres do Morandi”, in *O Globo* (14/09/2001).



segurança nas coisas, nossa confiança na sua solidez e permanência. Marx já não dizia que “tudo que é sólido desmancha no ar”?

Não temos mais assunto com homens como Morandi. Nossa época, como tem insistido o sociólogo Zygmunt Bauman, é “líquida”. Ela não tem mais a solidez de Morandi. Pois o mundo mudou. Mudou tanto que Stockhausen pôde dizer que atentados terroristas foram arte. Será? Não sei a resposta. Mas imagino que, de qualquer jeito, se não suportarmos a angústia de que o impossível ocorreu, se insistirmos em deduzir o sem-precedentes de precedentes, se não aceitarmos que “aquilo que não havia, acontecia”, como disse Guimarães Rosa, jamais compreenderemos o que significou este desastre, literalmente, já que é como se tivesse vindo dos astros. Sim, o mundo mudou. E Stockhausen nos lança, de modo provocativo, a pergunta: poderá a arte permanecer a mesma?