

MODERNIDADE, RAZÃO E LIBERDADE

Martin Egon Maitino
No. USP 7966463

I

“Achou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e queria, contudo, pintar o mundo, convertê-lo integralmente em espetáculo, fazer ver como nos toca”
Merleau-Ponty, “A dúvida de Cézanne”

Uma das características mais marcantes da modernidade é a crença no poder da razão humana, capaz de dominar a natureza e construir a própria realidade. Esse humanismo iluminista, em que a razão humana despe o mundo do sobrenatural e, pelo conhecimento, doma as forças da natureza, está nas raízes do mundo moderno. Assim, Alexandr Sokurov, partindo de reflexões sobre Hitler, Lenin e Hirohito, termina sua tetralogia do poder com Fausto, símbolo do racionalismo e do antropocentrismo que fundam a modernidade. Observando arquivos de vídeo de Stalin, o diretor afirma: “Olhe para esses olhos: são os olhos de um homem que é absolutamente livre”. É buscando compreender essa suposta liberdade, liberdade não só das limitações naturais, mas também da própria consciência e de normas éticas, que Sokurov retorna ao mito faustiano.

De uma certa forma, ao encaixar Fausto em sua tetralogia, Sokurov coincide com a visão de Nicolau Sevchenko sobre a modernidade, comparada a uma montanha-russa: a ascensão com o domínio sobre o natural é o que conduz à grande queda e perda de controle com as Grandes Guerras.

No entanto, a comparação parece imperfeita: enquanto para Sevchenko, o período de ascensão é caracterizado por uma euforia, mais relacionada aos sonhos dos positivistas do século XIX, o Fausto de Sokurov é totalmente tomado pelo desejo, uma fome que não consegue saciar e, por isso, uma angústia diante da impossibilidade de atingir seu sonho de domínio completo sobre o real. É dessa angústia e da incapacidade de encontrar um sentido para a vida - buscado sempre por meio da razão, como na cena inicial em que um obstinado Fausto retira as entranhas de um cadáver em busca da alma - que surge a relação do protagonista com Mauricius, o diabo. Tentando ampliar seu conhecimento e o domínio sobre as coisas, Fausto associa-se ao demônio, retratado de forma desencantada, como um homem disforme e frágil, dono de uma loja de penhores. No entanto, o pacto com o demônio é incapaz de conter a angústia e o ímpeto faustiano, sendo a relação entre os dois um constante jogo de poder, uma negociação na qual Fausto sempre empurra Mauricius em direção ao que deseja.

O protagonista rejeita não só a explicação tradicional para a vida - “No princípio era o Verbo” - mas também todas as alternativas que lhe são apresentadas ao longo do filme - “no princípio era eu”, por seu assistente, ou “no princípio era o contrato”, pelo demônio. Wagner, o assistente, é visto como mero instrumento para Fausto, que ignora seus sentimentos e o descarta quando perde utilidade. Essa mesma postura claramente se repete na cena em que Fausto observa o géiser, admirando-se de início, mas logo irritando-se e abandonando-o após compreender seu funcionamento.

Depois de descartar a sociedade e a natureza, Fausto faz o mesmo com o sobrenatural, abandonando Mauricius e o géiser enquanto grita que já não precisa deles. Assim, Sokurov permite que seu protagonista desafie e vença o diabo sem dificuldades, matando-o, representando um desencantamento do mundo que abre caminho para que o mundo seja domado pelo Homem. A redenção de Fausto na versão de Sokurov não se dá por meio do amor ou da intervenção divina, mas pela afirmação de sua humanidade, tornando sua angústia o motor de uma busca por um lugar ainda desconhecido. No entanto, esse ir “além” é feito sozinho, em uma busca sem fim na qual quaisquer meios são permitidos, desde que deixem o indivíduo mais próximo de seu objetivo.

II

“Traço sozinho, no meu cubículo de engenheiro, o plano, firmo o projeto, aqui isolado, remoto até de quem eu sou. Ao lado, acompanhamento banalmente sinistro, o tique-taque estalado das máquinas de escrever. Que náusea de vida! Que abjeção esta regularidade! Que sono este ser assim!”

Álvaro de Campos, “Datilografia”

No século XX, o desenvolvimento do projeto iluminista da Razão universal, capaz de dominar o mundo natural e projetar uma sociedade nova, superando o arcaico e o tradicional, chega à apoteose: a metrópole moderna. O urbanismo modernista, que planeja e imagina a cidade orientado pela razão humana e por valores previamente definidos, dá pouco espaço às necessidades e reivindicações de parte da sociedade, tornando o ambiente urbano uma espécie de experimento social dos planejadores. Assim, à reforma modernizadora da Paris de Haussmann pouco importam os protestos dos desalojados - até porque a nova arquitetura de Paris se não impediria, dificultaria a construção das temidas barricadas -, o importante era a construção de uma cidade adaptada aos novos tempos.

A cidade moderna, não só em termos de uma arquitetura urbanística, mas também em termos de uma “arquitetura oculta”, que diz respeito aos processos e rotinas que guiam a vida na metrópole, é o tema de *Play Time* de Jacques Tati. Nesse sentido, vale para o filme a ideia atribuída por Merleau-Ponty à obra de Cézanne: “revela o fundo de natureza inumana sobre o qual se instala o homem”. Em cenas fragmentadas, com personagens pouco ligados entre si e sem uma linha narrativa clara, o cineasta retrata uma Paris moderna e o absurdo da vida cotidiana, nos quais a tecnologia e o ideal modernista parecem se sobrepôr à humanidade. De fato, mostrando apenas superficialmente os personagens e retratando um mundo repleto de pessoas homogêneas, que se vestem de forma igual e fazem as mesmas coisas, Tati brinca com a questão da identidade e da diferença no mundo moderno. Em uma cena, a câmera aproxima-se de um homem vestido como o famoso personagem de Tati, M. Hulot, para depois revelar que se tratava apenas de uma pessoa qualquer. Incidentalmente, o diretor conduz o espectador a pensar que o verdadeiro protagonista da história não é humano, mas a própria cidade moderna.

A sensação que se tem é a de que todos somos idênticos, de que a vida simplesmente segue fluxos sob os quais não há nenhum controle e dos quais é impossível escapar, como as multidões que seguem em apenas um sentido na rua, sem olhar para os lados, apenas preocupadas em chegar a seu destino. O mundo que se vê em *Play Time* parece corresponder perfeitamente à noção de Nicolau Sevcenko da “síndrome do loop”. Para Sevcenko, se a

modernidade é uma montanha-russa, o momento atual é o de um looping - o “clímax da aceleração”, “sob cuja intensidade extrema relaxamos nosso impulso de reagir, aceitando, resignadamente ser conduzidos até o fim pelo maquinismo titânico”.

É profundamente irônico que seja justamente o desenrolar do projeto iluminista da Razão Humana, capaz de tudo e que a tudo domina que conduz à sensação e à resignação de que a ação humana nada pode diante do mundo. Essa incongruência entre as imagens do moderno é notada também por Marshall Berman, para quem os primeiros pensadores da modernidade eram “simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições” enquanto para seus sucessores “a modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica”. “Em qualquer caso”, continua Berman, “é sempre concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno”. Assim, a imagem da modernidade que esmaga a liberdade conduz a um novo questionamento sobre o que significa ser humano, indicando de certa forma a continuidade da angústia faustiana da incapacidade do homem perante o mundo.

A impossibilidade da liberdade surge, portanto, como um tema recorrente na modernidade. Para o homem comum, os avanços da ciência só aparecem em sua forma pronta, dando a impressão não de que são frutos da ação humana, mas sim a sensação de constrangimentos e a percepção da grandiosidade da natureza. Como poderia o ser humano se sentir livre diante da descoberta de que seu corpo é programado pela genética ou da ideia de que a Terra é apenas um pálido ponto azul em meio à imensidão do universo?

A discussão sobre a liberdade e a humanidade é também o cerne de Blade Runner, filme de 1982 baseado na novela de 1968 “Do Androids Dream of Electric Sheep?”, de Philip K. Dick. Em meio a uma metrópole caótica, cujas luzes remetem a Tokyo, mas onde são faladas misturas de diversas línguas, o humano e o replicante se confundem. Iguais não apenas fisicamente, mas também nas capacidades mentais - incluindo, no caso dos personagens principais, os aspectos emocionais - é inevitável perguntar: Deckard, o protagonista, é humano ou um replicante? Isso importa? Interessantemente, são os andróides os personagens mais humanos do filme: amam, têm medo da morte e fazem suas próprias escolhas, enquanto os humanos parecem ter pouco controle sobre suas vidas e apenas seguir ordens alheias. Roy Batty parece encarnar um novo Fausto, dessa vez tentando vencer a inevitabilidade da própria morte. Em cena de redenção, Roy salva Deckard e, lamentando a fugacidade da vida, aceita já tranquilo a morte. Segurando uma pomba branca e com um prego em sua mão, o andróide aparece como um novo Cristo, que, ao sintetizar ao mesmo tempo suas capacidades e suas limitações, re-ensina o homem a ser humano.

III

*“Entre as paredes de concreto da cidade, se
esconde o mundo/ de quem faz qualquer negócio
só pra não ser taxado de vagabundo/ Sonhos de
adultos se dissipam por segundo a cada insulto do
padrão/ É o culto do faz de conta de que eu sou
feliz assim/ Salário no fim do mês é o que conta,
paga as contas e faz bem pra mim/ Não é o caso
em que me encaixo/ Sonho alto demais pra viver
por baixo igual capacho/ E acho que tem outros*

*por aí/ Que olham pras paredes só pensando em
demolir”*

Kamau, “Poesia de Concreto”

Simultaneamente representando a dominação do mundo pela razão humana e o domínio do homem pelos efeitos inesperados de suas ações, o projeto moderno parece hoje estar em crise. Diante dos percalços da vida moderna, das catástrofes do século XX e da velocidade das mudanças do século XXI, poucos ainda acreditam no sonho moderno do homem que dobra a natureza a sua vontade e constrói sua própria realidade. A crise se reflete também nas visões sobre a modernidade que, segundo Berman, perdem seu caráter aberto e passam a ser fechadas: “Isto e Aquilo substituídos por Isto ou Aquilo”. A desilusão leva a uma “modernidade retalhada” em diferentes componentes isolados, resistente a qualquer tentativa de integrá-los em generalizações ou “teorias totais”. Esse processo, segundo Berman, “acelerou a desintegração do nosso mundo em um aglomerado de grupos de interesse privado, material e espiritual, vivendo em mônadas sem janelas, ainda mais isolados do que precisamos ser”.

É sob o signo do isolamento que somos apresentados aos personagens de Medianeras, que vivem em Buenos Aires, “uma cidade que cresce descontrolada”, com edifícios irregulares, diferentes uns dos outros, que se sucedem de forma ilógica e revelam uma falta total de planificação - como a vida humana, reflete Martín, um dos protagonistas, na cena de abertura. É nesses edifícios - cada vez menores, que cedem lugar a outros ainda menores - e nos pequenos apartamentos “caixa de sapatos”, muitas vezes sem janelas, que se desenrola a vida nas metrópoles contemporâneas. Neles, isolados fisicamente, relacionando-se com o mundo mediatizados pela tecnologia - como Martín, que só consegue sair de casa quando passa a ver a cidade pelas lentes de uma câmera fotográfica - vivem pessoas marcadas por neuroses, sedentarismo e estresse. Embora a abertura do filme atribua a culpa por tais problemas aos arquitetos e construtores, não seria absurdo ver neles uma nova forma da angústia faustiana, exacerbada e já resignada.

Se, por um lado, o isolamento dos apartamentos sem janelas e a modernidade caótica de Buenos Aires remetem a uma postura de resignação perante os problemas da modernidade, como na dialética, Medianeras traz também em si os elementos para uma superação dessa desilusão. Como em Blade Runner, quando, após ser quase morto e salvo por Roy, Deckard decide rejeitar a ordem de matar Rachael e foge com ela, a aceitação do incontrolável e dos efeitos inesperados da tecnologia em Medianeras parece trazer as sementes de uma nova forma de ser no mundo. De fato, a mudança de postura da resignação à crítica é patente na ação concreta, mas também extremamente simbólica, de quebrar as paredes dos apartamentos e criar novas janelas. Na metrópole real, o movimento não se restringe à construção de janelas onde não havia, mas se desdobra em uma postura de recriação do espaço urbano presente no graffiti, nas intervenções artísticas e nos movimentos pelo direito à cidade. Como diz Sevcenko, ao final da viagem na montanha russa, “aprendemos os riscos implicados tanto em se arrogar o controle dessas forças quanto em deixar-se levar de modo apatetado e conformista por elas”.

A forma de ver o mundo dos protagonistas de Medianeras é nova, mas remete também aos primeiros modernos, para os quais “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo”.

Tanto em suas relações com a tecnologia como em sua postura frente ao caos da metrópole, os personagens de Medianeras parecem remeter às ideias de Bruno Latour, para quem

“jamais fomos modernos”. Para esse autor, a modernidade baseia-se fundamentalmente nas separações entre natureza e sociedade e entre os sujeitos e objetos. Ao mesmo tempo, o homem moderno acredita tanto que nada podemos contra a natureza ou as leis sociais e que podemos domá-las, construindo nosso próprio destino. Quando percebemos que essas separações já não fazem sentido, que esses polos não existem de forma pura e que a modernidade é em sua essência contradição, percebemos também que a modernidade sempre foi apenas um ideal que nunca se concretizou. De fato, é difícil classificar os fenômenos contemporâneos sob um único polo - as conversas em chats são relações sociais ou fenômenos tecnológicos? É possível compreender hoje as relações humanas sem a mediação dos computadores e celulares? Nesse mundo de híbridos, não é tão absurdo conceber o amor entre um ser humano e um sistema operacional, como no filme Her.

Assim, ao problema da liberdade podemos acrescentar uma nova resposta possível, além daquelas da afirmação total por Fausto e de sua negação em Play Time: a liberdade existe, sim, assim como a determinação. Na formulação de Merleau-Ponty, as “condições de existência só podem determinar uma consciência por intermédio das razões de ser e das justificações que a si mesma se dá”. No entanto, “se nada constrange do exterior é porque somos todos nosso exterior”.

Borrando as barreiras entre o interno e o externo, temos uma nova forma de perceber e agir no mundo, na qual “as próprias decisões que nos transformam são sempre tomadas face a uma situação de fato e uma situação de fato pode bem ser aceita ou recusada, mas em todo caso não pode deixar de nos proporcionar o ímpeto, e de se constituir para nós, como situação ‘a aceitar’ ou ‘a recusar’, na encarnação do valor que lhe conferimos”. Sendo assim, cabe a nós decidir se vamos viver nos pequenos apartamentos fechados que alugamos ou fazer nossas próprias janelas.