

Hal Foster

K I T S C H

à la Bush

Instrumentalizado pelos neoconservadores como forma de persuasão cultural e de manipulação política, o *kitsch* retorna à sociedade norte-americana pós 11 de setembro. Ao antecipar respostas e desautorizar perguntas, o recurso ao *kitsch* opera chantagens emocionais, que formulam um “acordo categórico” em apoio à guerra contra o terror movida pela administração Bush.

Esta era de vigilância e espetáculos exacerbados, o *kitsch* parece ser uma forma inócua de persuasão cultural e de manipulação política. No entanto, desde os ataques de 11 de setembro, ele voltou com carga total aos Estados Unidos, dotado de expressiva marca registrada, que poderia ser apelidada de “*kitsch* à la Bush”.

A palavra *kitsch* vem do alemão *verkitschen*, “baratear”, e uma preocupação elitista com a degradação permeia a maioria dos relatos sobre o assunto (começam pela arte, mas dificilmente terminam por ela).

O *kitsch* tem atraído – quer dizer, tem repellido – romancistas que vão de Hermann Broch a Milan Kundera, e críticos que vão de Clement Greenberg a Saul Friedländer. Todos o resgataram em tempos em que se intensificaram tanto as tecnologias de cultura de massa quanto a política populista: para Broch e Greenberg nas décadas de 1920 e 1930, após a espetacular ascensão dos regimes fascistas na Europa, e para Kundera e Friedländer nas décadas de 1970 e 1980, por ocasião da decadência transitória dos regimes totalitários. (O último período assistiu ainda não só a uma acomodação da iconografia nazista, que alvoroçou a Friedländer em particular, mas também a uma paródia da representação stalinista com os artistas performáticos do grupo “Sots” – do vocábulo russo que designa socialismo –, como Vitaly Komar e Alex Melamid.) Para essas figuras e outras, o *kitsch* atravessa, instrumentalmente, a cultura e a política, em detrimento de ambas.

Em 1933, com a ascensão ao poder dos nazistas, Broch identificou o *kitsch* com a burguesia emergente, presa entre valores contraditórios: de um lado, ascetismo no trabalho, de outro, exaltação sentimental. O antigo *kitsch* tendia a ser uma mistura de puritanismo e de lascívia, sendo que a própria expressão do sentimento era, ao mesmo tempo, purificada, incitada e transformada em sacarina. Broch era veemente em relação aos efeitos desastrosos do *kitsch* – ele o chamava de “mal no sistema de valores da arte” – no que assentia Greenberg. Em outro ano significativo, 1939, Broch grifa sua dimensão capitalista: “produto da revolução industrial”, o *kitsch* era para ele um sucedâneo [*ersatz*] da “cultura genuína”, que a então burguesia dominante vendia para um campesinato-tornado-proletariado desprovido de suas próprias tradições populares. Logo produzido em massa, o *kitsch* tornou-se “a primeira cultura universal jamais vista” e, como tal, pairava no ar “a ilusão de que as massas realmente mandavam”. Evidentemente, foi essa ilusão que integrou o *kitsch* aos regimes de Hitler, Mussolini e Stalin (com as devidas variações em concordância com a ideologia política e a tradição nacional).

Greenberg ainda mostrou como o *kitsch* dita seu consumo através de formas pré-digeridas e de efeitos programados. Essa noção de “sentimentos ficcionais”, que todos podem experimentar mas que ninguém realmente possui, levou Adorno a definir, em *Teoria estética* (1970), o *kitsch* como uma paródia da catarse. Também permitiu que Kundera discutisse no romance *A insustentável leveza do ser* (1984) seu valor instrumental para o nosso “acordo categórico com o ser [*being*]”, ou seja, para o nosso assentimento à proposta “de que a existência humana é boa”, apesar de tudo o que é “inaceitável” nela, como acima de tudo a realidade da merda e da morte, competindo à “verdadeira função do *kitsch* elidi-la”. Na definição abrangente, o *kitsch* arquiteta uma “ditadura do coração” através de “imagens básicas” da “irmandade dos homens”, um sentimento de companheirismo que, para Kundera, é pouco mais do que um narcisismo escrito em maiúsculas: “O *kitsch* provoca duas lágrimas que escorrem em rápida sucessão. A primeira lágrima diz: como é bom ver crianças correndo pelo gramado! A segunda lágrima diz: como é bom ser movido, juntamente com toda a humanidade, pelas crianças que correm pelo gramado! É a segunda lágrima que transforma o *kitsch* em *kitsch*.” Em sociedades governadas por um único partido, ela o torna também “totalitário”, e “no reino do *kitsch* totalitário, todas as respostas são dadas de antemão e desautorizam quaisquer perguntas”.

Kundera era o queridinho dos neoconservadores durante o período Reagan. Eles gostavam de sua descrição da sociedade comunista, dada como um “mundo de idiotas sorridentes” na “Grande Marcha” em direção a um *gulag* equivocadamente identificado com a utopia.

Hoje, no entanto, depois do colapso do bloco soviético, aspectos do “kitsch totalitário” estão de volta à sociedade norte-americana, governada por alguns daqueles neoconservadores. As diferenças são bastante óbvias. Por exemplo, a atual administração tende a limitar sua “irmandade dos homens” à nação e sente pouca necessidade de naturalizar sua ideologia, o que a torna ainda mais imune à crítica. (Haja vista a intoxicante mistura de honestidade e cinismo neste comentário feito, antes das últimas eleições presidenciais, por um “conselheiro sênior de Bush”: “Agora somos um império, e, quando agimos, criamos a nossa própria realidade. E, enquanto vocês estiverem estudando essa realidade – criteriosamente, como julgam –, agiremos novamente, criando outras novas realidades, que vocês também podem estudar”). Entretanto, as similaridades também são acentuadas: embora nem todas as perguntas sejam desautorizadas, muitas respostas são dadas de antemão (existem armas de destruição em massa no Iraque, existe uma rede Al Qaeda etc.), e somos envolvidos por “mentiras embelezadoras” semelhantes às anotadas por Kundera – “uma expansão da democracia” que muitas vezes sustenta seu oposto, uma “marcha da liberdade” que frequentemente libera as pessoas para a morte, uma “guerra ao terror” que muitas vezes é terrorista, e um alardear de “valores morais”, não raro à custa dos direitos civis.

O que tudo isso tem a ver com o humilde *kitsch*? Em parte, é através de suas representações que se opera a chantagem que produz “nosso acordo categórico”. Por exemplo, em apoio à “guerra ao terror” existem os decalques das torres gêmeas envoltas por listras e estrelas, bandeirinhas que flutuam como a grande bandeira nacional nas antenas dos caminhões e salpicam as lapelas dos ternos de executivos, e há também as camisas, os bonés e as estatuetas dedicados aos bombeiros e policiais da cidade de Nova York (se os trabalhadores já simbolizaram a produção nas sociedades comunistas, essas representações simbolizam uma nova história do sacrifício e punição cristãos). Ainda mais certos são os adesivos de fitas amarelas que os veículos ostentam por toda a América. Eles nos exortam a “apoiar as tropas” (os veículos esporte utilitário, chamados SUV, encabeçam a lista, como se o consumo abusivo de gasolina fosse uma forma de reafirmar esse tipo de ajuda). Parte da força dessa representação é a sua legibilidade, que se origina num costume norte-americano, praticado pelo menos desde a Guerra Civil. As mulheres “amarravam uma fita amarela” em sinal de fidelidade aos seus homens que tinham partido para a guerra. Embora a origem do símbolo seja mítica, só depois da Segunda Guerra Mundial é que ele foi veiculado pelo filme de John Ford, *She Wore a Yellow Ribbon* [*Os dominadores*, 1949], com John Wayne interpretando um oficial da cavalaria nas batalhas contra os índios no Oeste. E mesmo essa origem popular é dúbia. Tal como usadas hoje, essas fitas datam somente da “crise dos reféns” de 1979-1980, quando 52 americanos foram mantidos prisioneiros por militantes iranianos. Neste caso, a fonte relevante é uma música *pop* intitulada “Tie a yellow ribbon round the old oak tree” (Dê um laço numa fita amarela em torno do velho carvalho, 1972), sobre um preso em condicional.

Não se quer ridicularizar esse símbolo (sua frivolidade desmente a sua força), muito menos deplorar seu gosto, quer-se antes sugerir a maneira pela qual ele elide a merda e a morte. Ao invés de imagens de caixões envoltos na bandeira nacional, e, pior, ao invés dos corpos dilacerados, recebemos essas louvações em forma de fita que instigam o nosso apoio – apoio que, logicamente, visa menos “às nossas tropas” do que ao atual governo, cujas aventuras não caminham em direção aos maiores interesses das tropas. Vistas por este ângulo icterico, as louvações em forma de fita se assemelham mais a coleiras que nos unem sentimentalmente ao projeto imperial.

Outro exemplo fundamental do *kitsch* à la Bush, relacionado desta feita aos “valores morais”, é a ostentação dos Dez Mandamentos nos tribunais estaduais. (O principal protagonista é Roy Moore, presidente do Supremo Tribunal do Estado de Alabama, que foi demitido após sua recusa de remover seu decálogo talhado em granito; existem casos semelhantes no Kansas e no Kentucky, a serem julgados pela Suprema Corte americana durante o verão). O ato desafia a separação da igreja e do Estado, e a questão é esta: declarar que os Dez Mandamentos são mais importantes do que qualquer encanto iluminista, honrados que são por judeus, cristãos e muçulmanos – como se a mensagem fosse a tolerância religiosa, e não o seu oposto. Ainda aqui, a fonte histórica desses monumentos não é profunda:

data de 1956, quando, numa proeza publicitária para a sua versão cinematográfica de *Os Dez Mandamentos*, o diretor Cecil B. De Mille mandou erigir por todo o país algumas centenas de tábuas da lei em espaços públicos. (Também participou da promoção Charlton Heston, que ganhou nome representando Moisés no filme e termina hoje a carreira cinematográfica como presidente da *National Rifle Association*.) No entanto, os monumentos não são nada absurdos, pois fazem campanha pela convergência da igreja e do Estado e passam a acompanhar não apenas as ambições políticas do governo Bush, mas também os efeitos práticos de seu *déficit* massivo. O *déficit* é uma forma eficaz de “matar de fome a besta” do Estado e de desviar as verbas dos programas sociais para que o povo seja levado à igreja – em busca do “bem-estar divino [*Godfare*]” ao invés do “bem-estar social [*welfare*]”. As tábuas simbolizam a vanguarda da direita; elas ainda evidenciam uma relação literal com a lei, pois, mesmo quando um princípio constitucional é desafiado, a letra bíblica é honrada. (Em parte, a literalidade tem raízes na doutrina batista da “infalibilidade” da *Bíblia*, que efetivamente embarga a necessidade de lê-la, e ainda mais, de interpretá-la – na nossa sociedade, muitas vezes a Bíblia aparece mais citada do que lida, mais ostentada do que citada. Estar-a-sós-com-Jesus é tudo o de que se precisa.)

Tanto no caso das fitas amarelas quanto dos monumentos aos Mandamentos, a exortação desliza para o imperativo: “Apoiari nossas tropas”, “(não) deveis”. Também esta é a voz do segundo hino dos Estados Unidos, “God bless America” (também disponível no comércio como decalque em forma de bandeira), com a diferença que aqui Deus é o exortado. **Novamente, esse material parece inócuo, mas é exatamente por causa disso que ele nos amolda a estruturas retóricas que agora pululam na linguagem política, especialmente na da direita, onde o preceituário legislativo – contra os direitos de reprodução, os direitos de gays e de outros – é apresentado como predeterminado, ordens vindas do alto, respostas dadas de antemão.**

Alguns críticos culturais do *kitsch* à la Bush já se manifestaram: são exemplo os pronunciamentos espirituosos de grupos de ativistas como o “Billionaires for Bush” [Bilionários pró-Bush], que fazem brilhantes performances nos protestos, e os relatos gráficos de seus efeitos opressores, como *In the shadow of no towers*, de Art Spiegelman. Gostaria ainda de nomear mais dois outros exemplos: um filme independente e uma instalação artística, sendo que ambos se valem dum proeminente “valor moral” antecipado pelo *kitsch* à la Bush.

No âmago do *kitsch*, segundo Kundera, está a “tautologia estúpida” do “Vida eterna à vida!”. O *kitsch* à la Bush tem sua própria versão da tautologia, mesmo se ela passa a impressão de que define a vida como, na melhor das hipóteses, o tempo entre a concepção e o nascimento (e, mais raramente, entre o estado vegetativo do corpo e a morte). Em parte, o pensamento é evangélico: se a Criação faz um todo com a Queda, então o feto é mais inocente do que a criança e, portanto, mais digno de proteção (esta afirmação afeta a posição de

Bush no tocante à pesquisa das células-tronco, juntamente com outras questões). Em seu novo filme *Palíndromes*, Todd Solondz representa impiedosamente algumas implicações dessa visão de “vida”.

O filme é centrado numa garota chamada Aviva (representada por diferentes atores em diferentes cenas, que, em conjunto com seu nome palindrômico, indica o seu *status* alegórico). Quase adolescente, Aviva é subordinada a essa ideologia de “vida”: quer ter um bebê, e quando fica grávida, não pode separar sua existência da gravidez. Depois que seus pais de classe média falam da urgência de um aborto, ela foge e cai numa família adotiva cheia de filhos psicológica ou fisicamente abalados. A família adotiva é um palíndromo em si, um mundo fechado comandado por um casal evangélico, Bo e Mama Sunshine, que coagiram seus filhos a aceitar Jesus como seu “salvador pessoal”. Durante o jantar no dia em que Aviva chega, uma menina albina, cega por causa do abuso de drogas de sua mãe, conta a história de sua redenção num penoso idioma de fé beato-robótica. Mais tarde, as crianças, que haviam formado um grupo musical chamado The Sunshines, praticam músicas escritas para Jesus. Filmado em estilo quase-documentário, esse trecho combina o sentimentalismo do *pop* cristão com a patologia das bandas familiares. Em outra cena, Mama e as crianças celebram no andar de cima a vida-atraves-de-Jesus, enquanto no andar de baixo Bo e dois comparsas planejam a morte de um “médico de abortos” (o mesmo médico que Aviva havia consultado com sua mãe). Aqui, a tautologia *kitsch* da “vida” não somente elide a morte como também se transforma na sua agente. Nada disso é sutil, embora a estratégia do filme seja exatamente a do excesso mimético – ensaiar a linguagem evangélica a ponto de implodi-la.

“A bandeira e o feto [são] a nossa Cruz e o nosso Filho Divino”, escreveu Harold Bloom à época do primeiro Bush, “juntos simbolizam a Religião Americana”. Isso é ainda mais verdadeiro para a época do segundo Bush: se o feto é sacrossanto, assim também a bandeira encharcada na aura da Cruz. Especialmente desde o 11 de setembro, este governo vem operando como se estivesse sob a égide do Cristo furioso: também nós temos sofrido, também nós temos o direito de julgar e de punir. Talvez seja esse o ponto de identificação que tornou o filme *A paixão de Cristo* tão popular nos Estados Unidos. Depois de duas horas de tortura, Mel Gibson (à semelhança de Jesus, um americano honorário) representa numa rápida tomada, que é a mais cara do filme, Jesus ressuscitado que se vinga como se encarnasse, ao mesmo tempo, os personagens de *Mad Max*, *Coração valente* e *Patriota*. Esse “valor moral” de violência redentora é que o artista Robert Gober evocou em sua recente instalação na Matthew Marks Gallery, em Nova York.

Como é de praxe com Gober, a exposição foi uma alegoria fragmentada que força a interpretação e a resiste; nenhuma leitura literal é possível. A exposição se abre com duas latas de lixo em gesso, empilhadas e cobertas por uma placa de madeira compensada, em cima da qual havia uma camisa de padre dobrada. O púlpito improvisado é seguido de duas fileiras de três suportes de alicerce branco-sujo (em bronze para dar ares de sucata de isopor), semelhantes a bases de colunas, que serviam por sua vez de pedestal para determi-

nados objetos. À esquerda, havia uma tábua em madeira sintética em bronze (malformada, parecendo ao mesmo tempo derretida e petrificada) e, à direita, um pacote de fraldas (feito de gesso recoberto de plástico); depois, um caixote de leite com mais três pacotes de fraldas e outra tábua; e, finalmente, duas tigelas de vidro contendo grandes frutas esculpidas em cera de abelhas. Em outros espaços da galeria havia outros elementos fabricados, característicos de Gober: atrás de duas portas havia dois pares de pernas, um masculino, outro feminino, colocados dentro de duas banheiras, e em dois cantos havia dois torsos, cada um com o peito masculino e feminino, da virilha deles brotava uma perna de homem. A apresentação de todas essas coisas era, ao mesmo tempo, pericial e cerimonial, como se estivéssemos simultaneamente no necrotério e na capela. Esse estranho efeito fazia sentido no momento em que se via que os quatro quadros emoldurados que pendiam nas paredes laterais eram reproduções da primeira seção do *New York Times* de 12 de setembro de 2001, com imagens de casais se abraçando desenhadas sobre fotografias dos ataques do Al Qaeda.

Os objetos abandonados, o material derretido, as lajes mortuárias e os membros de corpos misturados evocaram um inferno histórico que combinava o espaço pós-ataque às torres do World Trade Center com os bombardeios do Iraque. Estava ainda implícita uma continuidade política na qual o trauma do dia 11 de setembro foi transformado no triunfalismo da “guerra ao terror”, repleto da coerção retórica da última eleição (opor-se a Bush era apaziguar os terroristas, trair as tropas, e assim por diante). Esta última implicação era simbolizada por um Cristo crucificado feito de cimento. Decapitado como se tivesse sido vandalizado, Jesus estava ladeado, nas costureiras posições ocupadas pelas duas Marias, por símbolos escassos da vida suburbana, uma cadeira branca em faiança vitrificada e uma caixa de lâmpadas amarelas em vidro soprado. Como se fossem *stigmata* adicionais transformados em esguichos de mau gosto, dos mamilos do Cristo decapitado jorravam fluxos de água para dentro de um buraco aberto grosseiramente no chão.

Como Solondz, portanto, Gober orquestrou seus efeitos através de uma exacerbação mimética do *kitsch* à la Bush, que se vale de produtos das lojas Wal-Mart, aparatos de cemitério e recordações do 11 de setembro. O Jesus acéfalo foi o toque crucial, pois condensa uma profusão de associações: lembranças dos reféns decapitados no Iraque e da vítima encapuzada na prisão de Abu Ghraib (a que, como que crucificada com eletrodos, foi colocada com os braços estendidos em cima numa caixa), e, por trás ou através das duas imagens, a figura da América disfarçada de Cristo, o justo agressor, que mata para redimir. A ambigüidade do símbolo era irredutível e intensa, e, como tal, servia, momentaneamente, como réplica ao mundo das fitas amarelas e dos monumentos aos mandamentos.

