

MARSHALL BERMAN

*TUDO QUE É SÓLIDO
DESMANCHA NO AR
A AVENTURA DA MODERNIDADE*

Tradução:
CARLOS FELIPE MOISÉS
ANA MARIA L. IORIATTI

Consultor desta edição:
FRANCISCO FOOT HARDMAN

1.ª reimpressão


COMPANHIA DAS LETRAS

*À memória de
Marc Joseph Berman
1975-1980*

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

B442c	Berman, Marshall, 1940- Tudo que é sólido desmancha no ar : a aventura da modernidade / Marshall Berman ; [tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Toriatti]. -- São Paulo : Companhia das Letras, 1986. ISBN 85-85095-05-9 1. Civilização moderna - Século 19 2. Civilização moderna - Século 20 3. Crítica literária I. Título. II. Título; A aventura da modernidade. CDD-909.82 -801.95 -909.81
-------	---

86-2368

Índices para catálogo sistemático:

1. Civilização : Século 19 : História 909.81
2. Civilização : Século 20 : História 909.82
3. Crítica literária 801.95
4. Século 19 : Civilização : História 909.81
5. Século 20 : Civilização : História 909.82

Copyright © 1982 Marshall Berman
Publicado originalmente por Simon and Schuster
Título original: *All That is Solid Melts Into Air*

Tradução:
Carlos Felipe Moisés
(Prefácio, Introdução, Capítulos I, II e III)
Ana Maria L. Toriatti (Capítulos IV e V)
e *Marcelo Macca* (Notas)

Capa:
João Baptista da Costa Aguiar
A partir de ilustração de Kasimir Malevich
"Composição Suprematista"

Revisão técnica:
Carlos Felipe Moisés
e *João Roberto Martins*

Revisão:
Márcia Copola
Tomio Kurata
Sylvia Corrêa

1986

Editora Schwarcz Ltda.
Rua Barra Funda, 296
01152 - São Paulo - SP
Fones: (011) 825-5286 e 67-9161

ÍNDICE

Prefácio	13
Introdução: Modernidade — Ontem, Hoje e Amanhã	15
I. O <i>Fausto</i> de Goethe: A Tragédia do Desenvolvimento	37
Primeira Metamorfose: O Sonhador	42
Segunda Metamorfose: O Amador	51
Terceira Metamorfose: O Fomentador	60
Epílogo: Uma Era Fáustica e Pseudofáustica	71
→ II. Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar: Marx, Modernismo e Modernização	85
1. A Visão Diluidora e sua Dialética	89
2. Autodestruição Inovadora	97
3. Nudez: O Homem Desacomodado	103
4. A Metamorfose dos Valores	108
5. A Perda do Halo	111
Conclusão: A Cultura e as Contradições do Capitalismo	117
III. Baudelaire: O Modernismo nas Ruas	127
1. Modernismo Pastoral e Antipastoral	132
2. O Heroísmo da Vida Moderna	139
3. A Família de Olhos	144
4. O Lodaçal de Macadame	150
5. O Século XX: O Halo e a Rodovia	159

→ IV. Petersburgo: O Modernismo do Subdesenvolvimento	167
1. A Cidade Real e Irreal	171
“A Geometria Surgiu”: A Cidade nos Pântanos	171
“O Cavaleiro de Bronze” de Puchkin: O Funcionário e o Czar	175
Petersburgo sob Nicolau I: Palácio x Projeto	183
Gogol: A Rua Real e Surreal	188
Palavras e Sapatos: O Jovem Dostoiévski	198
2. A Década de 1860 — O Novo Homem na Rua	203
Chernyshevski: A Rua como Fronteira	205
O Homem do Subterrâneo na Rua	209
Petersburgo x Paris: Duas Tendências do Modernismo nas ruas	217
O Projeto Político	221
Epílogo: O Palácio de Cristal, Fato e Símbolo	223
3. O Século XX: Ascensão e Queda da Cidade	235
1905: Mais Luz, Mais Sombras	235
Petersburgo de Bieli: Passaporte para a Sombra	241
Mandelstam: A Palavra Abençoada sem Sentido	254
Conclusão: O Projeto de Petersburgo	268
 V. Na Floresta dos Símbolos: Algumas Notas sobre o Modernismo em Nova Iorque	271
1. Robert Moses: O Mundo da Via Expressa	274
2. A Década de 60: Um Grito na Rua	296
3. A Década de 70: Trazer Tudo de Volta ao Lar	312
 Notas	331
 Índice Remissivo	349

AGRADECIMENTOS

Este livro está longe de ser um livro confessional. Apesar disso, como o levei dentro de mim por muitos anos, creio que é, de algum modo, a história da minha vida. Impossível agradecer aqui a todos aqueles que conviveram comigo, através do livro, e colaboraram para que ele fosse o que é: os nomes seriam demasiados, os predicados muito complexos, as emoções muito intensas; a tarefa de preparar a lista jamais começaria ou, antes, jamais chegaria ao fim. O que segue é apenas um ponto de partida. Pela energia, as idéias, o apoio e o amor, meu profundo agradecimento a Betty e Diane Berman, Morris e Lore Dickstein, Sam Girgus, Denise Green, Irving Howe, Leonard Kriegel, Meredith e Corey Tax, Gaye Tuchman, Michael Walzer; a Georges Borchardt e Michel Radomisli; a Erwin Glikes, Barbara Grossman e Susan Dwyer na Simon and Schuster; a Allen Ballard, George Fischer e Richard Wortman, de quem recebi especial ajuda em relação a São Petersburgo; aos meus alunos e colegas do City College e da City University de Nova Iorque, de Stanford e da Universidade do Novo México; aos participantes do Seminário sobre Pensamento Político e Social, na Universidade Colúmbia, e do Seminário sobre Cultura Urbana, na Universidade de Nova Iorque; ao National Endowment for the Humanities; ao Purple Circle Day Care Center; a Lionel Trilling e Henry Pachter, que me encorajaram a iniciar este livro e a persistir no projeto, mas que não viveram para vê-lo impresso; e a muitos outros, não mencionados aqui, porém não esquecidos, que muito me ajudaram.

PREFÁCIO

Durante a maior parte da minha vida, desde que me ensinaram que eu vivia num “edifício moderno” e crescia no seio de uma “família moderna”, no Bronx de trinta anos atrás, tenho sido fascinado pelos sentidos possíveis da modernidade. Neste livro, tentei descortinar algumas das dimensões de sentido, tentei explorar e mapear as aventuras e horrores, as ambigüidades e ironias da vida moderna. O livro progride e se desenvolve através de vários caminhos de leitura: leitura de textos — o *Fausto* de Goethe, o *Manifesto do Partido Comunista*, as *Notas do Subterrâneo*, e muitos mais; mas tentei também ler ambientes espaciais e sociais — pequenas cidades, grandes empreendimentos da construção civil, represas e usinas de força, o Palácio de Cristal de Joseph Paxton, os bulevares parisienses de Haussmann, os projetos de Petersburgo, as rodovias de Robert Moses através de Nova Iorque; e por fim tentei ler a vida das pessoas, a vida real e ficcional, desde o tempo de Goethe, depois de Marx e Baudelaire, até o nosso tempo. Tentei mostrar como essas pessoas partilham e como esses livros e ambientes expressam algumas preocupações especificamente modernas. São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança — de autotransformação e de transformação do mundo em redor — e pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços. Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual “tudo o que é sólido desmancha no ar”.

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 freqüentemente 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. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades

de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoiévski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis. Não surpreende, pois, como afirmou Kierkegaard, esse grande modernista e antimodernista, que a mais profunda seriedade moderna deva expressar-se através da ironia. A ironia moderna se insinua em muitas das grandes obras de arte e pensamento do século passado; ao mesmo tempo ela se dissemina por milhões de pessoas comuns, em suas existências cotidianas. Este livro pretende juntar essas obras e essas vidas, restaurar o vigor espiritual da cultura modernista para o homem e a mulher do dia-a-dia; pretende mostrar como, para todos nós, modernismo é realismo. Isso não resolverá as contradições que impregnam a vida moderna, mas auxiliará a compreendê-las, para que possamos ser claros e honestos ao avaliar e enfrentar as forças que nos fazem ser o que somos.

Logo depois de terminado este livro, meu filho bem-amado, Marc, de cinco anos, foi tirado de mim. A ele eu dedico *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Sua vida e sua morte trazem muitas das idéias e temas do livro para bem perto: no mundo moderno, aqueles que são mais felizes na tranqüilidade doméstica, como ele era, talvez sejam os mais vulneráveis aos demônios que assediam esse mundo; a rotina diária dos parques e bicicletas, das compras, do comer e limpar-se, dos abraços e beijos costumeiros, talvez não seja apenas infinitamente bela e festiva, mas também infinitamente frágil e precária; manter essa vida exige talvez esforços desesperados e heróicos, e às vezes perdemos. Ivan Karamazov diz que, acima de tudo o mais, a morte de uma criança lhe dá ganas de devolver ao universo o seu bilhete de entrada. Mas ele não o faz. Ele continua a lutar e a amar; ele continua a continuar.

Cidade de Nova Iorque
Janeiro de 1981

Introdução MODERNIDADE ONTEM, HOJE E AMANHÃ

Existe um tipo de experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.

As pessoas que se encontram em meio a esse turbilhão estão aptas a sentir-se como as primeiras, e talvez as últimas, a passar por isso; tal sentimento engendrou inúmeros mitos nostálgicos de um pré-moderno Paraíso Perdido. Na verdade, contudo, um grande e sempre crescente número de pessoas vem caminhando através desse turbilhão há cerca de quinhentos anos. Embora muitas delas tenham provavelmente experimentado a modernidade como uma ameaça radical a toda sua história e tradições, a modernidade, no curso de cinco séculos, desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias. Minha intenção é explorar e mapear essas tradições, a fim de compreender de que modo elas podem nutrir e enriquecer nossa própria modernidade e como podem empobrecer ou obscurecer o nosso senso do que seja ou possa ser a modernidade.

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se “modernização”. Este livro é um estudo sobre a dialética da modernização e do modernismo.

Na esperança de ter algum controle sobre algo tão vasto quanto a história da modernidade, decidi dividi-la em três fases. Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu. Elas tateiam, desesperadamente mas em estado de semicegueira, no encaixe de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados. Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares

triumfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.

Se existe uma voz moderna, arquetípica, na primeira fase da modernidade, antes das revoluções francesa e americana, essa é a voz de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usarão; e ele é a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto-especulação psicanalítica e à democracia participativa. Rousseau era, como se sabe, um homem profundamente perturbado. Muito de sua angústia decorre das condições peculiares de uma vida difícil; mas parte dela deriva de sua aguda sensibilidade às condições sociais que começavam a moldar a vida de milhões de pessoas. Rousseau aturdiu seus contemporâneos proclamando que a sociedade européia estava “à beira do abismo”, no limite das mais explosivas conturbações revolucionárias. Ele experimentou a vida cotidiana nessa sociedade — especialmente em Paris, sua capital — como um redemoinho, *le tourbillon social*.¹ Como era, para o indivíduo, mover-se e viver em meio ao redemoinho?

Na sua romântica novela *A Nova Heloísa*, o jovem herói, Saint-Preux, realiza um movimento exploratório — um movimento arquetípico para milhões de jovens nas épocas seguintes — do campo para a cidade. Saint-Preux escreve à sua amada, Julie, das profundezas do *tourbillon social*, tentando transmitir-lhe suas fantasias e apreensões. Ele experimenta a vida metropolitana como “uma permanente colisão de grupos e conluios, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas. (...) Todos se colocam freqüentemente em contradição consigo mesmos”, e “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo”. Este é um mundo em que “o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, têm uma existência apenas local e limitada”. Uma infinidade de novas experiências se oferecem, mas quem quer que pretenda desfrutá-las “precisa ser mais flexível que Alcibíades, pronto a mudar seus princípios diante da platéia, a fim de reajustar seu espírito a cada passo”. Após alguns meses nesse meio,

eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, ne-

nhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar.

Ele reafirma sua intenção de manter-se fiel ao primeiro amor, não obstante receie, como ele mesmo o diz: “Eu não sei, a cada dia, o que vou amar no dia seguinte”. Sonha desesperadamente com algo sólido a que se apegar, mas “eu vejo apenas fantasmas que rondam meus olhos e desaparecem assim que os tento agarrar”.² Essa atmosfera — de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma — é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna.

Se nos adiantarmos cerca de um século, para tentar identificar os timbres e ritmos peculiares da modernidade do século XIX, a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escada cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a isso tudo, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas negações radicais, jocosos e irônicos ainda em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade.

Pede-se ter uma idéia da complexidade e riqueza do modernismo do século XIX, assim como das unidades que alimentam sua multiplicidade, prestando atenção a duas de suas vozes mais distintas: Nietzsche, que é geralmente aceito como fonte de muitos dos modernismos do nosso tempo, e Marx, que não é comumente associado a qualquer modernismo.

Primeiro, Marx, falando um inglês desajeitado, mas convincente, em Londres, em 1856.³ “As assim chamadas revoluções de 1848 foram apenas incidentes desprezíveis”, ele começa, “pequenas fraturas e fis-

suras na crista seca da sociedade européia. Mas denunciaram o abismo. Sob a superfície aparentemente sólida, deixaram entrever oceanos de matéria líquida, que apenas aguardam a expansão para transformar em fragmentos continentes inteiros de rocha dura.” As classes dirigentes do movimento reacionário de 1850 dizem ao mundo que tudo está sólido outra vez; porém não está claro se eles próprios acreditam nisso. De fato, diz Marx, “a atmosfera sob a qual vivemos pesa várias toneladas sobre cada um de nós — mas vocês o sentem?”. Um dos propósitos mais firmes de Marx foi fazer o povo “sentir”; eis por que suas idéias são expressas através de imagens tão intensas e extravagantes — abismos, terremotos, erupções vulcânicas, pressão de forças gravitacionais —, imagens que continuarão a ecoar na arte e no pensamento modernista do nosso tempo. Marx continua: “Há um fato eloquente, característico deste nosso século XIX, um fato que nenhuma facção ousa negar”. O fato básico da vida moderna, conforme a vê Marx, é que essa vida é radicalmente contraditória na sua base:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material.

Tais misérias e mistérios instilam desespero na mente dos modernos. Alguns pensariam em “livrar-se das artes modernas para livrar-se dos conflitos modernos”; outros tentarão conciliar progresso industrial e retrocesso neofeudal e neo-absolutista em política. Marx, porém, proclama o caráter paradigmático da fé modernista: “Quanto a nós, não nos deixamos confundir pelo espírito mesquinho que continua a marcar todas essas contradições. Sabemos que para obter um bom resultado (...) as forças de vanguarda da sociedade devem ser governadas pelos homens de vanguarda, e esses são os operários. Eles são uma invenção dos tempos modernos, tanto quanto o próprio maquinário”.

Logo, a classe dos “novos homens”, homens que são legitimamente modernos, conseguirá absolver as contradições da modernidade, superar as pressões esmagadoras, os terremotos, as misteriosas distorções, os abismos sociais e pessoais, em cujo interior todos os homens e mulheres modernos são forçados a viver. Tendo dito isso, Marx se torna repentinamente animado e conecta sua visão do futuro com a do passado — com o folclore inglês, com Shakespeare: “Nos signos que des-norteiam a classe média, a aristocracia e os pobres profetas do retrocesso, nós reconhecemos nosso bravo camarada Robin Goodfellow, a velha toupeira que pode trabalhar a terra com rapidez, aquele valioso pioneiro — a Revolução”.

Os escritos de Marx são famosos pelos seus fechos. Mas, se o virmos como um modernista, perceberemos o impulso dialético que subjaz ao seu pensamento, animando-o, um impulso de final em aberto, que se move contra a corrente de seus próprios conceitos e desejos. Assim, no *Manifesto*, vemos que a dinâmica revolucionária destinada a destronar a burguesia brota dos mais profundos anelos e necessidades dessa mesma burguesia:

A burguesia não pode sobreviver sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção, e com eles as relações de produção, e com eles todas as relações sociais. (...) Revolução ininterrupta da produção, contínua perturbação de todas as relações sociais, interminável incerteza e agitação, distinguem a era burguesa de todas as anteriores.

Esta é provavelmente a visão definitiva do ambiente moderno, esse ambiente que desencadeou uma espantosa pletera de movimentos modernistas, dos tempos de Marx até o nosso tempo. A visão se desdobra:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos.⁴

Assim, o impulso dialético da modernidade se volta ironicamente contra seus primitivos agentes, a burguesia. Mas talvez não pare aí: com efeito, todos os movimentos modernos acabam por se aprisionar em semelhante ambiência — incluindo o próprio Marx. Suponhamos, como Marx o faz, que as formas burguesas se decomponham e que um movimento comunista atinja o poder: o que poderá impedir que essa

nova forma social conheça o mesmo destino de seu predecessor, desmanchando no ar moderno? Marx cogitou dessa questão e sugeriu algumas respostas, que exploraremos mais adiante. Porém, uma das virtudes específicas do modernismo é que ele deixa suas interrogações ecoando no ar, muito tempo depois que os próprios interrogadores, e suas respostas, abandonaram a cena.

Se nos adiantarmos um quarto de século, até Nietzsche, na década de 1880, encontraremos outros preconceitos, devoções e esperanças; no entanto, encontraremos também uma voz e um sentimento, em relação à vida moderna, surpreendentemente similares. Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio Cristianismo. O resultado constituiu os eventos que Nietzsche chamou de “a morte de Deus” e “o advento do niilismo”. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e vazío de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades. Em *Além do Bem e do Mal*, de Nietzsche (1882), encontramos uma explanação em que, tal como em Marx, tudo está impregnado do seu contrário:⁵

Nesses pontos limiares da história exibem-se — justapostos quando não emaranhados um no outro — uma espécie de *tempo* tropical de rivalidade e desenvolvimento, magnífico, multiforme, crescendo e lutando como uma floresta selvagem, e, de outro lado, um poderoso impulso de destruição e autodestruição, resultante de egoísmos violentamente opostos, que explodem e batalham por sol e luz, incapazes de encontrar qualquer limitação, qualquer empecilho, qualquer consideração dentro da moralidade ao seu dispor. (...) Nada a não ser novos “porquês”, nenhuma fórmula comunitária; um novo conluio de incompreensão e desrespeito mútuo; decadência, vício, e os mais superiores desejos atacadados uns aos outros, de forma horrenda, o gênio da raça jorrando solto sobre a cornucópia de bem e mal; uma fatídica simultaneidade de primavera e outono. (...) Outra vez o perigo se mostra, mãe da moralidade — grande perigo — mas desta vez deslocado sobre o indivíduo, sobre o mais próximo e mais querido, sobre a rua, sobre o filho de alguém, sobre o coração de alguém, sobre o mais profundo e secreto recessos do desejo e da vontade de alguém.

Em tempos como esses, “o indivíduo ousa individualizar-se”. De outro lado, esse ousado indivíduo precisa desesperadamente “de um conjunto de leis próprias, precisa de habilidades e astúcias, necessárias à autopreservação, à auto-imposição, à auto-afirmação, à autolibertação”. As possibilidades são ao mesmo tempo gloriosas e deploráveis. “Nossos instintos podem agora voltar atrás em todas as direções; nós

próprios somos uma espécie de caos." O sentido que o homem moderno possui de si mesmo e da história "vem a ser na verdade um instinto apto a tudo, um gosto e uma disposição por tudo". Muitas estradas se descortinam a partir desse ponto. Como farão homens e mulheres modernos para encontrar os recursos que permitam competir em igualdade de condições diante desse "tudo"? Nietzsche observa que há uma grande quantidade de mesquinhos e intronados cuja solução para o caos da vida moderna é tentar deixar de viver: para eles "tornar-se medíocre é a única moralidade que faz sentido".

Outro tipo de mentalidade moderna se dedica à paródia do passado: esse "precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas. Ele repara que nenhuma realmente lhe serve" — nem primitiva, nem clássica, nem medieval, nem oriental — "e então continua tentando", incapaz de aceitar o fato de que o homem moderno "jamais se mostrará bem trajado", porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele um figurino perfeito. A própria posição de Nietzsche em relação aos perigos da modernidade consiste em abarcar tudo com alegria: "Nós modernos, nós semibárbaros. Nós só atingimos nossa bem-aventurança quando estamos realmente em perigo. O único estímulo que efetivamente nos comove é o infinito, o incomensurável". Mesmo assim, Nietzsche não almeja viver para sempre em meio a esse perigo. Tão fervorosamente quanto Marx, ele deposita sua fé em uma nova espécie de homem — "o homem do amanhã e do dia depois de amanhã" — que, "colocando-se em oposição ao seu hoje", terá coragem e imaginação para "criar novos valores", de que o homem e a mulher modernos necessitam para abrir seu caminho através dos perigosos infinitos em que vivem.

Notável e peculiar na voz que Marx e Nietzsche compartilham não é só o seu ritmo afogueado, sua vibrante energia, sua riqueza imaginativa, mas também sua rápida e brusca mudança de tom e inflexão, sua prontidão em voltar-se contra si mesma, questionar e negar tudo o que foi dito, transformar a si mesma em um largo espectro de vozes harmônicas ou dissonantes e distender-se para além de sua capacidade na direção de um espectro sempre cada vez mais amplo, na tentativa de expressar e agarrar um mundo onde tudo está impregnado de seu contrário, um mundo onde "tudo o que é sólido desmancha no ar". Essa voz ressoa ao mesmo tempo como autodescoberta e autotripúdio, como auto-satisfação e auto-incerteza. É uma voz que conhece a dor e o terror, mas acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida. Graves perigos estão em toda parte e podem eclodir a qualquer momento, porém nem o ferimento mais profundo pode deter o fluxo e refluxo de sua energia. Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade

criou, na esperança — não raro desesperançada — de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje. Todos os grandes modernistas do século XIX — espíritos heterogêneos como Marx e Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoiévski e muitos mais — falam nesse ritmo e nesse diapasão.

O que aconteceu, no século XX, ao modernismo do século XIX? De vários modos, prosperou e cresceu para além de suas próprias esperanças selvagens. Na pintura e na escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no *design*, em todo um setor de *media* eletrônica e em um vasto conjunto de disciplinas científicas que nem sequer existiam um século atrás, nosso século produziu uma assombrosa quantidade de obras e idéias da mais alta qualidade. O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo. O brilho e a profundidade da vida moderna — vida que pulsa na obra de Grass, García Márquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, Di Suvero, Kanzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston e tantos mais que nos rodeiam — certamente nos dão fortes motivos de orgulho, em um mundo onde há tanto de que se envergonhar e tanto que temer. Ainda assim, parece-me, não sabemos como usar nosso modernismo; nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas. Jackson Pollock imaginou suas pinturas gotejantes como florestas onde os espectadores podiam perder-se (e, é claro, achar-se) a si mesmos; mas no geral nós esquecemos a arte de nos pormos a nós mesmos na pintura, de nos reconhecermos como participantes e protagonistas da arte e do pensamento de nossa época. Nosso século fomentou uma espetacular arte moderna; porém, nós, parece que esquecemos como apreender a vida moderna de que essa arte brota. O pensamento moderno, desde Marx e Nietzsche, cresceu e se desenvolveu, de vários modos; não obstante, nosso pensamento acerca da modernidade parece ter estagnado e regredido.

Se prestarmos atenção àquilo que escritores e pensadores do século XX afirmam sobre a modernidade e os compararmos àqueles de um século atrás, encontraremos um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo. Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambigüidades e contradições; sua auto-ironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias

de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. 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, é sempre concebida como um monolito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto ou Aquilo.

As polarizações básicas se manifestam exatamente no início do nosso século. Eis aí os futuristas italianos, defensores apaixonados da modernidade, nos anos que antecedem a Primeira Guerra Mundial: "Camaradas, nós afirmamos que o triunfante progresso da ciência torna inevitáveis as transformações da humanidade, transformações que estão cavando um abismo entre aqueles dóceis escravos da tradição e nós, livres modernos, que acreditamos no radiante esplendor do nosso futuro".⁶ Aí não há ambigüidades: "tradição" — todas as tradições da humanidade atiradas no mesmo saco — se iguala simplesmente a dócil escravidão, e modernidade se iguala a liberdade; caminhos unilateralmente fechados. "Peguem suas picaretas, seus machados, seus martelos e ponham abaixo, ponham abaixo as veneráveis cidades, impiedosamente! Vamos! Ateiem fogo nas estantes das bibliotecas! Desviem os canais de irrigação para inundar os museus! (...) Deixem que eles venham, os alegres incendiários com seus dedos em brasa! Aqui estão eles! Aqui estão eles!" Agora, Marx e Nietzsche podiam também regozijar-se na moderna destruição das estruturas tradicionais; mas eles sabiam bem dos altos custos humanos desse progresso, e sabiam que a modernidade tinha um longo caminho a percorrer antes que suas feridas pudessem cicatrizar.

Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer e pela sublevação; nós cantaremos as marés multicoloridas e polifônicas da revolução nas capitais modernas; nós cantaremos o fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros resplandecendo sob violentas luas elétricas; gulosas estações ferroviárias que devoram serpentes emplumadas de fumo; fábricas suspensas nas nuvens pelos cordéis enrolados de suas fumaças; nuvens que cavalgam os rios como ginastas gigantescos, brilhando ao sol com uma cintilação de facas; vapores aventureiros (...) locomotivas de peito proeminente (...) e a luz insinuante dos aeroplanos (etc.).⁷

Setenta anos depois, ainda podemos sentir-nos tocados pela verve e o entusiasmo juvenil dos futuristas, pelo seu desejo de fundir suas energias com a tecnologia moderna e criar um mundo novo. Mas tanto desse mundo foi posto de lado! Podemos vê-lo até naquela mar

lhosa metáfora das "marés multicoloridas e polifônicas da revolução". Constitui uma verdadeira expansão da sensibilidade humana essa aptidão a experimentar o fenômeno da sublevação política em termos estéticos (musicais, pictóricos). Por outro lado, o que acontece a todas as pessoas que foram tragadas nessas marés? Sua experiência não está registrada na imagem futurista. Ao que tudo indica, algumas das mais importantes variedades de sentimentos humanos vão ganhando novas cores à medida que as máquinas vão sendo criadas. De fato, como se lê num texto futurista posterior, "nós intentamos a criação de uma espécie não-humana, na qual o sofrimento moral, a bondade do coração, a afeição e o amor, esses venenos corrosivos da energia vital, bloqueadores da nossa poderosa eletricidade corpórea, serão abolidos".⁸ Assim, os jovens futuristas lançaram-se ardentemente a si mesmos naquilo que eles chamavam "guerra, a única higiene do mundo", em 1914. Em dois anos, dois dos seus espíritos mais criativos — o pintor-escultor Umberto Boccioni e o arquiteto Antonio Sant'Elia — seriam mortos pelas máquinas que eles amavam. Os outros sobreviveram para se tornarem instrumentos culturais de Mussolini, pulverizados pela mão negra do futuro.

Os futuristas levaram a celebração da tecnologia moderna a um extremo grotesco e autodestrutivo, garantia de que suas extravagâncias jamais se repetiriam. Mas o seu acrítico namoro com as máquinas, combinado com o profundo distanciamento do povo, ressurgiria em formas menos bizarras, no entanto mais longevas. Deparamos com essa espécie de modernismo, após a Primeira Guerra Mundial, nas formas refinadas da "máquina estética", as tecnocráticas pastorais de Bauhaus, Gropius e Mies van der Rohe, Le Corbusier e Léger, o *Ballet Mécanique*. Vemo-lo de novo, após outra guerra mundial, na alta tecnologia spacejada das rapsódias de Buckminster Fuller e Marshall McLuhan e no *Choque do Futuro*, de Alvin Toffler. Em *Understanding Media*, de McLuhan, publicado em 1964, lemos:

O computador, em poucas palavras, promete através da tecnologia a possibilidade pentecostal de entendimento e unidade universais. O próximo passo lógico parece ser (...) ultrapassar as linguagens em favor de uma generalizada consciência cósmica. (...) A condição da "ausência de peso" que, segundo os biólogos, representará a imortalidade física, deve ser posta em paralelo com a condição da ausência da fala, que poderá significar a perpetuidade da paz e harmonia coletiva.⁹

Esse modernismo sustenta os modelos de modernização que cientistas sociais norte-americanos do pós-guerra — não raro trabalhando para generosas instituições governamentais subsidiadas por fundações —

desenvolveram a fim de exportar para o Terceiro Mundo. Eis aqui, como exemplo, uma espécie de hino à fábrica moderna, do psicólogo social Alex Inkeles:

Uma fábrica gerida por administração moderna e princípios seguros nas relações pessoais dará a seus trabalhadores um exemplo de comportamento racional, equilíbrio emocional, comunicação aberta e respeito pelas opiniões, os sentimentos e a dignidade do trabalhador, o que pode ser um poderoso exemplo dos princípios e práticas da vida moderna.¹⁰

Os futuristas poderiam execrar a baixa intensidade dessa prosa, mas certamente se deliciariam com a visão de uma fábrica como um ser humano exemplar, que homens e mulheres deveriam tomar como modelo para suas vidas. O ensaio de Inkeles se intitula "A Modernização do Homem" e foi concebido para realçar a importância do desejo humano e da iniciativa na vida moderna. Porém, o problema, como o problema de todos os modernismos na tradição futurista, é que, com esplêndido maquinário e sistemas mecânicos desempenhando os papéis principais — tal como a fábrica é o protagonista no trecho citado —, resta muito pouco para o homem moderno executar, além de apertar um botão.

Se nos movermos para o pólo oposto do pensamento do século XX, que declara um enfático "Não!" à vida moderna, encontraremos uma visão surpreendentemente semelhante do que seja a vida. No desfecho de *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, escrito em 1904, Max Weber afirma que todo o "poderoso cosmo da moderna ordem econômica" é como "um cárcere de ferro". Essa ordem inexorável, capitalista, legalista e burocrática "determina a vida dos indivíduos que nasceram dentro desse mecanismo (...) com uma força irresistível". Essa ordem "determina o destino do homem, até que a última tonelada de carvão fóssil seja consumida". Agora, Marx e Nietzsche — e Tocqueville e Carlyle e Mill e Kierkegaard e todos os demais grandes críticos do século XIX — chegam a compreender como a tecnologia moderna e a organização social condicionaram o destino do homem. Porém, todos eles acreditavam que os homens modernos tinham a capacidade não só de compreender esse destino, mas também de, tendo-o compreendido, combatê-lo. Assim, mesmo em meio a um presente tão desafortunado, eles poderiam imaginar uma brecha para o futuro. Os críticos da modernidade, no século XX, carecem quase inteiramente dessa empatia com e fé em seus camaradas, homens e mulheres modernos. Segundo Weber, seus contemporâneos não passam de "especialistas sem espírito, sensualistas sem coração; e essa nulidade caiu na armadilha de julgar que atingiu um nível de desenvolvi-

mento jamais sonhado antes pela espécie humana".¹¹ Portanto, não só a sociedade moderna é um cárcere; como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal — quase podíamos dizer: sem ser. Aqui, como nas formas futuristas e tecnopastorais do modernismo, o homem moderno como sujeito — como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo — desapareceu. Ironicamente, os críticos do "cárcere de ferro", no século XX, adotam a perspectiva do carcereiro: como os confinados são desprovidos do sentimento interior de liberdade e dignidade, o cárcere não é uma prisão, apenas fornece a uma raça de inúteis o vazio que eles imploram e de que necessitam.*

Weber depositava pouquíssima fé no povo e menos ainda em suas classes dominantes, aristocráticas ou burguesas, burocráticas ou revolucionárias. Por isso, sua perspectiva política, pelo menos nos últimos anos de vida, foi um liberalismo sob permanente ameaça. Todavia, assim que o seu ceticismo e visão crítica foram postos à margem do seu distanciamento e desrespeito pelos homens e mulheres modernos, o resultado foi uma política muito mais à direita do que a do próprio Weber. Muitos pensadores do século XX passaram a ver as coisas deste modo: as massas pululantes, que nos pressionam no dia-a-dia e na vida do Estado, não têm sensibilidade, espiritualidade ou dignidade como as nossas; não é absurdo, pois, que esses "homens-massa" (ou "homens-ocós") tenham não apenas o direito de governar-se a si mesmos, mas também, através de sua massa majoritária, o poder de nos governar? Nas idéias e nas posturas intelectuais de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot e Allen Tate, vemos a perspectiva neo-olímpica de Weber apropriada, distorcida e amplificada pelos modernos mandarins e candidatos a aristocratas da direita do século XX.

Mais surpreendente e mais perturbadora é a extensão que essa perspectiva atingiu entre alguns dos democratas participativos da recente Nova Esquerda. Porém, foi isso o que aconteceu, ao menos por algum tempo, no fim da década de 1960, quando o ensaio de Herbert

(*) Uma perspectiva mais dialética pode ser encontrada nos últimos ensaios de Weber, como "Política como Vocação" e "Ciência como Vocação" (In: *De Max Weber*. Trad. e org. Hans Gerth e C. Wright Mills. Oxford, 1946). Georg Simmel, contemporâneo e amigo de Weber, insinua, mas não chega a desenvolver, aquilo que estaria provavelmente mais próximo de uma teoria dialética da modernidade, no século XX. Veja-se, por exemplo, "O Conflito na Cultura Moderna", "A Metrópole e a Vida Mental" e "Expansão de Grupo e Desenvolvimento da Individualidade" (In: *Sobre Individualidade e Formas Sociais*. Org. Donald Levine. University of Chicago, 1971). Em Simmel — e mais tarde em seus jovens seguidores Georg Lukács, T. W. Adorno e Walter Benjamin —, visão dialética e profundidade estão sempre imbricadas, não raro no mesmo parágrafo, com um monolítico desespero cultural.

Marcuse, *O homem unidimensional*, tornou-se o paradigma dominante de certo pensamento crítico. De acordo com esse paradigma, tanto Marx como Freud são obsoletos: não só lutas de classes e lutas sociais, mas também conflitos e contradições psicológicos foram abolidos pelo Estado de “administração total”. As massas não têm ego, nem id, suas almas são carentes de tensão interior e dinamismo; suas idéias, suas necessidades, até seus dramas “não são deles mesmos”; suas vidas interiores são “inteiramente administradas”, programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso. “O povo se auto-realiza no seu conforto; encontra sua alma em seus automóveis, seus conjuntos estereofônicos, suas casas, suas cozinhas equipadas.”¹²

Isso veio a ser um refrão familiar no século XX, partilhado por aqueles que amam e por aqueles que odeiam o mundo moderno: a modernidade é constituída por suas máquinas, das quais os homens e mulheres modernos não passam de reproduções mecânicas. Mas isso é apenas uma caricatura da tradição moderna do século XIX, em cuja órbita Marcuse declarou mover-se, a tradição crítica de Hegel e Marx. Invocar esses pensadores rejeitando sua visão da história como atividade incansável, contradição dinâmica, luta e progresso dialéticos é reter pouca coisa além dos seus nomes. Assim, mesmo que os jovens radicais dos anos 60 lutassem por mudanças que poderiam tornar o povo em redor capaz de controlar suas vidas, o paradigma “unidimensional” proclamava que nenhuma mudança era possível e que, de fato, esse povo nem sequer estava vivo. Dois caminhos se abriram a partir daí. Um deles foi a pesquisa em torno de uma vanguarda que estivesse inteiramente “fora” da sociedade moderna: “o substrato dos proscritos e marginais, os explorados e perseguidos por outras raças e outras cores, os desempregados e os inempregáveis”.¹³ Esses grupos, seja nos guetos e prisões da América, seja no Terceiro Mundo, podiam qualificar-se como vanguarda revolucionária, porque supostamente não haviam sido tocados pelo beijo da morte da modernidade. Tal pesquisa se vê condenada certamente à futilidade; ninguém no mundo contemporâneo é ou pode ser “marginal”. Para os radicais que compreenderam isso, ainda que tomassem a sério o paradigma unidimensional, a única válvula de escape foi a futilidade e o desespero.

A volátil atmosfera dos anos 60 gerou um amplo e vital *corpus* de pensamento e controvérsias sobre o sentido último da modernidade. Muito do que houve de mais interessante nesse pensamento girou em torno da natureza do modernismo. O modernismo nos anos 60 pode ser grosseiramente dividido em três tendências, com base em sua atitude diante da vida moderna como um todo: afirmativo, negativo e ausente. Essa divisão parece simplista, mas as atitudes recentes diante da mo-

dernidade tendem de fato a ser mais grosseiras e mais simples, menos sutis e menos dialéticas do que aquelas de um século atrás.

O primeiro desses modernismos, aquele que se esforça por ausentar-se da vida moderna, foi proclamado mais veementemente por Roland Barthes, em literatura, e Clement Greenberg, nas artes visuais. Greenberg afirmou que a única preocupação legítima da arte modernista era com a própria arte; mais ainda, que o único foco adequado para um artista, em qualquer forma ou gênero, era a natureza e o limite desse gênero: o meio é a mensagem. Logo, por exemplo, o único tema admissível para um pintor modernista era a planura da superfície (*canvas* etc.), onde a pintura ocorre porque “somente a planura é única e exclusiva em termos de arte”.¹⁴ O modernismo, então, se torna a procura de uma arte-objeto pura, auto-referida. E assim foi: a adequada relação entre arte moderna e vida moderna veio a ser a ausência de qualquer relação. Barthes coloca essa ausência debaixo de uma luz positiva, até mesmo heróica: o escritor moderno “volta as costas para a sociedade e confronta o mundo dos objetos, recusando-se a caminhar através de quaisquer das formas da História ou da vida social”.¹⁵ O modernismo aparece, desse modo, como uma grande tentativa de libertar os artistas modernos das impurezas e vulgaridades da vida moderna. Muitos artistas e escritores — e, mais ainda, críticos de arte e literatura — são gratos a esse modernismo por estabelecer a autonomia e a dignidade de suas atividades. Mas poucos artistas e escritores modernos pactuaram com esse modernismo por muito tempo: uma arte desprovida de sentimentos pessoais e de relações sociais está condenada a parecer árida e sem vida, em pouco tempo. A liberdade que ela permite é a liberdade belamente configurada e perfeitamente selada... da tumba.

Ao lado disso tivemos a visão de um modernismo como interminável, permanente revolução contra a totalidade da existência moderna: foi “uma tradição de destruir a tradição” (Harold Rosenberg),¹⁶ uma “cultura de combate” (Lionel Trilling),¹⁷ uma “cultura de negação” (Renato Poggioli).¹⁸ Foi dito da obra de arte moderna que ela deve “molestar-nos com agressiva absurdidade” (Leo Steinberg).¹⁹ Esse modernismo busca a violenta destruição de todos os nossos valores e se preocupa muito pouco em reconstruir os mundos que põe abaixo. Tal imagem ganhou força e credibilidade à medida que a mentalidade dos anos 60 evoluiu e que o clima político atingiu seu apogeu: em alguns círculos, “modernismo” tornou-se palavra-código para todas as forças em revolta.²⁰ Isso obviamente mostra uma parte da verdade, mas deixa muita coisa de lado. Deixa de lado a grande epopéia da construção, uma força crucial do modernismo, de Carlyle e Marx a Tatlin e Calder, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, Mark di Suvero e Robert Smith-

son. Deixa de lado toda a força afirmativa e positiva em relação à vida, que nos grandes modernistas vem sempre entrelaçada com a sublevação e a revolta: a alegria erótica, a beleza natural e a ternura humana em D. H. Lawrence, sempre aprisionadas em abraço mortal com seu rancor e desespero nihilistas; as figuras de *Guernica*, de Picasso, lutando por manter viva a própria vida, enquanto emitem o seu grito agudo de morte; o triunfante coro final de *Um Amor Supremo*, de Coltrane; Aliosha Karamazov beijando e abraçando a terra, em meio ao caos e à angústia; Molly Bloom trazendo o arquetípico livro modernista a um final com “sim eu disse sim eu farei Sim”.

Existe ainda outro aspecto nessa idéia de modernismo como nada além de perturbação: ela implica um modelo ideal de sociedade moderna isento de perturbações. Com isso, põe de lado “o permanente distúrbio das relações sociais, a interminável incerteza e agitação” que ao longo de duzentos anos têm sido os fatos básicos da vida moderna. Quando os estudantes da Universidade Colúmbia se rebelaram em 1968, alguns dos seus professores conservadores descreveram a ação como “modernismo nas ruas”. É de supor que essas ruas só poderiam ser calmas e ordeiras — em pleno coração de Manhattan! — se a cultura moderna pudesse ter sido de algum modo mantida fora delas, confinada às salas de aula e às bibliotecas da universidade e aos museus de arte moderna.²¹ Tivessem os professores aprendido suas próprias lições e poderiam lembrar quanto de modernismo — Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maiakovski, Léger e outros — se nutriu da verdadeira perturbação das ruas modernas, transformando seus ruídos e dissonância em beleza e verdade. Ironicamente, a imagem radical do modernismo como pura subversão ajudou a alimentar a fantasia neoconservadora de um mundo impermeável à subversão modernista. “O modernismo foi o grande sedutor”, escreve Daniel Bell em *As Contradições Culturais do Capitalismo*. “O movimento moderno subverte a unidade da cultura”, “estilhaça a ‘cosmologia racional’ que subjaz à burguesa visão de um mundo ordenado segundo bem-comportadas relações espaço-tempo” etc.²² Se a serpente modernista pudesse ser expelida do éden moderno, espaço, tempo e cosmo poderiam reordenar-se. Aí então, presume-se, uma idade de ouro tecnopastoral surgiria, e homens e mulheres poderiam aninhar-se apaziguados, para todo o sempre.

A visão afirmativa do modernismo foi desenvolvida nos anos 60 por um grupo heterogêneo de escritores, que reunia John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi. Coincidiu vagamente com a aparição da pop-art no início da década. Seus temas dominantes eram que nós devemos “despertar para a verdadeira vida que vivemos” (Cage) e “cruzar a fronteira, eliminar a distância” (Fiedler).²³ Isto significou eli-

minar as fronteiras entre a “arte” e as demais atividades humanas, como o entretenimento comercializado, a tecnologia industrial, a moda e o *design*, a política. Também encorajou escritores, pintores, dançarinos, compositores e cineastas a romper os limites de suas especializações e trabalhar juntos em produções e *performances* interdisciplinares, que poderiam criar formas de arte mais ricas e polivalentes.

Para modernistas desse tipo, que às vezes se autodesignam “pós-modernistas”, o modernismo da forma pura e o modernismo da pura revolta eram ambos muito estreitos, muito auto-indulgentes, muito castradores do espírito moderno. Seu ideal era cada um abrir-se à imensa variedade e riqueza de coisas, materiais e ideais, que o mundo moderno inesgotavelmente oferece. Eles insuflaram ar novo e alegria em um ambiente cultural que, a partir da década de 50, vinha-se tornando insuportavelmente solene, rígido e fechado. Esse modernismo pop recriou a abertura para o mundo, a generosidade de visão de alguns dos grandes modernistas do passado — Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Maiakovski, William Carlos Williams. Mas, se esse modernismo encontrou sua empatia imaginativa, nunca aprendeu a recapturar seu lado crítico. Quando um espírito criativo como John Cage aceitou a subvenção do xá do Irã e montou espetáculos modernistas a poucas milhas de onde prisioneiros políticos gemiam e morriam, a falta de imaginação moral não foi apenas sua. O problema estava em que o modernismo pop nunca desenvolveu uma perspectiva crítica que pudesse esclarecer até que ponto devia caminhar essa abertura para o mundo moderno e até que ponto o artista moderno tem a obrigação de ver e denunciar os limites dos poderes deste mundo.*

(*) A propósito do nihilismo pop, em sua forma mais descontraída, considere-se o humor negro desse monólogo do arquiteto Philip Johnson, ao ser entrevistado por Susan Sontag para a BBC, em 1965:

SONTAG: Eu acho, eu acho que em Nova Iorque o seu senso estético se desenvolve de uma forma curiosa, bem mais moderna do que em qualquer outra parte. Quando você vivencia moralmente as coisas, isso provoca um estado de contínua indignação e horror, mas (eles riem), quando se tem uma espécie muito moderna de...

JOHNSON: Você acredita que o senso de moral pode mudar, pelo fato de que não podemos usar a moral para julgar esta cidade, porque não podemos suportá-la? E que estamos mudando todo o nosso sistema moral para adaptá-lo ao fato de que vivemos de uma maneira ridícula?

SONTAG: Bem, eu acho que estamos tomando consciência dos limites de, da experiência moral das coisas. Eu acho que é possível ser estético...

JOHNSON: Para simplesmente degustar as coisas como elas são — o que vemos é uma beleza inteiramente diferente da que (Lewis) Mumford pôde ver.

SONTAG: Bem, eu acho, eu julgo por mim mesma que agora eu vejo as coisas de uma maneira dividida, ao mesmo tempo moral e...

JOHNSON: Que benefício traz a você acreditar em coisas boas?

SONTAG: Porque eu...

Todos os modernismos e antimodernismos dos anos 60 se viram, portanto, seriamente comprometidos. Porém, sua despojada plenitude, assim como sua intensidade e vitalidade de expressão, geraram uma linguagem comum, uma ambiência vibrante, um horizonte comum de experiência e desejo. Todas essas visões e revisões da modernidade constituíram orientações ativas em relação à história, tentativas de conectar o conturbado presente com o passado e o futuro, a fim de ajudar homens e mulheres de todo o mundo contemporâneo a se sentirem em casa nesse mundo. Todas essas iniciativas falharam, mas nasceram da largueza de vistas e de imaginação e de um ardente desejo de se atualizar. Foi a ausência de tais visões e iniciativas generosas que fez dos anos 70 uma década insípida. Virtualmente ninguém hoje parece interessado em estabelecer as amplas conexões humanas que a idéia de modernidade implica. Por isso, o discurso e a controvérsia sobre o sentido da modernidade, tão acesos dez anos atrás, praticamente deixaram de existir.

Muitos artistas e trabalhadores intelectuais imergiram no mundo do estruturalismo, um mundo que simplesmente risca do mapa a questão da modernidade e todas as outras questões a respeito da auto-identidade e da história. Outros adotaram a mística do pós-modernismo, que se esforça para cultivar a ignorância da história e da cultura modernas e se manifesta como se todos os sentimentos humanos, toda a expressividade, atividade, sexualidade e senso de comunidade acabassem de ser inventados — pelos pós-modernistas — e fossem desconhecidos, ou mesmo inconcebíveis, até a semana passada.²⁴ Enquanto isso, cientistas sociais, constrangidos pelos ataques a seus modelos tecnopastorais, abdicaram de sua tentativa de construir um modelo eventualmente mais verdadeiro para a vida moderna. Em vez disso, retalharam a modernidade em uma série de componentes isolados — industrialização, construção, urbanização, desenvolvimento de mercados, formação de elites — e resistem a qualquer tentativa de integrá-los em um todo. Isso libertou-os de generalizações extravagantes e vagas totalidades — mas também do pensamento que poderia conduzir ao engajamento de seu trabalho e suas vidas e à determinação do seu lugar na história.²⁵ O eclipse do problema da modernidade nos anos 70 significou a destruição de uma forma vital de espaço público. Acelerou a desin-

JOHNSON: Isso é feudalismo e futilidade. Eu acho melhor ser niilista e esquecer tudo. Quer dizer, eu sei que sou atacado pela moralidade dos meus amigos, hum, mas na verdade para que tanta agitação a propósito de coisa nenhuma?

O monólogo de Johnson continua, infundável, entremeadado de algumas tiradas perplexas de Sontag, que, não obstante pretendesse entrar no jogo, não se permite dar um beijo de despedida na moralidade. (Citado por Jencks, em *Movimentos Modernos em Arquitetura*, p. 208-10.)

tegração 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.

O único escritor da década passada que tinha realmente algo a dizer sobre a modernidade foi Michel Foucault. E o que ele tem a dizer é uma interminável, torturante série de variações em torno dos temas weberianos do cárcere de ferro e das inutilidades humanas, cujas almas foram moldadas para se adaptar às barras. Foucault é obcecado por prisões, hospitais, asilos, por aquilo que Erving Goffman chamou de “instituições totais”. Ao contrário de Goffman, porém, Foucault nega qualquer possibilidade de liberdade, quer dentro, quer fora dessas instituições. As totalidades de Foucault absorvem todas as facetas da vida moderna. Ele desenvolve esses temas com obsessiva inflexibilidade e, até mesmo, com filigranas de sadismo, rosqueando suas idéias nos leitores como barras de ferro, apertando em nossa carne cada torneio dialético como mais uma volta do parafuso.

Foucault reserva seu mais selvagem desrespeito às pessoas que imaginam ser possível a liberdade para a moderna humanidade. Nós pensamos que sentimos um espontâneo impulso de desejo sexual? Estamos apenas sendo movidos pelas “modernas tecnologias do poder que tomam a vida como seu objeto”, dirigidos “pelo poder que dispõe da sexualidade em seu controle sobre corpos e sua materialidade, suas forças, suas energias, suas sensações e prazeres”. Nós agimos politicamente, derrubamos tiranias, fazemos revoluções, criamos constituições para estabelecer e proteger direitos humanos? Mera “regressão jurídica” aos tempos do feudalismo, porque constituições e cartas de direitos são apenas “as formas que tornam aceitável um poder essencialmente normalizador”.²⁶ Nós usamos nossas mentes para desmascarar a opressão — como Foucault aparenta estar fazendo? Esqueça-o, pois toda espécie de inquérito sobre a condição humana “apenas desliga indivíduos de uma autoridade disciplinar para ligá-los a outra” e, portanto, apenas faz engrossar o triunfante “discurso do poder”. Toda crítica soa vazia, porque o próprio crítico está “dentro da máquina panóptica, investido de seus efeitos de poder, poder que conferimos a nós mesmos, já que somos parte do seu mecanismo”.²⁷

Submetidos a isso por um momento, percebemos que não há liberdade no mundo de Foucault porque sua linguagem compõe uma teia inconsútil, um cárcere mais constrangedor do que tudo o que Weber sonhou, no qual nenhum sopro de vida pode penetrar. Estranho é que tantos intelectuais da atualidade parecem querer definir lá dentro, com ele. A resposta, eu creio, é que Foucault oferece a toda uma geração de refugiados dos anos 60 um alibi de dimensão histórica e mundial para o sentimento de passividade e desesperança que tomou

conta de tantos de nós nos anos 70. Inútil tentar resistir às opressões da injustiças da vida moderna, pois até os nossos sonhos de liberdade não fazem senão acrescentar mais elos à cadeia que nos aprisiona; porém, assim que nos damos conta da total futilidade disso tudo, podemos ao menos relaxar.

Dentro desse contexto insípido, eu gostaria de trazer novamente à vida o dinâmico e dialético modernismo do século XIX. Um grande modernista, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz, lamentou que a modernidade “tenha sido cortada do passado e tenha de ir continuamente saltando para a frente, num ritmo vertiginoso que não lhe permite deitar raízes, que a obriga meramente a sobreviver de um dia para o outro: a modernidade se tornou incapaz de retornar a suas origens para, então, recuperar seus poderes de renovação”.²⁸ O argumento básico deste livro é, de fato, que os modernismos do passado podem desenvolver-nos o sentido de nossas próprias raízes modernas, raízes que remetem a duzentos anos atrás. Eles podem ajudar-nos a conectar nossas vidas às de milhares de indivíduos que vivem a centenas de milhas, em sociedades radicalmente distintas da nossa — e a milhões de pessoas que passaram por isso há um século ou mais. Eles podem iluminar as forças contraditórias e as necessidades que nos inspiram e nos atormentam: nosso desejo de nos enraizarmos em um passado social e pessoal coerente e estável, e nosso insaciável desejo de crescimento — não apenas o crescimento econômico mas o crescimento em experiência, em conhecimento, em prazer, em sensibilidade — crescimento que destrói as paisagens físicas e sociais do nosso passado e nossos vínculos emocionais com esses mundos perdidos; nossa desesperada fidelidade a grupos étnicos, nacionais, classistas e sexuais que, esperamos, possa dar-nos uma firme “identidade” e, ao lado disso, a internacionalização da vida cotidiana — nossas roupas e objetos domésticos, nossos livros e nossa música, nossas idéias e fantasias —, que espalha nossas identidades por sobre o mapa-múndi; nosso desejo de sólidos e claros valores em função dos quais viver e nosso desejo de abarcar todas as ilimitadas possibilidades de vida e experiência modernas, que oblitera todos os valores; as forças sociais e políticas que nos impelem a explosivos conflitos com outras pessoas e outros povos, ainda quando desenvolvemos uma profunda percepção e empatia em relação a nossos inimigos declarados, chegando a dar-nos conta, às vezes tarde demais, de que eles afinal não são tão diferentes de nós. Experiências como essas nos unem ao mundo moderno do século XIX, um mundo em que, como disse Marx, “tudo está impregnado do seu conteúdo”, “tudo o que é sólido desmancha no ar”; um mundo em que, como disse Nietzsche, “existe o perigo, a mãe, da moralidade — grande perigo (...) deslocado sobre o indivíduo, sobre o mais próximo e mais querido, sobre a rua, sobre o

filho de alguém, sobre o coração de alguém, sobre o mais profundo e secreto recessos do desejo e da vontade de alguém”. As máquinas modernas mudaram consideravelmente nos anos que medeiam entre os modernistas do século XIX e nós mesmos; mas os homens e mulheres modernos, como Marx e Nietzsche e Baudelaire e Dostoiévski os viram então, talvez só agora comecem a chegar à plenitude de si mesmos.

Marx, Nietzsche e seus contemporâneos sentiram a modernidade como um todo, num momento em que apenas uma pequena parte do mundo era verdadeiramente moderna. Um século depois, quando o processo de modernização desenvolveu uma rede da qual ninguém pode escapar, nem no mais remoto canto do mundo, podemos aprender de maneira considerável com os primeiros modernistas, não tanto sobre o seu, mas sobre o nosso próprio tempo. Nós perdemos o controle sobre as contradições que eles tiveram de agarrar com toda a força, a todo momento, em suas vidas cotidianas, para poderem sobreviver, afinal. Paradoxalmente, é bem possível que esses primeiros modernistas nos compreendam — a modernização e o modernismo que constitui nossas vidas — melhor do que nós nos compreendemos. Se pudermos fazer nossa a sua visão e usar suas perspectivas para nos ver e ao nosso ambiente com olhos mais desprevenidos, concluiremos que há mais profundidade em nossas vidas do que supomos. Veremos a imensa comunidade de pessoas em todo o mundo, que têm enfrentado dilemas semelhantes aos nossos. E voltaremos a tomar contato com uma cultura modernista admiravelmente rica e vibrante que tem brotado dessas lutas: uma cultura que contém vastas reservas de força e saúde, basta que a reconhecamos como nossa.

Pode acontecer então que voltar atrás seja uma maneira de seguir adiante: lembrar os modernistas do século XIX talvez nos dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XXI. Esse ato de lembrar pode ajudar-nos a levar o modernismo de volta às suas raízes, para que ele possa nutrir-se e renovar-se, tornando-se apto a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir. Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades — e nos homens e mulheres modernos — de amanhã e do dia depois de amanhã.