

IV

DIALÉCTICA DA VANGUARDA

Mas a «liquidação da razão» incide sobre um campo específico: o das Metrôpoles. Não é por acaso que o tema da *Grossstadt*, das grandes concentrações terciárias, domina o pensamento de Simmel, de Weber, de Benjamin, com claros reflexos sobre arquitectos e teóricos como August Endell, Karl Scheffler, Ludwig Hilberseimer⁽⁴⁸⁾.

A «perda» preconizada por Piranesi torna-se agora uma trágica realidade: a experiência do «trágico» é a própria experiência metropolitana.

Perante essa experiência inevitável, o intelectual já não consegue sequer assumir a atitude *blasé* de um Baudelaire.

Como escreveu apropriadamente Ladislao Mittner, a propósito de Döblin, o «misticismo da resistência passiva» caracteriza o protesto expressionista: «quem age perde o mundo, quem o quer manter preso, perde-o na mesma»⁽⁴⁹⁾.

É muito importante sublinhar que, ao criticar a «reação moral» de Engels relativamente à multidão cidadina, Benjamin utiliza o seu comentário para introduzir o tema da generalização das condições do trabalho operário à estrutura urbana⁽⁵⁰⁾.

«A multidão» — escreve Benjamin — «tem, em Engels, qualquer coisa de perturbante. Suscita nele uma reacção moral, à qual se associa uma reacção estética: o ritmo a que os transeuntes se cruzam e se atropelam fere-o desagradavelmente. O fascínio da sua descrição reside precisamente no modo como a incorruptível predisposição crítica se funde nele com o tom patriarcal. O autor vem de uma Alemanha ainda pro-

⁽⁴⁸⁾ Referimo-nos aos volumes de August Endell, *Die Schönheit der Grossstadt*, Strecher und Schröder, Stuttgart 1908; Karl Scheffler, *Die Architektur der Grossstadt*, Bruno Cassirer, Berlin 1913; Ludwig Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur*, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart 1927.

⁽⁴⁹⁾ Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-Lun*, 1915. Cfr. Ladislao Mittner, *L'expressionismo*, Laterza, Bari 1965, p. 96.

⁽⁵⁰⁾ W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1955.

vinciana; talvez que a tentação de perder-se num mar humano nunca o tenha aflorado»⁽⁵¹⁾.

Pode-se eventualmente discordar da parcialidade da leitura que Benjamin faz da *Situação das Classes Trabalhadoras em Inglaterra*. O que interessa é a maneira como ele passa da descrição engelsiana da massa, da multidão metropolitana, para as considerações sobre as relações entre Baudelaire e essa mesma massa. Considerando as reacções de Engels e Hegel como resíduos de uma atitude de distanciação da nova realidade urbana, nos seus aspectos qualitativos e quantitativos, Benjamin nota que a facilidade e a desenvoltura com que o *flâneur* parisiense se movimenta entre a multidão se tornaram modos de comportamento naturais para o moderno fruidor da metrópole.

«Por maior que fosse o afastamento que este, de moto próprio, pretendesse assumir face à multidão, ficava por ela embebido, impregnado, e não podia, como Engels, considerá-la do exterior. A massa é de tal modo intrínseca a Baudelaire que é escusado procurar nele uma sua descrição [...]. Baudelaire não descreve a população nem a cidade. E esta renúncia permitiu-lhe precisamente evocar uma na imagem da outra. A sua multidão é sempre a da metrópole; a sua Paris é sempre superpovoada. E isso torna-o superior a Barbier, no qual — sendo a descrição o procedimento usado — as massas e a cidade se situam exteriormente uma à outra. Nos *Tableaux parisiens* é quase sempre possível sentir a presença secreta de uma massa»⁽⁵²⁾.

Tal presença, ou antes, imanência das relações de produção reais no comportamento do «público», que usa a cidade sendo inconscientemente usado por ela, identifica-se com a própria presença de um observador — como Baudelaire — que é constrangido a reconhecer a sua insustentável posição de participante de uma mercantilização cada vez mais generalizada, no preciso momento em que descobre que, doravante, a única necessidade inelutável para o poeta é a prostituição⁽⁵³⁾.

A poesia de Baudelaire, tal como a produção apresentada nas Exposições universais, ou a transformação da morfologia urbana desencadeada por Haussmann, assinalam a tomada de consciência da indissolúvel dialéctica

⁽⁵¹⁾ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 98 da edição italiana. Sobre o papel assumido por Benjamin na afirmação das teorias da «arte tecnológica» como ideologia da integração é fundamental o recente volume de Giangiorgio Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Officina, Roma 1971. Nesta obra, são definitivamente refutadas as interpretações acumuladas sobre o pensamento de Benjamin, exemplificadas quer pelos ensaios de Perlini quer pelos artigos publicados na revista «Alternative» (Berlim 1968, n. 59-60). Cfr. de Tito Perlini, *Dall' Utopia alla Teorica critica e Critica del progresso*, «Comunità», 1969, n.ºs 159-60 e 156.

⁽⁵²⁾ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 99.

⁽⁵³⁾ «Com o aparecimento das metrôpoles, a prostituição passa a ter novos enigmas. Um dos principais é o carácter labiríntico da própria cidade: a imagem do labirinto penetrou na carne e no sangue do *flâneur*. A prostituição dá-lhe, por assim dizer, novas cores» (*Ibidem*, p. 137).

existente entre uniformidade e diversidade. Especialmente devido à estrutura da nova cidade burguesa, não é ainda possível falar de tensão entre a excepção e a regra. Mas pode-se falar de tensão entre a mercantilização forçada do objecto e as tentativas subjectivas para recuperar — ficticiamente — a sua autenticidade.

Só que agora não existe outra via para além da de reduzir a procura da autenticidade à procura do excêntrico. Não é apenas o poeta que tem de aceitar a sua própria condição de mimo (isto pode explicar, entre parêntesis, porque é que toda a arte contemporânea se apresenta, conjuntamente, como acto intencionalmente «heróico» e como *bluff*, consciente do próprio carácter mistificado): é antes toda a cidade, objectivamente estruturada como máquina funcional para a extracção de mais valia social, que reproduz, nos próprios mecanismos de condicionamento, a realidade dos modos de produção industrial.

Benjamin liga estreitamente o declínio do *exercício* e da *experiência* no trabalho operário — ainda funcionais na manufactura — à experiência do choque, típica da condição urbana.

«O operário não especializado» — escreve — «é o mais profundamente degradado pelo tirocínio da máquina. O seu trabalho é impermeável à experiência. Nele, a prática deixa de conferir qualquer direito. Aquilo que o *lunapark* realiza nas suas gaiolas voadoras e noutros divertimentos do género não é mais que um ensaio do tirocínio a que o operário não especializado é submetido na fábrica (um ensaio que tinha por vezes que substituir todo o programa, pois a arte do excêntrico em que qualquer homem podia exercitar-se nos *lunapark*, prosperava nos períodos de desemprego). O texto de Poe — [Benjamin refere-se ao *Homem da Multidão*, traduzido por Baudelaire] — torna evidente a relação entre desregramento e disciplina. Os seus transeuntes comportam-se como se, adaptados a autómatos, já só pudessem exprimir-se de maneira automática. O seu desenvolvimento é uma reacção a *choques*. 'Quando chocavam com alguém, saudavam profundamente aqueles de quem tinham recebido o embate'»⁽⁵⁴⁾.

Entre o código de comportamento ligado à experiência do *choque* e a técnica do jogo de azar existe portanto uma profunda afinidade. «Cada intervenção sobre a máquina está tão hermeticamente separada da precedente como um *coup* de uma partida de azar está do *coup* imediatamente anterior; e a escravidão do assalariado equivale de algum modo à do jogador. O trabalho de um e doutro está igualmente privado de qualquer conteúdo»⁽⁵⁵⁾.

Mau grado a acutilância das suas observações, Benjamin não liga — nem nos ensaios sobre Baudelaire, nem em *A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica* — essa invasão dos modos de produção na es-

⁽⁵⁴⁾ *Ibidem*, pp. 108-9.

⁽⁵⁵⁾ *Ibidem*, p. 110.

trutura da morfologia urbana à resposta dada pelas vanguardas históricas ao tema da cidade.

Passages e grandes armazéns de Paris são, sem dúvida, tal como as Exposições, os locais em que a multidão, tornando-se espectáculo para si própria, encontra o instrumento espacial e visual para uma auto-educação do ponto de vista do capital⁽⁵⁶⁾. Mas a experiência lúdico-pedagógica, concentrando-se precisamente em tipologias arquitectónicas excepcionais, revela ainda perigosamente, durante todo o século XIX, a parcialidade das suas propostas. A ideologia do público está efectivamente por nascer. Ela não passa de um momento da ideologia da cidade como unidade produtiva em sentido próprio, e simultaneamente como instrumento de coordenação do ciclo produção-distribuição-consumo.

É por este motivo que a ideologia do consumo, longe de constituir um momento isolado ou subsequente da organização produtiva, deve aparecer ao público como ideologia da correcta utilização da cidade (pode vir a propósito recordar aqui, pontualmente, quanto o problema do comportamento influenciou as experiências das vanguardas europeias, e o exemplo sintomático de Loos que, em 1903, publica dois números da revista «Das Andere» destinados a introduzir, com tons polémicos e irónicos, os «modernos» modos de comportamento citadino da burguesia vienense).

A partir do momento em que a experiência da multidão passa a traduzir-se — como em Baudelaire — em sofredora consciência da participação, servirá para generalizar uma realidade operante, mas não para contribuir para o seu avanço. É neste ponto, e apenas neste ponto, que a revolução linguística da arte contemporânea é chamada a dar o seu próprio contributo.

Subtrair a experiência do choque a qualquer automatismo, criar com base nessa experiência códigos visuais e de acção mutuados pelas características já consolidadas pela metrópole capitalista — velocidade dos tempos de transformação, organização e simultaneidade de comunicações, tempos acelerados de uso, ecletismo — reduzir a objecto puro (metáfora evidente do objecto-mercadoria) a estrutura da experiência artística, envolver o público, unificado numa manifesta ideologia interclassista e *por isso* antiburguesa: são estas as tarefas que, no seu conjunto, as vanguardas do século XX assumem por conta própria.

Repetimo-lo: no seu conjunto, para além de qualquer distinção entre construtivismo e arte de protesto. Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, De Stijl. As vanguardas históricas surgem e sucedem-se seguindo a lei típica da produção industrial: a sua essência é a contínua revolução técnica. Para todas as vanguardas — e não apenas pictóricas — a lei da montagem é fundamental. E na medida em que os objectos montados pertencem ao mundo real, o quadro torna-se o campo neutro no qual se projecta a *experiência do choque*

⁽⁵⁶⁾ As relações entre o nascimento da *ideologia do público* e o programa das grandes Exposições foram analisadas por Alberto Abruzzese, no ensaio *Spettacolo e alienazione*, «Contropiano», 1968, n.º 2, pp. 379-421. Sobre a estrutura das *passages*, veja-se o documentadíssimo volume de J. Friedrich Geist, *Passagen, ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, Prestel Verlag, Munique 1969.



9 — E. R. Graham (da D. Burnham & Co.), *Equitable Life Insurance Building*, New York City, 1913-1915.

vivida na cidade. Mas agora o problema é ensinar a não «sofrer» esse choque, mas a absorvê-lo, a interiorizá-lo como inevitável condição de existência.

Uma passagem de Georg Simmel é esclarecedora a este respeito. Examinando as características daquilo a que chama «o homem metropolitano», Simmel analisa o comportamento novo assumido pelo indivíduo-massa no interior da *Grossstadt*, individualizada como lugar específico do «fluir da corrente monetária». O acentuado estímulo nervoso produzido «pela catadupa de imagens que mudam, a sensação de descontinuidade contida num único olhar, o impacto inesperado de uma impressão imprevista», são lidos por Simmel como condições novas que originam a atitude *blasé* do indivíduo metropolitano: do «homem sem qualidades», indiferente aos valores por definição.

«A essência da atitude *blasé*» — escreve Simmel⁽⁵⁷⁾ — «reside na insensibilidade a qualquer distinção, o que não significa que não haja noção dos objectos, como no caso da insuficiência mental, mas antes que o significado e o diferente valor das coisas e, por conseguinte, as próprias coisas, são percebidas como não essenciais. Elas apresentam-se ao indivíduo *blasé* num plano uniforme e numa tonalidade opaca; nenhum objecto merece preferência relativamente a qualquer outro: este estado de alma é o fiel reflexo subjectivo de uma completa interiorização da economia do dinheiro [...]. *Todos os objectos flutuam com igual peso específico no movimento constante da economia monetária. Todos os objectos se situam ao mesmo nível e diferem uns dos outros apenas pela área que ocupam no espaço.*»

Massimo Cacciari analisou argutamente o sentido específico da sociologia urbana de Simmel⁽⁵⁸⁾. A nós interessa-nos, por agora, referir que as considerações simmelianas sobre a grande metrópole, escritas entre 1900 e 1903, contêm *in nuce* as temáticas sobre que se exercitaram longamente todas as vanguardas históricas. Os objectos pairam ao mesmo nível, com igual peso específico, no movimento constante da economia monetária: não parece que estamos a ler um apontamento literário sobre uma *collage* de Schwitters?

⁽⁵⁷⁾ Georg Simmel, *Die Grossstädte und das Geistesleben*, Dresden 1903, agora em *Brücke und Tür*, Stuttgart 1957. A passagem citada foi tirada da tradução italiana incluída na p. 280 da obra de AA.VV. *Città e analisi sociologica*, Marsilio, Pádua, 1968 (itálicos nossos).

⁽⁵⁸⁾ Massimo Cacciari, *Note sulla dialettica del negativo nell'epoca della metropoli (Saggio su Georg Simmel)*, «Angelus Novus», 1971, n.º 21, pp. 1 e segs. «O processo de interiorização da economia monetária» — escreve Cacciari — «marca o ponto conclusivo e fundamental da análise simmeliana. É aí que se constata concretamente a realização do processo dialéctico — é aí que as determinações precedentes deixam de valer 'em geral'. Só quando a multiplicidade *intelectualizada* dos estímulos se transformam em comportamento, só então é que a *Vergeistigung* se completa, só então se garante que fora dela não existe autonomia individual. E para que esta prova seja universalmente válida é preciso demonstrar o domínio da forma da abstracção e do cálculo, de que a Metrópole é pátria, precisamente no comportamento aparentemente mais 'excêntrico' [...]. A atitude *blasé* define o carácter *ilusório das diferenças*. A sua constante estimulação nervosa, a procura do prazer são experiências totalmente abstractas da individualidade específica do

(Não esquecer que o próprio termo «Merz» mais não é que uma extrapolação da palavra «Commerz»). O problema reside efectivamente em como tornar activa a intensificação do *Nervenleben*, como absorver o choque provocado pela Grossstadt transformando-o em novo princípio de desenvolvimento dinâmico, como «utilizar», no limite, a angústia que «a indiferença ao valor» provoca e alimenta continuamente na experiência metropolitana. É necessário passar do grito de Munch para a *História dos Dois Quadrados* de Lisickij: da angustiante descoberta da anulação dos valores, para o uso de uma linguagem de signos puros, compreensível por uma massa que tenha encaixado completamente o universo sem-qualidade da corrente monetária.

As leis da produção passam assim a fazer parte de um novo universo de convenções, apresentadas explicitamente como «naturais». Por aqui se compreende porque é que as vanguardas não se colocam o problema de uma aproximação do público. Antes pelo contrário, esse problema nem sequer se pode pôr. Limitando-se a interpretar algo de necessário e universal, as vanguardas podem perfeitamente aceitar uma impopularidade provisória, conscientes de que a sua ruptura com o passado é a condição onde se alicerça o seu valor de modelos para a acção.

Arte como modelo de acção: o grande princípio-guia do ressurgimento artístico da burguesia moderna; mas, simultaneamente, o absoluto de que nascem novas e insuprimíveis contradições. Vida e arte, revelando-se antitéticas, devem induzir à procura quer de instrumentos de mediação — e toda a produção artística passa a aceitar a problematicidade como novo horizonte ético — quer os modos de passagem da arte para a vida: apesar de com isso vir a tornar-se realidade a profecia hegeliana da *morte da arte*.

É aqui que se revelam mais concretamente os laços que unem num todo único a grande tradição da arte burguesa. A referência inicial a Piranesi como teórico e crítico, simultaneamente, das condições de uma arte *que deixou de ser universalizante mas ainda não é burguesa*, justifica-se agora pela sua função esclarecedora. Criticismo, problematicidade, drama da utopia: são estes os pilares sobre que assenta a tradição desse «movimento moderno» que, enquanto projecto de modelação do «homem burguês» como «tipo» absoluto, tem uma indubitável coerência interna (mesmo não se tratando da coerência reconhecida pela historiografia corrente).

Tanto o *Campomarzio* de Piranesi como *Le Violon* (1913) de Picasso são «projectos»; apesar de o primeiro organizar uma dimensão arquitectónica e o segundo organizar um comportamento humano. Ambos usam a técnica do choque; apesar de o gráfico piranesiano usar materiais históricos reformados e o quadro de Picasso materiais artificiais, como mais tarde virão a

seu objecto: 'nenhum objecto merece ser preferido relativamente a qualquer outro' [Simmel, *op. cit.*, p. 232]. «Intellectualização, *Vergeistigung* e redução a mercadoria» — continua Cacciari — «baseiam-se na atitude *blasé*: com ela a Metrópole cria finalmente o seu 'tipo', a sua estrutura 'em geral' torna-se finalmente realidade social e facto de cultura. Foi aí que o dinheiro encontrou o seu veículo mais autêntico». Cfr. ainda, de M. Cacciari, o volume *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler, Simmel*, Officina, Roma 1973, e o ensaio introdutório da edição italiana dos *Ensaio sobre Estética* de Simmel (*Saggi di estetica*, Liviana, Pádua, 1970).

fazer, com maior rigor, Duchamp, Hausmann e Schwitters. Ambos expõem a realidade de um universo-máquina: apesar de o projecto urbano setecentista o tornar abstracto e reagir com terror a tal descoberta, e a tela picassiana actuar inteiramente dentro dele.

Mas, o que é mais importante, tanto Piranesi como Picasso tornam «universal», através do excesso de verdade alcançado com os instrumentos de uma elaboração formal profundamente crítica, uma realidade que podia ainda ser considerada perfeitamente particular. O «projecto» inato no quadro cubista ultrapassa porém o próprio quadro. Os *ready-made objects*, introduzidos a partir de 1912 por Braque e Picasso e codificados como novos instrumentos de comunicação por Duchamp, sancionam a auto-suficiência da realidade e o repúdio definitivo de qualquer representação, por parte dessa mesma realidade. O pintor apenas pode analisar essa realidade. O seu pretensão domínio da forma não passa de cobertura de algo que ainda não pode ser aceite como tal, ou seja, que doravante é a forma a dominar o pintor.

Só que, agora, por «forma» deve entender-se a lógica das reacções subjectivas ao universo objectivo da produção. O cubismo, no seu conjunto, tende a definir as leis de tais reacções: é sintomático que todo ele parta do sujeito e desemboque no mais absoluto repúdio por esse mesmo sujeito (como bem o advertirá, e com inquietação, Apollinaire). Enquanto «projecto», aquilo que o cubismo pretende realizar é um comportamento. O seu antinaturalismo não contém porém qualquer elemento persuasor relativamente ao público: só se persuade alguém quando se pensa que o objecto da persuasão é totalmente estranho a quem nos dirigimos. O cubismo pretende pelo contrário demonstrar a realidade da «nova natureza» criada pela nova metrópole capitalista, o seu carácter necessário e universal, a coincidência que há nele de necessidade e liberdade.

Por isso, Braque, Picasso e mais ainda Gris, adoptam a técnica da montagem para dar forma absoluta ao universo de discurso da *civilisation machiniste*. Primitivismo e anti-historicismo são consequências e não causas das suas opções fundamentais.

Enquanto técnicas de análise de um universo totalizante, tanto o cubismo como De Stijl são convites explícitos à acção: quanto aos seus produtos artísticos poder-se-ia perfeitamente falar da *fetichização do objecto artístico e do seu enigma*.

O público deve ser provocado: só assim pode ser inserido activamente no universo da *precisão* dominado pelas leis da produção. A passividade do *flâneur* cantado por Baudelaire deve ser vencida: a atitude *blasé* deve ser traduzida em participação activa no cenário urbano. A cidade é o objecto de que nem as telas cubistas, nem as «bofetadas» futuristas, nem o niilismo falam, mas que — precisamente por estar continuamente pressuposto — é o valor de referência para que tendem as vanguardas. Mondrian teve a coragem de «nomear» a cidade como objecto final para que tende a composição neoplástica, mas viu-se constrangido a reconhecer que, uma vez traduzida em estrutura urbana, a pintura — daí em diante reduzida a puro modelo de comportamento — acabará por morrer⁽⁵⁹⁾.

⁽⁵⁹⁾ Cfr. P. Mondrian, «De Stijl», I e III, versão italiana in Ottavio Morisani, *Piet Mondrian*,

Baudelaire descobre, pelo contrário, que a mercantilização do produto pode ser acentuada precisamente pela tentativa do poeta em se desvincular das suas condições objectivas. A prostituição do artista é subsequente ao momento máximo da sua sinceridade humana⁽⁶⁰⁾. De Stijl, e mais ainda Dada, descobrem que existem duas vias para o suicídio da arte: o mergulhar silencioso nas estruturas da cidade, idealizando-lhe as contradições, ou a penetração violenta nas estruturas da comunicação artística do irracional — também ele idealizado — mutuado pela própria cidade.

De Stijl torna-se método de controlo formal do universo tecnológico, Dada quer enunciar apocalipticamente o absurdo imanente a esse universo. E no entanto, a crítica niilista formulada por Dada acaba por tornar-se instrumento de controlo para a planificação: não devemos ficar admirados ao encontrar — inclusive no campo filológico — muitos pontos de contacto entre os movimentos de vanguarda mais «construtivos» do século XX e o mais destruidor.

A decomposição desumana do material linguístico e o antiprojectismo de Dada que poderão ser, apesar de tudo, senão sublimação do automatismo e da mercantilização dos «valores» agora difundidos a todos os níveis da existência pela avançada capitalista? De Stijl e Bauhaus — o primeiro de modo faccioso, o segundo de modo eclético — introduzem a *ideologia do plano* num *design* cada vez mais profundamente ligado à cidade como estrutura produtiva: Dada demonstra por absurdo a necessidade do plano, sem a nomear.

Mas há mais. Todas as vanguardas históricas actuam adoptando como modelo a acção dos partidos políticos. Dadaísmo e Surrealismo podem certamente ser considerados como expressões particulares do espírito anarquista, mas De Stijl, o Bauhaus e as vanguardas soviéticas não hesitam em colocar-se explicitamente como alternativas globais à política. Alternativas, note-se, que assumem todas as características de opções éticas.

De Stijl — como aliás o Futurismo russo e as correntes construtivistas — opõem ao caos, ao empírico, ao quotidiano, o princípio da Forma. Forma esta que tem em conta aquilo que concretamente torna a realidade informe, caótica, empobrecida. O horizonte da produção industrial, que empobrece espiritualmente o mundo, é afastado como universo «sem qualidade», como não-valor, mas transformado seguidamente em valor novo, através da sua sublimação. A decomposição neoplástica das formas elementares corresponde à descoberta de que a «nova riqueza» do espírito já não pode procurar-se fora da «nova pobreza» subentendida pela civilização mecânica. A recomposição desarticulada dessas formas elementares sublima o universo mecânico, demonstrando que, doravante, já não há forma alguma de recon-

Neri Pozza, Veneza 1956, pp. 47-9. Ver ainda, de Mondrian, *Casa, strada, città*, (1927), *ibidem*, pp. 111 e segs.

⁽⁶⁰⁾ O que é perfeitamente evidente na atitude de um Hugo Ball. Cfr., de Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Lucerna 1946. Sobre Ball, cfr. a recente monografia de Luisa Valeriani, *Ball e il Cabaret Voltaire*, Martano, Turim, 1971.



10 — Kurt Schwitters, vista do Merzbau de Hannover, 1920 e segs. (destruído).

quista da totalidade (do ser ou da arte) que não dependa da problematidade da própria forma.

O Dadaísmo mergulha, pelo contrário, no caos. Representando-o, confirma a sua realidade; ironizando sobre ele, coloca uma exigência cuja irrealização denuncia. E tal exigência insatisfeita é precisamente o controlo do informe, que De Stijl, todas as correntes construtivistas europeias, e já no século XIX as estéticas formalistas — da *Sichtbarkeit* em diante — haviam considerado como nova fronteira para as formas de comunicação visual. Nada de admirar, portanto, que a anarquia de Dada e a ordem de De Stijl se encontrem e confluem de 1922 em diante, tanto no domínio teórico como na elaboração dos instrumentos de uma nova sintaxe, no domínio operativo⁽⁶¹⁾.

Caos e ordem são assim sancionados pelas vanguardas históricas como os «valores» propriamente ditos da nova cidade capitalista.

Sem dúvida que o caos é um dado e a ordem um objectivo. Mas a forma, de agora em diante, não deve ser procurada fora do caos, mas sim no seu interior. É a ordem que confere significado ao caos e o traduz em valor, em «liberdade». De resto, também a destruição dadaísta — particularmente nos meios americano e berlinense — contém uma instância «positiva». Assim, historicamente falando, o niilismo dadaísta, nas mãos de R. Hausmann ou de J. Heartfield, torna-se expressão de uma nova técnica de comunicação. Técnica da montagem e uso sistemático do imprevisível compõem-se conjuntamente para formar as premissas de uma nova linguagem não verbal, baseada na improbabilidade e naquilo a que o Formalismo russo chamava «distorsão semântica».

Precisamente com Dada, portanto, a teoria da informação entra como instrumento de verificação no universo das formas de comunicação visual. Mas o lugar que representa o improvável é a cidade. O informe da cidade deve portanto ser resgatado extraindo do seu interior todas as valências progressivas. A necessidade de um controlo programado das novas forças libertas pelo universo tecnológico, que é chamado a realizar tal operação maiêutica, é individualizada com extrema clareza pelas vanguardas, que descobrem sem demora não estarem aptas a dar forma concreta a essa instância de Razão.

É neste ponto que a arquitectura pode entrar em campo absorvendo e superando todas as instâncias das vanguardas históricas: e pondo-as também

⁽⁶¹⁾ De resto, o tema da unificação dos contributos das vanguardas mostra-se urgente, pelo menos a partir de 1922. A acção de figuras como as de Lisickij, de Moholy-Nagy, de Van Doesburg, de Hans Richter é determinante nesse sentido. Uma primeira síntese de dadaísmo e construtivismo aparece já no manifesto de Raoul Hausmann, Hans Arp, Ivan Puni, Laszlo Moholy-Nagy, *Aufruf zur Elementaren Kunst*, «De Stijl», IV, 1921, n.º 10, p. 156. Fundamentais quanto a esta questão são os dois encontros das vanguardas realizados em Düsseldorf e em Weimar em 1922. Cfr. «De Stijl», V, 1922, n.º 4, quanto ao manifesto final do encontro de Düsseldorf (30 de Maio de 1922), e Van Doesburg, H. Richter, K. Maes, Maw Burchartz, El Lisickij, *Konstruktivistische internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft*, «De Stijl», V, 1922, n.º 8, pp. 113-5. Resultados de tais sínteses são indubitavelmente as revistas «Mécano», «G» e «Merz».



11 — Georg Grosz, *Friedrichstrasse*, 1918.

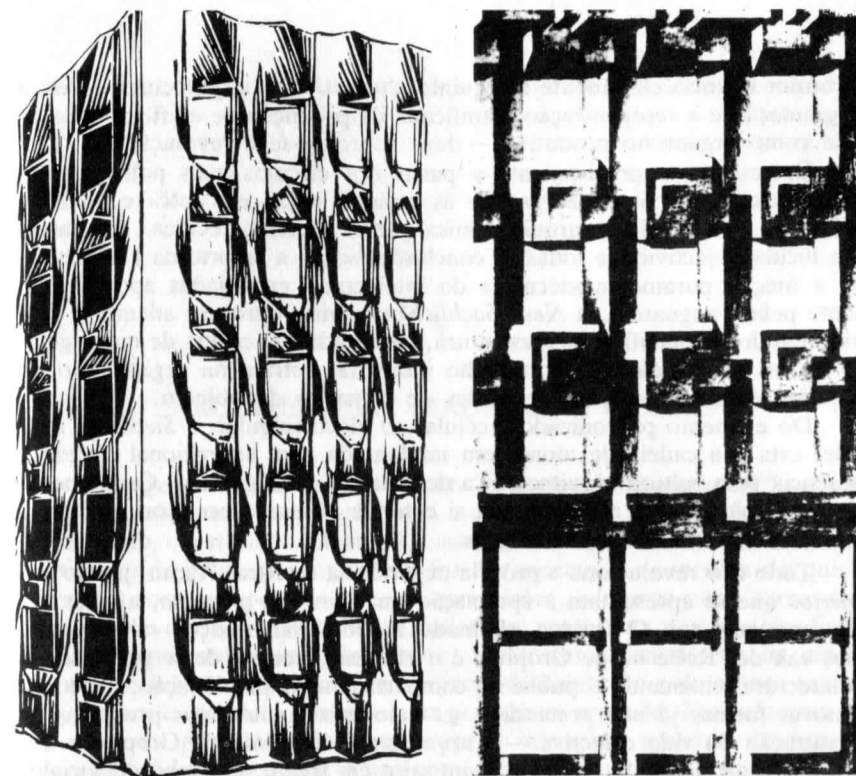
em crise, por ser ela a única capaz de dar respostas reais às exigências colocadas pelo cubismo, pelo futurismo, por Dada, por De Stijl, pelo construtivismo internacional.

O Bauhaus, como câmara de decantação das vanguardas, tem precisamente esta tarefa histórica: seleccionar todos os contributos dessas mesmas vanguardas, pondo-os à prova perante as exigências da realidade produtiva⁽⁶²⁾. O *design*, método de organização da produção antes mesmo que método de configuração de objectos, faz jus aos resíduos utópicos inatos nas poéticas das vanguardas. Agora, a ideologia não se sobrepõe às operações — concretas na medida em que ligadas aos ciclos reais de produção — mas é interior às próprias operações.

Também o *design*, mau grado o seu realismo, coloca exigências insatisfeitas, e — no impulso que imprime à organização das empresas e à organização da produção — contém uma margem de utopia (mas trata-se, agora, de uma utopia funcional aos objectivos de reorganização da produção que se pretende alcançar). O Plano, individualizado pelos movimentos arquitectónicos de ponta — o termo vanguarda deixa de ser adequado — a partir da formulação do *Plan Voisin* de Le Corbusier (1925) e da transformação do Bauhaus (1923), contém a seguinte contradição: partindo do sector da construção de edifícios, a cultura arquitectónica descobre que os objectivos previamente fixados só poderão ser satisfeitos ligando aquele sector à reorganização da cidade. Mas isto equivale a dizer que, assim como as necessidades denunciadas pelas vanguardas históricas remetiam para o sector das formas de comunicação visual mais directamente inserido nos processos económicos — a arquitectura e o *design* — também a planificação enunciada pelas teorias arquitectónicas e urbanísticas remete para algo diferente de si: para uma reestruturação da produção e do consumo em geral; por outras palavras, para uma coordenação planificada da produção. Neste sentido, a arquitectura situa-se — partindo de si própria — a meio caminho entre realismo e utopia. A utopia reside na sua obstinação em esconder que a ideologia da planificação só pode realizar-se na construção predial se indicar que é fora dela que o verdadeiro Plano pode tomar forma; ou, que uma vez entradas no horizonte da reorganização da produção em geral, a arquitectura e a urbanística, serão objectos, e não sujeitos, do Plano.

A cultura arquitectónica entre 1920 e 1930 não está pronta a aceitar tais consequências. Aquilo que vê claro é a sua própria tarefa «política». Le

⁽⁶²⁾ A partir de 1962, data de publicação do volume de Winger, com uma rica (embora parcial) documentação inédita, a revisão do significado histórico do Bauhaus empenhou com continuidade de os estudiosos da arquitectura moderna. Entre os mais recentes contributos citamos: Walther Scheidig, *Le Bauhaus de Weimar, 1919-1924*, Bernard Laville, Leipzig 1966; o número único de «Controspazio» (1970, n.º 4/5); AA.VV. *Bauhaus 1919-1929*, Cat. Expo Musée National d'Art Moderne, Paris, 2/4-22/6 1969; e principalmente: Francesco Dal Co, *Hannes Meyer e la «venerabile scuola» di Dessau*, introdução à colectânea de escritos de H. Meyer publicada com o título *Architettura o rivoluzione*, Marsilio, Pádua 1973.² Cfr. ainda o volume fundamental de Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar. The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*, University of Illinois Press, Urbana 1971.



12 — Em cima: Vlastislav Hofman, estudo para casa de habitação, 1914, e Pavel Janak, estudo de fachada, 1913-1914. Em baixo: Vl. Hofman, estudo arquitectónico, 1913.

Corbusier enuncia claramente a seguinte alternativa: a arquitectura — ler: a programação e a reorganização planificada da produção de edifícios e da cidade como organismo produtivo — deve sobrepor-se à revolução.

Entretanto, e precisamente a partir dos círculos mais politicamente empenhados — da *Novembergruppe* às revistas «Ma» e «Vešč» e ao *Ring* berlinense — a ideologia arquitectónica ganha precisão técnica. Aceitando com lúcida objectividade todas as conclusões sobre a «morte da aura» e sobre a função puramente «técnica» do intelectual, enunciadas apocalipticamente pelas vanguardas, a *Neue Sachlichkeit* centro-europeia adequa o próprio método de planificação à estrutura, idealizada, da cadeia de montagem. As figuras e os métodos do trabalho industrial entram na organização do projecto e reflectem-se nas propostas de consumo do objecto.

Do elemento padronizado à célula, ao bloco singular, à *Siedlung*, à cidade: esta é a cadeia de montagem implantada com excepcional clareza e coerência pela cultura arquitectónica de entre as duas guerras. Cada «pedaço» é completamente resolvido em si e tende a desaparecer, ou melhor, a diluir-se formalmente na montagem.

Tudo isto revoluciona a própria experiência estética. Agora, já não são *objectos* que se apresentam à apreciação, mas sim um *processo*, a viver e a fruir enquanto tal. O fruidor, chamado a completar espaços «abertos» de Mies van der Rohe ou de Gropius, é o elemento central desse processo. A arquitectura, chamando o público a participar na planificação, dado que as novas formas já não pretendem ser valores absolutos mas propostas de organização da vida colectiva — a *arquitectura integrada* de Gropius — faz com que a ideologia do público dê um salto em frente. O sonho do socialismo romântico de Morris — uma arte feita por todos para todos — toma forma ideológica no interior das leis férreas da mecânica do lucro. Também sob este aspecto, a cidade é o último termo de comparação para a verificação das hipóteses teóricas.

V

ARQUITECTURA «RADICAL» E CIDADE

«A arquitectura da grande cidade» — escreve Hilberseimer⁽⁶³⁾ — «depende essencialmente da solução dada a dois factores: a célula elementar e o conjunto do organismo urbano. O simples espaço vazio como elemento constitutivo da habitação determinar-lhe-á o aspecto, e na medida em que as habitações formam, por sua vez, os quarteirões, o espaço vazio tornar-se-á um factor de configuração urbana, aquilo que representa a verdadeira finalidade da arquitectura; reciprocamente, a estrutura planimétrica da cidade terá uma influência substancial no projecto da habitação e do espaço vazio».

A grande cidade é portanto uma verdadeira unidade. Fazendo uma leitura do autor para além das suas próprias intenções, podemos traduzir as suas afirmações nesta outra: o conjunto da cidade moderna é, na sua estrutura, uma enorme «máquina social». Hilberseimer selecciona — contrariamente ao que fazem muitos teóricos alemães entre 1920 e 1930 — este último aspecto da economia urbana, isolando-o para poder analisá-lo e tratar resolver separadamente as suas componentes. O que escreve sobre as relações entre a célula e o organismo urbano é portanto exemplar, pela lucidez da exposição e a essencialidade a que os problemas são reduzidos. A célula não é apenas o primeiro elemento da cadeia de produção contínua que tem a sua resultante na cidade, mas também o elemento que condiciona a dinâmica dos agregados de construções. O seu valor de *tipo* permite que seja analisada e solucionada em abstracto. A célula construída, nesta acepção, representa a estrutura de base de um programa produtivo, da qual é excluída qualquer componente tipológica ulterior. Agora, a unidade construída não é mais um «objecto». É apenas o lugar em que a montagem elementar das células individuais assume forma física. Estas últimas, enquanto elementos reprodutíveis ao infinito, encarnam conceptualmente as estruturas primeiras de uma cadeia de produção, que prescinde do antigo conceito de «lugar» e de «espaço». Coerentemente com os pressupostos que assume, Hil-

⁽⁶³⁾ Ludwig Hilberseimer, *Grossstadtarchitektur*, cit., Cfr. G. Grassi, Introdução à edição italiana de *Entfaltung einer Planungsidee*, Ullstein Bauwelt Fundamente, Berlim 1963 (*Un'idea di piano*, Marsilio, Pádua 1967).