

O *novo* é evidentemente o *moderno*, e quando este declina ao esbarrar nos seus limites imanentes, o primeiro se degrada, o seu efeito de choque se amortece, e a novidade torna-se moda, cuja obsolescência é industrialmente programada. Na origem dessa reviravolta portanto, a perda de tensão das obras, configurando o que já foi denominado de conformismo modernista. Desse envelhecimento precoce do novo (o que se há de ultrapassar e tornar obsoleto pela novidade do próximo estilo) dão notícia observações como as seguintes de Enzensberger, acerca da vocação autofágica da historicidade moderna: “a história devora sempre com velocidade crescente as obras que ela amadurece”; ou ainda: “o triunfo do capitalismo acabou por converter a historicidade da arte em um fenômeno econômi-

* Prova escrita apresentada no Concurso de Livre-docência no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP em 5 de novembro de 1992. Mantive a forma literária um tanto livre, que segue a inspiração do momento, mas que obedece também à disciplina do raciocínio de uma professora que durante anos abordou tais questões. Em se tratando de uma sistematização dos problemas relativos ao processo de esgotamento do projeto moderno, importante em toda a minha reflexão sobre os destinos da arquitetura deste século – aliás referida neste texto –, achei que poderia ser uma boa introdução aos demais capítulos.

co tangível, introduzindo-a no mercado". Quer dizer: a valorização modernista do transitório, do efêmero, do fugaz, do dinamismo enquanto fim em si mesmo, acabou transformando o futuro, do qual emergia o novo, num valor cotado em bolsa, num bem de consumo descartável etc. Por isso as vanguardas não podem sobreviver às condições históricas que as tornaram possíveis – já não se pode mais conspirar em nome das artes.

Mas o choque do *novo* não foi neutralizado porque os tempos mudaram, e sim porque cumpriu o seu ciclo. É como se deve compreender o juízo de Adorno acerca das barreiras internas que precipitaram o envelhecimento da Música Nova: por estrita fidelidade ao princípio de racionalização progressiva – ou seja, o declínio do moderno deveu-se à tendência para uma racionalização absoluta, aquela que define a lógica mesma da *Aufklärung* social. Compreende-se então que a arte tenha perdido sua força de contradição. Esse o passo da forma artística autônoma ao formalismo, principal sintoma do enrijecimento da arte nova.

Tentemos reconstituir o trajeto percorrido pela arte moderna, em que a busca do novo era a garantia de sua autenticidade, até a sua dissolução final na pura novidade *pós-moderna*.

A principal característica da arte na idade moderna é sem dúvida a *autonomia*. A ordem burguesa não só liberou a arte de suas tutelas tradicionais (da Igreja à Corte), como instalou-a num mundo à parte, muito além do domínio material da reprodução da vida. Graças a essa transcendência da dimensão estética, passou para o primeiro plano o livre desenvolvimento da obra segundo sua legalidade interna. De acordo com a teoria da modernização social de Max Weber, ciência, moral e arte, cada uma dotada de uma lógica específica de validação, constituiriam os momentos independentes em que se decompôs a razão objetiva da sociedade pré-capitalista. Esse desmembramento seria garantia de progresso e penhor da modernidade em marcha.

A arte autônoma deve portanto sua emancipação à racionalização capitalista da dimensão cultural. Pois este mesmo processo se encarregará de neutralizar a autonomia que gerou à medida em que for consolidando a arte como uma instituição positiva. Cumprindo seu destino moderno, a arte verá sua autonomia converter-se em princípio de dissolução.



Edouard Manet,
*Os pavimentadores
da rua Mosnier*, 1878
(óleo sobre tela,
detalhe)



*Faubourg St. Antoine (ao lado)
e du Temple (abaixo), 1848
gravuras de Bennet para
Os Miseráveis de Victor Hugo*



Desde o início deste percurso de dupla face, uma tal conversão vem alimentando as promessas da dialética. Hegel foi o primeiro a isolar o fenômeno quando percebeu que a arte enquanto valor de culto chegara ao fim no momento mesmo em que a recém-conquistada autonomia anunciava sua dissolução já em curso. É que a lógica iluminista da autonomia "exteriorizara integralmente os conteúdos nas formas artísticas", consagrando em consequência o primado da instância técnica, ela mesma expressão da preponderância do novo sujeito estético. Este o caminho que na arte romântica mais avançada estava convertendo os meios de representação em tema objetivo da obra de arte. Constatada a reviravolta, Hegel acreditava que a arte passaria a girar em falso. Faltou dialética na compreensão desse novo passo na história da arte. Hegel não viu que essa subjetivação que rebaixava os conteúdos estava, ao mesmo tempo, liberando as forças produtivas da arte. Mas é verdade que, ingressando no domínio da racionalidade moderna, a arte autônoma (como foi dito acima) pagará tributo ao mundo diante do qual se afirmara tomando distância máxima: à medida em que cumpre essa lei formal vai incorporando modelos extra-artísticos de racionalização. O novo na arte cede lugar às inovações da produção material, da qual deveria ser o outro.

O diagnóstico hegeliano acerca da dissolução da arte, em virtude de tais injunções externas que acabavam por absolutizar os meios, antecipava no outro extremo o choque vanguardista com a instituição arte. Nesse meio tempo, a autonomia que derivara o seu impulso próprio do culto profano do belo regredira até o fetichismo da forma. Acresce que onde há diferenciação também há reificação, e conseqüente aspiração à fluidificação das barreiras que comprimem o mundo da vida. Arte autônoma é arte separada, enrijecida na positividade (como diria o jovem Hegel). Daí o programa vanguardista de superação da arte, forçando a abertura do domínio estético represado pela compartimentação moderna, reatando a comunicação com o mundo empobrecido pela racionalização instrumental.

De fato, não poderiam ser mais ambivalentes as relações da arte autônoma com a modernidade que ao mesmo tempo a promovia e inviabilizava, tornando proibitiva sua sobrevivência mais exigente. Adorno, que sustentava que o cumprimento mais estrito da lei tecnológica interna na obra de arte era garantia do seu distanciamento crítico, tinha plena consciência do

Claude Monet.
Bd. des Capucins, 1873
(óleo sobre tela)



Auguste Renoir,
Os Grandes Bulvares, 1875
(óleo sobre tela)



Edouard Manet,
A Rua Berne
Embandeirada, 1878
(óleo sobre tela)



(página ao lado)
(acima) *Bd. des Italiens*, litogravura
de E. Guérard, 1858
(abaixo) *Bd. des Capucins*,
fotografia, 1890



preço que esta pagava. Costumava citar como contra-exemplo dessa tendência um caso favorável de modernidade hermética e formalista (quer dizer, inacessível às massas distraídas pela arte tecnológica) e que ao mesmo tempo não poderia ser mais materialista: o programa poético de Mallarmé ao lidar apenas com palavras, rebaixando a poesia inspirada. Ao mesmo tempo reconhecia a precariedade de uma lírica que desde Baudelaire se manteve em equilíbrio instável na ponta do paradoxo segundo o qual, pelo esforço extremo em construir uma maquinária poética que a preservasse do mundo desencantado, teria acabado por perder o contato com a língua viva, onde reside a objetividade do espírito com a qual aspira coincidir.

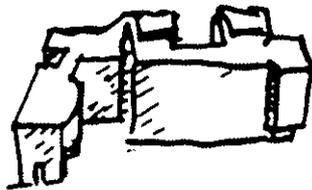
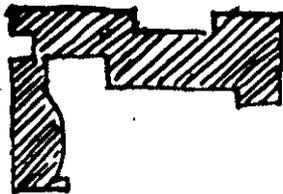
Voltemos um momento a Baudelaire, o primeiro a dar notícia das contradições da modernidade nascente, no horizonte da qual a visão utópica combinava-se à irreconciliabilidade com o mundo presente, a crença no progresso à mutilação da experiência etc. Assim, Baudelaire celebrava o novo, mas censurava em Flaubert a ambígua estetização da vulgaridade burguesa – justamente o desdobramento da aparição do prosaico na arte a que se referia Hegel quando queria significar a emancipação dos procedimentos artísticos. O poeta da modernidade aderiu à vida urbana na metrópole, porém procurava em Paris os últimos vestígios dos “velhos bons tempos” da “*vie antérieure*”. Também cultivava o “mal do século” e se refugiava na provocação do *spleen*; retratava as ruas de Paris embora se exilasse no Pays de Cocagne; odiava a natureza, mas tampouco se sentia à vontade no coração caótico das cidades burguesas. Ao mesmo tempo em que Baudelaire elogiava o belo “sobrenatural”, dizia que a beleza atemporal só se deixa adivinhar através das marcas temporais que anunciam a caducidade da obra. Quanto aos modelos do artista, tanto podiam ser o dândi que prolongava e estilizava o *ethos* aristocrático quanto o trapeiro que recolhia o seu botim em meio aos dejetos da cidade, ou o flanador acotovelando a multidão. A *modernité* era o conjunto dessas ambivalências.

Compreende-se que as contradições da modernidade se reproduzam na polêmica que lhe moverão as vanguardas. É que não se pode reduzir a descompartmentação vanguardista à pura e simples anulação do âmbito estético, e com ele, à neutralização da distância crítica. Fossem elas destrutivas e niilistas, ou construtivas, pretendiam romper ao mesmo tempo com

a instituição arte e com o curso moderno do mundo, e por aí assinalar a proximidade de uma outra vida a que a generalização do ponto de vista antagonico da arte daria acesso. Uma dessublimação liberadora, enfim, que no entanto converteu-se no seu contrário. Pois é da lógica contraditória dessa modernidade que a realização da visão utópica que ela mesma suscita culmine no seu oposto. “Morte à arte por amor ao progresso”, disse uma vez Van Doesburg. A arte de vanguarda imaginava desalojar o presente em nome do futuro. A descompartimentação se dava com o olho posto numa desinstitucionalização capitalista. Nada vingou, como se sabe: generalizando-se, as vanguardas foram anuladas pela institucionalização que se seguiu. O malogro do ataque vanguardista à instituição arte não cancela entretanto a importância que teve na discussão do caráter afirmativo da arte. Aliás, a crítica de esquerda às vanguardas – elas teriam posto a perder o lado crítico comunicativo da arte autônoma moderna – faz menos justiça ao fato do que a inépcia do pensamento neoconservador diante do mesmo fenômeno: este último pelo menos se deu conta do que havia de corrosivo na generalização da “nova sensibilidade” estético-vanguardista, possivelmente mais intenso do que nos tempos de linha de frente programática. Ocorre que um tal conflito também acabou sendo aplainado na forma de uma administração *soft*, em que a contracultura se incorpora a um esforço de diferenciação solicitado pela nova ordem político-econômica. O novo finalmente se converte em novidade, quer dizer, moda.

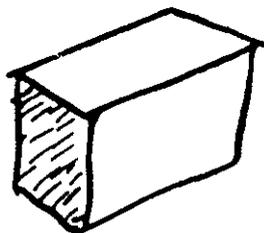
Poderiam as coisas ter se passado de outro modo? O modernismo radical extraviou-se por simples percalço de trajeto? Ou quem sabe por um “equivoco categorial”, como pretende Habermas ao tentar salvar o projeto moderno (tutelado pelo espírito das vanguardas) da Arquitetura Nova da derrocada geral, embora reconhecendo que o *élan* da modernidade se exauriu e que a força antagonica das vanguardas se esgotou? Não se trata por certo de um equivoco mas de um desdobramento conduzido por uma espécie de lógica histórica imanente. A Arquitetura Moderna é um caso exemplar. Senão vejamos: desde o início ela foi pensada como a principal aliada na solução dos grandes antagonismos da sociedade capitalista, a que seria capaz de reorganizar através de uma reordenação do espaço – o que, segundo Le Corbusier, haveria de prevenir contra a revolução. Mas a racionalização de um tal espaço (abstrato) estava diretamente vinculada à racio-

1

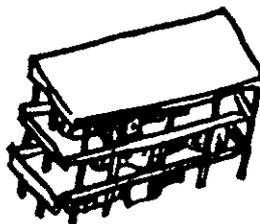


outro tipo composição
apresentado

2

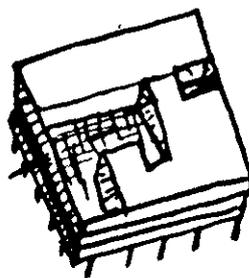
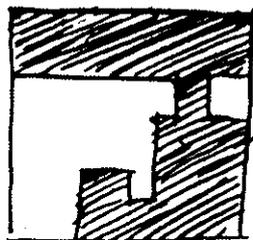


3



composição múltipla
(há uma para)

4



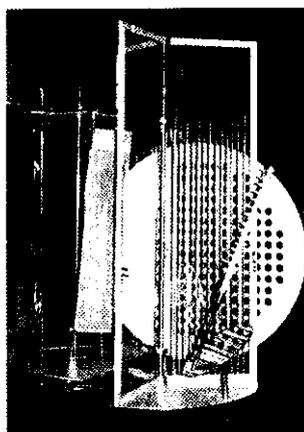
Le Corbusier - Quatro tipos
de composições para casas
isoladas, década de 20

nalização capitalista da produção, à serialização, à moradia mínima, ao zoneamento urbano etc. Como se pode ver, a aposta no poder emancipatório da modernização capitalista, quer dizer, no caráter liberador inerente à evolução das forças produtivas, é marca congênita da cultura modernista e seus desdobramentos iluministas e utópicos que, na busca do sempre novo, fazia tábula rasa do passado. E todavia, como sabido, deu no que deu. Levando ao limite a consagração do novo, uma tal arquitetura acabava por dissolver as ambigüidades que preservavam, apesar de tudo, a força antagonista da arte moderna – por isto já foi chamada de câmara de decantação das vanguardas (Tafuri), ou seja, de liquidação de suas contradições produtivas.

Não cabe portanto a alegação de desvio, categorial ou não. De fato, o que ocorreu com essa florescência modernista avançada foi ter estado sempre centrada nos conteúdos utópicos de uma sociedade do trabalho, cujo ponto de referência na realidade se perdeu, como advertem os teóricos do novo paradigma antiprodutivista, Habermas à frente. Torna-se portanto altamente problemática sua tentativa de salvar da *débâcle* o Movimento Moderno (concebido apenas no espírito construtivo das vanguardas), onde justamente os compromissos mais diretos com o padrão produtivista (produção em série, p. ex.), com a utopia do trabalho (a civilização maquinista enredada nas aporias do progresso técnico), com a ideologia do plano (ordem abstrata, construída idealmente, reproduzindo o mesmo processo de abstração que se realiza através das relações sociais de produção no sistema capitalista), fazem com que o momento de inflexão seja mais visível: isto é, a passagem para esta outra fase da cultura do capital, a que se costuma chamar de pós-moderna.

O capitalismo mundial mudou muito nas últimas duas décadas. É natural que a sua lógica cultural também. Foi-se então o tempo – o da “utopia técnica do trabalho” – em que, sobre um presente técnico ainda indeterminado, pairavam as nuvens carregadas da revolução social, fazendo com que insurreição estética e tomada do poder parecessem ter encontro marcado na crise da sociedade burguesa que se aproximava: esse o programa de vanguarda do alto modernismo segundo Perry Anderson. Hoje o horizonte histórico se encolheu, as energias utópicas parecem esgotadas. A

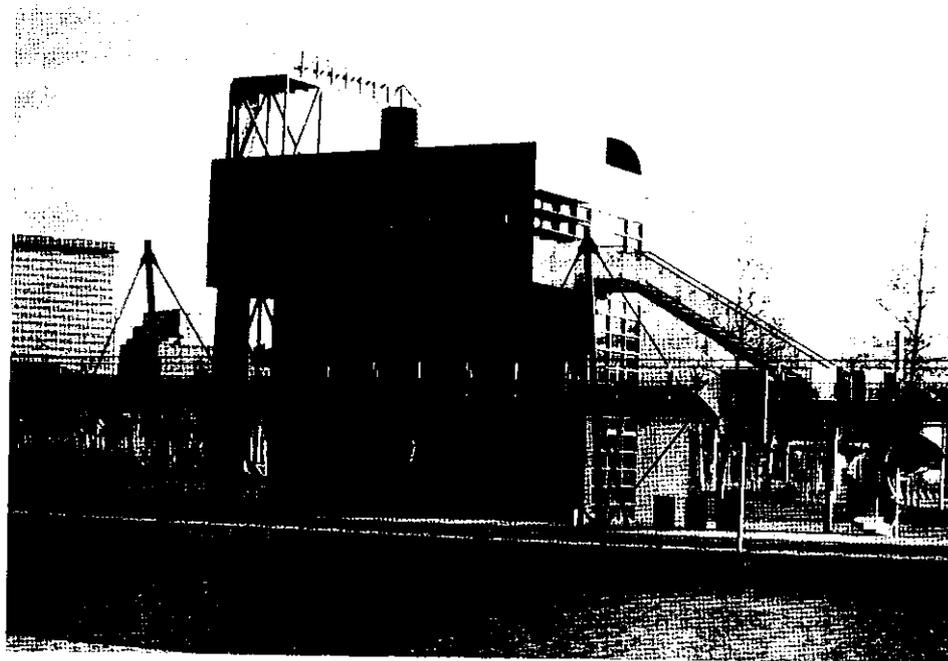
Tatlin, Monumento à
IIIª Internacional,
1920 (maquete)



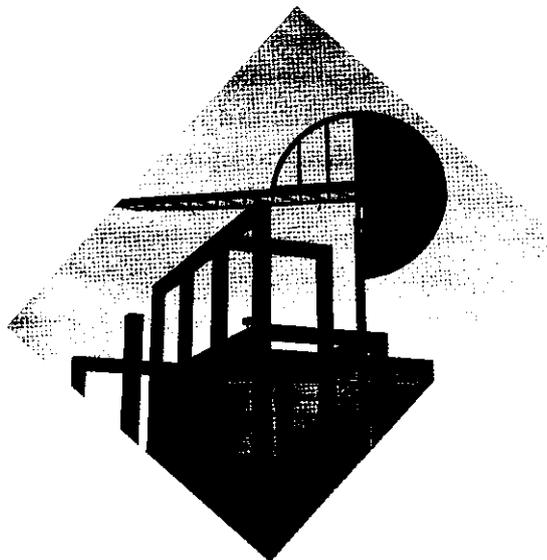
Lazlo Moholy-Nagy,
Luminária (Bauhaus),
1922-29



Fernand Léger,
Os homens na cidade,
1919 (óleo sobre tela)



Berbard Tshuni,
Folies, Parque de la Villette
(de um conjunto de 34,
inciadas em 1986)



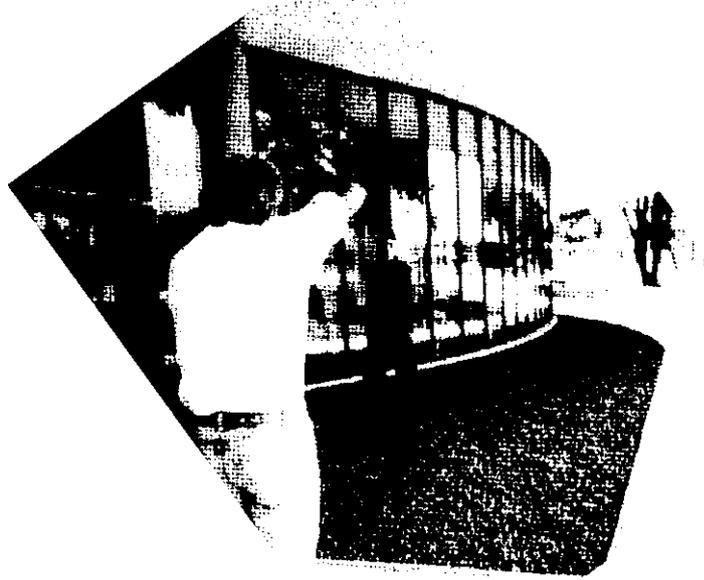
palavra de ordem de Rimbaud: "É preciso ser absolutamente moderno", foi substituída por um sucedâneo narcisista, espécie de conformismo minimalista: "É preciso ser si mesmo". E isto numa era de debilitação radical do sujeito outrora consistente dos tempos do capitalismo liberal e do romance realista. Deu-se então a conexão inesperada: a *desestetização da arte*, projetada pelas vanguardas, na esteira da qual dar-se-ia a reapropriação da existência alienada, culminou numa *estetização da vida*. Que, para David Harvey, derivaria do novo padrão flexível de acumulação. A estética relativamente estável do modernismo fordista teria cedido a vez à instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda etc.

Recrudescimento do fetichismo portanto, porém sob forma *soft*. A reificação das relações sociais toma agora forma de uma irrealização do mundo convertido em imagens, da publicidade às artes eletrônicas, passando pela arquitetura simulada, cenarística etc. Onde havia dissonância e subversão provocada pelo *novo*, há agora "a inconstância dos vai-e-vem, o objetivo ostentatório do nunca visto. O desenvolvimento das vanguardas coincidiu cada vez mais com a preponderância da forma *moda*" (Lipovetsky). Em suma, uma era de obsolescência programada e acelerada, "a esfera artística tornou-se o teatro de uma revolução frívola que já não incomoda ninguém: muita ênfase teórica, poucas rupturas efetivas" (*Idem*). A nova reificação portanto (que deixou as vanguardas históricas fora de combate) é responsável por um enfraquecimento da realidade, substituída pelo pluralismo das interpretações e a conseqüente multiplicação dos estilos, substituída, enfim, pela imaginação estética (cf. Gianni Vattimo).

Considere-se uma das marcas mais salientes da nova era estetizante, a frivolidade – bem como o hedonismo do indivíduo narcisista que a acompanha. Frivolidade será dita em várias acepções, por ex.: apagamento do sentido (sistema de finalidades), eliminação da profundidade num mundo de imagens chapadas, consagração da superfície da aparência estética etc. A respeito dessa constelação marcada pela mobilidade, duas atitudes (a título de sintoma exemplificador): uma neoconservadora, outra cinicamente apologética. A estética frívola do hedonismo (que é a da sensibilidade pós-moderna, flexível...) não discrepa de modo algum do atual padrão de acumulação capitalista, como acabamos de ver. Não é o que pensa o

conservadorismo de um Daniel Bell. Para esse ideólogo das contradições culturais da sociedade pós-industrial, o modernismo está morto porém domina; mais exatamente, se a vanguarda radical perdeu a sua tensão originária e se exauriu é porque de fato triunfou: embora extenuado o vanguardismo acabou contaminando os valores quotidianos das sociedades capitalistas. Uma sociedade entregue socialmente às inovações acabou institucionalizando as vanguardas e assim as sobrecarregando. De resto, e aqui o principal, uma sobrecarga antinômica. Ironia do processo cultural no capitalismo essa efetuação comportamental de um impulso vanguardista esteticamente esterilizado? Seria preciso então relembrar que a reconciliação entre a arte dessublimada e vida material imaginada pelas vanguardas visava uma transformação radical da segunda e jamais sua estetização, e no entanto foi o que ocorreu, conforme se encarregou de mostrar justamente o *ethos* pós-modernista. É o que se depreende do discurso apologético de um Lipovetsky: não só não é uma extravagância subversiva o hedonismo criticado por Daniel Bell, é mesmo uma exigência do mercado pós-industrial. Assim, o consumo hedonista da parte de um indivíduo descentrado em relação aos antigos valores configura “a realização definitiva da visada secular das sociedades modernas, a saber, o controle total da sociedade, de um lado, e de outro, a liberação cada vez maior da esfera privada entregue agora ao *self-service* generalizado, à velocidade da moda, à flutuação dos princípios, papéis e *status*”. A ponta extrema do individualismo, como se vê. Não se sabe bem como, mas à programação burocrática generalizada corresponderia a ampliação das escolhas individuais. Uma sociedade polimorfa (pelo menos é assim que ela se vê), cujo hedonismo *cool* e programado não carece mais de romper com nada. No plano da arte dessublimada, a mesma lógica do vazio, do *marketing* etc. A este ponto chega a apologia: a heteronomia da cultura de massa seria o principal vetor dos direitos do homem.

Resta assinalar uma outra manifestação, desta vez institucional, desse esteticismo pós-moderno: a administração da cultura, agora assumidamente *soft*, acompanhada no plano do comentário ideológico pelo elogio do efêmero, do esteticamente frívolo. Dessa constelação faz parte a atual contaminação do raciocínio político pelo *juízo estético de gosto* na falta de critérios normativos fortes. O mesmo pode ser dito da reabilitação das



Fotografias de Moda em frente ao
MAMSP, para a Cori-Vogue, 1996 e
desfile no MuBE, 1996



motivações *éticas* na explicação das condutas privadas e coletivas: um novo angelismo num momento em que a formalização extrema da racionalidade capitalista tornou ainda mais improvável a determinação de fins (que não sejam simples meios), a começar pelos fins últimos da prática política. (Por exemplo, a desconstrução do político por parte dos derridadianos; e, correlativamente, a estetização da existência na ética individual do último Foucault helenizante.) O novo individualismo flexível também não deixa de mobilizar os valores tradicionais (o frívolo é eclético) da cultura e da arte, uma verdadeira lógica securitária dissimulada. Assim, uma estética da existência que passa a ser vista como fonte de novas formas de organização social, na verdade um retorno do simbólico ordenando uma espécie de teatralização da vida social. Substituindo-se à política, o estético vai reduzindo os conflitos à dimensão da aparência. Veja-se, a respeito desse empenho da lógica cultural capitalista em regime de acumulação flexível, os Novos Museus, cenários de uma vida pública inexistente porém alimentando uma sorte de estilo (altamente “produzido”, aliás) estético-hedonista de consumo da vida ideológica e material neste final de século. Este, parece, o traço mais marcante da atual fase da cultura dita pós-moderna, quando o imperativo modernista de busca incansável do *novo* deu lugar à consagração do *status quo* na forma ideológica de apologia da diversidade.

Uma Digressão Brasileira

Como se sabe, em país dependente e de capitalismo periférico, o moderno é uma obsessão nacional, entendido via de regra como esforço de atualização, sendo o metro a evolução das sociedades centrais. Modernizar-se – dos hábitos de consumo até os sentimentos estéticos – era condição de formação nacional, redenção do passado colonial etc. Dependendo do setor da vida nacional, combinou-se de modo variado o impulso do influxo externo e a persistência da resistência local, fonte perene de desajustes ou adaptações inesperadas. Foi o caso do Modernismo artístico, como é sabido – a estética antiburguesa que o definia na Europa viu-se confirmada pela atualidade do primitivismo brasileiro. Do episódio

saía reforçada a mitologia do país novo condenado ao moderno. E assim por diante.

Detenhamo-nos no caso exemplar da Arquitetura Moderna. Onde a base social e produtiva que daria sentido à racionalidade arquitetônica desejada pelos Mestres Modernos? Não foram poucas as incongruências e disparates (desde cedo registrados pelos estrangeiros que nos visitavam), e no entanto não se pode negar que o Projeto Moderno reencontrou sua verdade na antiga franja colonial do sistema, graças ao poder empreendedor das camadas dirigentes organizadas na forma de Estados fortes e modernizantes. Seria o caso de dizer que, entre involuções formalistas e racionalidade arquitetônica privada de consequência social, o espírito utópico do Plano desenvolveu-se ao pé da letra. E mais: ao mesmo tempo que caminhava para o seu destino internacional (a falência mundial da ideologia arquitetônica), o Movimento Moderno no Brasil ia prestando um outro serviço, liberando retrospectivamente nosso antigo surto modernista dos anos 20 do emparedamento formal da mera reivindicação de liberdade de experimentação artística (inclusive com o país rebaixado à condição de matéria estética): pela primeira vez utopia estética (a síntese de vanguarda das artes personificada pela nova capital em construção) e projeto político de superação do desenvolvimento (algo diverso da mera "modernização") pareciam convergir. E no entanto deu no que se sabe, cumprindo-se também na periferia a dialética da racionalização arquitetônica.

Nessas condições a voga pós-moderna no Brasil adquire novo sentido. Na metrópole ela veio com a aparente exaustão das energias utópicas do moderno, o envelhecimento das vanguardas etc., e a concomitante mudança na lógica cultural do capitalismo, que nesse meio tempo alterara o seu regime de acumulação e exploração. Entre nós as vanguardas históricas (anos 60 incluídos) também se esgotaram, e a nova atualidade bibliográfica não tardou a inundar os *suplementos* no início dos anos 80. Multiplicaram-se (com maior ou menor propriedade) os comentários teóricos, mas escassearam as produções condizentes com o novo empenho em atualizar culturalmente o país. Deu-se então o descompasso de sempre: passamos a alardear nossa condição pós-moderna sem que nela se configurasse efetivamente uma nova etapa, salvo a sensibilidade vibrátil dos integrados de sempre no circuito internacional. Pós-moderno é também um nome para



Brasilia, 1968

a modernização capitalista. Acontece porém que na nova ordem do capital, que aliás inviabilizou nosso antigo padrão ("moderno") de desenvolvimento, não parece mais haver espaço para quem alcançou a segunda revolução industrial com um século de atraso. Num sentido somos de fato "pós": sob todos os aspectos nosso projeto moderno entrou em colapso. Passamos então a apresentar como um desafogo ideológico a expressão retórica do fim de linha em que nos encontramos há pelo menos uma década.