

QUANDO SE DEU O MODERNISMO?

Essa palestra foi proferida como parte de uma série anual na Universidade de Bristol. A série foi fundada por um antigo estudante da Universidade e seu subsequente patrono. Raymond Williams a realizou em 17 de março de 1987. Esta versão foi reconstruída a partir de minhas breves anotações e das anotações ainda mais breves de Williams. Vale acrescentar que apesar de ele falar, naquela ocasião, em uma prosa firme, delicada e robusta – o estilo inconfundível e, quando necessário, vigoroso de Williams –, suas anotações são compostas meramente de apontamentos concisos e tópicos amplos (“Metrópole”, “Exílio”, “Os anos 1840 ou 1900-1930” etc.). Na margem esquerda, abaixo, há indicações de tempo marcando intervalos de dez minutos: ele encerrou a palestra dentro do tempo planejado, exatamente aos cinquenta minutos.

Creio não ter conseguido, em minha versão, captar sua voz com precisão, mas a agudeza e relevância de uma de suas últimas palestras em público são indiscutíveis. O pós-modernismo, para ele, era um composto estritamente ideológico de uma formação inimiga, e há muito necessitando desta refutação competente e legítima. Esta foi uma palestra do “europeu do País de Gales” proferida contra uma ideologia internacional hoje dominante.

Fred Inglis

O título desta palestra foi tomado emprestado de um livro escrito por meu amigo, o professor Gwyn Williams: *When Was Wales?*,¹ um questionamento histórico de uma história problemática. Minha investigação aqui é um questionamento histórico do que também é, mesmo que de maneiras bastante diferentes, um problema, mas que além disso é hoje uma ideologia enganosa e dominante.

“Moderno” surge como um quase sinônimo de “agora” no fim do século XVI, sempre usado na época para marcar o período posterior ao medieval e à Antiguidade. Jane Austen estava usando o termo com uma inflexão característica, definindo-o, em *Persuasão*, como “um estado de alteração, talvez de melhoria”. Contudo, seus contemporâneos do século XVIII usaram “modernizar”, “modernismo” e “modernista” sem essa ironia, indicando renovação e melhoria. No século XIX, o termo começou a tender para um lado mais favorável e progressivo. *Pintores modernos*, de Ruskin, foi publicado em 1846, e Turner se torna o protótipo do pintor moderno pela sua demonstração da qualidade distintamente atualizada da representação fiel à natureza. Rapidamente, contudo, “moderno” muda a sua referência de “agora” para “agora mesmo” ou ainda “neste instante”, e já há algum tempo tem sido uma designação sempre caminhando para o passado, ao qual a “contemporaneidade” pode ser contrastada por seu presenteísmo. “Modernismo”, como um título para todo um movimento e momento cultural, tem sido usado como um termo geral desde a década de 1950, fixando assim a versão dominante do “moderno” ou mesmo do “moderno absoluto”, entre, digamos, 1890 e 1940. Temos ainda o costume de usar “moderno” quando falamos desse período de cinquenta anos, distante meio século de nós. Quando notamos que o termo *avant-garde*, ao menos em inglês (o uso francês ainda retém um pouco do sentido para o qual o termo foi cunhado), pode ser usado para se referir

1. O título original da palestra em inglês é “When Was Modernism?”, uma alusão direta ao trabalho de Gwyn Williams. (N. T.)

ao dadaísmo setenta anos após a sua ocorrência ou ao teatro alternativo recente [*fringe theater*], a confusão, tanto voluntária quanto involuntária, que deixa em anonimato a nossa era já excessivamente isolada torna-se menos um problema intelectual, e mais uma perspectiva ideológica. Por essa perspectiva, tudo o que nos resta é tornarmo-nos pós-modernos.

Determinar o processo que fixou o momento do modernismo é, como ocorre tão frequentemente, uma questão de identificação dos mecanismos da tradição seletiva. Se seguirmos a definição vitoriosa dos românticos para as artes como precursoras, arautos e testemunhas da mudança social, então é lícito perguntar por que as inovações extraordinárias do realismo social, o controle metafórico e a economia do visual descobertos e refinados por Gogol, Flaubert ou Dickens a partir da década de 1840 em diante não deveriam ter precedência sobre os nomes convencionalmente modernistas de Proust, Kafka ou Joyce. Os romancistas anteriores, como amplamente reconhecido, tornaram o trabalho posterior possível. Sem Dickens, não haveria Joyce. Mas, ao excluir os grandes realistas, essa versão do modernismo recusa-se a ver como eles inventaram e organizaram todo um vocabulário e sua estrutura de figuras de linguagem com os quais poderiam compreender as formas sociais sem precedentes da cidade industrial. Pelo mesmo motivo, na pintura, os impressionistas na década de 1860 também definiram uma nova visão e uma técnica que correspondesse à sua representação da vida moderna parisiense. Contudo, evidentemente, somente os pós-impressionistas e os cubistas estão situados na tradição.

As mesmas questões podem ser colocadas para o resto do cânone literário, e as respostas parecerão também arbitrárias: os poetas simbolistas da década de 1880 são considerados superados pelos imagistas, surrealistas, futuristas, formalistas e outros grupos a partir de 1910. No drama, Ibsen e Strindberg são deixados para trás, e Brecht domina o período de 1920 a 1950. Em todos os casos, nestas oposições, a ideologia tardia do modernismo seleciona o grupo mais recente. Ao fazer isso, alinha esses escritores e pintores mais atuais às descobertas de Freud e atribui a eles

uma visão do primado do subconsciente ou inconsciente, bem como, tanto na escrita como na pintura, um questionamento radical dos processos de representação. Os escritores são aplaudidos pela sua desnaturalização da linguagem, pela sua quebra com a pretensa concepção prévia de que a linguagem seja um vidro claro e transparente ou um espelho, e por tornar aparente de forma abrupta, na textura mesma de suas narrativas, o status problemático do autor e da sua autoridade. Da mesma forma como o autor aparece no texto, o pintor aparece na pintura. O autor reflexivo assume o centro do palco público e estético, e ao fazê-lo repudia, declaradamente, as formas fixas, a autoridade cultural até então estabelecida tanto pelas academias e seu gosto burguês quanto pela necessidade mesma do mercado popular (como em Dickens ou Manet).

Esses são, de fato, os contornos teóricos e os autores específicos do “modernismo”, uma versão altamente seletiva do moderno que, então, propõe abarcar toda a modernidade. Temos apenas de rever os nomes na história real para observar a visível ideologização que permite essa seleção. Ao mesmo tempo, há uma série de rupturas em todas as artes no século XIX: rupturas, como notamos, nas formas (o romance em três volumes desaparece) e no poder, especialmente como manifestado na censura burguesa – o artista se torna um dândi ou uma pessoa avessa ao mercado, algumas vezes ambos.

Qualquer explicação dessas mudanças e de suas consequências ideológicas deve partir do fato de que no final do século XIX ocorreram as maiores mudanças jamais vistas nos meios de produção cultural. A fotografia, o cinema, o rádio, a televisão, a reprodução e a gravação, todos eles realizaram avanços decisivos durante o período identificado como modernista. Em resposta a esses avanços é que se formaram, em um primeiro momento, grupos culturais defensivos, rapidamente, e por vezes parcialmente, se autopromovendo de maneira competitiva. A década de 1890 foi o primeiro momento desses movimentos, no qual o manifesto (no novo periódico) se torna o emblema de escolas autoconscientes e autopromocionais. Futuristas, imagistas,

surrealistas, cubistas, vorticistas, formalistas e construtivistas, todos anunciam, de formas variadas, sua chegada com a visão apaixonada e desdenhosa do novo, e rapidamente se tornaram fissiparos, amizades se partindo através de heresias necessárias para impedir que as inovações se tornassem fixas ou ortodoxias.

Em um primeiro nível histórico, esses movimentos citados anteriormente são produtos de mudanças nos meios de comunicação públicos. Estes, o investimento tecnológico que os mobilizou e as formas culturais que direcionaram o investimento e expressaram suas preocupações, surgiram nas novas cidades metropolitanas, os centros de um também novo imperialismo, que se ofereceram como capitais transnacionais de uma arte sem fronteiras. Paris, Viena, Berlim, Londres, Nova York, assumiram um novo perfil como a epônima Cidade dos Estrangeiros, o local mais apropriado para a arte produzida pelo emigrado ou exilado sempre em movimento, o artista internacional antiburguês. De Apollinaire e Joyce a Brecht e Ionesco, os escritores dirigiam-se continuamente a Paris, Viena e Berlim, lá encontrando exilados da Revolução vindos do outro lado, e trazendo consigo os manifestos das formações pós-revolucionárias.

Esse contínuo cruzar das fronteiras em um momento em que elas começavam a ser muito mais policiadas e quando, com a Primeira Guerra Mundial, o passaporte foi instituído, contribuiu para a naturalização da tese do estado *não* natural da linguagem. A experiência do estranhamento visual e linguístico, a narrativa quebrada da viagem acompanhada dos inevitáveis encontros transitórios com personagens cuja autorrepresentação era desconcertantemente alheia, elevou ao nível do mito universal a narrativa intensa e singular do deslocamento, da itinerância, da solidão e da independência empobrecida: o artista solitário olhando de cima, de seu apartamento surrado, a cidade incognoscível. A comoção total é interpretada e retificada, final e crucialmente, pela própria Cidade dos Emigrados e Exilados, Nova York.

Mas essa versão do modernismo não pode ser vista e compreendida numa forma unificada, mesmo que suas imagens apresentem semelhanças. O modernismo definido dessa forma

divide-se politicamente – e não apenas entre movimentos específicos, mas também *dentro* deles. Mantendo-se antiburgueses, seus representantes ou escolhem a valorização aristocrática anterior da arte como um domínio sagrado acima do dinheiro e do comércio, ou as doutrinas revolucionárias, proclamadas desde 1848, da arte como uma vanguarda libertadora da consciência popular. Maiakovski, Picasso, Silone e Brecht são apenas alguns exemplos daqueles que se movimentaram em defesa do comunismo, e D'Annunzio, Marinetti, Wyndham Lewis e Ezra Pound são exemplos daqueles que se movimentaram em direção ao fascismo, deixando a Eliot e Yeats, na Grã-Bretanha e na Irlanda, a realização do acordo abafado e nuançado com o anglo-catolicismo e o crepúsculo celta.

Após a canonização do modernismo, contudo, pela acomodação do pós-guerra e o consequente e cúmplice endosso acadêmico, há então a pressuposição de que, desde que o modernismo é “aqui”, nessa fase ou período específico, não há nada além dele. Os artistas marginais e rejeitados se tornam clássicos da docência institucionalizada e das exposições itinerantes nas grandes galerias das cidades metropolitanas. O “modernismo” está confinado a esse campo altamente seletivo e desconectado de todo o resto em um ato de pura ideologia, cuja primeira ironia inconsciente é o fato absurdo de parar a história. O modernismo sendo o término, tudo o que vem depois é removido de seu desenvolvimento. É o *posterior*; preso no pós.

A vitória ideológica dessa seleção deve, sem dúvida, ser explicada pelas relações de produção dos próprios artistas nos centros de dominação metropolitana, ao viverem a experiência do emigrante com alta mobilidade nos bairros de migrantes de suas cidades. Eles foram exilados uns dos outros, em um momento em que essa não era a experiência comum dos outros artistas, estabelecidos, como poderíamos supor, em suas casas, mas sem a organização e a promoção do grupo e da cidade – simultaneamente estabelecidos e divididos. A vida do artista emigrante foi dominante entre os grupos-chave, e eles podiam e de fato se comunicavam entre eles. Sua autorreferência, sua proximidade

e seu isolamento mútuo favoreceram tanto a representação do artista como necessariamente estrangeiro quanto a inclusão no cânone dos trabalhos de estranhamento radical. Dessa forma, “querer” deixar seu espaço para não fixar-se em nenhum lugar, como Lawrence ou Hemingway, torna-se, num outro movimento ideológico, uma condição normal.

O que aconteceu muito rapidamente foi que o modernismo em pouco tempo perdeu sua postura antiburguesa e alcançou uma integração confortável no novo capitalismo internacional. Sua investida no mercado global, transfronteiriço e transclassista, revelou-se espúria. As formas dessa investida inclinaram-no a uma competição cultural e a uma interação comercial obsoleta, com suas mudanças de escolas, estilos e moda tão essenciais ao mercado. As técnicas significativas de desconexão, adquiridas com tanta dificuldade, são realocadas, com a ajuda da insensibilidade especial dos técnicos treinados e confiantes, como meros modos técnicos da publicidade e do cinema comercial. As imagens da alienação e da perda, isoladas e apartadas, e as descontinuidades narrativas tornaram-se a iconografia fácil dos comerciais, e o herói solitário, amargo, sardônico e cético assume seu lugar já pronto como estrela de um *thriller*.

Essas fórmulas insensíveis nos lembram que as inovações do que é chamado modernismo tornaram-se as formas novas, embora engessadas, do nosso momento presente. Se quisermos romper com a rigidez a-histórica do pós-modernismo, então devemos, para o nosso bem, procurar e contrapor-lhe uma tradição alternativa retirada das obras negligenciadas e deixadas na larga margem do século, uma tradição que poderia apontar não por essa reescrita do passado, hoje passível de exploração por ser tão inumana, mas para um futuro moderno no qual a comunidade possa ser novamente imaginada.

PERCEPÇÕES METROPOLITANAS E A EMERGÊNCIA DO MODERNISMO

Hoje é evidente que há vínculos decisivos entre as práticas e as ideias dos movimentos de vanguarda do século XX e as condições e relações humanas específicas da metrópole do mesmo século. A evidência, presente por todo esse período, é em muitos casos óbvia. Contudo, até recentemente, era difícil desconectar essa relação histórico-cultural específica de um sentido do “moderno”, menos específico, mas amplamente celebrado (e execrado).

No final do século XX, faz-se cada vez mais necessário notar o quão relativamente distante de nós parece estar o período mais importante da “arte moderna”. As condições e as relações humanas da metrópole do início do século XX têm sido, em muitos aspectos, intensificadas e amplamente estendidas. Em um sentido mais simples, as grandes agregações metropolitanas, dando continuidade ao desenvolvimento das cidades em grandes conglomerados, ainda estão se ampliando historicamente (a uma taxa ainda mais explosiva no Terceiro Mundo). Nos países industriais mais antigos, é notável um novo tipo de divisão entre o centro da cidade, lotado e frequentemente negligenciado, e a expansão dos subúrbios e o aumento da malha de transporte urbano. Além disso, é dentro do modelo antigo de metrópole que vários movimentos de vanguarda ainda persistem e mesmo

florescem. Contudo, em um nível mais profundo, as condições culturais da metrópole têm se alterado substancialmente.

As mais influentes tecnologias e instituições da arte, embora ainda centradas em alguma metrópole, expandem-se e são direcionadas a áreas culturais totalmente diversas, não por uma influência lenta, mas por uma transmissão imediata. Não poderia haver um contraste cultural maior do que o existente entre as tecnologias e instituições do que ainda é chamado “arte moderna” – a escrita, a pintura, a escultura e o drama, na imprensa e periódicos de menor circulação, nas pequenas galerias e exposições e nos teatros dos centros da cidade – e a produção eficaz da metrópole do final do século XX, nos filmes, na televisão, no rádio e na música gravada. Críticos conservadores ainda reservam a categoria “arte”, ou “as artes”, para as tecnologias e instituições anteriores, mantendo-se vinculados à metrópole como um centro no qual podem encontrar um encrave ou na qual podem ser exibidos como um triunfo nacional. Mas isso é dificilmente conciliável com a ênfase intelectual continuada na “modernidade”, quando a mídia de fato moderna é de um tipo tão diferente. Outro motivo para essa dificuldade de conciliação relaciona-se ao fato de a metrópole ter adquirido um significado muito mais amplo no processo de extensão de um mercado global organizado dentro das novas tecnologias culturais. Não são todos os conglomerados urbanos, ou mesmo todas as grandes capitais, que possuem um caráter metropolitano. A metrópole efetiva – como mostrado pelo empréstimo da palavra para indicar relações entre nações no mundo neocolonial – é hoje a moderna metrópole de transmissão nas economias tecnicamente avançadas e dominantes.

Desta forma, a retenção de categorias como “moderno” e “modernismo” para descrever aspectos da arte e do pensamento de um século XX indiferenciado é agora, na melhor das hipóteses, anacrônica e, na pior delas, arcaica. Os motivos para essa persistência são assunto para uma análise complexa, mas três elementos podem ser enfatizados. Em primeiro lugar, nas formas e tecnologias antigas, mas seletivamente estendidas a algumas

formas e tecnologias novas, há uma persistência efetiva de relações específicas entre as artes das minorias e privilégios e oportunidades metropolitanos. Em segundo, há, na metrópole, a persistência de uma hegemonia cultural no comando das mais sérias editoras, jornais e revistas, bem como das instituições intelectuais formais e, especialmente, informais. Ironicamente, na maioria dos casos, essas formações são, em alguns aspectos importantes, residuais: as formas intelectuais e artísticas nas quais elas têm suas raízes principais são, por razões sociais, do início do século XX – especialmente nas formulações tanto de “minorias” e “massa” quanto de “qualidade” e “popular”, que lhes dão suporte –, um período antigo que, para os defensores da atualidade do modernismo, é perenemente moderno. O terceiro elemento, mais fundamental, diz respeito ao produto central do início do século XX. Por razões que devem ser investigadas, esse produto foi a formulação de um novo conjunto de conceitos “universais” – estéticos, intelectuais e psicológicos –, que podem ser contrastados de forma aguda aos antigos “universais” de culturas, períodos e crenças específicos. Porém, justamente por sua qualidade mais “geral”, eles resistem a posteriores especificações de mudança histórica ou de diversidade cultural e social, na convicção do que é, acima de qualquer dúvida e em qualquer tempo, o “moderno absoluto”, a universalidade da condição humana que seria, de fato, permanente.

Há vários caminhos possíveis para sairmos desse impasse, que hoje exerce tanto poder sobre uma larga escala do pensamento filosófico, estético e político. O caminho mais produtivo envolve análises contemporâneas em um mundo ainda em rápida transformação. Mas também é útil, diante dessa condição curiosa de estagnação cultural – curiosa porque é uma estagnação constantemente definida como dinâmica nos termos precários de uma experiência concreta –, para identificar alguns dos processos de sua formação: detectar um presente além “do moderno” verificando como, no passado, esse “moderno” especificamente absoluto foi formado. Para essa identificação, a análise do processo de desenvolvimento da cidade em uma metrópole é fundamental. Podemos verificar como certos temas na arte e no pensamento social se

desenvolveram como respostas específicas para as cidades novas e em expansão no século XIX e então, como ponto central da análise, verificar como esses temas passaram por uma variedade de transformações artísticas reais, sustentadas por universais estéticos, na época, recentemente propostos (e competitivos) em certas condições metropolitanas específicas do início do século XX: o momento da “arte moderna”.

É importante enfatizar quão relativamente antigos são alguns desses temas aparentemente modernos. Pois é a história inerente dos temas contidos, em um primeiro momento, dentro das formas “pré-modernas” da arte que, em certas condições, levou às mudanças reais e radicais na forma. É a história tão ocultada das condições para essas mudanças internas profundas que devemos explorar, frequentemente contra o clamor dos próprios “universais”.

Por conveniência, tomarei exemplos de temas da literatura inglesa, particularmente rica nesse aspecto. A Grã-Bretanha passou pelos primeiros estágios do desenvolvimento industrial e metropolitano muito cedo, e logo de início lá chegaram alguns desses temas persistentes. Assim, o efeito da cidade moderna como uma multidão de pessoas estranhas foi identificado, em uma forma que ainda perdura, por Wordsworth:

Amigo! Um sentimento que pertencia
A esta ampla cidade por direito exclusivo
Lá encontrei; quão frequente, em ruas tão lotadas
Segui adiante com a multidão e disse
Para mim mesmo: o rosto de cada uma
Das pessoas que passam por mim é um mistério!

Então olhei, olhei sem cessar, oprimido
Por pensamentos do que, do quando e do como
Até que as formas diante de mim se tornassem
Procissão num segundo olhar, como os declives
Sobre montanhas calmas, ou vultos em sonhos.
E fica todo o lastro da vida doméstica

O presente e o passado; o medo, a esperança,
E as leis do homem falando, pensando e agindo
Se foram de mim, estranhas, desconhecidas.¹

O que é evidente aqui é a transição rápida do fato mundano de que as pessoas na rua lotada são desconhecidas para o observador – embora hoje esqueçamos como esta experiência deve ter sido nova para pessoas acostumadas a pequenos povoados tradicionais – para a interpretação característica do estranhamento como “mistério”. Modos costumeiros de perceber os outros são vistos como obscurecidos pelo colapso das relações humanas normais e suas leis: uma perda do “lastro da vida familiar”. As outras pessoas são então vistas como se por um “segundo olhar”, ou, crucialmente, como em sonhos: um ponto de referência importante para muitas técnicas artísticas modernas subsequentes.

Intimamente relacionado a esse primeiro tema da multidão de estranhos há um segundo tema de importância vital, o tema do indivíduo solitário e isolado dentro da multidão. Podemos notar alguma continuidade em cada um desses temas estendendo-se a partir de motivos românticos mais gerais: a apreensão geral do mistério e de formas de consciência extremas e precárias e a intensidade de uma autorrealização paradoxal no isolamento. Mas o que aconteceu é que um ambiente aparentemente objetivo, para cada uma dessas condições, tem sido identificado na cidade moderna, populosa e em expansão. Há centenas de casos, de James Thomson a George Gissing e mesmo após, de uma transi-

1. “O Friend! one feeling was there which belonged/ To this great city, by exclusive right;/ How often in the overflowing streets,/ Have I gone forward with the crowd, and said/ Unto myself, “The face of every one/ That passes by me is a mystery!”// Thus have I looked, nor ceased to look, oppressed/ By thoughts of what and whither, when and how,/ Until the shapes before my eyes became/ A second-sight procession, such as glides/ Over still mountains, or appears in dreams;/ And all the ballast of familiar life,/ The present, and the past; hope, fear; all stays,/ All laws of acting, thinking, speaking man/ Went from me, neither knowing me, nor known.” Wordsworth, *The Prelude*. In: *Poetical Works*, p.261.

ção relativamente simples de formas mais antigas de isolamento e alienação para a sua manifestação específica na cidade.

O poema "The Doom of a City" [O destino de uma cidade] (1857), de Thomson, refere-se a essa transição explicitamente como "Solidão no meio de uma grande Cidade":

Cordas da afeição que deveriam unir-me
Em doce diálogo com a terrena irmandade
Amarrei-as em torno de meu corpo, firme
Minha vida estrangulei por mera vontade.²

Novamente, no bem conhecido poema "City of Dreadful Night" [Cidade da noite terrível] (1870), uma relação direta é proposta entre a cidade e a forma de uma consciência agonizante:

A Cidade pertence à Noite, não ao Sono
Doces sonhos abandonam a mente lassa
Horas impiedosas se arrastam como anos
A noite é martírio eterno, a triste ameaça
Tensão d'alma e pensamento, que jamais cessa
Ou que o estupor de um instante apenas espessa
Pior que a desgraça, torna os infelizes insanos.³

Há uma influência direta de Thomson nos primeiros poemas citadinos de Eliot. Porém, de modo geral, o mais importante é a extensão da associação entre isolamento e a cidade até a aliena-

2. "The cords of sympathy which should have bound me/ In sweet communication with earth's brotherhood/ I drew in tight and tighter still around me,/ Strangling my lost existence for a mood." Thomson, *The Doom of a City*. In: Ridler (ed.), *Poems and Some Letters of James Thomson*, p.25.

3. "The City is of Night, but not of Sleep;/ There sweet sleep is not for the weary brain;/ The pitiless hours like years and ages creep,/ A night seems termless hell. This dreadful strain/ Of thought and consciousness which never ceases,/ Or which some moment's stupor but increases,/ This, worse than woe, makes wretches there insane." Id., *City of Deadful Night*. In: Ridler (ed.), op. cit., p.180.

ção em seu sentido mais subjetivo: uma gama que vai do sonho ao pesadelo (o vetor formal de "Doom of a City") através das distorções produzidas pelo ópio e pelo álcool até a insanidade real. Esses estados mentais recebem um local social persuasivo e, em última instância, convencional.

De outro lado, a alienação na cidade poderia receber uma acepção social em vez de uma psicológica. Isto é evidente na interpretação dada às ruas de Manchester por Elizabeth Gaskell no seu romance *Mary Barton*; em muitos textos de Dickens, em especial em *Dombey and Son* [Dombey e filho]; e em *Demon* [Demônio] e *The Nether World* [O reino dos mortos], de Gissing (embora aqui com uma ênfase maior no observador isolado e arruinado). É uma acepção tomada e formalmente argumentada por Engels:

E, contudo, essas pessoas cruzam-se apressadas como se nada tivessem em comum, nada a realizar juntas [...] Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo no seio dos seus interesses particulares, são tanto mais repugnantes e chocantes quanto é maior o número desses indivíduos confinados nesse reduzido espaço. E mesmo quando sabemos que esse isolamento do indivíduo, esse egoísmo mesquinho, é em toda a parte o princípio fundamental da sociedade atual, em parte alguma ele se manifesta com uma impudência, uma segurança tão completa como aqui, precisamente, na confusão da grande cidade. A desagregação da humanidade em células [...] é aqui levada ao extremo.⁴

Essas acepções alternativas para a alienação, de início subjetivas ou sociais, são frequentemente fundidas ou confundidas dentro do desenvolvimento geral do tema. De certa forma, a dupla posição desse tema dentro da cidade moderna contribuiu para suprimir o que se apresenta, lido de outro modo, como uma diferença marcante. Contudo, tanto as alternativas quanto a sua fusão ou confusão apontam para tendências observáveis na arte

4. Engels, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, p.36.

de vanguarda do século XX, com sua orientação às vezes fundida, às vezes dividida, seja para a subjetividade extrema, seja para a revolução social ou sociocultural.

Há ainda um terceiro tema, oferecendo uma interpretação bastante diferente do estranhamento e da multidão na cidade e, conseqüentemente, da sua impenetrabilidade. Já em 1751, Henry Fielding observou:

Quem quer que considere as cidades de Londres e Westminster, com o atual aumento considerável dos subúrbios, com a grande irregularidade de seus imóveis e com o número imenso de ruelas, passagens e becos sem saída, deve pensar que, se essas cidades tivessem sido construídas com o propósito efetivo de oferecer esconderijo, não poderiam ter sido melhor planejadas.⁵

Essa era uma preocupação direta com o fato da criminalidade urbana, e a ênfase persistiu. A “Londres escura” do final do século XIX, e particularmente a sua extremidade leste [*East End*], foi frequentemente vista como reduto do crime. Uma resposta literária importante a isso foi a nova roupagem do detetive urbano. Em *Sherlock Holmes*, de Conan Doyle, há uma imagem recorrente da penetração, por uma inteligência racional isolada, na área sombria do crime, área que pode ser encontrada no que seria, sob outros aspectos, uma cidade impenetrável (localizada na extremidade leste londrina por razões físicas específicas, como os nevoeiros da região, mas também por razões sociais, por ser uma região populosa, labiríntica e com frequência alheia). O novo detetive tem persistido na figura do detetive particular urbano em cidades sem nevoeiro.

De outro lado, a ideia de uma “Londres extremamente sombria” pode receber uma ênfase social. É significativo que o uso da estatística para apreender uma sociedade que, vista de outra forma, surge como complexa e numerosa demais teve seu início

5. Fileding, *Inquire into the Cause of the Late Increase in Robbers*, p.76.

na Manchester da década de 1830. Na década de 1880, William Booth aplicou técnicas de pesquisa estatística na extremidade leste londrina. Existe uma certa relação entre essas formas de exploração e as perspectivas panorâmicas generalizantes de alguns romances do século XX (Dos Passos, Tressell). Houve relatos naturalistas de dentro do ambiente urbano, novamente com ênfase no crime, em vários romances da década de 1890, como, por exemplo, em *Tales of Mean Streets* [Contos das ruas miseráveis], de Arthur Morrison (1894). Essas narrativas perduraram até a década de 1930, principalmente nos moldes realistas, antes que qualquer habitante dessas áreas sombrias tivesse escrito de sua própria perspectiva, que incluía não apenas a pobreza e a sordidez, mas também, em uma contradição patente com os relatos anteriores, a amabilidade e a comunidade, respostas reais da classe operária.

Um quarto tema geral pode, contudo, ser relacionado a essa resposta explícita da classe operária. Wordsworth, curiosamente, viu não apenas a cidade alienada, mas também as possibilidades de unidade:

[...] nas multidões
Daquela grande cidade, amiúde era visto
Movendo-se adiante, mais que em outros lugares
Seria factível, a unidade dos homens.⁶

O que podia ser visto, frequentemente em Dickens, como uma uniformidade morta, também podia ser visto, no próprio Dickens e, de forma decisiva, em Engels, como o local de novas formas de solidariedade humana. Essa ambigüidade está presente desde o início, na interpretação da multidão urbana como “massa” ou “massas”, uma mudança significativa com relação ao anterior

6. “[...] among the multitudes/ Of that huge city, oftentimes was seen/ Affectingly set forth, more than elsewhere/ Is possible, the unity of man.” Wordsworth, *The Prelude*. In: *Poetical Works*, p.286.

“populacho” [*mob*]. As massas poderiam ser entendidas, conforme uma das ênfases de Wordsworth, como:

Escravos exaustos, de sonhos miúdos
Vivendo num mesmo fluxo perpétuo
Feito de objetos vulgares, fundidos
Reduzidos a uma identidade.⁷

Mas “massa” ou “massas” também se tornariam as palavras heroicas e organizadoras da classe operária e da solidariedade revolucionária. O desenvolvimento real de novos tipos de organização radical dentro tanto das capitais quanto das cidades industriais sustentou essa acepção urbana positiva do termo.

Um quinto tema vai além desse, mas na mesma direção positiva. A Londres de Dickens pode ser escura, e sua Coketown ainda mais sombria. Mas embora haja, como também mais tarde em H. G. Wells, um tema convencional de escape para um local rural mais pacífico e inocente, há aqui uma ênfase específica e inequívoca na vitalidade, na variedade e na diversidade e mobilidade libertárias da cidade. À medida que as condições físicas das cidades melhoraram, essa ênfase tornou-se ainda mais forte. Contudo, a ideia da cidade pré-industrial e pré-metropolitana como um lugar de luz e erudição, como também de poder e magnificência, sofreu, em certa tradição, uma redução singular à luz física: a nova iluminação da cidade. Isto é bastante evidente com Le Gallienne, na década de 1890:

Londres, Londres, nosso deleite,
Nobre flor, da noite o enfeite,
Grã-cidade do sol noturno,
Brilha se o dia finda o turno.

7. “[...] slaves unrespited of low pursuits,/ Living amid the same perpetual flow/ Of trivial objects, melted and reduced/ to one identity [...]” *Ibid.*, p.262.

Pilares contra o firmamento,
Abrem súbito brilho, opulento,
Luzes inquietas na candeia,
Lírios de ferro sobre a areia.⁸

Não é apenas a continuidade, mas também a diversidade desses temas compondo tanto do repertório da arte moderna (como de fato o fazem), que necessita agora ser enfatizada. Apesar de o modernismo poder ser claramente identificado como um movimento distinto, com sua distância deliberada e seu desafio às formas mais tradicionais de arte e do pensamento, ele é também fortemente caracterizado por sua diversidade interna de métodos e ênfases: uma inquieta e com frequência diretamente competitiva sequência de inovações e experimentos, sempre mais imediatamente reconhecida pela ruptura que realiza com o passado do que com a ruptura que realiza em direção ao futuro. Mesmo a gama de posições culturais básicas dentro do modernismo se estende de uma ávida apreensão da modernidade, seja nas suas novas formas técnicas e mecânicas, seja na igualmente significativa adesão a ideias de revolução política e social, às opções conscientes pelo passado ou por culturas exóticas como fontes, ou ao menos como fragmentos, a serem usados contra o mundo moderno, da afirmação futurista da cidade ao recuo pessimista de Eliot.

Muitos elementos dessa diversidade devem ser relacionados às culturas e situações específicas dentro das quais diferentes tipos de obra e de posicionamento deveriam ser desenvolvidos. Contudo, dentro da ideologia mais simples do modernismo, essa postura é frequentemente evitada, as inovações sendo relacionadas diretamente a elas mesmas (como os procedimentos críticos do formalismo e do estruturalismo, ligados ao modernismo, insisti-

8. “London! London! our delight,/ Great flower that opens but at night,/ Great City of the midnight sun,/ Whose day begins when day is done.// Lamp after lamp against the sky/ Opens a sudden beaming eye,/ Leaping alight on either hand,/ The iron lilies of the Strand.” Trent, *Greater London*, p.200.

ram). Mas a diversidade de posição e de método tem ainda outra significância. Os temas, na sua variedade incluindo, como vimos, atitudes diametralmente opostas e diversas em relação à cidade e à sua modernidade, foram outrora incluídos dentro de formas artísticas relativamente tradicionais. O que se destaca como novo, como “moderno”, é uma série de quebras na forma (incluindo a sequência competitiva). Contudo, se dissermos apenas isso, somos arrastados para dentro da ideologia, ignorando a continuidade de temas do século XIX e isolando as rupturas da forma, ou pior, como tão frequente em pseudo-histórias subsequentes, vinculando as rupturas formais aos temas como se ambos fossem comparativamente inovadores. Não são os temas gerais de resposta à cidade e à sua modernidade que compõem algo que possa ser propriamente chamando de modernismo. Mais precisamente, o modernismo é definido pelo local novo e específico dos artistas e dos intelectuais desse movimento dentro do ambiente cultural em transformação da metrópole.

Por uma variedade de razões sociais e históricas, a metrópole da segunda metade do século XIX e da primeira metade do XX moveu-se rumo a uma dimensão cultural bastante nova. Ela era agora muito mais do que a cidade imensa, ou mesmo, muito mais do que a capital de uma nação importante. A metrópole era o lugar no qual novas relações sociais, econômicas e culturais começavam a ser formadas, relações que iam além tanto da cidade como da nação em seus sentidos herdados: uma nova fase histórica que seria, de fato, estendida, na segunda metade do século XX, a todo o mundo, ao menos potencialmente.

Na suas fases mais antigas, esse desenvolvimento estava intrinsecamente ligado ao imperialismo, com a concentração magnética de riqueza e poder nas capitais imperialistas e com o seu simultâneo acesso a uma grande variedade de culturas subordinadas. Mas isso estava sempre além do sistema colonial ortodoxo. Dentro da própria Europa, havia uma desigualdade marcante de desenvolvimento, tanto dentro de países específicos, nos quais as distâncias entre as capitais e as províncias se alargavam social e culturalmente por causa do desenvolvimento

desigual da indústria e da agricultura, quanto entre a economia monetária e as formas simples de subsistência e de mercado. Diferenças ainda mais cruciais emergiram entre países específicos, que vieram a compor uma nova hierarquia, não simplesmente como nos antigos termos do poder militar, mas nos termos do desenvolvimento e, portanto, do esclarecimento e da modernidade tal como então percebidos.

Além disso, tanto dentro das muitas capitais quanto, e especialmente, dentro das grandes metrópoles, houve simultaneamente uma complexidade e uma sofisticação das relações sociais, acrescidas, nos casos mais importantes – Paris, acima de tudo –, de liberdades excepcionais de expressão. Esse ambiente complexo e aberto contrastava nitidamente com a persistência de formas tradicionais sociais, culturais e intelectuais nas províncias e nos países menos desenvolvidos. Novamente, no que foi não apenas a complexidade, mas também a diversidade da metrópole, tão diferente das culturas e sociedades tradicionais além dela, toda a gama da atividade cultural pode ser acomodada.

A metrópole acolheu as grandes academias e museus tradicionais e suas ortodoxias, cuja proximidade e poder de controle eram tanto um modelo quanto um desafio. Mas, dentro do novo tipo de sociedade aberta, complexa e móvel, pequenos grupos com alguma forma de divergência ou de dissidência poderiam encontrar o apoio que não seria possível se os artistas e pensadores que compunham esses grupos estivessem espalhados em sociedades mais tradicionais e fechadas. Além disso, dentro tanto da variedade da metrópole – que no curso do desenvolvimento capitalista e imperialista atraiu de modo característico uma população bastante mista, oriunda de procedências sociais e culturais variadas – quanto de sua concentração de riqueza e, em consequência, de oportunidades de patronato, esses grupos poderiam ansiar por atrair, e mesmo formar, novos públicos. Nos estágios iniciais, esse apoio foi em geral precário. Há um contraste radical entre esses grupos – frequentemente combatentes (briguentos e competitivos) que, entre eles, produziram o que é hoje geralmente designado como “arte moderna” – e

as instituições de financiamento e de comercialização, tanto acadêmicas quanto comerciais, que, ao cabo, iriam difundir as obras e negociar com eles. A continuidade é a de uma ideologia subjacente, mas há ainda uma diferença radical entre ambas as gerações, os inovadores combatentes e a instituição modernista que consolidou suas conquistas.

Assim, o fator cultural chave da mudança no modernismo está no caráter da metrópole, tanto nas condições gerais discutidas anteriormente quanto, de forma ainda mais decisiva, nos seus efeitos diretos sobre a forma. O elemento geral mais importante das inovações na forma está na realidade da imigração para a metrópole, e nunca é demais enfatizar quantos dos principais inovadores eram, nesse sentido preciso, imigrantes. No que tange ao tema, essa realidade fundamenta, de forma patente, os elementos de estranhamento e distância – elementos de alienação – que tão habitualmente formam parte do repertório modernista. Mas o efeito estético decisivo ocorre em um nível mais profundo. Liberados e rompendo com suas culturas nacionais e provinciais, situados em meio a relações bastante novas diante de outras línguas ou tradições visuais nativas, encontrando, nesse meio tempo, um ambiente comum novo e dinâmico do qual muitas das formas antigas estavam obviamente distantes, os artistas, escritores e pensadores dessa fase encontraram a única comunidade disponível a eles: a comunidade do meio; a comunidade de suas próprias práticas.

Diante disso, a linguagem foi percebida de uma forma bastante diferente. Não mais era, como no sentido herdado, habitual e naturalizada, mas, em muitos aspectos, arbitrária e convencional. Sobretudo para os imigrantes, com sua segunda língua em comum, a língua era mais evidente como meio – um meio que poderia ser modelado e remodelado – do que como um uso social. Mesmo dentro de uma língua nativa, as novas relações humanas da metrópole e os novos usos inescapáveis da linguagem nos jornais e na publicidade a eles sintonizada forçaram tipos produtivos de estranhamento e distância: uma nova consciência das convenções, agora mutáveis, porque abertas. Já havia há tempos pressões

para que a obra de arte assumisse características de artefato e de mercadoria, mas agora essa tendência havia se intensificado, sob um conjunto de pressões bastante complexo. As preocupações das imagens visuais e dos estilos de culturas específicas não desapareceram, como também não desapareceram as línguas nativas, os contos tradicionais e os estilos tradicionais da música e da dança. Contudo, todos eles deveriam passar agora pelo crivo da metrópole, que era, nos casos relevantes, não apenas uma grande pluralidade, mas um processo intenso, linguística e visualmente estimulante, do qual novas formas notáveis emergiram.

Ao mesmo tempo, dentro da abertura e da complexidade da metrópole, não havia uma sociedade formada ou estabelecida à qual as novas obras poderiam ser relacionadas. As relações se davam com o processo social dinâmico, complexo e aberto ele mesmo, e a única forma acessível a essa prática dependia de uma ênfase no meio: o meio como o que, de um modo sem precedentes, definia a arte. Entre uma gama de práticas larga e diversa, essa ênfase no meio, e no que pode ser feito no meio, tornou-se dominante. Além disso, ao lado da prática, posições teóricas do mesmo tipo, sobretudo a nova linguística, mas também a nova estética da estrutura e da forma significantes, surgiram para direcioná-la, apoiá-la, reforçá-la e recomendá-la. Essa imensa reforma cultural foi quase tão completa que, no que nos tange diretamente – as formações metropolitanas sucessivas do saber e da prática –, o que havia sido uma atitude provocativa marginal e oposicional tornou-se, por sua vez, ortodoxa, apesar de ambas manterem uma larga distância das outras culturas. A chave para essa persistência é, novamente, a forma social da metrópole, pois a mobilidade e a diversidade social crescentes, passando pela dominação continuada de certos centros metropolitanos e pela desigualdade de todos os outros fenômenos sociais e culturais, conduziram a uma expansão significativa das formas metropolitanas de percepção, tanto internas como impostas. Muitas das formas diretas e dos processos midiáticos da fase minoritária da arte moderna tornaram-se o que pode ser entendido como a moeda corrente da comunicação em larga escala, especialmente em filmes (uma

forma artística criada, em todos os aspectos importantes, por essas novas percepções metropolitanas) e na publicidade.

É então necessário explorar, em toda a sua complexidade de detalhes, as muitas variações nessa fase decisiva da prática e teoria modernas. Mas é também hora de explorarmos essa fase com algo do seu próprio sentido de estranhamento e distância, ao invés de o fazermos com as formas confortáveis e agora internamente acomodadas de sua incorporação e naturalização. Isso significa, acima de tudo, apreender a metrópole imperialista e capitalista como uma forma histórica específica, em estágios diversos: Paris, Londres, Berlim, Nova York. Isto implica em que olhemos, por vezes, de fora da metrópole: que olhemos a partir das áreas destituídas mais distantes, nas quais forças diferentes estão agindo, e que olhemos também a partir do mundo pobre, que tem sempre sido periférico aos sistemas metropolitanos. Essa necessidade não envolve uma redução da importância das principais obras artísticas e literárias moldadas dentro das percepções metropolitanas, embora em um aspecto essa importância tenha necessariamente de ser contestada: o da interpretação metropolitana de seus próprios processos como universais.

O poder do desenvolvimento metropolitano não pode ser negado. O estímulo e os desafios de seus processos complexos de libertação e de alienação, de contato e de estranhamento, de incitamento e de estandardização, estão ainda efetivamente disponíveis. Mas não mais deveria ser possível apresentar esses processos específicos e rastreáveis como se fossem universais, não apenas na história, mas como se estivessem acima e além dela. A formulação dos universais modernistas foi sempre uma resposta produtiva a condições específicas de aprisionamento, desequilíbrio emocional, fracasso e frustração, embora tenha sido uma resposta imperfeita e, ao cabo, ilusória. Das necessárias negações a essas condições, e do estranhamento estimulante de formas sociais novas e (como parecia) livre de grilhões, o salto criativo para a única universalidade à disposição – da matéria-prima, do meio, do processo – foi realizado de forma influente e impressionante.

Na universalização – como também na “modernização”, por exemplo – os supostos universais pertencem a uma fase da história que foi tanto precedida quanto sucedida criativamente. Enquanto os universais forem aceitos como padrões de procedimentos intelectuais, as respostas surgirão de maneira tão esplêndida quanto as questões determinarem. É uma característica de qualquer fase cultural significativa que ela tome suas posições locais e rastreáveis ao longo da história como universais. Isto, que o modernismo viu tão claramente no passado que rejeitava, mantém-se verdadeiro para ele mesmo. O que o está sucedendo é ainda incerto e precário, como na sua própria fase inicial. Mas pode-se prever que o período no qual o estranhamento e a exposição social isolaram a arte apenas como um meio está fadado a desaparecer, mesmo dentro da metrópole, deixando, de suas fases mais ativas, os novos monumentos culturais e suas academias que, por sua vez, estão sendo contestados.