

ENTREVISTA COM OTÍLIA ARANTES NA REVISTA

Rapsódia: almanaque de filosofia e arte

**Pelo prisma
da estética**

ENTREVISTA COM OTÍLIA ARANTES NA REVISTA

Rapsódia: almanaque de filosofia e arte

2002

Pelo prisma da estética

A coleção **Sentimento da Dialética** é copyleft.

A coleção é organizada em **sete categorias e três subcoleções**, com diferentes tipologias documentais e formatos de arquivos:

Categorias: Filosofia; Política; Estética; Arquitetura e Cidades; Artes Plásticas; Crítica da Cultura e Trajetórias. Cada categoria adota uma cor específica aplicada na capa do e-book.

Subcoleções:

E-books: livros, capítulos, prefácios, artigos e entrevistas (em formatos PDF, EPUB e MOBI/Kindle) – com obras em português, inglês, espanhol, italiano e francês.

Documentos: matérias de jornal, fotos e documentos históricos (em formatos PDF e JPEG)

Mídia: vídeos ou áudios de palestras, aulas e debates (em formatos MP3 e MP4) associados a um canal da coleção no YouTube.

Coordenação editorial: Pedro Fiori Arantes

Projeto Gráfico: Paula Astiz

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Arantes, Otília Beatriz Fiori, 1940-

Pelo prisma da estética [recurso eletrônico] / entrevista com Otília Beatriz Fiori Arantes. – São Paulo : [s.n], 2020.

ePUB. – (Coleção sentimento da dialética / coordenação Pedro Fiori Arantes)

ISBN 978-65-00-12418-7

1. Estética. 2. História da arte. 3. Arte e sociedade. 4. Filosofia. I. Arantes, Pedro Fiori, 1974-. II. Título. III. Série,

CDD 709

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <http://doi.org/10.34024/9786500124187>



Esta obra tem licença Creative Commons internacional 4.0

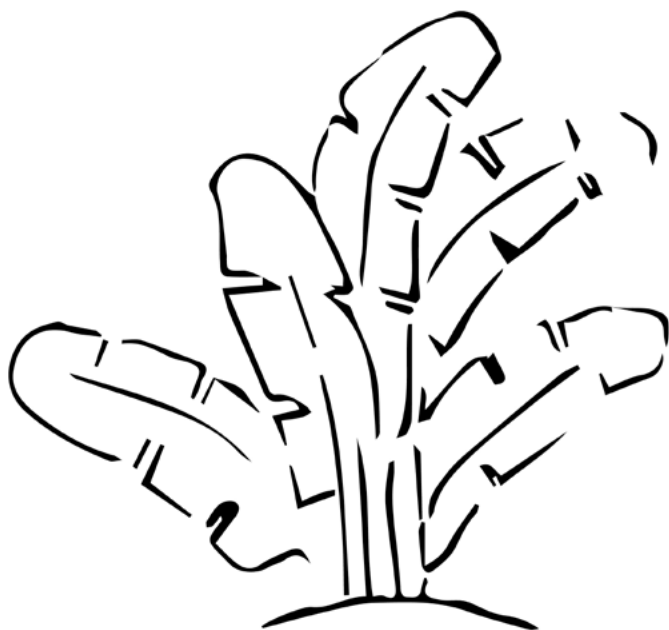
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Publicado originalmente como capítulo em:

Revista *Rapsódia: almanaque de filosofia e arte*, n.2. São Paulo: Departamento de Filosofia FFLCH-USP, p. 221-264, 2002. ISSN 1519-6453

Sentimento da Dialética

UM ENCONTRO COM A OBRA DE OTÍLIA E PAULO ARANTES





Tarsila do Amaral. *Paisagem antropofágica - I*, 1929 c – lápis s/ papel, 18,0 x 22,9 cm. Coleção Mário de Andrade. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros USP. Reprodução gentilmente cedida pela família e IEB USP.

O novo tempo do mundo exige dos intelectuais responsabilidades que lhes são intrínsecas: a de tornar a força das ideias parte do movimento de entendimento e transformação do mundo. Os filósofos Otília Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes cumprem, juntos, há mais de 50 anos, a tarefa da crítica como intelectuais públicos atuantes, transitando entre diversas áreas das humanidades e da cultura, em diferentes audiências e espaços de formação. A coleção [Sentimento da Dialética](#) é um lugar de encontro com a obra de Otília e Paulo Arantes e reafirma o sentido coletivo da sua produção intelectual, reunida e editada em livros digitais gratuitos. É um encontro da sua obra com um público cada vez mais amplo, plural e popular, formado por estudantes e novos intelectuais e ativistas brasileiros. É também um encontro da sua obra com o movimento contemporâneo em defesa do conhecimento livre e desmercantilizado, na produção do comum e de um outro mundo possível.

I. Recapitulação¹

1) Baudelaire, o poeta da cidade moderna, foi o tema tanto de seu mestrado, na USP, quanto de seu doutorado na França. Em que medida esses seus primeiros trabalhos, que já pensavam os encontros e desencontros entre a lírica, a pintura e a paisagem urbana, contribuíram para seus estudos sobre a crise do Modernismo e as contradições da Pós-modernidade?

Nos idos de 1960..., numa época em que os cursos de pós-graduação ainda não estavam estruturados, nem eram reconhecidos oficialmente, o Departamento de Filosofia oferecia aos alunos uma única disciplina anual (no ano em que ingressei na pós e no Departamento, foi um curso ministrado pelo Giannotti sobre Durkheim e Weber!), e eles deviam complementá-lo com matérias na graduação. Consequentemente, também o mestrado era uma monografia sem parâmetros muito precisos que, em geral, era escrita sob a pressão dos professores, pois éramos informalmente bolsistas — na verdade, monitores contratados pelo departamento — e devíamos prestar contas em tempo recorde, ou seja, mostrar o mais rapidamente possível a que tínhamos vindo... Portanto, o que redigi na ocasião foi um trabalho de aproveitamento apenas um

1. A entrevista foi concedida por escrito aos membros da comissão, que formularam as perguntas em parceria com o Prof. Dr. Jorge de Almeida, docente do Departamento de Teoria Literária da Universidade de São Paulo.

pouco mais longo, e que não esconde os tateios de quem se aproxima do tema pela primeira vez. Nada mais nada menos do que Baudelaire crítico de arte. Tentei organizá-la em torno de três núcleos temáticos — creio que este foi o achado principal da “tese”: razão (cálculo e artifício contra tudo o que é natural), raridade (dandismo e moda contra tudo o que era comum) e disparates (humor e grotesco contra a normalidade burguesa).

Como todo jovem um pouco letrado, conhecia apenas os poemas de Baudelaire, foi a Profa. Gilda, minha orientadora, que me sugeriu analisar os textos críticos. Tarefa nada fácil, que acabei retomando na França, quando, aí sim, pude ler uma extensa bibliografia a respeito e dispus de tempo para um estudo mais sistemático da história da Crítica de Arte, dos Salões, tanto quanto de outros aspectos da cultura da época. Ao mesmo tempo, leituras mais aprofundadas de Benjamin e Adorno (que estavam sendo descobertos pelos franceses) me levaram a abordar Baudelaire do ângulo mais complexo da experiência da modernidade. O título da tese de doutoramento é bem sugestivo deste deslocamento de foco: *Le lyrisme au seuil de la modernité*. Ainda assim, visto à distância, não passa de um trabalho de aprendizado, cujo mérito maior foi me obrigar a avançar na minha formação de futura professora de Estética. Devo reconhecer no entanto que, quando entrei no debate sobre a Modernidade e sua crise, Pós-Modernidade, etc., descobri que me fora extremamente útil ter estudado um pouco sem querer os seus primórdios.

2) A respeito dos cursos ministrados por sua orientadora, Dona Gilda de Mello e Souza, a senhora certa vez comentou que, neles, “as análises de obras, combinando informação histórica e considerações teóricas na

exata medida das necessidades, ofereciam uma imagem notável de meditação estética”. A senhora, que também privilegiava em suas aulas a reflexão teórica sobre obras específicas, se considera herdeira dessa tradição? Ela ainda sobrevive nos cursos de estética do Departamento de Filosofia?

Seria muita pretensão minha considerar-me uma “herdeira” da Dona Gilda, ela realizava esta combinação a que aludi, com um *savoir faire* inimitável. Não apenas punha os alunos em contato com as obras, mas o fazia de uma maneira surpreendente, a partir dos *petits détails*, daquilo que em princípio parecia ser secundário num quadro ou num filme. E isso com uma perícia técnica invejável, de tal forma que acabávamos aprendendo a ver aquilo que passava despercebido ao olhar de superfície. Crítica impressionista como queriam alguns? Na verdade, resultado de uma familiaridade muito grande com a história da arte, especialmente da pintura, e a correspondente incorporação de seus mais importantes teóricos (Wöllflin, Worringer, Venturi, Gombrich, Francastel, etc.), sem contar que, ao fazer isso, Dona Gilda seguia de fato a boa tradição da *expertise* ou peritagem (Ruhmor, Morelli...). E, quando se tratava de arte brasileira, suas análises traziam, ainda por cima, um sentido aguçado da cor local. O que a fez descobrir, por exemplo, que a “brasilidade” de um Almeida Júnior não decorria simplesmente dos temas, mas que estava lá, em suas telas, no corpo curvado, no braço caído, na perna dobrada, enfim, expressa nos gestos entre preguiçosos e desalentados, algo como o que Mário de Andrade adivinhara na postura do maleiteiro. Mas não era apenas a arte brasileira que a inspirava. Assim, por exemplo, nas figuras de um Ver Meer, destacando

seu parentesco formal com os potes de barro, ou com os utensílios domésticos, Dona Gilda não só nos apresentava o milagre holandês da transfiguração do prosaico, como era de se esperar, mas sobretudo — e nisso residia a sua maneira inimitável —, sabia como ninguém ir extraindo aos poucos, como quem tateia e hesita diante de uma classe ainda um tanto sem rumo na sua incipiente cultura visual, todo o mundo de analogias estéticas retratadas numa aula de música, num penteado, na leitura de uma carta, no ato de bordar ou nos trabalhos de cozinha. Não faltavam também associações iluminadoras em suas análises dos corpos lisos como porcelana, de Ingres. Pretexto obviamente para uma discussão sobre as distinções entre o linear e o pictórico nas artes plásticas, ou entre o neo-classicismo de Ingres e o romantismo de Delacroix. Tudo isto aprendíamos com Dona Gilda, que além do mais ofereceu, naquele ano em que fiz seu curso, uma elaboradíssima reconstituição da pintura à época do Impressionismo.

Pouco uspiana, como sempre fui, me sentia em casa naquelas aulas que me permitiam reatar com as lições parisienses, especialmente Chastel e Jean Cassou, quando lá estive fazendo cursos de Estética e História da Arte. Vocês vão desculpar este recuo no tempo, mas a pergunta sobre árvores genealógicas obriga-me a uma rápida digressão sobre minha escolaridade. Como vocês devem saber, salvo por esse breve *intermezzo* no Departamento de Filosofia da USP, minha formação deu-se, primeiramente, em Porto Alegre, na URGs. Devo o essencial dela a meu pai, que era professor de Filosofia nas duas Universidades locais, e, mais adiante, aos meus estudos na França, para onde fui assim que me formei, já com a intenção de me dedicar à Estética. Lá chegando me inscrevi na área de *Esthétique et sciences de l'art*, em nível de graduação, na Sorbonne, no

período letivo de 1963/64. Para obter o *Certificat d'Études Supérieures* era obrigada a cursar várias disciplinas de História da Estética, História da Arte e Psicologia, com, entre outros, os profs. Étienne Souriau, Revault d'Allones e André Chastel. Portanto a articulação teoria e história da arte era a regra num curso que combinava aliás várias facetas de abordagem da arte e da estética. Na mesma época aproveitei para acompanhar outras matérias na categoria de ouvinte, como Filosofia Geral dos profs. Jean Wahl e Paul Ricoeur. Segui também alguns cursos livres do Museu do Louvre e aulas no Collège de France, quando mantive contato com professores como Jean Hyppolite e Jean Cassou. Não preciso insistir no significado de uma primeira estadia em Paris para uma jovem brasileira de província precisando completar (ou iniciar) sua educação estética. Entre uma aula e uma visita a museu, não posso negar muita excursão de puro turismo cultural, feito porém na idade certa.

De volta ao Brasil (tendo me casado e passado a residir em São Paulo), matriculei-me na pós-graduação do Departamento de Filosofia da USP — da qual acabei de falar. Ao mesmo tempo era obrigada a diversificar minhas atividades. No período que vai de 1966 a 1968, compromissos escolares, carga didática excessiva (as aulas na PUC, onde comecei a minha carreira de professora universitária, pareciam não ter fim), levavam inevitavelmente à dispersão. Mas como era ainda tempo de estudar o básico, acabei aproveitando. Assim, tive que dar cursos de Introdução à Filosofia — onde obrigava os pobres alunos de Ciências Sociais a lerem Heidegger e Merleau-Ponty — e de Epistemologia das Ciências Sociais — de Durkheim ao Estruturalismo... Sem contar que na época das famosas paritárias de 68, coordenei a de Ciências Sociais da PUC e, portanto,

o curso “piloto” que foi montado — onde dei aulas sobre tudo: desde as *Meditações cartesianas* de Husserl aos textos de Brecht ou dos Frankfurtianos. Foi uma loucura! Num certo sentido, era a minha guerrilha... E ainda, como tarefa principal (?), tinha que preparar meu mestrado sobre a Crítica de Arte em Baudelaire!

Nesse meio tempo tornei-me monitora no Departamento de Filosofia da USP. Como não tinha escolha (talvez por não ser uma uspiana de carteirinha), dava aulas para os alunos da Psicologia. Na medida do possível procurava trazer o programa para perto dos meus interesses, daí um curso sobre as teorias da Imaginação, tendo Sartre como roteiro. Voltei ao assunto em 69, quando comecei a dar aulas no Departamento de Filosofia da PUC, mas desta vez ficando principalmente nas filosofias da Idade Clássica.

Nova estadia na França (1969/73) rendeu-me outro capítulo, agora mais amadurecido, de minha educação estética, sobretudo clássica, pois a vanguarda abandonara Paris fazia tempo. Mas coincidiu também com o primeiro surto do pós-estruturalismo. Como todo o mundo, embora estivesse metida com o século dezenove devido à tese, era difícil deixar de acompanhar a produção em alta de Foucault, Barthes, Deleuze, Derrida, etc. Era difícil resistir, sobretudo sem alternativa à vista. Voltando ao Brasil, caí em tentação, sinal de que ainda não completara meu ciclo de disponibilidade escolar. Armada do novo jargão “desejante”, tentei refutar em aula, num curso de pós-graduação, e depois num estudo publicado na revista *Discurso* nº7, a propósito da interpretação de Klee, as teorias de Merleau-Ponty sobre a pintura, “filosofia figurada da visão”. Do ponto de vista da conceituação, está claro que substituí um equívoco por outro (mais moderno), trocando percepção por libido, ontologia por energética, etc. Quanto à obra

de Klee propriamente dita, creio que a análise proposta ainda se sustenta, se não for presunção demais.

Continuei à procura de apoio teórico para minhas observações sobre a pintura. Voltei então a fazer leituras sistemáticas da Teoria Crítica. Outra dificuldade: enquanto me convencia da necessidade de vincular internamente o estudo da forma ao processo social, e por mais que as análises de Adorno sobre a música e a literatura fossem inspiradoras, não encontrava nada de específico sobre as artes plásticas que pudesse me orientar.

Retornando a São Paulo, em 1973, fui novamente contratada pelo Departamento de Filosofia, mas desta vez em função da minha especialização em Estética. Foi quando substitui Dona Gilda, mas, como disse, apenas formalmente, embora a lembrança de suas aulas não me tivesse saído da memória. Na graduação procurei dar cursos ligados de alguma maneira à produção artística recente, sobre o fundo de problemas mais amplos, históricos e teóricos, como arte e técnica, teorias da vanguarda, a controvérsia sobre a morte da arte, o nascimento da Estética, o aparecimento do prosaico na arte moderna, e assim por diante. O material utilizado era o mais variado, de slides e filmes a depoimentos de artistas — lembro-me de um dia um professor do departamento, muito espanado, perguntar-me do que tratava minha aula, pois ele vira uma “fauna” (segundo ele) muito especial indo para a minha sala — era apenas um grupo de jovens vestidos “a caráter” que vinham para um seminário sobre música punk... (mas aí já era um deslize de professora quase aposentada). Uma parte dos cursos, porém, reservava à formação básica: história da arte, sempre através da análise das obras, e comentário dos textos filosóficos clássicos sobre a arte, em particular Hegel. Já os cursos de

pós-graduação eram em geral monográficos e voltados de preferência para a pintura: Klee, Futurismo, Boccioni, Questões de Estilo, Mário Pedrosa, a Crítica de Arte no Brasil, etc.

Só ao fim dos anos 80 me animei a abordar em aula temas mais polêmicos e de estrita atualidade: da música “independente” ao novo cinema alemão, por exemplo, ou do debate sobre a Pós-modernidade (teoria e produção artística) à atual emergência do assim chamado “cultural” e os problemas correlatos de gestão da cultura, estetização da memória, a natureza dos novos museus, as políticas preservacionistas do patrimônio histórico, etc. Para explicar este novo rumo, preciso referir dois acontecimentos que pesaram no curso ulterior de minha vida intelectual: a criação em fins de 1977 do Centro de Estudos de Arte Contemporânea (CEAC) e o convite que me foi feito pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 1981, para dar aulas de Estética do Projeto na graduação e, desde 1986, na pós-graduação. Desde então quase só tenho escrito sobre Arquitetura e Urbanismo — mais uma idiosincrasia que reforça o meu sentimento de *outsider* dentro do Departamento.

3) *Falemos do CEAC: no final da década de 1970, a senhora fundou, com um grupo de orientandos e outros alunos interessados em estética, o Centro de Estudos de Arte Contemporânea, que logo depois passou a contar com uma publicação própria, a Arte em revista. Como a senhora avalia, hoje, a experiência do CEAC e da revista? Como se deu o relacionamento entre o centro de estudos e o conjunto do Departamento de Filosofia? Por que ele foi extinto?*

O CEAC foi criado por iniciativa de alguns orientandos meus que, tendo concluído os créditos, desejavam continuar fazendo seminários sobre arte contemporânea. Imediatamente o grupo se ampliou com a adesão de outros alunos da graduação e da pós com interesse em Estética. A ideia básica era constituir um núcleo de pesquisa e discussão sobre a arte atual brasileira. O clima de revisão histórica naqueles primeiros anos de degelo da ditadura ditou naturalmente o primeiro tema: um levantamento documental dos decisivos anos 60. Um balanço mas também um antídoto para as tentações revivalistas: capítulo crucial porém encerrado. Montamos um projeto de pesquisa abarcando o essencial do teatro, literatura, música, artes plásticas e cinema daquele período, e partimos para a batalha por verbas. Era fácil prever as barreiras: uma ideia inédita, tocada por alunos. Afinal contamos com uma pequena ajuda da FAPESP. Achávamos que um laboratório de pesquisa e reflexão, documentação e geração de recursos audio-visuais, pudesse interessar o Departamento de Filosofia, que adotaria como sua extensão e meio de influência na vida cultural. Mas nada disso o comoveu, e a coisa ficou mesmo caracterizada como uma atividade do “grupo da Otilia”. Convidávamos seguidamente artistas e críticos; os debates eram abertos e muito bem recebidos no meio artístico, pouco habituado a ser procurado pela Universidade, ignorando que se tratava de um pequeno grupo de estudantes e jovens professores. A convite de Diretórios Acadêmicos, demos cursos em outras Faculdades; organizamos debates fora da Universidade. Acabamos registrando o Centro como entidade autônoma e publicação própria, *Arte em revista*. Nela reuníamos parte do material levantado precedido de uma nota explicativa; aos poucos fomos criando coragem e incluindo en-

saios nossos. Também esta iniciativa teve bastante êxito, os primeiros números logo se esgotaram, o mesmo tendo ocorrido com as reedições. Um conhecido crítico chegou a escrever, quando o primeiro número com manifestos e escritos dos anos 60 foi publicado, que se tratava de “uma leitura extraordinariamente instrutiva”, e acrescentava: “um raro exemplo de trabalho universitário oportuno... uma contribuição de pesquisa em que modéstia e utilidade fazem um casamento notável” (*Leia livros*, VI, 79). Tínhamos um editor (Livraria Kairós), mas no fim a produção foi ficando mesmo por nossa conta, com as dificuldades de um empreendimento autônomo e sem recursos. Com o tempo e o esquema precário de funcionamento, o grupo se dispersou após o oitavo número da Revista, tendo sobrevivido até a minha aposentadoria apenas como grupo de seminários internos quinzenais, constituído então quase só de orientandos meus.

Devo muito a esses anos de CEAC. Pela primeira vez fui obrigada a pensar metodicamente, documentos na mão, os problemas da arte brasileira. E na condição de coordenadora — precisava acompanhar todas as pesquisas e atividades —, como podia, continuava estudando.

Encerro este breve retrospecto com um destaque para o número 7 de *Arte em revista*. Creio que se pode atribuir à publicação em 1983 de um número especial da revista sobre o Pós-moderno, o início do debate sobre esta questão no Brasil. Pouco tempo depois já figurava nos suplementos culturais, com as confusões de praxe. Até então raramente se empregara o termo na acepção que lhe davam os críticos estrangeiros (veja-se Mário Pedrosa e Hélio Oiticica). Quanto a nós, do CEAC, procurávamos naquele número pensar o sucedido com a arte, sobretudo nas artes plásticas e na arquitetura, com o esgotamento das

neo-vanguardas dos anos 60. Encerrávamos aquele número pioneiro com um dossiê que abria com o manifesto de Habermas contra as alternativas pós-modernas, que chamava de vanguardas retroversas, seguido das respostas de Peter Burger, Huyssen, Lyotard e Portoghese. Como se sabe, a controvérsia dominou a disputa ideológica europeia e americana durante os anos 80, deflagrada pela ascensão dos neo-conservadores e a relativa desorientação das correntes progressistas diante das mutações da ordem capitalista mundial. Ao mesmo tempo, no plano das ideias, confrontavam-se o pós-estruturalismo francês (ou americano) e a nova Teoria Crítica alemã, encabeçada por Habermas.

Eu pessoalmente passei então a estudar o assunto, como era do meu dever profissional, programando inclusive aulas e conferências em que se pudesse avaliar os verdadeiros termos do problema. Nessas ocasiões, poder centrar o debate na arquitetura à qual já me dedicava era uma garantia de objetividade, mas ao mesmo tempo enfrentava a resistência dos colegas arquitetos, arraigados na tradição modernista e que me viam como uma defensora da pós-modernidade (o que evidentemente eu não era, mas não posso negar a minha simpatia à época com algumas formas ditas de resistência, atentas à memória e ao contexto local — ao que vim a chamar numa conferência de 1987 de “contextualismo crítico”). Quando começou a crescer a audiência entre nós de uma intervenção de Habermas em defesa da Arquitetura Moderna, achei que devia opinar, o que fiz em cursos, mesas redondas, etc. Finalmente apresentei minhas objeções num seminário internacional promovido pela UNICAMP em 1988. Os estrangeiros presentes custaram a entender o que teria a ver um intelectual brasileiro com tudo aquilo. Lembran-

do-lhes que nossa diferença nacional era parte do debate internacional unificado pela evolução recente do próprio capitalismo, procurei defender-me em dois planos: um propriamente conceitual, onde enumerava os equívocos de Habermas, sobretudo por ter abandonado o raciocínio histórico acerca do destino do Movimento Moderno; no outro, sugeria o ponto de vista do qual falava, a própria experiência brasileira da Arquitetura Nova, de cuja análise poderia extrair novas objeções à apologia modernista de Habermas, além de mostrar objetivamente de que modo a crise da modernidade se mostrava também na periferia. Publiquei uma versão resumida da conferência em 1990, na revista *Arquitetura e urbanismo*, e, mais tarde, em *Urbanismo em fim de linha*, e uma versão ampliada na forma de livro em parceria com Paulo Eduardo Arantes, *Um ponto cego no projeto moderno de Jurgen Habermas*.

Enfim, falo de assuntos que acabaram vindo à tona nas minhas outras atividades graças ao CEAC. Voltando ao final da pergunta: o CEAC, que já tinha perdido fôlego, acabou porque me aposentei (em 1993).

4) *Ao defender a importância do estudo das relações entre arte e sociedade, Mário Pedrosa citou uma passagem de Baudelaire, na qual o poeta exortava o crítico a assumir “o ponto de vista que abre mais horizontes”. A senhora organizou a publicação das obras de Mário Pedrosa e também escreveu diversos estudos sobre o crítico. Quais os horizontes que ele abriu em sua formação? Comente, por favor, a sua experiência editorial como organizadora dos Textos Escolhidos de Mário Pedrosa.*

Acredito que foi também graças ao CEAC que comecei a conhecer melhor Mário Pedrosa, que aliás veio uma vez conversar conosco. Fiquei então de organizar e prefaciar uma edição de sua tese de livre-docência, datada de 1949, apresentada na Faculdade de Arquitetura da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, ainda inédita — *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* —, em que a inspiração da Gestalt era muito forte. Novamente é Dona Gilda que está na origem deste meu trabalho. Embora o Bento Prado, ao ser publicada a coletânea organizada por Aracy do Amaral, na Perspectiva, em 1976 — *Mundo, homem, arte em crise* —, tivesse me sugerido que escrevesse a respeito, foi quando Dona Gilda, dois anos mais tarde, vinda do Rio, entregou-me alguns textos inéditos de Mário, entre eles a tese, que comecei a estudar regularmente seus escritos. Neste meio tempo estive com ele uma meia dúzia de vezes, em São Paulo e no Rio, participei da homenagem a ele na Bienal, por ocasião dos 80 anos, e estive umas três vezes no seu apartamento na Visconde de Pirajá. O Mário já estava então muito doente, mas tivemos algumas conversas muito instrutivas, inclusive tive a chance de poder avaliar ao vivo a performance do crítico quando ele fez questão, embora já tivesse dificuldade de se locomover, de que visitássemos juntos a exposição que o Jean Boghici organizara em sua homenagem. Pude então, comovida, acompanhá-lo no passeio entre as obras, comentando várias delas — lembro-me bem do destaque que deu à *Cara de cavalo* do Oiticica e à tela da Mira Schendel que se achava na vitrine da Galeria (com a qual, por isso mesmo, encerrei a primeira edição do meu livro sobre seu itinerário crítico).

Após a morte de Mário Pedrosa, recolhi, a pedido de amigos, especialmente do amigo e ex-secretário Darle

Lara, e com a ajuda da esposa Dona Mary, um enorme material, disperso em jornais e revistas (muito pouca coisa fora reunida em livro), que organizei numa edição de 12 volumes. Logo saí, em vão, à procura de quem os publicasse (hoje está à disposição dos pesquisadores em algumas bibliotecas da USP). Finalmente, quando eu já tinha quase desistido, Sérgio Micelli, na direção da EDUSP, chamou-me para uma edição de Obras Escolhidas — ele havia pensado num volume, mas acabou aceitando que fossem quatro (publicados entre 1995 a 2000). Durante o trabalho de pesquisa, na década de 80, além de cursos sobre Mário Pedrosa, publiquei vários ensaios sobre ele e, finalmente, um livro, em 1991, *Mário Pedrosa, itinerário crítico* (retomado com algumas alterações e acréscimos nos prefácios dos quatro volumes da EDUSP, reeditado em 2004 pela Cosac&Naify e, a partir de 2021, disponível como livro digital gratuito da coleção Sentimento da Dialética).

Nesse estudo concebi o referido itinerário nos seguintes termos: ao mesmo tempo em que procurava reconstituir seu projeto de modernização da arte no Brasil, um país que a seu ver estava “condenado ao moderno”, tentei refazer alguns capítulos (arte abstrata, Arquitetura Nova e Brasília, etc.) do processo *real* de evolução da arte brasileira, uma tendência cuja realização afinal frustrou as expectativas utópicas do Crítico. Indiretamente, portanto, um roteiro, pelo viés estético, de nossa modernização conservadora, aparente no contraste com o ponto de vista de Mário, centrado na recepção coletiva da arte anunciada pelo projeto construtivo moderno, sempre orientado pelo momento utópico em que mundo vivido e forma artística passariam um no outro. Daí o interesse por Brasília, imagem ambivalente da utopia totalizadora e internacionalista que o animava. Relido o livro, achei que havia ficado

devendo um capítulo (ainda por escrever? um pouco disto abordei no meu último ensaio, publicado na *Folha de São Paulo* em um número especial do caderno *Mais!* por ocasião de seu centenário e retomado na coletânea da UNESP em sua homenagem, incluído na segunda edição do livro): refiro-me a um estudo comparativo mais explícito sobre o lugar original de Mário Pedrosa na história da nossa crítica de arte, um confronto que faria refletir sobre as limitações desta última. Não falo apenas da tarimba cosmopolita do Crítico, seus conhecimentos teóricos de primeira mão (o primeiro a lidar com conceitos complicados sem os habituais tropeços amadorísticos de seus pares), etc., mas sobretudo ao fato de não ter limitado o esforço de necessária atualização da arte brasileira à simples reivindicação da liberdade de experimentação estética, ao contrário, sempre entendeu a arte moderna como elemento de um processo maior de renovação social; por isso foi o primeiro entre nós a pressentir o esgotamento histórico das vanguardas.

De minha parte, reconheço agora que foi refletindo sobre a originalidade dessa carreira que pude enfim organizar minhas opiniões sobre a significação da modernidade estética no Brasil.

5) *Desde 1987, a senhora tem escrito diversos artigos e livros sobre os dilemas da arquitetura moderna, tanto a internacional quanto a brasileira. A arquitetura, como queriam os fundadores da Bauhaus, é realmente um objeto privilegiado para a reflexão sobre as conquistas e contradições do Modernismo? De que modo ela espelha e cristaliza, em suas formas e procedimentos, os problemas da sociedade atual?*

Acredito que possa responder afirmativamente às duas questões. Mas é preciso explicar-me, visto que, de meu ponto de vista, embora a Arquitetura Moderna esteja em linha de continuidade com o modernismo ou, se se quiser, com as vanguardas artísticas, e tenha sido tributária do impulso, ao mesmo tempo predador e construtivo destas, ela, na verdade, funcionou como um “câmara de decantação” (utilizando uma expressão de Manfredo Tafuri, um arquiteto e crítico italiano, que morreu há poucos anos, e que foi para mim uma referência teórica muito importante) das contradições produtivas das vanguardas. Ou seja, dissolveu aquelas ambiguidades que lhes permitiam preservar uma certa distância crítica da realidade, mesmo quando questionavam radicalmente a arte separada. E isso, por ter realizado — a arquitetura —, cabalmente, a descompartimentação da experiência estética que as vanguardas ao mesmo tempo propunham. No entanto, ao colar-se ao real, a arquitetura não fazia mais do que cumprir o seu próprio destino, realizando, como nunca antes na história, o seu papel de “arte de massa”, por natureza destinada ao consumo coletivo, por isso mesmo eminentemente “tátil” — como a definiu Benjamin, em seu ensaio famoso sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. E como, aliás, perceberam igualmente Adorno e Horkheimer, ao utilizar o exemplo da arquitetura (no caso, da Arquitetura Moderna), na abertura do sempre citado mas nem sempre bem compreendido capítulo sobre a “Indústria Cultural”, para enunciar os traços definidores, ou mesmo os mecanismos de funcionamento, desta indústria *sui generis* — dos edifícios monumentais e luminosos das novas corporações aos prédios de concreto das periferias com sua obsolescência programada. Tudo aí na devida medida do mundo

dos negócios, acompanhado das ilusões de praxe no mundo capitalista. Por exemplo, ao perpetuar, através de seus apartamentos “higiênicos”, o indivíduo, como se ele fosse independente, “submetendo-o ainda mais profundamente ao seu adversário, o poder absoluto do capital”; ou ainda, ao cristalizar as células habitacionais em complexos bem organizados numa evidente confusão entre o microcosmo e o macrocosmo, demonstrando aos homens uma “falsa identidade entre o universal e o particular”, e assim por diante. Ou seja, se eles têm razão, a arquitetura, em especial aquela identificada como Movimento Moderno, foi uma causa plenamente vitoriosa por realizar sua própria essência — que por definição não é artística *stricto sensu*, pois não pode escapar de suas finalidades utilitárias —, e isto, na medida mesma em que cedia ao mundo prosaico das necessidades materiais e às imposições da sociedade de consumo de massa. Na verdade, obedecendo à sua própria sina.

Sabemos o quanto, para estes autores, as promessas que acompanhavam o progresso técnico na arte se desvirtuaram: se a técnica avançada poderia ter como função, ao menos até às vanguardas, aumentar a tensão entre a obra e a vida quotidiana, esse processo se inverteu, ele cada vez mais passou a reduzir esta mesma tensão. O que, no caso da arquitetura, a trazia por assim dizer à sua verdade, à verdade de objeto de uso, embora, seguindo as leis do mercado em que se inscreve, transformado em objeto de troca. Por isso mesmo, o “princípio construtivo”, na origem das vanguardas mais avançadas (o recurso à experimentação e à montagem por exemplo), tanto quanto da arquitetura, tornou-se ideologia (ainda de acordo com Adorno, em sua *Teoria estética*), na medida em que a própria ideia de construção — que é contraditória, como explica —,

ao se transformar em realidade, passa a ser tributária, ao mesmo tempo, das “formas funcionais técnicas externas”. (O que ocorreu, por exemplo, com a Música Nova.) Ora, no caso da arquitetura, este salto para a realidade é inevitável, portanto a sujeição às formas aparentemente heterônomas também. (Voltarei ao argumento na próxima resposta.)

Assim, mesmo quando parecia apostar no estado evolutivo dos materiais artísticos, Adorno não perdia de vista o fato de que, na ordenação lógica destes, a arte que se quer inteiramente autônoma acaba por refletir, no seu conjunto, as condições de desenvolvimento total da sociedade. O que dizer então da arquitetura em que este princípio construtivo comanda o próprio processo de produção? O que fez com que a crença em seu poder emancipador, por parte dos Mestres da Bauhaus ou outros, se visse frustrada, por mais que possam ser agradáveis aos olhos os seus edifícios, como as casas que aprendemos a apreciar, mas que nem por isto permanecem no domínio das finalidades sem fim, e estão permanentemente sujeitas a imposições materiais. Por isso mesmo também é justamente a Arquitetura Moderna que mais nos informa sobre os impasses das vanguardas, ou o estado do mundo naquele momento, tanto quanto, por sua natureza mesma de “arte de massa”, sobre o atual estágio das artes, ou seja, no que redundou a recepção coletiva da arte pós-aurática em que ainda apostava, apesar de tudo, Walter Benjamin nos anos 30.

6) *A senhora debateu com Roberto Schwarz as consequências de um eventual esgotamento do projeto moderno na arquitetura. A senhora pode nos dizer qual a discordância básica entre ambos?*

Da forma em que a questão está colocada, me parece, no geral, um pedido de confirmação de afirmações que eu teria feito. Assim sendo, nada melhor do que uma reprise, nos termos mesmos dos meus argumentos.

De fato, eu e o Roberto temos algumas divergências a respeito do esgotamento do Projeto Moderno, em especial na arquitetura. Para o Roberto, que pretendia salvar da *débâcle* do Movimento Moderno alguns exemplares que poderiam ser apreciados como belos, bastaria lembrar a distinção que faz Adorno entre aspiração e realização, recordando que eu não deveria esquecer esta boa lição, segundo a qual as ideologias não são mentirosas pela sua aspiração, mas pela afirmativa de que esta se tenha realizado. Assim, pergunta-me ele (na arguição à minha livre-docência, depois publicada na Folha por ocasião da publicação do livro *O lugar da arquitetura depois dos modernos*): qual o significado, qual o partido que a crítica de arte pode tirar deste espaço entre aspiração e realização, e sobretudo entre obra individual e tendência geral? Respondendo (o que está publicado em *Urbanismo em fim de linha*), questioneei a possibilidade de, sobretudo na arquitetura, dissociar uma e outra coisa, na medida em que a arquitetura é um objeto inserido no próprio mundo da reprodução da vida, portanto também as aspirações, por mais que se traduzissem em boas intenções democráticas, nem por isso barravam, pelo contrário, requeriam a convergência de princípio com a standardização industrial exigida pelo momento pós-liberal do capitalismo. De tal sorte que a ordenação do tecido urbano passava a obedecer sem nenhuma violência à lógica da linha de montagem, à qual também estavam ajustadas as famosas setorizações da atividade, homogeneização das soluções construtivas, conjuntos habitacionais militarmente dispostos, elemen-

tarismo das formas simples, etc. “Funcional” portanto em todos os sentidos, daí o *formalismo* integral para o qual sempre tenderam as construções dos grandes Mestres modernos, do purismo corbusiano ao silêncio conclusivo da arquitetura de vidro de Mies van der Rohe. Não sendo assim portanto descabido reconhecer no formalismo dessas obras a imagem mesma da alienação do trabalho abstrato organizado no sistema de fábricas. Seria portanto de se esperar que o Movimento Moderno entrasse em colapso à medida que o próprio capitalismo pós-fordista se encarregava de destroçar (para pior) a Utopia Técnica do Trabalho que animava aquele ideal construtivo.

Lembrando a palavra de ordem de Le Corbusier, me perguntava: vanguardismo com que se despacham de alma leve inércias históricas? Sem dúvida, mas também medida higiênica disciplinar, visando o aparecimento de um “homem novo”. Um programa que mal esconde a ética puritana do trabalho e a ingerência violenta (própria das políticas de terra arrasada) na vida e na memória de um povo, em nome de uma “ordem” social cujos traços autoritários logo viriam à tona. Aliás, é bom lembrar que a política abstrata da tábula rasa comanda tanto a assepsia do espaço modernista quanto as “destruições criativas” e altamente lucrativas de um empresário schumpeteriano. Daí os nada surpreendentes laços de família entre vanguarda estética (ao menos enquanto aspiração realizada como síntese arte/vida) e vanguarda do capital, terreno comum em que brota a figura histórica (que remonta ao primeiro Iluminismo do setecentos) do arquiteto-ideólogo.

Assim, o desejo do Roberto de preservar as obras, e, nelas, um certo aceno utópico e transcendente que não se esgotaria na tendência geral do processo, parece-me que, de certo modo, reproduz a posição da crítica moderna da ar-

quietura e patina por isso mesmo nos mesmos impasses. Ou seja, nos bons tempos do ecletismo burguês do século passado, a arquitetura era sobretudo assunto de historiador da arte: uma unidade arquitetônica resumia quando muito um estilo de época. A reviravolta na crítica de arquitetura vai se dar justamente com a entrada em cena da Nova Construção, quando então começou a abandonar o reino bolorento das Belas Artes — não sem ambiguidade, uma espécie de ambivalência congênita que até hoje nos acompanha como se pode perceber de saída no duplo registro que orientava a propaganda de Le Corbusier em favor dos novos cânones construtivos. Para vender à burguesia, que precisava ser convertida à sua própria modernidade, a nova “máquina de morar”, era preciso igualmente subverter o pendor desta para os arremedos dos estilos históricos da arquitetura áulica e monumental, com os seus excessos ornamentais, em nome da eficiência técnica e funcional. Mas como afinal se tratava de Arquitetura e não apenas de Engenharia, era preciso buscar as motivações na própria História da Arte: a simplicidade virava preceito estético caucionado pela tradição das formas puras que remonta às pirâmides do Egito. Assim, cumprida a dieta funcional, a Nova Construção poderia entregar-se à emoção artística, assinalando o ingresso da arquitetura na esfera da arte autônoma, além do mais decididamente não-figurativa. Esta a nova arquitetura que o crítico precisa aprender a ver: em que os requisitos de funcionalidade e honestidade construtiva, desentranhada das expectativas utilitárias do cidadão comum, se desdobram, na prosa crítica, em considerações sobre massa, linha, cor, espaço, etc., como na percepção estética plenamente realizada. Resultado: a ideologia se transfere da obra, inevitavelmente inserida no plano positivo da intervenção, para o discurso sobre

a mesma. Não surpreende então que voltem a repercutir na tarefa do crítico as aporias que viram nascer no limiar dos tempos modernos uma esfera estética específica, a de um juízo estético, desinteressado por definição, sobre uma obra interessada também por definição, devolvendo-a ao domínio privado do recolhimento estético, onde é mantida à distância, exatamente o que não faz o público real a quem ela se destina. E assim por diante.

Não é difícil perceber — seja dito de passagem — o quanto as considerações de Habermas (que num certo sentido inspiraram o Roberto) acerca do viés estético do funcionalismo a ser preservado a todo o custo, mais as dissociações que requer, se enredam nessas mesmas antinomias que remontam à crítica moderna da arquitetura ainda no seu estado de inocência. Que começa a perder tão logo os críticos resolvem enfim tomar ao pé da letra o ideal construtivo em questão, pois afinal os mestres modernos foram os primeiros a proclamar que a arte autônoma vira fetiche quando cancela o seu ser-para-outro. Mas esse passo adiante da crítica, o reconhecimento da heteronomia da arte autônoma, que se expressa nos desdobramentos sistêmicos das finalidades práticas, já é contemporâneo dos primeiros sinais de esgotamento da Ideologia do Plano, etc. O que torna ainda mais insustentável a persistência hoje, por parte de arquitetos e críticos, do ponto de vista de artista, que já não é mais do que a expressão do formalismo integral em que foi se convertendo a arquitetura moderna. Trata-se de uma nova “onda” esteticista (pós-moderna?) que celebra a diferença, a efemeridade, o espetáculo, a moda, etc. Recrudescimento do fetichismo portanto, porém noutro registro. A reificação das relações sociais toma agora forma de uma irrealização do mundo convertido em imagens, da publicidade às ar-

tes eletrônicas, passando pela arquitetura simulada, cenarística. Voltando à questão colocada anteriormente: a imagem tátil arquitetônica cabalmente realizada revelou seu fundamento histórico — a generalização da forma-mercadoria e sua apoteose publicitária. Mas este já é um outro problema.

7) *Como pensar a ideia de experiência estética após a falência desse projeto? A senhora acha que as obras modernas ainda apontam para uma promessa de emancipação futura? E a arte contemporânea, conseguirá sobreviver à “morte” prevista por Hegel?*

A pergunta é difícil e tem vários desdobramentos, mas talvez eu a possa resumir numa única questão: persistência ou não da experiência estética? Vou logo dizendo que acredito que, mesmo no plano das chamadas “belas artes”, algo mudou. Numa sociedade em que não só todos os âmbitos da cultura se encontram totalmente colonizados, sua inserção no mundo dos negócios parece-me não deixar mais brechas para o prazer desinteressado, essencial a essa experiência. Esta se dá de tal forma mediada, que já não mais pode resultar de uma “promessa de felicidade” inscrita na obra, nem mesmo como cifra de um futuro que nos teria sido usurpado. A arte hoje submergiu no mundo prosaico dos negócios de uma tal maneira, que é preciso reinventá-la (até posso conceder que alguns gestos isolados ocorram aqui e ali, porém, uma vez descobertos, são imediatamente incorporados — mas este tema volta numa próxima resposta). O que será a arte então? Não sei. Eu lhes devolvo a pergunta... Aliás, costumo utilizar a expressão modernidade “esvaída” para me referir a certas obras — de arquitetura ou não — que retomam ou

“revisitam” o passado próximo, mas que não têm mais a mesma força expressiva na origem daquelas criações ou experiências (e aqui eu penso especialmente nas obras de arte propriamente ditas) vinculadas ao momento histórico em que se deram e animadas pelas expectativas que o processo real da sociedade podia ainda alimentar. Numa entrevista recente, o Paulo (Arantes), depois de resumir a minha discussão com o Roberto, explicava: “como nos tempos de Hegel, ninguém está dizendo que a Arte acabou, mas simplesmente que a alta voltagem de uma primeira audição de Schönberg ou a leitura de um trecho inacabado de Kafka não se repetirão mais com a intensidade e a verdade de quem se defronta com um limiar histórico”. E esta experiência rebaixada, acredito eu, ocorre tanto ao nível da audição ou leitura dessas obras modernas, como, com muito mais razão, nos pastiches anacrônicos de certos artistas — que em geral, a meu ver, não passam de amaneiramentos extemporâneos.

Aqui o outro item da pergunta-sabatina que vocês estão me fazendo, tipo: você tem mesmo coragem de repetir o que disse? Pois é, sou teimosa.

Voltando ao Hegel e à morte da arte — assunto recorrente nos meus cursos — , acho que só aluno de primeiro ano tem dúvidas a respeito e pode imaginar que Hegel teria decretado o desaparecimento da arte, embora ela tenha deixado de ocupar para ele a centralidade que teve na história da consciência e não coubesse mais falar em “belo ideal”. Mas já estamos hoje numa outra etapa desse mesmo processo diagnosticado por Hegel, em que isto mesmo que então surgia como arte autônoma (uma invenção da sociedade burguesa) também se esgotou. Repito-me novamente, de forma um pouco livre, agora num pequeno trecho da minha prova

de livre-docência, em que resumo sumariamente este processo.

Principiava pela constatação corrente de que a principal característica da arte na idade moderna é sua *autonomia*, entendendo por isso — com os clássicos da teoria crítica —, que a ordem burguesa não só liberou a arte de suas tutelas tradicionais (da Igreja à Corte), como a instalou num mundo à parte, muito além do domínio material da reprodução da vida. Graças a esta transcendência da dimensão estética, teria passado para o primeiro plano o livre desenvolvimento da obra segundo sua legalidade interna: 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. Um tal desmembramento era garantia de progresso e penhor da modernidade em marcha. Portanto, a emancipação da arte autônoma se deve à sua emancipação e à racionalização capitalista da dimensão cultural. No entanto, 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. Ora, foi justamente isto que percebeu Hegel — ele foi o primeiro a isolar o fenômeno quando se deu conta de 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, segundo Hegel. Constatada a reviravolta, acreditava ele que a arte passaria a girar em falso.

Neste ponto eu cheguei a cometer a blasfêmia de sugerir que faltara a Hegel um pouco mais de dialética na compreensão deste novo passo na história da arte. Ele não teria visto que esta subjetivação que estava rebaixando 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 que cumpre essa lei formal vai incorporando modelos extra-artísticos de racionalização. É quando o novo na arte cede lugar às inovações da produção material, da qual deveria ser o outro. Assim, 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. E tudo que daí se segue.

Volto ao ponto inicial: quando as vanguardas se institucionalizam elas também perdem o seu poder de fogo.

Eu gosto muito de citar um diagnóstico do Perry Anderson a respeito do programa de vanguarda do alto modernismo, segundo o qual ela correspondia a um tempo 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. Hoje o horizonte histórico encolheu, as energias utópicas parecem esgotadas. A palavra de ordem de Rimbaud: “É preciso ser absolutamente moderno”, foi substituída por um sucedâneo narcisista, espécie de conformismo minimalista: “É preciso ser aquilo que já se é”. 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*. Mas aí já estou entrando no assunto das próximas perguntas. De qualquer modo, para concluir: depois de tudo o que eu disse é desnecessário confirmar — é isto mesmo, não há mais lugar no mundo contemporâneo, seja para uma criação artística, seja para uma experiência estética nos termos em que se deu no passado, mais especificamente até o alto modernismo.

II. Atualidade

8) Sua crítica à “espetacularização do urbano” se concentra na análise dos museus e projetos de “revitalização de áreas degradadas” nas grandes metrópoles. A senhora poderia resumir os principais argumentos de sua crítica? Ela pode ser aplicada a outros aspectos da cultura contemporânea?

De fato, a minha discussão sobre a espetacularização do urbano se concentra na questão da cultura, ou no que chamei de culturalização do urbano — não por questões profissionais, tampouco na intenção de centrar o foco numa única dimensão de todo o processo, mas porque este aspecto particular tornou-se central. Assim sendo, procuro ressaltar, desde o início, a novidade histórica de um fenômeno que os Modernos praticamente desconhecera. Até bem pouco tempo, a abordagem da cidade, tanto no plano prático das intervenções urbanas, quanto no âmbito do discurso teórico específico, se dava prioritariamente em termos de racionalidade, funcionalidade, salubridade, eficiência, ordenação das funções: em suma, falava-se e agia-se em nome da sociedade no seu conjunto, pelo menos era assim na imaginação a um tempo política e técnica das pessoas concernidas. Nos dias atuais, tudo parece obedecer ao princípio máximo da flexibilização. Daí o primado do desenho — do traçado urbano ao *design* dos micro-espacos — e do tipo de *representação simbólica* que lhe corresponde. Assim, fala-se cada vez menos em

planejamento da cidade, que deste modo estaria obrigada a obedecer a um modelo estável de otimização do seu funcionamento, e cada vez mais em *requalificação*, mas em termos tais que a ênfase deixa de ser predominantemente técnica para recair no vasto domínio *passerpartout* do “cultural”.

Portanto, quem hoje em dia mexe com a arquitetura da cidade e demais tópicos adjacentes, cuida menos de uma especialidade nova e batizada de *transdisciplinar* do que possivelmente do capítulo central do debate contemporâneo — um campo de forças técnicas, artísticas e políticas marcado pela ascendência incontestada do supracitado “cultural”. Pretendi mostrar em vários textos e falas como as políticas urbanas são cada vez mais políticas culturais. Identificação nada arbitrária, pois é um fato indiscutível que a cidade foi se transformando em uma instância — privilegiada mas de qualquer modo indiscernível — do assim chamado “cultural”, quando todas as coisas parecem virar cultura, ou ainda, sendo mais precisa, “bem cultural”. Expressão que aliás não é nova porém denuncia uma nova convergência, a saber, de dois diagnósticos de época em princípio mutuamente excludentes: a) no atual estágio da sociedade de consumo, a cultura — antes esfera autônoma e separada — tornou-se coextensiva à sociedade, que por isso mesmo passa a ser denominada sociedade do espetáculo ou da imagem; b) por seu lado, nesta mesma sociedade em que tudo é cultural, a economia irrompe não só como instância determinante, mas como princípio de dissolução de todas as relações humanas no estritamente econômico. Em suma, a realidade, que é uma só, ora é vista como inteiramente cultural, ora como puramente econômica.

Falsa oposição, dirá Jameson ao entrar no debate nos anos 80, “tudo é cultural” obviamente por razões econô-

micas. Não há como discordar. À atual “apoteose do dinheiro” (na expressão de Robert Kurz, literalmente: “a ascensão do dinheiro aos céus”) se deve o ímpeto peculiar de três setores (em termos de “acumulação”), o financeiro, o de tecnologia de ponta (informática, telecomunicações, aeroespacial, etc.) e justamente o da cultura mercantilizada, dita multimídia: ou seja, o triunfo da economia de mercado redundando numa brutal concentração e financeirização da riqueza, a “cultura” tornou-se um grande negócio — da indústria cultural de massa (clássica) ao passo mais recente da intermediação cultural e correspondente consumo gentrificado (estudado pelo Featherstone, na trilha do Bourdieu, chegando por aí até ao “consumo” da cidade).

Já em meados dos anos 60, Guy Debord, no § 193 da *Sociedade do espetáculo*, dizia, de forma premonitória: “a cultura tornada integralmente mercadoria deve também tornar-se a mercadoria vedete da sociedade espetacular”. Em suma, a realidade última é sem dúvida a do capital que, na sua quintessência, é a inflação hiperrealista do mundo das imagens, mas é clara a reversibilidade de um no outro — o mundo do dinheiro e o da cultura —, já que o capital ou a riqueza financeirizada é ela mesma um inchaço de ficção ou uma inflação rentista de ativos. De outro lado, o descontrole da economia que se independentizou face ao Estado Social quebrado pela sua própria crise fiscal, também descontrolou o reino “autônomo” da cultura, que, tornando-se ela própria um artigo de comércio entre outros, não só se autonomizou uma segunda vez (como a própria economia), como se generalizou a ponto de entronizar o esquema culturalista (de base antropológica) de explicação em última instância da sociedade.

Resumindo o que venho afirmando. Um dos traços do urbanismo dito de última geração é que vive-se à espreita de ocasiões... para fazer negócios! Sendo que o que está à venda é um produto inédito, a própria cidade, que para tanto precisa adotar uma política agressiva de *marketing*, cujo ingrediente indispensável tem sido um sistemático agenciamento de iniciativas culturais, entre as quais destacam-se os sofisticados e aparatosos equipamentos culturais. Vemos multiplicarem-se, a cada dia, inclusive entre nós, tais edifícios, ditos, como todos já estamos cansados de ouvir, “motores” ou “alavancas” na “requalificação” (eufemismos hoje correntes entre urbanistas — e jornalistas...) das áreas “degradadas” (*idem ibidem*) da cidade. Ou seja, vê-se com naturalidade as atividades culturais serem instrumentalizadas na corrida competitiva das cidades, isto é, no processo de mercadização cada vez mais integral de um bem cultural e civilizatório por excelência como a cidade.

Só este aspecto mereceria um longo capítulo, na verdade central, pois tudo muda de figura no momento em que um Museu ou uma Sala de Concerto é projetado como mola para a gentrificação (ou enobrecimento, como preferem dizer outros) de uma região inteira de uma cidade. Como tratei por extenso desse tópico altamente problemático em várias ocasiões e não posso me estender demais, fica apenas a indicação do caráter estratégico desse polo de investimento simbólico para as chamadas “máquinas urbanas de crescimento”, como alguém denominou a cidade gerida empresarialmente, desde os anos 60/70 nos Estados Unidos, mais recentemente na Europa e, hoje em dia — pelo menos é o que pretendem alguns — , no Brasil. Pelas mesmas razões também apenas indico o crescente papel de tais equipamentos como centro irradiador da

“personalidade” (ou, no jargão, “identidade”) peculiar da cidade que o hospeda, que passa então, aliás como planejado, a ser identificada pelo seu centro cultural, museu, ou coisa que o valha — tanto faz, desde que seja uma isca prestigiosa, e suficientemente chamativa, como o Guggenheim-Gehry de Bilbao. Trata-se, é claro, de um lance de *city marketing*. Antes de tudo, um bom prefeito deve saber vender bem a imagem da sua cidade, tanto ao investidor à procura de uma localização segura quanto à própria população, reforçando-lhe o “patriotismo de cidade”, como se diz, a propósito desse novo tipo de fidelidade do consumidor a uma “marca”. Ao mesmo tempo, se todos procuram o seu Guggenheim, fica muito difícil distinguir a diferença buscada como valor associado ao “logo” da firma da padronização (ainda fordista) de um McDonald’s franquiado, fazendo a tal “identidade” mudar de sinal, sinônimo do sempre igual gerado pelo capital, que precisa se sentir em casa, e seguro, em toda e qualquer parte do mundo.

Em resumo: O que uma tal imagem de cidade anuncia? Em primeiro lugar, que ela, no caso Bilbao, possui um Gehry, assim como São Francisco tem um museu assinado por Mário Botta, Los Angeles, um Isosaki, mais um Richard Meyer, etc., todos membros do *star system* da arquitetura mundial. Essa imagem estratégica está portanto informando que existe doravante no País Basco uma real vontade de inserção nas redes globais, que sua capital deixou de ser uma cidade-problema e pode vir a ser uma confiável cidade-negócio. De fato, o que se dá mesmo a ver é o próprio emblema da credibilidade, os sinais emitidos por aquele consumado exemplar de maneirismo arquitetônico: materiais ostensivamente calculados para ofuscar pelo brilho *high tech*; atmosfera de vanguarda sugerida pelos volumes de corte desconstrucionista; ambiência in-

trovertida de uma enclave para os *happy few*. Um ícone, enfim, do mundo dos integrados, no caso a indispensável janela dos altos serviços culturais se abrindo para o terciário avançado, sem o qual a mencionada vontade elegantemente arrivista de inserção não passaria de um voto piedoso.

Identificação paradoxal, para dizer o menos. Pois o reconhecimento externo e interno buscado se daria em torno de um ponto de fuga tanto mais localmente aglutinador, como pretende, quanto mais se apresenta como uma verdadeira marca de extraterritorialidade, indiferentemente implantável em qualquer outro nó da malha global. Por isto mesmo é dita simbólica essa identidade estrategicamente planejada com os meios altamente persuasivos da cultura arquitetônica da imagem, inflacionada por duas décadas de pós-modernismo. Quanto ao recheio do museu, ficará em grande parte por conta das coleções itinerantes do próprio Guggenheim — outra ocorrência em rede, cuja ressonância cultural local tampouco é relevante, ou melhor, se resume a filas de dobrar esquinas —, dupla imagem da afluência que confirma o acerto do investimento nos serviços de alta visibilidade, de preferência em escala monumental. À vista de uma sonda cultural como esta, uma agência internacional de avaliação de risco concluiria que no País Basco os governantes finalmente resolveram “pensar global para agir local”, como manda a boa gramática gerencial.

9) *Como a senhora explica a atual multiplicação de museus? Que papel eles têm, além de dar prestígio às cidades que os abrigam? Pode-se falar numa nova arquitetura de museus?*

Continuo com o exemplo do Guggenheim. Não por acaso, Rosalind Krauss, ao refletir sobre “A lógica cultural dos museus no capitalismo avançado” (comunicação apresentada no CIMAM de 1990, em Los Angeles), numa clara alusão a Fredric Jameson, encerra o argumento sobre a “virada” ocorrida tanto no campo da produção artística quanto nas instituições que as veiculam, referindo-se à “revolução” provocada por Thomas Krens (hoje, sabidamente, a maior “autoridade” em matéria de negócios no campo das artes plásticas — instituições, circuitos, etc.). Justamente um graduado em Ciências Empresariais por Yale na direção do Guggenheim, e que justificava seus lances ousados dizendo estar ocorrendo com os museus algo da mesma ordem do que sucedera em todos os outros setores em que a industrialização também acabou por se instalar — da agricultura ao esporte. Por que não na Arte? Basta reparar no modo desabusado pelo qual se exprime Krens para sentir o tamanho da virada em curso: embora distinguindo mercado da arte de mercado de consumo de massa, mais próximo do *dealership* do que da indústria propriamente dita, Krens só se refere ao Guggenheim como *museum industry*, no caso, *overcapitalized*, em busca de *mergers and acquisitions* e carecendo de um *asset management*. Na mesma linha, exposições e catálogos são para ele “produtos” cujo *marketing* adequado requer uma área de venda cada vez maior, de sorte a aumentar sua “fatia de mercado”. De certa maneira não se pode negar que estaria assim se realizando no domínio insuspeitado da arte o ideal de valorização do capital, encurtar ao máximo o tempo de circulação, juntando na mesma operação produção e consumo. Conhecemos o resultado: a multiplicação de museus Guggenheim mundo afora, segundo o modelo Disney, como aliás faz questão

de salientar o próprio Krens, através de franquias, permitindo assim abrigar tanto o acervo da coleção quanto fazer circular as obras e promover exposições itinerantes mais facilmente patrocináveis por terem assegurada uma rede de lugares, exponenciando a rentabilidade conforme se replicam as mostras.

Isso sem entrar nos detalhes das negociações ocorridas, desde a venda da marca — veja-se as idas e vindas nas tratativas com a administração espanhola e, mais especificamente, de Bilbao — em que o caráter comercial e publicitário era nitidamente enfatizado, até a apresentação da maquete do projeto no Prédio da Bolsa de Bilbao, e a assinatura do contrato em Wall Street; ou ao mediar a aquisição de algumas obras que constituiriam o acervo (a coleção Panza — de obras minimalistas americanas, cuja aquisição por Krens aumentara o endividamento da Fundação e que se destinaria ao novo museu, que, no limite a pagaria, via franquia e outras benesses — teve o veto dos espanhóis, sobrou apenas Richard Serra com sua sala especial, num destaque que não deixava dúvidas de que o museu, embora financiado pelos espanhóis, era na verdade americano), acervo este adquirido através de suas “ligações perigosas” com a Sotheby’s — como todas as transações que costumam ocorrer no âmbito dos grandes negócios e das quais, novamente, não poderia se resguardar um museu que se pautasse pela ousadia. Sem contar, obviamente, o chamariz arquitetônico de Frank Gehry. O que levou Andrew Decker a questionar, num de seus artigos, se o Guggenheim seria uma instituição cultural que necessitava levar em conta as leis dos negócios ou era, ao contrário, um negócio sem mais... O próprio Krens ao referir-se ao que se inaugurava com Bilbao: — franquias em museus —, dizia: “Este projeto é um projeto heróico”. Por que? “Porque nos ajuda a definir

o que serão os museus”. Ou seja, é um experimento para o que serão os museus como instituição no século vinte e um.

Segundo Jeremy Rifkin, em *Idade do acesso*², também neste setor, o das franquias, a mudança atual de “paradigma” teria se feito sentir: “se a franquia de marcas e produtos existe há mais de um século — diz ele — , a franquia de conceitos é uma ideia inédita, que funciona na base de premissas muito mais compatíveis com a lógica do acesso do que aquela da propriedade”. As empresas de serviço portanto não apenas vendem suas marcas, mas suas fórmulas de organização, funcionamento, marketing, etc. Donde o crescimento exponencial das franquias — agora, como se pode constatar, introduzidas no circuito das artes.

Desde 1998, a nova dupla Krens-Gehry ronda o Brasil com o intuito de “seduzir” (a expressão é do próprio Krens, que se auto denomina “um sedutor profissional”)³ alguns prefeitos ou curadores incautos, e, enquanto aqui se discute se será melhor construir o museu nesta ou naquela região do Rio de Janeiro, o Guggenheim desmente que o negócio esteja sendo fechado, pois alega estar com problemas de caixa, ou seja, é preciso valorizar-se ao máximo: 2.000.000 de dólares para avaliar as condições, 100 para construir o museu, 20 (ao menos foi a soma da franquia em Bilbao, e é o preço da sedução anunciada pelo diretor-empresário-sedutor) para vender a marca, poder de decisão sobre as mostras (afinal mostras de motos, roupas

2. Cf. *L'âge de l'accès — la révolution de la nouvelle économie*, Paris, La Découverte.

3. Ver a respeito de todas essas transações que redundaram no museu de Bilbao o livro de Joseba Zulaika, *Guggenheim Bilbao, crônica de uma sedução*, Madri, Nerea, 1997.

Armani, ou o acervo de l’Hermitage — ao qual a Fundação acaba de se associar — são indiferentes, desde que lhe garantam um bom retorno), ao mesmo tempo que a cidade que o sediará, e que terá que financiar ou conseguir o financiamento para a obra, se alimentará da ilusão de estar se beneficiando com a leva de turistas que, no caso de Bilbao, nem mesmo visitam a cidade, mas que obrigam a administração local a investir sempre mais na mesma região, dualizando de vez a capital basca. O que não há de ocorrer no Brasil, onde nenhum estrangeiro virá para ver mais um Guggenheim-Gehry (agora, aparentemente substituído por Jean Nouvel) — seremos nós mesmos a pagar esta conta, de cabo a rabo. De qualquer modo, não há como não reconhecer que a empreitada é de vulto e que as exposições que se sucedem neste e noutros museus, cujos acervos são cada vez mais circulantes, movimentam milhões de dólares e fazem mover a manivela dos altos negócios.

Aliás, não por acaso o futuro dos museus foi assunto em Davos 2001 e, como registra o correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, Th. Krens era um dos *experts* (!) mais solicitados nos debates, em que foi ficando cada vez mais evidente — escreve o jornalista — “que o gestor do museu do futuro vai ter cada vez mais um perfil que se aproxime do CEO ou COO de uma empresa (principal executivo ou executivo chefe das operações). Ele deve ser mais um generalista do que um especialista”.⁴ Voltando ao nosso personagem, há quase dez anos Luis Fernandez-Galiano já observava que Krens introduzira no mundo exclusivo dos museus o estilo agressivo (como dizem os publicitários) dos operadores financeiros, um misto de

4. 25.03.2001, p.D12.

Mikel Milken e Donald Trump, vendo no museu o capital fixo e nas obras o capital circulante, aplicando à cultura, em suma, toda a “filosofia da engenharia financeira”. Ou as artimanhas de um negociante sedutor e inventivo.

Não surpreende pois que outros museus estejam adotando este modelo empresarial, inclusive trazendo empresários de verdade para dirigi-los, empresários que, ocupando o vazio deixado pela oportuna retirada do Estado desse campo (ao menos da gestão, pois pelo menos através de incentivos, ou contrapartidas de empréstimos de agências multilaterais, ele está presente, quando não na construção de toda a infra-estrutura urbana necessária para o empreendimento), se transformam em seus patrocinadores, com direito a sociedade no espaço. Veja-se a esse respeito a nova Tate, onde quem contribuiu para bancar a reforma da usina elétrica desativada em que foi instalada, tem direito de usá-la, por exemplo, para recepções. (O detalhe é menos desimportante do que parece, aliás, é crucial: em uma nova aliança de poder e dinheiro organizada em rede, o contato pessoal, e portanto o espaço estratégico no qual ele se dá torna-se indispensável). Mais próximo de nós, veja-se o caso do nosso (?) MASP: “construído em terreno cedido pela prefeitura, o edifício do MASP também pertence à municipalidade. Já a Associação MASP, composta de membros auto-indicados, é uma instituição privada, detentora do acervo do museu e com licença para usar o prédio”. E como indicam as aspas não sou eu quem estou estranhando o fato.⁵ Numa palavra, não se gerencia empresarialmente a cultura se a estratégia não for a apropriação *en privé* de um recurso coletivo, melhor ainda quando o intermediário desse processo é o próprio Estado.

5. Cf. Caderno T da revista *Bravo* de agosto de 2001, p.7.

Um novo episódio, também bastante próximo: o novo MAC/USP. Uma Universidade em crise, um acervo excelente: por que não geri-lo sem os entraves burocráticos e dando-lhe a visibilidade que merece? Com estes argumentos, uma Associação de amigos do MAC convida alguns arquitetos de renome para um concurso fechado, foge das licitações, coloca o museu no lugar mais surpreendente, no Bairro da Água Branca, pretendendo ser aí um “novo eixo cultural”, mas não por acaso dentro de uma Operação Urbana, beneficiando-se da lei que obriga a troca de coeficiente construtivo por área de interesse social (aliás este está sendo um expediente recorrente em São Paulo, veja-se o shopping do Silvio Santos no Bexiga, transformado em “Complexo de entretenimento”, para driblar todas as restrições de índices construtivos; ou o Centro Cultural Tomie Othake, possibilitando ao grupo Axé a construção de megatorres de escritórios, por sinal com projeto do próprio Ruy Othake; e bem recentemente o projeto o Centro empresarial e cultural Gold Center, ao lado do Parque Villa-Lobos — ele mesmo, algo no gênero). No caso do MAC e da Operação Água Branca: em se tratando de um grande Centro Empresarial ainda por ser ocupado e ativado, nada melhor do que associá-lo a um empreendimento que, além de satisfazer à demanda de seus futuros frequentadores, antes de tudo serve de marca publicitária nobilitadora, um museu de arte e da USP. Entusiasmado, o Secretário de Planejamento da Cidade declara à imprensa: “São Paulo precisa se qualificar (sic), a presença de grandes nomes pode ajudar”. E um destes, não por acaso o escolhido, Bernard Tschumi, afirma encantado: “o lugar onde deve ser construído o museu é absolutamente contemporâneo, ao lado de uma estrada de ferro, um viaduto e um shopping center! Não falta nada”. Em seu projeto aliás ele se encar-

regará de completar o que hoje é condição *sine qua non* de todo museu ou centro cultural que se preze: dos dez andares, três são de galerias (calculadas na devida medida do acervo? ou para que tipo de exposições? pressupõem algum programa curatorial? mas talvez ainda seja cedo para definir isso e hoje em dia não é bem esta a preocupação maior dos júris que avaliam tais projetos), quatro são de estacionamento (algo que não poderia faltar numa cidade como São Paulo — no caso, permitindo que se vá com facilidade de um parking a outro: do shopping Plaza, por exemplo, para o do Museu. Consumo com comodidade e segurança), mas sem esquecer o “sky-lobby”, com restaurante, loja e uma pequena galeria; finalmente rampas que propiciam uma visão ampla da cidade, jardim e mais outro restaurante. Agora, sim, podemos dizer: “Não falta nada” a esta grande caixa de vidro avermelhada, como um pacote de bombons, perdida em meio aos trilhos da antiga FEPASA.

Aliás é bom não esquecer que Tshumi é o mesmo arquiteto que projetou as “folies” do Parque de la Villette — pequenas construções em ferro, vermelhas, sem função aparente, salvo pontuar a paisagem e citar Chernikov (ou seja, restringir-se a uma auto-referência arquitetônica), e que, como Gehry, Eisenman, Libeskind, e outros, fazia parte do grupo dos assim chamados arquitetos “desconstrucionistas”, sendo ainda mais radical do que o mago de Bilbao quanto a pensar a arquitetura como “disjunção”, inclusive entre forma e função — igualmente múltiplas e cambiáveis. Ora, por isso mesmo, talvez sejam estes os arquitetos que melhor compreenderam o que sejam hoje (ou justamente não sejam) os “novos museus”. Foi-se o tempo em que um determinado acervo de objetos de valor cultural reconhecido era suficiente para definir a natureza e

destino de um museu. Bem como sua arquitetura. Como nem mesmo esse mínimo é mais necessário para especificar um museu, fica difícil dizer ao certo do que se está falando quando o tema é a arquitetura dos museus. Na verdade, um paradoxo bem conhecido: por um lado, somos testemunhas de uma avalanche museal inédita; por outro, quanto mais a maré se avoluma, menos sabemos dizer com que objeto estamos de fato lidando. Os inúmeros encontros internacionais promovidos pelo ICOM, Museus e outros organismos do gênero, não fazem senão reforçar esse sentimento ambivalente de que a instituição museu está em crise no momento mesmo de sua proliferação e diversificação numa escala social nunca vista. E isto não se deve apenas ao fato de não haver mais limites, tanto temporais quanto disciplinares — pode-se expor de tudo ou mesmo nada, misturar “produtos culturais” (outra novidade, inclusive na terminologia bem sintomática) cuja justaposição num mesmo espaço de exibição nobre seria noutros tempos impensável, sem falar na velha e obsoleta distinção entre o baixo e o elevado em termos estéticos —, mas sobretudo à multiplicação de atividades de tal modo heteróclitas abrigadas sob o seu teto (dos tradicionais ateliês de ensino e criação aos novos serviços de informação e consumo oferecidos aos seus visitantes, ou melhor, usuários), que já se tentou de tudo em matéria de analogia para qualificar esses novos edifícios que ainda levam o nome de museus: centro cultural, shopping center, complexo de entretenimento (eufemismo para shopping que graças a algum apêndice dito cultural se beneficiam de incentivos fiscais e outras leis urbanas, como vimos), parques temáticos, e por aí afora.

Indefinição que evidentemente se reflete no trabalho do arquiteto. O que de fato ele estaria projetando quando

projeta um museu nos dias de hoje? Pois essa indeterminação mesma da forma-museu nos tempos atuais é um convite à conversão da arquitetura numa imensa floração de formas intransitivas se desdobrando no espaço (não por acaso associa-se o museu do Gehry, em Bilbao, a uma papoula, por vezes a um polvo ou mesmo um barco; o de Milwaukee, do Calatrava, a uma libélula; o Museu Municipal de Kushiro, no Japão, do arquiteto Kiko Mozuna, a um pássaro de ouro, e assim por diante). Já dizia Tshumi há vinte anos atrás: deve-se olhar uma obra de arquitetura como se fossem movimentos coreográficos — “cheios e vazios, sequências, articulações, colisões”. Enfim, algo que está sempre no “limite” de vir a ser algo diverso.

Está claro que nestas circunstâncias projetar museus já não apresenta a mesma óbvia inocência de antigamente. Superdimensionamento, espetacularização, etc. são sintomas que falam por si. Quando se diz que a “caixa” do museu se rompeu, o que de fato se está constatando, para além da dimensão propriamente morfológica, é que não se trata mais de um edifício destinado a abrigar objetos cuja apreciação procura facilitar da melhor maneira. Ocorre que tal destinação elementar já comparece mediada pelas “n” funções que o museu passou a exercer. A novidade não está de modo algum na implosão do “caixote”, mas nessa resultante sobredeterminada de exigências e pressões das mais variadas procedências, da política cultural de turno aos múltiplos interesses das novas máquinas de crescimento urbano, sem contar os altos negócios que aí se agenciam. Pois é essa promiscuidade que aflora já no desenho mesmo desses edifícios que vão se reproduzindo mundo afora com o velho nome de museu.

Não há dúvida, trata-se de um verdadeiro *tournant* que trouxe a cultura para o coração dos negócios — o en-

contro glamouroso entre cultura, dinheiro e poder — e que se expressa no que venho chamando de “culturalismo de mercado”, a propósito do papel desempenhado pela cultura nas novas gestões urbanas, mas que serve para designar este amálgama inédito entre cultura e mercado. É claro que não estou me referindo à simples relação entre arte e mercado, sem cujo contraponto de nascença, quase sempre hostil mas não raro convergente, não se teria notícia de algo como a moderna obra de arte autônoma — como já se disse, uma mercadoria paradoxal. Estou sim me referindo a essa inédita centralidade da cultura na reprodução do mundo capitalista, na qual, como estou sugerindo, o papel dos equipamentos culturais está se tornando por sua vez igualmente decisivo.

10) Nesse contexto dos “novos museus”, o que a senhora pensa sobre a figura do curador e o trabalho de curadoria? E qual o papel do artista?

Retomando o que eu vinha dizendo: pouco importa se é um museu privado ou público, exigem-se curadores ou diretores artísticos que funcionem também como *managers*, caso não contratem os serviços especializados de um gerente, ou um publicitário. O mesmo que eu dizia sobre os novos diretores-gerentes também se aplica aos curadores, no limite são eles (quando se distinguem da figura do diretor) que programam e, na maior parte das vezes, agenciam as mostras estáveis e itinerantes que fazem funcionar esse novo circuito das artes. Aliás eles próprios também circulam, constituindo um verdadeiro *star system* de curadores que fazem carreira indo de um museu a outro, de uma mostra internacional à outra, e assim por diante. Fechando o círculo perceberemos que

esta simbiose vale também para os artistas que se apresentam no mercado do patrocínio. Em escala maior, estamos vendo o museu — por definição um recurso civilizatório, qualquer que seja a forma histórica na qual se apresente — convertido, e legitimado apenas nesta medida, em polo midiático de atração econômica, sem falar na referência de distinção que sinaliza para as classes tradicionais, como quem diz “também estamos na rede”.

Não saberia precisar exatamente o momento dessa reviravolta no campo artístico e que vai se refletir, evidentemente, na função e natureza, por exemplo, dos museus. Há quem veja na eclosão da arte tecnicamente reproduzível — na análise clássica de Walter Benjamin —, responsável pelo declínio da obra de arte aurática em favor do valor de exposição, esse momento decisivo de inflexão. Por esse caminho, tanto Rosalind Krauss quanto Jean-Marc Poinot, por exemplo, apesar de suas divergências, concordam em atribuir ao Minimalismo, mais especificamente à produção do objeto em série, a virada em que a obra passa a ser produzida para ser reproduzida e, a seu modo, consumida.⁶ E “consumida” como valor de troca, de sorte que o museu passa a ter algo de empório, ou então teatro em que a mercadoria-arte seria encenada na sua forma publicitária.

Além disso, o minimalismo coincidiria com o fim do artista deificado, do sujeito artista, da assinatura, da criatividade expressiva, etc., enfim, de todos os valores tradicionais da arte, que cedem lugar a um novo indivíduo — à subjetividade vazia de um eu mínimo, para

6. Os textos a que estou me referindo são: a comunicação citada há pouco, de Rosalind Krauss, e, de Jean-Marc Poinot: “Quand l’oeuvre a lieu”, in *Parachute* n°46, Montréal, 1987, pp. 70-77.

utilizar a expressão de Lasch. É como se ocorresse uma reprogramação empresarial do espírito, agora voltado para si mesmo e embrulhado numa retórica da “autenticidade”, da ação comunicacional, da transparência, etc. — a nova forma da ideologia, aquilo que alguns autores começaram a chamar de “ideologia soft” (p. ex. François Bernard Huyghe e Pierre Barbès, ou Jean-Pierre Le Goff)⁷: a tentativa de uma homogeneização de outro tipo da sociedade, através justamente da retomada massiva do vocabulário crítico e artístico transformado, nada mais nada menos, do que numa fórmula adaptativa, de cunho nitidamente gerencial, ou seja, a nova fórmula do sucesso. Mais especificamente, citando Huyghe: “Uma das funções principais da ideologia soft é assegurar, numa sociedade fatigada pela algazarra da história, a concórdia sobre um modo de vida apático e comum”, em que cada um se sente livre para procurar seu “*petit bonheur*” privado. Esta, pode-se dizer, a extensão da lógica produtiva da “barbárie doce”, de que fala Le Goff. Ou ainda, voltando a Lasch: a única “experiência” que esses artistas transmitem é a da irrealidade, em que a única coisa que sobrevive é o eu, mas um eu sem sujeito, reduzido ao grau zero da sobrevivência.⁸

Segundo Jeremy Rifkin (no livro citado há pouco), uma das características da nova economia seria justamente esta: a de ser uma “economia da experiência” — em que as pessoas consomem a sua própria experiência fazendo

7. François-Bernard Huyghe e Pierre Barbès, *La soft idéologie*, Paris, Robert Laffont, 1987 e Jean Pierre Le Goff, *Le mythe de l'entreprise*, Paris, la Découverte, 1995, em especial o capítulo “De l'échec de Mai 68 à la barbarie douce du management”.

8. Cf. *O mínimo eu*, São Paulo, ed. Brasiliense, 1986.

a aquisição dela por segmentos comercializados. Por isto mesmo, diz ele, “os setores de ponta do futuro repousarão sobre a mercadização de toda uma gama de experiências culturais antes do que sobre os produtos e os serviços tradicionais fornecidos pela indústria.” Ao mesmo tempo, constata ele, quando o capitalismo evolui para a produção cultural e a mercadização da experiência, uma nova elite, e não mais a classe burguesa e proprietária, começa a definir as normas e valores da sociedade — os “intermediários culturais”, cujo poder reside nos “ativos imateriais” que possuem: “saber, criatividade, sensibilidade artística e talentos de empresários culturais, *expertise* profissional e faro comercial”. São artistas, intelectuais, publicitários, enfim, atores sociais que antes possuíam uma certa independência, mas que hoje migraram para a esfera mercantil a ponto de se transformarem em meros “instrumentos da função marketing”.⁹

É quando os valores reativos da crítica, por natureza contestadora e anti-sistêmica, se transformam, como alertam Boltanski e Chiapello (pensando especialmente no surto neo-vanguardista “68”), em cooperativos e descambam para novas formas de opressão e de mercadização que ela mesma (a crítica, especialmente artística) involuntariamente contribuiu para tornar possível.¹⁰ O que de fato parece ter acontecido é a migração dos valores propugnados por aquela crítica para o mundo empresarial e vice-versa: as antigas barreiras que separavam os dois mundos em princípio antagônicos — dos negócios e da vida de artista — teriam se tornando de tal modo poro-

9. Cf. *L'âge de l'accès — la révolution de la nouvelle économie*, ed.cit., pp.14-15 e 235.

10. Cf. *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

sas, que ficou cada vez mais difícil distinguir um artista digamos “empreendedor” de um executivo de uma firma que funcione na base de prospecção de “parcerias” para a realização de “projetos”. Notam os mesmos autores, por exemplo, que o elogio corrente da alta produtividade, característica das novas tecnologias, se dá nos termos em que se costumava descrever a função por assim dizer desbravadora da arte, como criatividade, imaginação, invenção, inovação, etc. Por sua vez, termos recorrentes, estes últimos, na caracterização do novo *manager* requerido pela organização dita “em rede” da atual produção capitalista flexível, cada vez mais um profissional que se destacará pelo anti-convencionalismo, pela versatilidade em multiplicar projetos e estabelecer boas conexões num mundo de negócios cada vez mais relacional (a ponto de o contato pessoal em lugares privilegiados tornar-se fundamental). Enfim, deverá mostrar-se criativo como um... artista — o qual, por sua vez, foi se tornando um especialista em costurar patrocínios e parcerias, e cuja “arte” foi se transformando num “produto” de equipe, ou de um “círculo de qualidade”, como se diz no jargão pós-fordista.

Círculo a que Pierre Gaudibert chama de *experts-profissionais-dispondo-de-critérios-de-valor-na-arte-contemporânea*. Na opinião do autor, expressa num livro conjunto com Henri Cueco, *L'arène de l'Art*, a chamada “arte internacional” dependeria exclusivamente de um grupo muito restrito de decisores: conservadores de museus, marchands, alguns colecionadores e críticos de arte, os promotores e realizadores de exposições que, inclusive, se apresentam como “criadores”. São estes os que detêm as rédeas dos negócios no campo das artes, da produção ao consumo, marketing incluído, por suposto. São portanto os que, num certo sentido, definem o rumo das

artes e induzem a própria “criação” dos artistas. “Jamais, em todo o caso — diz Gaudibert — o bloco produtores-difusores foi tão homogêneo; o marchand e seus artistas dão a imagem de uma coesão de empresa moderna, eficaz, solidária..., a um tal ponto, que a noção de co-autor cúmplice, de ‘artista à sua maneira’ nunca foi tão reivindicada por este empresário das artes”. Fica assim difícil precisar por onde tudo começa: pelo crítico, pelo marchand, pelo banqueiro — de quem foi a ideia? Avançando ainda mais o sinal, este mesmo autor chega a sustentar que já existe algo como uma internacional do mercado de arte que funciona como uma seita, com seus terroristas e integristas! Segundo ele, o sistema já estaria tão instalado que possui “todas as síndromes próprias aos grandes negócios especulativos: baixa de qualidade, repetição, preços exorbitantes, blefes quanto à originalidade, intromissão, terrorismo intelectual, uniformização [...] Todo produto deve ser simples, claro, definível em poucas frases. A obra é seu próprio logo, tão opaco e simplificado como uma embalagem”. De outro lado estas obras em geral “são de grandes dimensões, com uma ampliação de sua presença física: efeitos de matéria, objetos, colagens, pinturas dilatadas de efeitos teatrais. [...] Trata-se antes de tudo de criar para os decisores mundiais uma arte espetacular, *passé-partout*”.¹¹

Em grande parte dos casos, aliás, são obras que circulam de mostra em mostra, sem que haja a menor possibilidade de serem adquiridas por colecionadores particulares. Muitas delas, por sinal, não passam de projetos a serem realizados no local — milhares de latas, de cordas, de sacos, etc., nem sempre transportáveis, mas

11. Cf. *L'arène de l'Art*, Paris, galilée, 1988, pp.10,12,30-35.

que podem ser refeitos cada vez, ou comportam variantes, desde que o que está sendo exposto corresponda às expectativas geradas pelos eventos anteriores. As famosas instalações. Ou seja, o que circula de fato é o artista, ou melhor a sua imagem, ou a “experiência” que sucita — o que os obriga a um contato permanente com a mídia, pois têm que atuar dentro do referido circuito, associando sua imagem a certas marcas inconfundíveis: bichos empalhados, corpos mutilados, pratos quebrados, monumentos travestidos e assim por diante. Por isso mesmo, o circuito absorve sem problemas e até encomenda obras que fizeram sucesso por seu caráter iconoclasta, anti-institucional, etc. e que passam a ter um alto valor, a ponto de serem indispensáveis em exposições-marcos, como as bienais que se prezem e queiram ganhar projeção e circular mundo afora. Veja-se o caso do “maldito” Hans Haacke, prêmio em Veneza; ou, por exemplo, o de Damien Hirst, um dos nomes mais conhecidos da atual *britart* — “o rei do marketing”, segundo reportagem recente de uma revista brasileira¹² — que vende suas obras por altos preços, ao mesmo tempo que cultiva a imagem de artista polivalente (produz quadros, esculturas, livros, vídeos, instalações...) e extravagante (com o que pretende estar questionando, à maneira das velhas vanguardas, o *establishment* dos novos artistas-*managers*, embora o que venda seja em grande parte, justamente, esta fachada de artista romântico que constrói, sem falar que seus patrocinadores são nada mais nada menos do que o diretor da Tate e o galerista Charles Saatchi — um dos promotores da campanha que levou Margareth Thatcher ao poder).

12. Cf. *Carta Capital*, ano VIII, n.º 168, dez. 2001, pp.64-66

11) O que a Senhora acha da participação crescente de artistas e arquitetos no mundo da moda e vice-versa, a invasão dos museus e dos circuito das artes pelos estilistas?

“Contaminações” me parece uma boa caracterização para esse novo mundo misturado dos museus, e suas mais inesperadas ramificações. Por ocasião do Morumbi-Fashion de 1999, o jornalista Antônio Gonçalves Filho intitulava sua matéria a respeito: “O arquiteto dos museus entra na passarela da moda”.¹³ O arquiteto em questão era Paulo Mendes da Rocha, convidado pelo dono da M. Officer para desenhar o espaço do desfile da grife. A mesma matéria nos informa que o novo parceiro do estilista Carlos Miele teria consentido em relançar sua cadeira Paulistano (projetada em 1957 para o Clube do mesmo nome) para a qual o empresário, por seu turno, teria criado novas capas, uma para cada estação do ano, como seria de se prever em se tratando de moda, uma espécie de colete que num determinado momento uma modelo vestiria em performance a parte durante o desfile. Também somos informados pela matéria que a cidade teria ganho um novo estilista, já que sobre o manequim suspendia-se um vestido longo trazendo estampado o esboço original do MuBE. A um tal livre trânsito justamente o proprietário da grife deu o nome de “Contaminação” (título da “mostra”, ou desfile). Como disse, não sei de denominação mais apropriada para esse intercâmbio de funções, para ficar ainda nos termos do artigo original. Acresce que a M. Officer também produz vídeos e performances de artistas de renome em seus desfiles, e além da cadeira de PMR tam-

13. Folha de São Paulo, 11.01.1999, p.D1.

bém tenciona introduzir seus produtos no mercado fonográfico. A essa altura, inútil lembrar que a M. Officer atua igualmente na “área social”, com a mesma desenvoltura com que expande o núcleo cultural dos negócios da moda. O novo na atualidade destas contaminações é a tranquilidade desinibição com que se anuncia seu teor de estratégia a um tempo cultural e mercadológica — uma não vai sem a outra. Tornou-se a coisa mais natural do mundo que quem fala em cultura também fale necessariamente em *management*. Assim que o diretor executivo da Cartier afirme que é preciso aproveitar o fato de a cultura estar na moda tornou-se uma espécie de senso comum comercial.

Daí o caráter cada vez mais “cultural” de que precisa se revestir a esfera dos negócios (da imagem de “marca” à “atitude” empresarial), e a necessária organização empresarial de qualquer iniciativa artística que aspire à indispensável “visibilidade” numa sociedade de redes efêmeras. Por isso, hoje em dia, o estilista de moda — mais do que o cineasta — parece ter se tornado a figura emblemática entre esta criação estética e o *management* flexível. A apresentação de uma coleção mobiliza uma rede considerável de cenógrafos, músicos, promotores, fornecedores de estampanaria, costureiras, publicitários, arquitetos-cenaristas, designers gráficos, jornalistas especializados, obedecendo a um roteiro “artístico” (a proposta...) — como uma Bienal de instalações ou um desfile de escolas de samba (hoje também uma indústria flexível). Só assim se constrói uma “marca” que por sua vez pauta a futura prospecção do gosto tendencialmente redescoberto na sociedade, a prospecção dos estilos de vida e consumo. Sem falar é claro na progressiva indistinção entre a top model e a star dos outros gêneros de espetáculo — cinema TV, teatro, dança. Não surpreende que a produção artística

hoje seja incompreensível sem esse suporte material. Ou, por outra, todos os ramos parecem funcionar interligados numa imensa rede de conexões igualmente “empreendedoras”, e na qual um dos ingredientes estratégicos é a circulação permanente das pessoas concernidas num mesmo ambiente de gente que “decide” ao se encontrar — esse o núcleo duro em torno do qual gravita uma pequena legião de modetes, culturetes e arteiros. Essa área de convergência e permuta requer obviamente espaços altamente qualificados e funcionalmente específicos e polivalentes.

Não por acaso, pois, os arquitetos de museus parecem estar atentos a estas “contaminações”, que tanto trazem a moda para dentro dos museus, quanto os transformam em arquitetos na moda e da moda. Assim, vários deles, que se tornaram conhecidos por seus museus ou centros culturais, passaram a projetar lojas de grifes ou espaços de desfiles. Aliás, os mesmos que também são responsáveis pela ambientação das grandes mostras de arte. Por exemplo, Jean Nouvel, que se celebrou sobretudo por seu Instituto do Mundo Árabe e assina pelo menos dois outros museus — o das Artes e Civilizações, de Paris, e o Museu Rainha Sofia de Madri —, acaba de pintar de preto o interior do famoso prédio Guggenheim de NY, do Wright, para receber a exposição *Brazil Soul and Body*, após ter projetado a sede da Versace, também em NY, e, não faz muito, as Galerias Lafayette de Berlim. Herzog e De Meuron — conhecidos hoje especialmente pela reabilitação da Nova Tate, de Londres —, foram convidados a conceber lojas e sedes das indústrias italianas de confecção Prada, ao lado de um dos mais polêmicos arquitetos, Rem Koolhaas. Este, ao que parece, por ter interessado o empresário chefe da marca, Patrício Bertelli, por suas ousadas teorias a respeito da imposição do modelo shopping-cen-

ter às cidades contemporâneas, de modo a programar o consumo em todas as instâncias — para Koolhaas, não apenas a essência do homem atual, mas o último reduto de atividade pública (!), e que, num processo de colonização da vida urbana, estaria levando a um redesenho de todos os prédios e ruas das cidades, de modo a adequá-los aos mecanismos e espaços de compras. Como comenta a jornalista de moda da Folha: “dos aeroportos aos museus”. Afinal — continuando com as nossas contaminações — são três dos seus assistentes que colaboram com o curador Laurent Le Bon na cenografia da mostra “Parade”, do Beaubourg, na “Oca” do Ibirapuera. A mesma matéria anterior nos informa que Herzog justifica ter cedido à Prada por esta “representar um novo tipo de cliente, interessado num novo tipo de arquitetura e que se envolve numa troca de experiências, participando de um *debate cultural*” (grifo meu). A colunista comenta, de seu lado, que a novidade dos projetos desses arquitetos estaria em “deslocar as funções da loja, tratando-a mais como um espaço artístico”.¹⁴

Afinal as distinções são de tal modo tênues, como vimos, que a moda passa a ser hoje a expressão por excelência de um outro tipo de produção/consumo, que cultiva a diversidade, o novo, o efêmero, a criatividade (artística ou como se queira chamar), etc. — características da “era do vazio”, quando vivemos sob “o império do efêmero”, completando a citação de Lipovetsky, para quem “a

14. Folha de São Paulo, 19.10.2001, caderno Especial p.5. Aliás sobre todas estas questões ligadas à Prada e seus arquitetos, ver, além deste caderno Especial sobre Moda, as reportagens de Erika Palomino dos dias 27 de fevereiro e 3 de março de 2001 e, mais recentemente, de 11.01.2002 e, sobre a exposição na Oca, Folha de São Paulo, 8.10.2001, p.E 1. Cf., do próprio Rem Koolhaas, *Mutaciones*, Barcelona, ACTAR, 2000, especialmente capítulo sobre “Shopping. Harvard Project on the City”.

alta costura museifica hoje a moda numa estética *pura*”, ao mesmo tempo que, de seu ponto de vista, “reabilita o ethos econômico”!¹⁵

Invertendo o diagnóstico a respeito das “contradições culturais do capitalismo pós-industrial” de Daniel Bell, Lipovetsky foi dos primeiros autores a demonstrar o quanto o neo-hedonismo é um vetor de indeterminação e de afirmação da individualidade, altamente propício num contexto de economia frívola. A *fun morality* contemporânea, que trabalha justamente no sentido da afirmação individualista da autonomia privada, da individualidade lábil, e assim por diante, é o ethos flexível de que necessitava o novo capitalismo. Nada mais funcional, portanto, do que a moda na sua exigência de reciclagem permanente; ela é, do ponto de vista apologético de Lipovetsky, o contrário do que se costuma dizer, é “um instrumento de racionalidade social: *racionalidade invisível*, não-mensurável, mas insubstituível para adaptar-se rapidamente à modernidade, para acelerar as mutações em curso, para constituir uma sociedade armada em face das exigências continuamente variáveis do futuro. O sistema consumado da moda instala a sociedade civil em estado de abertura diante do movimento histórico, cria mentalidades desentrançadas, de dominante fluida, prontas *em princípio* para a aventura deliberada do Novo.”¹⁶

Portanto o autor é levado a não concordar, também ele (como Huyghe ou Le Goff, citados há pouco), com o tão propalado fim das ideologias; segundo ele, estaríamos assistindo antes a uma reciclagem das mesmas na órbita da

15. Gilles Lipovetsky, *O império do efêmero*, São Paulo, Cia. da Letras, 1989, p. 108.

16. *Ibidem*, pp. 176-7.

moda — traduzindo: a uma glamurização das ideias. Não que essas sejam totalmente comandadas por uma lógica de renovação gratuita, mas, segundo Lipovetsky, a lógica do novo acaba penetrando mesmo nas esferas que, *a priori*, são mais refratárias aos movimentos da moda. Graças a isso, as novas ideias liberais teriam conseguido tão rapidamente se impor. Justificando-se, passa a expor o que chama de “nova cultura empresarial” — algo que começa a produzir transformações profundas no comportamento dos indivíduos. Por exemplo: as empresas — diz ele — se tornam menos lugares de exploração e de luta de classes do que de criação e participação de todos, algo como um processo de “cooperação conflitual”. Uma tal reviravolta evidentemente não poderia deixar inalterada a esfera subjetiva, fazendo com que o “individualismo psi” dos anos 60 tenha se reciclado “integrando a nova sede de business, de software, de mídia, de publicidade”. Ganhar dinheiro e publicidade estariam sendo reabilitados, mas agora com motivações psicológicas e culturais: nesta nova sociedade “narcísica” e de “vertigem da subjetividade intimista, o business é tanto um meio de construir para si um lugar economicamente confortável quanto uma maneira de realizar-se a si próprio, de superar-se, de ter um objetivo estimulante na existência”. Explica Lipovetsky: “Não há nenhuma ruptura entre o novo culto empresarial e as multiplicadas paixões dos indivíduos pela escrita, música ou dança; por toda parte são a expressão de si, a ‘criação’, a ‘participação em profundidade’ do Ego que predominam”.¹⁷

Voltando a Jeremy Rifkin: ele, por sua vez nitidamente inspirado em Lasch, explica-nos que a nova identidade

17. *Ibidem*, pp.252-55.

do Eu não pode, contudo, ser pensada mais em termos de que este produz ou acumula, mas no “número e intensidade das experiências às quais tem acesso”. E acrescenta: “as novas gerações se acreditam povoadas de ‘criativos’ que evoluem confortavelmente entre as cenas e as representações do mercado cultural, adotando sucessivamente os diversos cenários” — ao que ele chama de “personalidade proteiforme”, ou, na terminologia de Keneth Gergen, “multifrênica”, que “evolui em meio de correntes move-didas, interativas e contraditórias”. Um eu fragmentado e “conectado” — como diria Baudrillard: “reduzido a terminais de múltiplas redes”. Ao mesmo tempo, conclui Rifkin, a surrada metáfora teatral para o comportamento humano ganha uma outra dimensão: um número crescente de pessoas passa a conceber sua vida como uma representação teatral, como uma representação artística ou uma obra prima inacabada, enquanto as indústrias culturais, de seu lado, se encarregam de explorar esta nova forma de consciência, fazendo com que uma fração considerável da economia vá sendo acionada justamente pelos “gestores de imagem”. Plasticidade do psiquismo humano que paradoxalmente o autor vê como uma possível nova via de renovação cultural.¹⁸ Eu prefiro a companhia dos que, segundo ele, “mais cínicos”, vêem nessa fragmentação uma forma de alargar a gama de nichos de mercado cultural.

12) *A senhora utiliza muito o conceito de sociedade do espetáculo de Guy Debord. Acredita que ele dê conta das modificações recentes na relação entre economia, política e cultura? O conceito adorniano de “indústria cultural” tornou-se obsoleto?*

18. Cf. *op.cit.*, cap.10.

Recorro, de fato, ao conceito de Debord, mas não na acepção banal e esvaziada que em geral é usada para falar da pós-modernidade, e sim no sentido preciso de generalização da forma mercadoria. Tanto ele quanto Adorno nos ajudam a pensar o que está ocorrendo hoje, desde que postos em perspectiva histórica, visto estarmos numa outra etapa do capitalismo, apenas entrevista por ambos.

De minha parte, venho tentando, modestamente, dar um passo à frente, buscando desvendar a gênese desta convergência entre o mundo da cultura e dos negócios, ou melhor, as transformações culturais, em especial no campo das artes — das instituições à produção e ao consumo —, ocorridas nesse final de século e que fizeram da “produção” cultural não apenas um ramo entre outros da indústria, e que tinha um papel estratégico, ideológico (no tempo em que Adorno e Horkheimer a tematizaram), mas que agora foi internalizada pelo próprio processo de produção econômica. Fusão, permeabilidade, conversão de uma coisa na outra, etc. — assim poderíamos descrever esta ocorrência, na verdade, uma revolução gerencial do capitalismo que trouxe a cultura à condição que, em termos já ultrapassados por este mesmo processo, chamaríamos de infraestrutural, quando a ciência, por exemplo, como principal fator de produção, se alargou a ponto de incluir o conhecimento e a invenção. Talvez se possa dizer, resumindo tudo o que eu vinha dizendo até aqui, que na fase atual do capitalismo a cultura passou a principal insumo da produção — da informação à informática... Tudo isso, portanto, não mais nos termos da velha “indústria cultural”.

Trata-se na verdade de um fenômeno novo. Ou seja, chegamos à situação paradoxal em que não só os grandes negócios parecem necessitar de iscas culturais, sob pena

de não terem futuro, mas, mais ainda, para que ocorram, são obrigados a incorporar, do gerenciamento à divulgação de seus produtos, valores e modelos de funcionamento da cultura, mais especificamente, das artes, deixando-as ao mesmo tempo desarmadas enquanto instância crítica. Tudo se passa como se a cultura de oposição, os questionamentos próprios à arte, em especial a desestabilização de todos os valores burgueses, buscada especialmente pelas vanguardas e que culmina com os movimentos da década de 60, fossem aos poucos passando para o campo inimigo, deixando a arte e a crítica sem objeto. Êxito ou fracasso de um projeto que pretendia dissolver as distâncias entre arte e vida? Como já se disse, a “crítica” hoje passou a ser intrínseca ao próprio processo gerencial, ao mesmo tempo que o modelo gerencial de última geração está de tal forma entranhado em todas as atividades do cotidiano que, mesmo quando não lucrativas, se pautam pelos mesmos preceitos de eficiência empresarial: livre iniciativa ou autonomia, criatividade, autenticidade, comunicação... Vemos as utopias de 68 transformarem-se em empresas do terceiro tipo e a crítica não apenas sendo recuperada pela indústria, cultural ou outra, mas uma vez realizada, trazendo à tona a sua eficácia para o mundo da mercadoria. A verdade é que ambas parecem se dar as mãos obedecendo ao “novo espírito do capitalismo”. (Lembro aqui as referências já feitas, na resposta à pergunta de nº 10, a Boltanski e Chiappello.)

Donde a atualidade de uma afirmação que há vinte anos atrás parecia tão temerária, como a de Jameson: de que a cultura é na pós-modernidade a lógica do capitalismo — no fundo, repetindo o mote profético de Guy Debord, segundo o qual a cultura viria a exercer a mesma função estratégica desempenhada nos dois ciclos anterior-

res pela estrada de ferro e pelo automóvel. Também Jame-son se deu conta de que as “energias” liberadas nos anos 60 reverteram no seu contrário, ao observar que, uma vez eclipsada a esfera autônoma da cultura, o resultado não foi o seu desaparecimento, “mas a sua prodigiosa expansão, a ponto de a cultura tornar-se coextensiva à vida social em geral: agora todos os níveis tornam-se aculturados [...], tudo afinal tornou-se cultural”.¹⁹

Como escrevi num de meus últimos textos, registrando esta guinada na origem da assim chamada “era da cultura”: assistimos pois a uma metamorfose do “cultural”, cujo pós-materialismo, a princípio reativo, foi se tornando pró-ativo, para não dizer cooperativo, à medida que se estetizava e se concentrava nos valores expressivos de uma ordem social que alegava a seu favor haver destronado o primado das relações de produção em nome das relações de “sedução”, como foi saudada a era do vazio (há pouco mencionada) que se iniciava (talvez ajude referir-se então a um segundo turno daquilo que alguns, especialmente nos *campi* anglo-americanos, vem chamando de *cultural turn*, e cuja origem datam nos anos 60).

Novamente, retomo, sempre de forma resumida e um tanto livremente, uma periodização que estabeleci no meu último livro sobre *A cidade do pensamento único*. Como observei: se assim é, se é fato que há uma ou duas décadas a nova *new left* está convencida de que a lógica do capitalismo contemporâneo tornou-se cultural, seria então o caso, para início de conversa, lembrar certas circunstâncias da sempre relegada década de 70 (talvez mais decisiva que o estopim dos *sixties*), a começar pela indis-

19. “Periodizando anos 60”, in Heloisa Buarque de Holanda, *Pós-Modernismo e Política*, Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

pensável constatação de que foi nada mais nada menos do que a própria direita quem primeiro proclamou, nos anos 70 precisamente, que de fato era preciso reconhecer que o capitalismo padecia de contradições, mas que estas eram de ordem cultural. O clássico de Daniel Bell, *As Contradições Culturais do Capitalismo* (referido há pouco), é de 1976. Dele procede, por exemplo, a deixa para o diagnóstico neoconservador, repisado até hoje, segundo o qual o risco maior que o sistema corria era o da “ingovernabilidade”, devido justamente a uma “*adversary culture*” solta nas ruas.

Por onde se vê que já estava armado o cenário que atribuiria à cultura um papel central na governabilidade do aparato de dominação. O perigo iminente de “ingovernabilidade” era atribuído a uma sobrecarga intolerável de pressões, que o oficialismo de hoje chamaria de populismo macro-econômico, mas que na época eram postas na conta de uma inflação de exigências descabidas apresentadas a um Estado Social que a desaceleração do crescimento econômico começara a desacreditar — exigências que no entanto pareciam ultrapassar o plano esperado das compensações materiais para elevar-se ao patamar mais inquietante da perda de confiança na autoridade moral das instituições. Ou seja, seu infalível sexto sentido ideológico ditou-lhes a inversão de praxe: a crise de governabilidade seria, em última instância, uma crise cultural; eram no fundo as orientações normativas de uma cultura hostil, em flagrante antagonismo com o velho *éthos* produtivista do capitalismo, que inflavam a enorme pressão reivindicativa naquela antevéspera da contra-ofensiva Reagan/Tatcher.

Pode-se dizer que a nova esquerda que entrava em cena nos anos 70 foi aos poucos tomando ao pé da letra

este diagnóstico de cabeça para baixo, porém com sinal trocado: de fato o que contava mesmo era a cultura antagonista que se estava cristalizando por toda a parte na esteira de 68, mas sobretudo — como admitia a direita ainda na defensiva, diante da indisciplina que se alastrava do Vietnã às greves selvagens na Europa Continental — seu poder mobilizador estava demonstrando que algo na base material do capitalismo se alterara em profundidade, e, com isto, o conflito básico das sociedades capitalistas. Aqui o primeiro turno do *cultural turn*, que só retrospectivamente será reconhecido, e reapropriado, como tal. Ou seja, o mundo arranjou-se de tal modo que já não é mais necessário deixar de sentir-se à esquerda, pelo contrário, tal sentimento sai reforçado, para sustentar uma opinião tão sob medida quanto a ideia politicamente correta de que a Cultura finalmente desceu de seu pedestal elitista, bem como de seu confinamento populista, expandindo-se e infiltrando-se por todos os domínios relevantes nas arenas econômica, social e política, reconstituindo-as segundo as regras de novos “formatos culturais”, utilizados por sua vez como recursos de valorização nos respectivos âmbitos. Com o sinal trocado, era justamente isso que Guy Debord queria dizer quando profeticamente anunciou que a cultura seria a “mercadoria vedete” na próxima rodada do capitalismo. A seu ver, a alienação humana chegaria então ao seu grau máximo.

Em resumo: a partir da desorganização da sociedade administrada do ciclo histórico anterior, cultura e economia parecem estar correndo uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é econômica e a velha centralidade da economia tornou-se cultural, sendo o capitalismo uma forma cultural entre outras rivais.

O que venho tentando mostrar, reforçando o que já dizia em meus textos, é que hoje em dia a cultura não é o *outro* ou mesmo a contrapartida, o instrumento neutro de práticas mercadológicas, mas ela hoje é parte decisiva do mundo dos negócios e o é como grande negócio.

Neste sentido, voltando à questão do novo tipo de gerenciamento da cultura, cada vez mais reduzida ao comércio “controlado” da “experiência”, gostaria de, para encerrar, recorrer às sugestões de um outro grupo de autores (Corsani, Lazzaroto e Negri)²⁰ sobre as relações entre produção e consumo cultural, quando o capitalismo passou ao comando do trabalho imaterial. Na verdade, segundo estes autores, os conflitos não estão eliminados, mas passam a ser geridos, como no caso da produção cultural, entre esta instância e a do empresariamento, e isto ao alto preço do cerceamento da liberdade criativa, só que de forma tão insidiosa e sutil que se dá de forma quase imperceptível. Não se trataria mais portanto da administração *hard* do tempo do capitalismo industrial ou organizado. Ou seja, o controle se dá através de códigos tão mais rigorosos quanto menos identificáveis, na medida em que se trata de uma reestruturação da produção/consumo administrada não apenas por mecanismos exclusivamente ideológicos, mas que estruturam o próprio modo de produção, pois o trabalho é organizado em função da própria necessidade de controle. Dito de outro modo: as necessidades técnicas podem estar de tal modo combinadas à censura — veja-se por exemplo o caso da televisão — que é por assim dizer impossível detectá-la. Ao mesmo tempo, devido à aparente independência do trabalho ima-

20. Cf. *Le bassin du travail immatériel (BTI) dans la métropole parisienne*, l'Harmattan, 1996, especialmente capítulo 5.

terial, vão se construindo fluxos e redes com pretensão ao empresariamento e à valorização daquilo que seria a sua “própria iniciativa”, tanto quanto das condições sociais de sua “própria reprodução”.

Para entender como se dá este ciclo reprodutivo, os autores comparam o trabalho imaterial — central na organização do trabalho pós-fordista — com a fase anterior, quando a atenção se voltava para o ciclo produção/circulação/consumo, agora centrado na “cooperação” que envolve produtor e consumidor. É desta quase simbiose que se trata, numa economia mais voltada para a comercialização e financeirização do que para a produção: um produto, antes de ser fabricado, deve ser vendido, portanto mobiliza importantes meios de comunicação e marketing para “recolher (conhecer as tendências de mercado) e fazer circular a informação (construir um mercado)”. Da produção standard passa-se à singularização e à “qualidade”, como se o produto assumisse uma qualidade diretamente social... — o que faz que o consumo seja antes de tudo um consumo da informação. “O processo de comunicação social (e seu principal conteúdo, a produção da subjetividade) torna-se aqui diretamente produtivo, porque, de uma certa maneira, ele ‘produz’ a produção. O trabalho ‘produtivo’ é pois o trabalho que organiza esta interação entre produção e consumo, que estabelece uma relação de criação/inação com o consumidor (ou o usuário, o cidadão, o trabalhador, etc.)”. O modelo, insistem também eles, é o estético, de produção artística: autor/reprodução/recepção — momentos de um processo coletivo de “cooperação e interação entre os homens, produzindo tecnologias específicas de produção de distribuição e de recepção”.

Ora, esta cooperação — continuo citando — não pode ser pré-determinada pelo econômico, pois se trata da pró-

pria vida da sociedade, logo, o econômico pode apenas se apropriar das formas dos produtos dessa cooperação: a criatividade e a produtividade na economia pós-fordista não têm mais nada a ver com a “inventividade” schumpeteriana, “não resta à economia senão a possibilidade de gerir e de regular o trabalho imaterial e de criar dispositivos de controle e de criação do público/consumidor através do domínio das tecnologias de comunicação, de informação e de seus processos de organização”. As redes passam a ser a interface tecnológica da relação consumo e produção, a produtividade dependendo da política de gestão destas redes. Digamos que, no período taylorista e fordista, a vida era o outro do trabalho, hoje, “a produção da subjetividade se torna diretamente produtiva. A produção capitalista não visa mais apenas o corpo: ‘a alma deve descer nos ateliês’, a subjetividade deve estar posta no trabalho, a comunicação torna-se o novo mercado do consumo”.

Ficam aí algumas sugestões a mais que, confesso, ainda não digeri totalmente, mas que talvez nos permitam dar um passo a frente na decifração dos mecanismos que levam à convergência de que eu vinha falando. O que, seguramente, não pode se esgotar na simples constatação da existência, na base, do mesmo modelo em funcionamento.

Resta saber, depois de tudo isso, como, e se, uma vez ocorrida uma tal dissolução da cultura no econômico, de uma economia por sua vez movida a cultura, ainda sobram brechas para alguma atividade do espírito em que se exercite a crítica sem que ela seja imediatamente recuperada. Algo que ainda poderá se chamar arte, ou não, mas que, evidentemente, terá que se pautar por outros valores e critérios, visto que o paradigma moderno que a tornou possível como manifestação autônoma do espírito há muito se esgotou.

13) *Para encerrarmos essa conversa, gostaríamos que a senhora comentasse o interesse e o papel dos estudos sobre estética para uma formação em filosofia. Ainda há lugar para a estética filosófica na universidade e na crítica de arte? Qual a melhor maneira de se ler, em um curso de filosofia, os textos clássicos da estética e da filosofia da arte?*

Acho que para isto não há receita. Ao mesmo tempo, como acredito que qualquer tentativa de definição da arte passe por uma discussão do que ela é atualmente, parece-me perfeitamente compreensível a dificuldade dos professores de filosofia em identificar, ilustrar e comentar, passo a passo, tamanha mutação histórica, muito mais de incluí-la num *curriculum* acadêmico, em geral voltado para a exegese de textos filosóficos do passado. De outro lado, não se deve fugir ao imperativo da leitura e comentário dos textos clássicos dos filósofos que se ocuparam daquilo que no seu tempo se entendia por arte, que pode ser inclusive a porta de entrada na arquetônica de um sistema filosófico — uns mais outros menos impregnados por essa referência à experiência estética, de resto uma experiência moderna, como vimos, e que, além do mais, perdeu seu caráter de evidência. Assim sendo, se o propósito é a compreensão de um texto (primeiro passo filológico indispensável), tanto faz se as Lições de Estética de Hegel são comentadas num curso de História da Filosofia ou de Estética, não há como não recorrer aos capítulos fundamentais da História da Arte e da própria Estética, ou mesmo da Filosofia. Mas em geral isto não ultrapassa o plano do bom e necessário estudo comparativo e da exemplificação histórica — o que é indispensável e durante um certo tempo foi suficiente do ângulo de uma

formação básica. Mas hoje não é mais o caso. Espera-se, com razão, mais do que isto de um curso de Estética. E, no entanto, como ir além, sem abandonar o campo estrito da Filosofia? De outro lado, terá sentido uma tal demanda? Até onde a exigência de uma “estética filosófica” não acaba dando satisfação justamente aos que não vêem salvação fora da Filosofia? Desconfio aliás que, sob este prisma, tudo o que disse aqui será visto como sociologia, na melhor das hipóteses. E no entanto o gênero existe, ou parece ter existido até muito recentemente, se considerarmos a Teoria Estética de Adorno — sua última manifestação e assim mesmo na forma de uma meditação retrospectiva. Também é verdade que Sartre e Merleau-Ponty “filosofaram” sobre arte e literatura, bem como seus detratores da geração seguinte, Foucault, Lyotard, etc. Deve haver portanto uma aspiração legítima nessa busca de um ponto de inflexão em que a crítica do expert vire reflexão, dita, *faute de mieux*, filosófica. A menos que por filosofia se entenda espírito crítico, o que seria um monopólio injustificável, ou mera petição de princípio. No entanto, pensando bem, talvez seja disso mesmo que se trate quando se alude a este gênero duvidoso “estética filosófica”: de crítica pura e simplesmente, ou seja, de uma capacidade de discernir e julgar nada mais nada menos do que porções significativas da experiência contemporânea do mundo por meio da sondagem em profundidade dessas manifestações, que, para facilitar, ainda chamamos de arte. Mas isso nenhum curso pode oferecer. Mesmo assim, que os “filósofos” se ressintam da falta de um elo perdido, já é um bom sinal.

Guarujá, 23 de fevereiro de 2002.



Este livro foi composto
nas fontes Literata e Work Sans
em janeiro de 2021.