

Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas

*Arquitetura e dimensão
estética depois das
vanguardas*

**Otília e
Paulo Arantes**

Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas

*Arquitetura e dimensão
estética depois das
vanguardas*

1992

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)

Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas [recurso eletrônico] : arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas / Otília Beatriz Fiori Arantes e Paulo Eduardo Arantes. -- São Paulo : [s.n.], 2021.

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

ISBN 978-65-00-17384-0

1. Habermas, Jürgen, 1929-. 2. Arquitetura moderna. 3. Estética. 4. Arquitetura - Filosofia. 5. Teoria crítica. I. Arantes, Otília Beatriz Fiori, 1940-. I. Arantes, Paulo Eduardo, 1942-. II. Título. III. Série,

CDD 724.6

Elaborado por Cristiane de Melo Shirayama – CRB 8/7610

DOI: <https://doi.org/10.34024/9786500173840>



Esta obra tem licença Creative Commons internacional 4.0

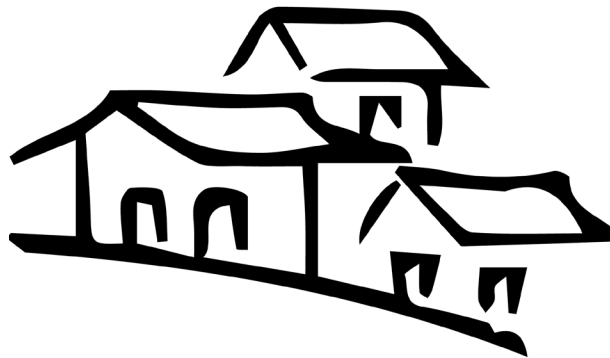
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Publicado originalmente como

ARANTES, Otília e ARANTES, Paulo. Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. ISBN 85-11-12064-5

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 Otilia 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 Otilia 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.

11	Ponto Cego 30 anos depois
15	UM PONTO CEGO NO PROJETO MODERNO DE JÜRGEN HABERMAS
15	Uma apologia extemporânea
21	Deslocamento da utopia estética
26	A nova intransparência, arquitetura nova à parte
33	Em nome do espírito das vanguardas
35	Aporias da desestetização
39	Dimensão estética e problemas de legitimação no capitalismo tardio
43	Da revolução surrealista ao surrealismo realmente existente
47	Reconciliação forçada
48	Harmonia das esferas?
52	Uma estética neo-iluminista?
67	Dialética da racionalização arquitetônica ou equívoco categorial
88	Ação comunicativa e pós-vanguarda
97	“Mudança de paradigma” (também) na arquitetura contemporânea
106	Um ponto de vista

Ponto Cego 30 anos depois

Redigido em 1990, o presente escrito é uma versão ampliada a quatro mãos de um estudo original de Otilia Arantes, apresentado com o mesmo título no Simpósio Internacional “Brasil Século XXI”, em novembro de 1988, na Unicamp. As datas desta breve notícia bibliográfica não assinalam apenas que trinta anos nos separam daquele primeiro acerto de contas com a surpreendente e mais do que extemporânea apologia da Arquitetura Moderna empreendida por Jürgen Habermas, por assim dizer no apagar das luzes do projeto iluminista original. Compreendida antes de tudo como uma Causa e menos como um estilo, no dizer de seus mestres fundadores, Habermas elevou a Nova Construção à condição de fonte original da auto-confiança da Modernidade em si mesma, numa palavra, matriz do Racionalismo Ocidental, nada mais nada menos.

As datas importam também por remeter a todo um debate transcorrido ao longo dos anos 80, que por sinal tem muito menos a ver com um pretense fla-flu entre Modernidade *versus* Pós-Modernidade, do qual ninguém se lembra mais, do que com a flagrante incongruência da exceção aberta por Jürgen Habermas ao Movimento Moderno, no mesmo momento em que o filósofo declarava obsoleto o paradigma da produção, chancelando a tremenda reestruturação produtiva que estava mudando para pior a cara do capitalismo. Fica ainda mais incompreensível a operação de salvamento preconizada por Habermas,

sabendo-se que o Movimento da Arquitetura Moderna nada mais era do que a mais abrangente e acabada personificação da Utopia Técnica do Trabalho e da civilização estético-maquínista do século XX. Ignorando os ímpetos sistêmicos de todo aqueles impulsos que tornavam funcional a utopia de fundir num só bloco o viés estético do Construtivismo às mais elementares finalidades sociais, Habermas foi multiplicando distinções categoriais *ad hoc* enquanto descrevia o esgotamento do Estado Social, do qual justamente a Ideologia do Plano era mais do que fachada legitimadora, na verdade coluna de sustentação de qualquer iniciativa urbanística.

A tentativa de identificação das razões de tamanho disparate histórico foi sem dúvida o disparador do presente estudo acerca do envelhecimento estrutural do Movimento Moderno e sua correspondente perda de voltagem social. Mas nada disso teria sido possível por via exclusivamente analítica. O ponto cego do movimento em falso de Habermas permaneceria encoberto caso não tivesse sido submetido ao infravermelho da experiência direta, caso não tivesse passado pelo crivo do ponto de vista que define a nota específica da Tradição Crítica Brasileira, sem a qual o inventário meramente teórico das derradeiras metamorfoses da Teoria Crítica original resvalaria para a irrelevância das revisões bibliográficas de sempre. Operando como câmara de decantação e hora da verdade do capitalismo central, nossa condição periférica tornou o laboratório brasileiro da moderna racionalização arquitetônica, ela mesma um caso excepcional de sucesso no transplante de ideias e esquemas práticos, num campo de provas e afinidades eletivas envenenadas, de outro modo invisíveis abrigadas em seu casulo central: por assim dizer, perdeu-as seu inelutável processo de

internacionalização.

Mutatis Mutandi não foi outro o desafortunado destino do *linguistic turn* da Teoria Crítica e sua correspondente mudança de paradigma. Assim, o desencaixe que Habermas não viu, ou por outra, a funcionalização integral que lhe escapou e converteu em apologia cega, saltava aos olhos, era a evidência mesma, para qualquer um, armado pelo espírito crítico local, que se dispusesse a examinar as razões da involução formalista, entre outras anomalias, inerentes ao arco completo cumprido pelo Movimento Moderno, que a verdade daquele triunfo internacional foi aos poucos desnudando.

UM PONTO CEGO NO PROJETO MODERNO DE JÜRGEN HABERMAS: Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas

Uma apologia extemporânea

Ao contrário dos pais fundadores da família intelectual de que descende, para os quais teoria estética e crítica social sempre andaram juntas, Habermas, sem jamais renegar tal convergência de princípio, não por acaso manifestou-se raramente, e menos ainda de forma sistemática, sobre questões envolvendo os destinos da arte contemporânea. Ao que parece, foi-se o tempo, pelo menos nos moldes da estratégia conceitual traçada por nosso autor, em que a decifração da experiência estética moderna podia apresentar-se como uma plataforma privilegiada na observação crítica do capitalismo avançado.¹

1. Tanto era assim que, ainda num remoto estudo de 1960, destinado, de um lado, a renovar o conceito marxista de Crítica e, de outro, a desarmar a disjunção positivista entre teoria e prática, Habermas observa a certa altura que o próprio Marx jamais teria admitido ampliar a noção recém-elaborada de *Ideologiekritik* (cuja matriz era a Crítica da Economia Política) a ponto de incluir a arte moderna entre as fontes de conhecimento, legítimo embora diverso do similar científico (é que, para falar à moda jovem-hegeliana, juntamente com as outras figuras do Espírito – religião e filosofia especulativa – a arte continuaria atrelada à falsa consciência de um mundo falso). E interpretava da seguinte maneira a lição de Adorno: se é verdade que a arte moderna baseara sua causa na reconstituição das contradições existentes – por assim dizer uma apresentação da alienação contemporânea desenvolvendo-se de costas para o mundo –, então uma fatia da consciência atual, ao contrário do que pretende a crítica unidimensional da ideologia (seja ela positivista ou marxista ortodoxa), esca-

A dimensão estética teria deixado de ser um foco problematizador e normativo na atual reconstituição do processo ocidental de modernização. Habermas não confia mais – se não exclusivamente, pelo menos de modo eminente – na competência cognitiva atribuída *in extremis* à arte por Adorno. Condenada à paráfrase, em virtude da obsessão pela salvaguarda do não-idêntico, e sempre ameaçada pela abstração, a um tempo real e discursiva, à qual não pode entretanto renunciar, a crítica adorniana quando muito demonstraria por que a verdade se refugiou nas obras mais radicais da arte moderna (no momento em que se rebela contra a aparência estética sem, no entanto, abrir mão da autonomia que só ela garante), mas não conseguiria extraí-la daquele arquipélago cifrado sem violar a proibição da imagem da reconciliação, metafórica ou conceitual. Nestas circunstâncias, o pensamento, que outrora se deixava orientar pela reflexão imanente da forma artística, julgando assim desviar-se da rota sem horizonte da *Aufklärung*, regride deliberadamente à condição de gesto.²

Entretanto, nestes últimos anos, as idas e vindas da maré ideológica acabaram empurrando Habermas para as complicações artísticas do tempo. Deu-se então o inesperado, na forma de uma longa digressão em torno da principal encruzilhada da sensibilidade estética nos dias de hoje. Arrastado por aqueles ventos, Habermas cruzou por duas vezes o caminho da arquitetura contemporâ-

pa da câmara escura da ideologia equiparando-se ao poder emancipatório de esclarecimento da teoria crítica.

2. Cf. J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, trad. Paola Rinaudo, Bologna: Il Mulino, vol. I, p. 513, 1986. [Optamos por deixar as referências bibliográficas utilizadas pelos autores na época.]

nea – e o que é mais desconcertante – transformando-se numa espécie de ideólogo temporão do Movimento Moderno. A primeira vez em 1980, por ocasião da Bienal de Veneza, que inaugurava a década admitindo arquitetos ao lado de cineastas e artistas plásticos. Sinal inequívoco dos tempos: já não era mais possível avaliar o que estava em jogo no campo de forças em que se transformara a cultura sem trazer de volta o pensamento arquitetônico para o centro do debate. A segunda intervenção veio um ano depois, na exposição de Munique, “A Outra Tradição”, cujos organizadores lhe confiaram a conferência de abertura. A mostra veneziana intitulava-se “Presença do Passado” e dela se conhece o teor polêmico predominante: arquitetos, afinados com o *Zeitgeist* (como alguns deles gostam de alegar, invocando, não se sabe se de caso pensado, um termo-chave da tradição historicista), citavam provocadoramente o passado para melhor confirmar a certeza, no entanto velha de algumas décadas, de que o Movimento Moderno já era mesmo coisa do passado. Habermas não entrou no mérito daquele manifesto em forma de fachadas alinhadas numa rua duplamente artificial. Limitou-se a condenar a vanguarda retroversa ali representada justamente na figura de um novo historicismo, passando à defesa da modernidade cultural, a seu ver ameaçada. Com esse mesmo contramanifesto em favor da continuidade do chamado projeto moderno apesar de todos os pesares, agradeceria meses depois o prêmio Adorno que lhe conferira a municipalidade de Frankfurt. Na conferência seguinte, entraria finalmente no miolo específico do debate. Ao mal-estar que fazia tempo teimava em se alastrar e aprofundar conforme se implantava o modernismo arquitetônico, respondeu com uma recapitulação. Contra os detratores mais recentes, lembrava que não era

a primeira vez que a Arquitetura Moderna era dada como morta – “e no entanto ela ainda vive”. Rotulando todas as tendências alternativas de neoconservadoras, concedendo quando muito a algumas variantes ditas contextualistas pelo menos a inspiração modernista (porém em versão defensiva), Habermas de fato passava a limpo a vulgata do Movimento Moderno. Mas de tal modo que, procurando “dar continuidade crítica a uma tradição insubstituível”, reatava a rigor velhos nós de uma história até hoje mal contada.³

Entretanto, como a perspectiva estética desbotara, não seriam poucas nem pequenas as aporias daquela restauração forçada. Sabemos que a última década ideológica transcorreu por entre as inúmeras figuras de uma nova Querela dos Modernos, que acabou envolvendo o Pós-estruturalismo francês (e suas ramificações americanas) e a Nova Teoria Crítica alemã, partidária de uma *Aufklärung* mitigada porém inconclusa, etc. Retornando a arquitetura ao campo de forças cultural, do qual fora banida depois da rotinização, desmandos e consequente descrédito que vitimaram o Movimento Moderno, era de se esperar que cedo ou tarde os desdobramentos ainda mal compreendidos das tendências contemporâneas caíssem nas malhas daquele confronto. Nessas condições, não faltariam adversários ou seguidores dispostos a encarecer a motivação mais enfática dessa operação de sal-

3. Cf. J. Habermas, “Modernidade – um projeto inacabado” (1980), trad. de Márcio Susuki; “Arquitetura Moderna e Pós-Moderna” (1981), trad. de Carlos Eduardo Jordão Machado. [As duas conferências acompanharam em apêndice a edição da Brasiliense deste livro, a segunda está disponível no acervo da Novos Estudos do CEBRAP, n.18, nov. de 1987]. No que concerne à primeira tradução, posterior à redação deste estudo, os autores preferiram manter as referências à versão de Pedro Moraes e Ana Maria Sumner, publicada em *Arte em Revista* (São Paulo: CEAC, n. 7, 1983), com o título de “Modernidade versus Pós-Modernidade”.



Le Corbusier, *Ville Savoye*, Poissy, França, 1929. A melhor ilustração do receituário corbusiano. A fórmula adotada se transformará na casa-tipo da arquitetura moderna internacional, por ele mesmo proposta como protótipo para um bairro de Buenos Aires.



Mies Van der Rohe, *Pavilhão de Barcelona*, Espanha, 1929. O volume desfeito neste pavilhão reaparecerá nas obras posteriores, consagração do paralelepípedo de vidro. Mas será mantido o princípio da transparência, polemizando com a oposição interior-exterior.



Terragni, *Casa do Fascio*, Como, Itália, 1932-36. Obra-prima de purismo formal para residência de jovens militantes do Fascio. Rigor geométrico levado ao extremo: planta quadrada, fachadas retangulares perfeitas, empena na proporção áurea e painel com palavras de ordem e retrato de Mussolini.

vamento da Arquitetura Moderna – cuja desqualificação pura e simples, é bom que se diga, não faz evidentemente o menor sentido. Assim como o *passe-partout* da Desconstrução e assemelhados acabou alimentando a fraseologia que parasita boa parte da nova linguagem arquitetônica, fica a impressão, devidamente reforçada pelos epígonos, de que Habermas simplesmente transformou a causa da Nova Construção em ponto de honra, numa espécie de penhor do Racionalismo Ocidental, cuja tradição só a Arquitetura Moderna, mesmo desfigurada, perpetuaria, ao contrário das falsas alternativas que esperam lançar-lhe a derradeira pá de cal. No mínimo uma demasia simétrica à dos ideólogos franceses e congêneres que atrelam sem mais a florescência espantosamente diversificada do pensamento projetual, posterior ao colapso dos modernos, à crítica monocórdia de algumas abstrações como Progresso, Emancipação, Universalidade etc., supostamente em estado de pane vertiginosa. É bem verdade que o próprio Habermas não fica atrás nesta gangorra especulativa, chegando a sublinhar, juntamente com o internacionalismo dos modernos capaz de abarcar a humanidade, os “fundamentos morais” da Arquitetura Nova, cuja rejeição levianamente lúdica e provocadora por parte da inteligência mais desenvolvida dos dias de hoje, a seu ver, faria *pendant* com a atmosfera conservadora dos anos 70. O curioso desse confronto é que os papéis parecem estar baralhados: Habermas baseará a causa da Arquitetura Nova na sobrevida do espírito das vanguardas históricas, cuja exaurida ruptura ainda inspira a transgressão de segunda mão alardeada pelo ultramodernismo dos ideólogos franceses, acusados contudo, por nosso autor, de sabotarem a autoconfiança da modernidade.

Deslocamento da utopia estética

Reconsiderada, entretanto, nos seus próprios termos, o que pensar dessa apologia francamente extemporânea da mais enfática e abrangente utopia estética do século? Não vimos há pouco apagar-se a função de síntese atribuída por Adorno à experiência estética? Entendamo-nos quanto ao teor dessa aparente reviravolta e a correspondente rotação de eixo em torno da projeção utópica, sem a qual não pode haver teoria crítica da sociedade. Mudou-se afinal de paradigma, como alega a Nova Crítica, e os epígonos anunciam a toda hora. Em consequência, a outrora problematizadora e globalizante dimensão estética não sobrevive ao abandono de uma concepção do processo histórico pensado nos termos de uma “dialética da racionalização”, escandida por uma reversão inexorável entre emancipação e alienação.

Para tornar mais tangível esta transição, sirva de roteiro uma observação do próprio Habermas, formulada poucas semanas após a morte de Adorno e significativamente reprisada doze anos depois, ao concluir o primeiro volume da Teoria da Ação Comunicativa. Naquele primeiro e breve inventário das aporias legadas pelo mestre, Habermas lembrava que a principal delas concernia à própria noção de Crítica. Como legitimá-la sem vergar sob o peso da ideia afirmativa de Reconciliação? A negação resvalaria para a indeterminação e, em consequência, para a irrelevância crítica, caso não trouxesse à luz do dia o que a inverdade do mundo mutilara. Como, entretanto, identificar a atrofia do reprimido sem reiterar a dominação que o sequestrou? (Uma dificuldade inerente à concepção adorniana do caráter repressivo do pensamento dito identificante.) Ora, Habermas repara então que, numa

das raras vezes em que Adorno se permitiu especular a respeito do referido horizonte de reconciliação (como outrora Marx sobre o comunismo, podemos acrescentar), apresentou-o no seguinte quadro, quase uma demasia expositiva, se acatarmos o laconismo de rigor nesta matéria: “o mundo reconciliado não anexaria através de um imperialismo filosófico o estranho, mas sua felicidade consistiria em manter esse estranho, na proximidade alcançada, como distante e como distinto, mais além do heterogêneo e do próximo”.⁴ O que interessa ressaltar agora, no breve relance desta antevisão de um estado de paz entre sujeito e objeto (aliás os dois polos do velho paradigma), é que ela brotou justamente da impregnação pelo conteúdo de experiência, sedimentado na estruturação de uma obra de arte – no caso um poema de Eichendorff, “Schöne Fremde”, justamente incluído por Adorno na categoria dos poemas utópicos. Embora utópico, o timbre por assim dizer pensante, do poema, ultrapassa o simples lamento nostálgico diante do espetáculo moderno da reificação. Isso posto, Habermas notava, com calculada singeleza, que aquela utopia da composição em uníssono da “proximidade mais próxima e da distância mais longínqua” – pensadamente extraída por Adorno da “síntese não-violenta do difuso” configurada de modo exemplar no plano irreal da aparência estética – espelhava de fato a experiência mais corriqueira e familiar do mundo, a convivência entre indivíduos iguais, porém absolutamente diferentes em condições de comunicação discursiva não-distorcida. Assim, o sopro utópico da reconciliação que Adorno sentira na

4. Apud J. Habermas, “T. W. Adorno – Pré-história da subjetividade e autoafirmação selvagem”, in *Habermas*, coletânea organizada e traduzida por Bárbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Ática, p. 147, 1980.

síntese estética do heterogêneo provinha, na verdade, de uma estrutura mais elementar: a antecipação da vida justa anunciada pelos menores atos da linguagem cotidiana. Pois bem, acrescentava Habermas, este momento utópico da não-identidade nas identificações inevitáveis está ancorado no modelo da comunicação livre, mais exatamente, na promessa de emancipação que se formula sempre que sujeitos falam entre si e não somente sobre fatos objetivados. Em resumo: imaginando resguardar a sete chaves a mencionada dialética pacificadora na hermética e antinômica extraterritorialidade da arte autônoma, Adorno a rigor teria reconstruído, implicitamente e à sua revelia, o conceito comunicativo de reconciliação, cuja cifra mais entranhada remetera, quando muito, ao insondável da beleza natural.

Inútil dizer que Adorno dificilmente admitiria uma transposição assim prosaica e quase afirmativa de um ponto de fuga que projetara num horizonte tão proibitivamente elevado. Tampouco Habermas aceitaria radicar nalgum impulso estético originário as situações ideais de fala de que deriva a nova projeção utópica. Nem mesmo cogitaria equiparar, a título de processos reversíveis complementares, a síntese estética, e portanto não-hierárquica (do universal e do particular, do conceito e da intuição, da parte e do todo, etc. para decompô-la nos termos do programa clássico), e o espírito de reconciliação (para Adorno, nos antípodas do espírito dito instrumental) igualmente atuante na racionalidade discursiva de uma sociedade emancipada. Como se sabe, Albrecht Wellmer encarregou-se de desfazer este último equívoco. Neste ponto preciso, Habermas costuma passar-lhe a palavra.⁵

5. Cf. Albrecht Wellmer, “Truth, semblance, reconciliation: Adorno’s aesthe-

Veremos adiante que o esquema proposto pesará nas consequências que nosso autor irá tirar (ou deixará de tirar) do irrecusável envelhecimento da modernidade artística.

Wellmer principia lembrando que, de fato, há momentos em que Adorno parece sugerir que a organização do diverso numa obra de arte sem concessões, mais que uma analogia, constituiria um modelo para as relações entre os indivíduos numa sociedade liberada. Uma utopia estética, em suma. Recorde-se, para começar, que a ambição cognitiva de manifestar o não-conceitual através de um *medium* universal que lhe preserve a particularidade parece mesmo apontar para um desfecho no qual caberia à arte a última palavra. Em primeiro lugar, por ser a arte o derradeiro refúgio do comportamento mimético, uma relação pacífica e expressiva de assimilação por empatia e semelhança, no polo oposto da tirania da identidade a que a abstração das relações de troca acabou submetendo o pensamento conceitual (ele mesmo mutilado pela violência que em nome do processo social está condenado a exercer sobre o particular por ele subsumido). Trata-se, todavia, de uma conduta mimética rememorada num mundo desencantado. Quer dizer, em segundo lugar, que a arte, ao dar asilo ao momento mimético, precisa espiritualizá-lo, incorporando-o, como elemento objetivado, ao jogo estético da Aparência. Entrelaçando impulso mimético e construção racional, a dimensão estética obedeceria assim a uma “lógica” diversa, que polemiza com a heteronomia da sociedade administrada, cujo agenciamento de meios e fins não pode entretanto ignorar, sob pena de re-

gressão. Concebida como uma integração não-repressiva do heterogêneo, a obra de arte passa então a encarnar uma espécie de racionalidade alternativa, que a um só tempo revela a alienação em progresso e prefigura a emancipação. Nestas condições, a síntese estética converte-se no único parâmetro em função do qual imaginar uma síntese social não-antagônica. No entanto, para fazer justiça à faculdade mimética atrofiada que lhe dá o nervo, a arte não pode imitar a realidade; muito menos pode a vida social regular-se por um modelo de integração cujo reino não é deste mundo. Assim, liberdade, justiça, reconhecimento mútuo, etc. – insiste Wellmer –, se interpretados segundo a configuração dos elementos formalizados numa obra de arte, apontam para um horizonte “transumano”, quando, ao contrário, está em jogo uma forma de vida bem mais profana de indivíduos que falam e interagem. Da síntese estética não se seguem, nem por analogia, formas de organização social. É que a própria utopia estética adorniana está fundada numa concepção utópica da arte que, por princípio, proíbe qualquer medida comum (salvo para fins de enrijecimento ideológico) entre o mundo regido pelo espírito instrumental e uma esfera em que a reconciliação, para não ser falsa, é mera aparência. Numa palavra: quando se postula a existência de um componente mimético nas práticas cotidianas de comunicação, a arte perde o privilégio de chave exclusiva do impulso emancipatório. Não se poderá mais cogitar da existência de um Outro da razão discursiva. Mais exatamente, a unidade do mimético e do racional – a própria utopia adorniana do conhecimento –, até então confinada ao parque reservado da configuração artística, emerge doravante, enfim reconhecida no seu elemento específico, do fundamento da linguagem. Assim sendo, o ideal libertário de uma síntese

tic redemption of modernity”, *Telos*, inverno de 1984-1985, n. 62; A. Wellmer, “Reason, Utopia and Enlightenment”, in Richard Bernstein (org.), *Habermas and Modernity*, Cambridge: Polity Press, 1986.

não-violenta, antes atrelado a uma filosofia da consciência, ainda que negativa, emigra da dimensão estética para o chão bruto (para muitos, plataforma de um novo surto de angelismo ilustrado) das formas discursivas do mundo vivido.

Mudou-se de paradigma, deslocando-se em consequência, como se viu, o eixo da projeção utópica. A perspectiva estética desbancada retorna, não obstante, pela porta dos fundos do modernismo arquitetônico. Ao que parece, aquela contraimagem utópica não se apagou inteiramente. De outro modo, como entender (mais uma vez) tamanho empenho em negar o envelhecimento da utopia estética, moderna por excelência? O que pensar, então, da função totalizante da mediação estética concebida em escala jamais vista justamente pelos Mestres da Arquitetura Moderna? Adorno, pelo menos, entregava-se sem rodeios aos paradoxos historicamente decifráveis, porém insanáveis, de uma utopia estética funcional – como foi o caso da Música Nova. Por que não o similar arquitetônico? Justamente a quadratura inerente à apologia extemporânea de Habermas.

A nova intransparência, arquitetura nova à parte

Num discurso famoso, pronunciado diante do Parlamento espanhol em 1984, retomado em seguida na forma mais desenvolvida de um amplo diagnóstico de época, Habermas apresentou um espírito do tempo anuviado por uma

“nova intransparência”.⁶ Recrudescimento do fetichismo? A depender da perplexidade dos ideólogos, sim; sobretudo quando passam a responder pela “provocação a esmo” (de velha extração estetizante) a uma situação aparentemente ininteligível, gerada pelo suposto eclipse do momento utópico da consciência histórica da hora atual. Diante da evidência cotidiana de que as forças produtivas perderam a inocência, transformando-se em forças destrutivas, assim como as mesmas tendências historicamente voltadas para a emancipação culminaram em sujeição redobrada, revertendo autonomia em dependência, racionalidade em irracionalidade, planejamento em desagregação e assim por diante caso prosseguíssemos o inventário das expectativas progressistas abortadas, cresce em igual medida a convicção de que se apagaram as centelhas utópicas nas quais a modernidade baseara outrora a sua causa. Sabemos que o diagnóstico de Habermas vai em direção contrária. Sem esconder a aparência histórica mencionada, responsável pelo amolecimento geral das consciências, nosso autor não vê motivos de fim de linha para que entre em pane a autoconfiança da modernidade – pelo contrário. Chegou ao fim, é certo, uma utopia que no passado catalisou as fantasias de libertação estimuladas pela sociedade moderna em marcha forçada; uma utopia, porém, muito particular: a de uma sociedade do Trabalho. A intransparência de que se alimenta a imaginação dos ideólogos não só é provisória, quase um hiato, como nela transparece um deslocamento real. É que os acentos utópicos (como fala nosso autor) emigraram do conceito de Trabalho para o de Comunicação, da subversão de uma

6. Cf. J. Habermas, “A Nova Intransparência”, trad. de Carlos A. Marques Novaes, *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 14, 1986.

sociedade consumida pelo trabalho alienado para a rendição mais modesta de “formas de vida” colonizadas por abstrações reais como Dinheiro e Poder. Longe de terem se esgotado as energias utópicas, com a mudança de paradigma da sociedade do trabalho para a sociedade da comunicação, o que de fato se modificou, renovando-as noutro rumo, foi o tipo de vinculação com a tradição utópica.

Ora, no coração moderno desta última reside, como vimos, o que foi o mais ambicioso projeto estético do século, além do mais centrado na visão de uma obra de arte total. Resta saber que destino lhe reservaria o mencionado deslocamento social da ênfase utópica. Sabe-se que, na tradição materialista, Habermas se destacou desde o início ao distinguir enfaticamente trabalho e interação social, a seu ver em má hora englobados por Marx num processo único, pela denúncia do envelhecimento do assim chamado paradigma da produção. Não se tratava apenas da predominância epistemológica indevida (ou presumida) da noção de trabalho social. Sem falar nas transformações do capitalismo regulado pelo Estado e do “conforto na alienação” que parecia ao alcance de todos, às quais seria preciso ajustar a teoria do valor-trabalho, tinha-se em mente o escândalo ideológico do socialismo real – a revelação de que a abolição da propriedade privada dos meios de produção não parecia carregar consigo a democracia dos produtores livremente associados, delineada pelos clássicos. Assim, inicialmente, no plano da articulação conceitual, suspeitava-se da equiparação entre desenvolvimento das forças produtivas e emancipação humana; mais adiante, notadamente a partir da virada dos 60 para os 70, a utopia de uma sociedade do trabalho começou a ruir à medida que se acumulavam evidências empíricas de que a força estruturadora e socializadora do trabalho

abstrato definhava – a começar pela desmoralização da ética do trabalho, que ainda deixa os neoconservadores enfurecidos. Não vem ao caso discutir o maior ou menor acerto da hipótese segundo a qual o trabalho deixou de ser uma categoria sociológica chave (para usar a formulação de Claus Offe, na qual se apoia em larga medida nosso autor).⁷ Queremos apenas entender por que Habermas exclui dessa *débâcle* o projeto civilizacional ao qual aquela utopia ainda deve o principal de sua força persuasiva, o Modernismo.

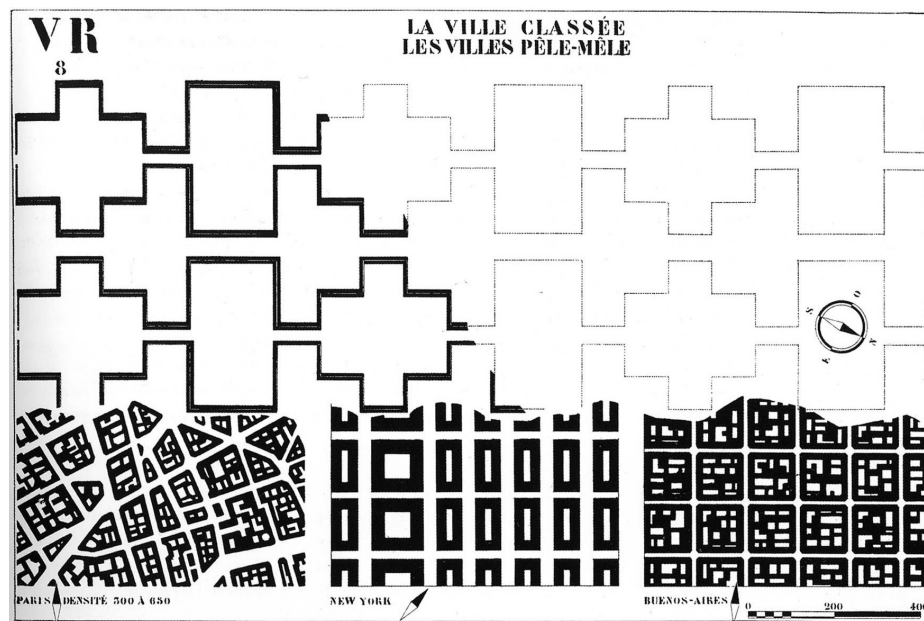
À primeira vista, a exceção é tão inexplicavelmente gritante, que as reações críticas iniciais ao apelo de Habermas à continuação do projeto da modernidade viram-se constrangidas a ressaltar, pela enésima vez, o parentesco histórico-estrutural entre o ímpeto liquidacionista do complexo moderno-vanguardista, e o anticonvencionalismo de raiz do espírito capitalista, devidamente formalizado pela modernolatria dos dúbios tempos heroicos. De tanto se enfatizar a guerra de guerrilha do modernismo vanguardista contra os santuários da cultura burguesa, perdeu-se um pouco de vista a liga que formavam a fronda cubofuturista e o efeito de choque do sistema de fábricas no limiar dos novos tempos. Tão abrangente e subversivo como o experimentalismo modernista, só mesmo o imperativo inexorável da valorização do Capital. Como se disse, nada disso é novidade e só o lapso (?) do autor justifica a lembrança. Há, sem dúvida, circunstâncias atenuantes também conhecidas e, não faz muito, reformuladas por Perry Anderson, ao comentar certa vez o Modernismo

7. Cf. p.ex. Claus Offe, “Trabalho: a categoria sociológica chave?”, in C. Offe, *O Capitalismo desorganizado*, trad. Wanda Caldeira Brandt, São Paulo: Brasiliense, 1989.

Permanente celebrado por Marshall Berman.⁸ Mesmo considerando encerrado o ciclo modernista, conceda-lhe o benefício da ambivalência de origem, historicamente objetiva na sua indecisão de rumo. Em linhas gerais, livremente resumidas, mostra que a grande chance histórica do Modernismo ocorreu de fato na intersecção de pelo menos duas coordenadas: um presente técnico ainda indeterminado, atravessado pelas invenções emblemáticas da segunda revolução industrial – em suma, uma nova era da máquina insuficientemente definida para incendiar imaginações à direita e à esquerda, tanto Marinetti quanto Maiakovsky, mais as nuvens carregadas da revolução social que pairavam sobre esse horizonte tecnológico, de tal sorte que insurreição estética e tomada do poder parecia ter encontro marcado na crise do mundo burguês que se aproximava. Não importa muito agora cogitar sobre qual ramo da bifurcação acabou vingando ou abortando, ou pelo menos deixando atrás de si um rastro de virtualidades promissoras ou nefastas; se uma linha geral atravessando dadaísmo, montagem cinematográfica, teatro épico, industrialização de base e revolução leninista, se uma outra, retroversa porém em dia com o progresso técnico, reunindo a estetização futurista da barbárie, a mesma montagem cinematográfica e o otimismo pop dos *media* (para não mencionar outras linhas evolutivas, igualmente completadas em clima de fim de linha, como o modernismo radical das obras antiauráticas, porém autônomas, asfixiadas pela própria revolução tecnológica intra-estética, na verdade também impulsionada pela tendência histórica dos materiais) – o fato é que, não obstante



Le Corbusier, *Plano Voisin* para Paris, 1925.



Le Corbusier, *Ville Radieuse*, exemplo apresentado no CIAM 1930.

A Utopia do Plano *versus* a malha das cidades tradicionais.

8. Cf. Perry Anderson, “Modernidade e Revolução”, trad. Maria Lúcia Montes, *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 14, 1986.

a ramificação diversificada, essa florescência modernista sempre esteve, na sua evolução de conjunto, centrada nos conteúdos utópicos de uma sociedade do Trabalho, cujo ponto de referência na realidade se perdeu, como advertem os teóricos do novo paradigma antiprodutivista.

Reconheçamos então que o diagnóstico de época apresentado por Habermas, no que nos concerne, tropeça duas vezes: na saída, ao abrir uma exceção para o Movimento Moderno, e na entrada, prenúncio do passo em falso dado mais adiante, desconhecendo-lhe a índole produtivista de nascença. A esta altura até podemos economizar a lembrança em pormenor de que a Arquitetura Moderna é filha e principal herdeira da Utopia Técnica do Trabalho e da civilização estético-maquinista que lhe corresponde. Confiemos que sirva de caracterização, por certo involuntária, da arquitetura funcional no seu propósito modernizante de reordenação total do espaço habitado, a ilusão cuja engrenagem, hoje em dia girando em falso, Habermas descreve nos seguintes termos:

“os projetos de formas de vida racionais acabaram em uma simbiose ilusória entre o controle racional da natureza e a mobilização das energias sociais. A razão instrumental desencadeada no interior das forças produtivas, a razão funcionalista desenvolvida nas capacidades de organizar e planejar deveria preparar o caminho para vidas dignas do homem, igualitárias e, ao mesmo tempo, libertárias”.

Pois a ideologia arquitetônica do Plano vem a ser justamente a mais aparatosa encarnação da Utopia da Ordem refratada nestas linhas, um fetiche que segundo nosso

autor obscurecia o entendimento da modernidade sobre ela mesma, desfeito ao caducar o paradigma produtivo. Afinal que *projeto moderno* é esse que se engana assim a respeito de si mesmo num dos seus capítulos decisivos? Pelo rombo aberto no argumento não podemos tomar esse descarrilamento como uma simples *incartade* de circunstância.

Em nome do espírito das vanguardas

Um dos principais argumentos de Habermas em favor da Arquitetura Moderna consiste em lembrar que só ela brotou do “espírito das vanguardas”. Sem dúvida um trunfo inquestionável que, no entanto, esbarra no exame mais detido das formas históricas de objetivação daquele mesmo espírito. Está claro que Habermas não desconhece as aporias de uma evolução que acabou convertendo a vanguarda no seu contrário, uma das evidências da cultura contemporânea. Uma vanguarda retroversa, como a que encontrou na Bienal de Veneza, seria uma prova a mais dessa reviravolta. E também do seu contrário: a ossificação do espírito de cujo patrocínio depende a peça principal do seu argumento. Mas também, ao que parece, não lhe ocorreu aproximar as duas consequências. Pelo sim pelo não, vale repetir: a Vanguarda hoje é a um só tempo lição de história e letra morta. Reeditá-la seria logro ou autoengano, como já observava, por exemplo, Enzensberger no início dos anos 60, em plena reprise americana da temporada europeia do vanguardismo. Mais próximo

de nosso autor, o insuspeito (de antivanguardismo) Peter Bürger voltava a ressaltar, na década seguinte, a natureza afirmativa de todas as tentativas de prolongar a sobrevida das vanguardas históricas.⁹ Disso tudo e muito mais (ninguém duvida), sabe Habermas. Tanto é assim que, já no livro de 1961 sobre as transformações estruturais da Esfera Pública Burguesa, estudando-lhe a desintegração ao longo do período pós-liberal, apresentava como sintoma regressivo esse mesmo enquadramento da cultura dissidente; e mais, apoiando-se, embora de passagem, na observação adorniana acerca do *envelhecimento do moderno*, acrescentava que, engolida pelo consumo cultural no mundo administrado, fazia tempo que a vanguarda se transformara no seu oposto, uma instituição a cargo de especialistas. Quase vinte anos depois, mais exatamente na já citada conferência de 1980, portanto um ano antes de iniciar sua operação de salvamento do Movimento Moderno, tornava a advertir: “quem quer que se julgue de vanguarda hoje em dia pode ler seu atestado de óbito”. No entanto, ao longo dos anos 70, ainda se referia à expressão “fim das vanguardas” como uma palavra de ordem conservadora. Noutros termos, o reconhecimento tardio de que afinal a idade delas estava mesmo encerrada precedia de pouco a referida operação de salvamento da Arquitetura Moderna, realizada, não obstante, em nome do espírito daquelas mesmas vanguardas declaradas extintas. Como ficamos? Para assegurar a sobrevida do espírito à morte da letra, veremos Habermas decompor o que o processo social juntou, de modo a impedir que a impossibilidade histórica representada pela exaustão das vanguardas

9. Cf. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw, Minneapolis: Manchester U.P., University of Minnesota Press, 1984.

comprometa o futuro do seu *compagnon de route*, o Movimento Moderno. Digamos que ao longo dos anos 70, apreciando o rescaldo da grande queima de 68, Habermas oscilará ao sabor do seguinte paradoxo, cuja formulação podemos emprestar a Peter Bürger, ele mesmo às voltas com as mudanças contemporâneas na maneira de lidar com a arte: caso se cumpra a exigência vanguardista (a mais ostensiva pelo menos) de abolição da distância entre arte e vida, será o fim da arte; caso se abandone essa exigência, também será o fim da arte.¹⁰

Aporias da desestetização

Não ocorreria a ninguém supor que Habermas, mesmo tratando deles oblíqua e esporadicamente, tenha chegado de improviso aos problemas da estética contemporânea. Até porque o “materialismo interdisciplinar” que balizou a formação da Teoria Crítica da Sociedade não seria tal, caso não lhes desse voz e vez na conceituação da experiência moderna.

Expectativas e temores da estética marxista alemã de entreguerras concentravam-se num único grande problema, posto na ordem do dia pela bancarrota da cultura burguesa: a dissolução aparentemente inexorável da arte autônoma, inviabilizada pelas mesmas condições históricas que a tornaram possível quando madrugava a

10. Cf. Peter Bürger, “O declínio da Era Moderna”, trad. Heloísa Jahn, *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 20, 1988.

sociedade de mercado, juntamente com os equívocos ameaçadores (estetização fascista da política e indústria cultural) que rondavam uma tal anulação da transcendência estética enquanto domínio segregado da reprodução material da vida. Numa palavra, variando o teorema materialista bem conhecido, cogitava-se do fim da arte através da sua realização. Pois uma tal *Aufhebung* representava uma promessa de emancipação coextensiva à esperança utópica depositada na supressão do trabalho alienado, uma convergência “absolutamente moderna” (como queria o poeta) entre vanguarda artística, reprodução técnica da obra de arte (que em consequência mudava de natureza e função) e subversão das barreiras sociais; uma convergência que os primeiros tempos da Revolução Russa pareciam confirmar. Revista nos seus primórdios, inclusive nas suas fraturas expostas, era a utopia estética da sociedade do Trabalho antes de se tornar um paradigma descartável.

Nos idos de 60, mesmo efêmera, essa constelação voltara a brilhar. Nestas circunstâncias, pretextando conferir a atualidade de Benjamin, num longo ensaio de 1972, Habermas dá um balanço nos clássicos.¹¹ Dele ressalta a convicção de que a controvérsia dos anos 30 continuava na ordem do dia, como atestava o sentimento generalizado da ambivalência aparentemente insanável do referido processo de *Entkunstung* da arte (para usar a expressão polêmica de Adorno acerca do fenômeno mais amplo da desestetização). Tratava-se enfim de uma tendência histórica ainda não decidida: no horizonte, tanto o grau zero da alienação na indústria cultural, quanto uma desapropriação coletiva do

espírito objetivo. Ambivalência também do lado da forma estética mais exigente: recusando converter-se em coisa no meio de coisas, o modernismo radical resiste à liquidação apócrifa da arte autônoma, mas ao preço de definhar longe dos destinatários que lhe insuflariam o oxigênio da experiência viva.

Qual a hora histórica dessa mescla de difícil identificação, nem completamente crispada pelo formalismo integral, nem inteiramente “ultrapassada” e integrada, a saber, a arte moderna de vanguarda? Pelo menos até 1978, por ocasião de uma conversa com Marcuse,¹² nosso autor ainda taxava de conservador o sentimento de que as vanguardas chegaram ao fim, se é que algum dia tiveram vigência. Também não hesitava quanto à índole retrógrada da opinião, então muito difundida, segundo a qual as categorias constitutivas do experimentalismo modernista – o “novo”, a “construção”, a “montagem”, etc. – seriam responsáveis por uma evolução autodestrutiva na origem do “envelhecimento acelerado da modernidade”. Muito ao contrário, pelo atalho radical da vanguarda o modernismo alcançara o seu zênite. O outono da cultura estética modernista, apregoado pelos neoconservadores, era na verdade um ponto de inflexão no caminho da libertação (para falar como o Marcuse meteórico de 68), ao longo do qual proliferavam as manifestações mais recentes do grande bazar da Antiarte.

Como se pode notar, àquela altura Habermas, oscilando até a outra ponta do dilema enunciado acima, não parece levar em conta as objeções vindas da esquerda acerca da restauração, de fato, da instituição artística pela neovan-

11. Cf. J. Habermas, “Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de W. Benjamin”, in Habermas, op. cit.

12. Cf. “Teoria e Política”, colóquio entre Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, Heinz Lubasz e Tilman Spengler, in J. Habermas, *Dialettica della Razionalizzazione*, org. de Emilio Agazzi, Milão: Milano Unicopoli, 1983.

guarda. Interessava-lhe muito mais, naquele momento, discutir a não tão recente guinada antimodernista de Marcuse, o qual – depois de alinhar-se, durante o breve verão das revoltas de 68, com o ímpeto nivelador das vanguardas na figura do Surrealismo redivivo – por assim dizer reabilitara a dimensão afirmativa da cultura, por ele mesmo criticada nos anos 30 segundo o modelo marxista da *Ideologiekritik* e em nome da Revolução inimiga da vida compartimentada. “Travamos conhecimento com um Marcuse que se assusta com as consequências de uma assimilação da arte à vida”, constatava Habermas em 1973.¹³ Não é que deixasse apenas de fazer justiça à “lógica experimental das vanguardas artísticas”, como temia e lhe censurava Habermas. Simplesmente constatava – mantendo, embora, como horizonte normativo, o ideal clássico-simbólico da obra de arte orgânica, ao contrário de Adorno – que a própria civilização capitalista, relançada em triunfo depois do ambíguo 68, estava se encarregando de encurtar a distância entre arte e vida. A essa nova superposição de fetichismo estético e estilização fantasmagórica de um cotidiano decididamente não-transformado, caberia então responder, redobrando o estranhamento da Aparência em que a forma estética transpunha a realidade da alienação contemporânea.

13. J. Habermas, “Arte e Revolução em Herbert Marcuse”, in Habermas, op. cit., p. 134.

Dimensão estética e problemas de legitimação no capitalismo tardio

Àquela altura, igualmente confrontado com a estabilização do capitalismo administrado, Habermas tomará a direção contrária.¹⁴ O argumento básico principia tirando consequências de uma tendência para a qual Max Weber foi o primeiro a chamar a atenção: o desenvolvimento do capitalismo parece dilapidar o seu próprio patrimônio ideológico de fundação à medida que avança o processo de racionalização econômico-social; ou seja, o próprio sistema corrói os seus modelos de motivação, a começar pela ética do trabalho, até um ponto de inflexão e ruptura tais que, à sociedade inteiramente modernizada, contrapõe-se uma cultura igualmente moderna, porém antagônica. É que no fundo – acrescentava Habermas – nenhuma ideologia genuinamente burguesa tem algo a dizer às vítimas da modernização, salvo justamente a arte: só ela consola e promete felicidade. quanto mais se afirma sua independência em relação mundo burguês inteiramente instrumentalizado, cuja prosa sufocante, no entanto, recalca sob a bela máscara da Aparência estética. Reconciliação fictícia que não sobrevive à primeira idade do Capital. Radicalizando-se, entretanto, a autonomia da arte burguesa, conforme se aprofunda a secessão deflagrada pela inteligência artística em meados do Oitocentos, declina a confiança no “caráter afirmativo da cultura”. Ao mesmo tempo, delineia-se uma guerra de posições alimentada por uma estética antiburguesa, espécie de denegação, pela provocação, do curso filistino dos novos tempos, em lugar

14. Cf. J. Habermas, *Problemas de legitimación en el Capitalismo Tardío*, trad. J. L. Etchevery, Buenos Aires: Amorrortu, 1975.

do esperado *supplément d'âme* que, entretanto, também não deixava de prometer. No início, essa contramarcha fora branda e intra-estética: tornando-se gradativamente reflexiva, a arte moderna começa a tematizar na própria obra o artifício da representação e por aí renuncia a reduplicar a assim chamada realidade – uma fachada calculadamente mantida à distância por um sem número de mecanismos de esfriamento –, terminando por oferecer aos olhos do mundo a imagem negativa do seu estado de não-reconciliação.

Até aqui, enxertado no paradoxo weberiano da integração ideológica disfuncional, parte do ABC modernista adorniano, ao qual se acrescentou o chão histórico conhecido, a cisão oitocentista do próprio campo burguês, que, ao mudar de lado na luta social, precipitou o divórcio entre o proprietário de mercadorias e o seu *alter ego* esteta. Tudo se passa como se a sociedade burguesa, solapando inexplicavelmente o único consolo que lhe restava, tivesse gerado uma “contracultura subversiva”. Trazendo para o primeiro plano o processo de produção da obra de arte dita orgânica, revelando-lhe a natureza de objeto fabricado, o *modernismo*, enquanto deixava evaporar o recolhimento aurático requerido pela obra sem costuras, preparava a mudança de terreno consumada pelas vanguardas históricas: era, enfim, a arte como instituição que basculava, inteiramente dessublimada, no âmbito desencantado da prática social, para aí acirrar um antagonismo de fundo superficialmente congelado pelo capitalismo avançado. Noutras palavras, firmava-se no início dos anos 70 uma nova estratégia conceitual de redefinição do processo de emancipação. Em consequência, as complicações artísticas do tempo serão revistas do ângulo específico dos problemas de legitimação da sociedade ad-

ministrada; a trajetória da obra de arte, desmanchando-se no ar cada vez mais “esclarecido” da ordem burguesa tardia, volta a interessar a Teoria na medida mesma em que tal desintegração acelera ou bloqueia uma crise de motivação caracterizada pelo antagonismo crescente entre a modernização cultural – sobretudo nas suas consequências comportamentais – e os imperativos de racionalização do aparato de dominação social. Daí as contas que pedia a Marcuse.

Sendo o momento de reação política e integração “sistêmica” em novas bases, não é hora de refugiar-se nesse último reduto, mas de insistir na atualidade daquela reconstrução radical da experiência cujo modelo a Nova Esquerda fora buscar na dessublimação vanguardista. Segue-se a inversão de papéis tantas vezes assinalada. O eclipse da crise revolucionária nos moldes clássicos, ao mesmo tempo em que pulverizava a oposição nas raras brechas em que o sistema engasgava, pedia um programa estético radical, afinado com a utopia da existência concebida como um sistema de vasos comunicantes; enquanto a Grande Recusa marcusiana, alérgica ao trabalho de formiga do reformismo (centrado no ideal iluminista de formação de uma vontade coletiva democrática), confia sua sorte ao poder de irradiação da arte autônoma, como se o abalo histórico das vanguardas tivesse passado sem deixar rastros. Que o capitalismo tardio repousa sobre uma base de legitimação particularmente vulnerável, Habermas aprendeu-o, não obstante, com o próprio Marcuse. Mas nisso auxiliou-o sobretudo a clarividência às avessas dos neoconservadores. Foram eles, a rigor, os primeiros a registrar a mencionada vulnerabilidade assim que baixou a poeira ideológica dos anos 60: rotinizando-se, a “nova sensibilidade” tornara-se mais corrosiva do que

nos seus primeiros tempos de linha de frente programática. Esbarrando nos problemas de legitimação cultural (modernização social e crise de valores tradicionais), os neoconservadores viram mais longe do que a resignação da Nova Esquerda derrotada. O temor bolorento da anomia que, segundo eles, a arte pós-burguesa inocularia no corpo social, acabou sendo interpretado por Habermas como uma prova suplementar de que o impulso da vanguarda ainda não se mumificara. Deu-se, portanto, a seguinte reversão de expectativas: revirando pelo avesso a lógica conservadora das “contradições culturais do capitalismo”, Habermas não só explicava o desencontro, característico do capitalismo avançado, entre as prestações socioculturais do sistema e os valores tradicionalmente alegados em favor do desempenho político-econômico da ordem burguesa, como atribuía ao projeto vanguardista de dessublimação da cultura uma função de cunha nesta clivagem definidora de uma “crise de motivação”, ou “escassez de sentido”, que ronda permanentemente a era pós-liberal.

O argumento concluía sua peripécia por uma expectativa estratégica no âmbito por assim dizer de um reformismo radical. Igualando os respectivos graus de realidade de arte e vida, o impulso libertário das vanguardas históricas, que brotara da dissolução modernista da arte aurática, deveria no limite tornar insuportáveis as mencionadas contradições culturais do capitalismo, invertidos agora os sinais.

Da revolução surrealista ao surrealismo realmente existente

Ao passar, na década de 70, um atestado de juventude ao espírito das vanguardas, desarquivado no início dos anos 80 para servir à causa da Arquitetura Moderna, Habermas tomava-o em sua derradeira e mais contundente manifestação histórica: o Surrealismo, que, no entanto, voltará à berlinda de sinal trocado no momento de evocar as origens “experimentais” da Nova Construção. Nem uma “escola”, muito menos um “estilo” (nunca é demais frisar), o Surrealismo seria antes o resumo conclusivo do momento histórico assinalado há pouco, em que a arte moderna, nas palavras de nosso autor, “rompendo a crisálida de uma aparência que deixou de ser bela, se espraia dessublimadamente pela vida”. Àquela altura prevalecia a imagem do Surrealismo fixada pelo sobressalto gauchista de Marcuse. Passado o momento apocalíptico de uma presumida insurreição surrealista, em que a “superação” da dimensão estética separada configuraria um novo Lebenswelt, restava o que mais interessava então a Habermas reter da profecia marcusiana: a incapacidade de uma sociedade afluyente, porém antagônica, de satisfazer as necessidades “transcendentes” e “não-materiais” que ela mesma desperta, e passam a se manifestar na forma de contravalores que “liberam o potencial da arte e da experiência estética”. Esse, como vimos, o descompasso deslegitimador no centro da nova estratégia conceitual.

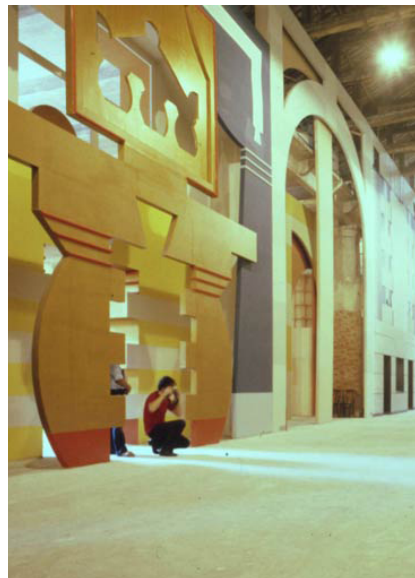
O anarquismo cultural pós-68 encarregou-se, todavia, de parodiar a provocação surrealista. Ou por outra, Habermas passou a chamar de surrealismo uma espécie de estetização apócrifa da realidade jamais cogitada pela ruptura dessublimadora promovida pelas vanguardas.

Sem dúvida, a primeira revelação deve ter ocorrido na Bienal de Veneza: de fato naquela rua só de fachadas, tudo era cenário, porém montado de maneira a sugerir que a impressão de irrealidade extravasava as fronteiras da Mostra, repercutia no mundo lá fora, todo ele igualmente pastiche e fingimento. A realidade postiça que os surrealistas queriam mandar pelos ares não era bem essa. Mesmo sabendo disso, na mescla estilística a que se resumiam por vezes certas facilidades do pop de um Venturi, por exemplo, nosso autor viu sobretudo cenografia surrealista – requentada, porém justificando a denominação de origem –, que a seguir estendeu ao conjunto da paisagem contemporânea:

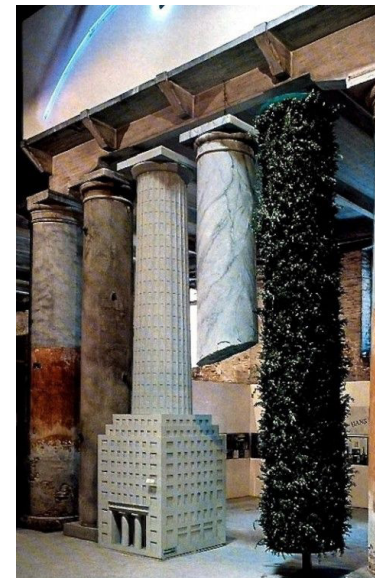
“o lado exibicionista de nossos centros metropolitanos absorveu elementos do surrealismo de um modo irônico, promovendo o reencantamento, ao brilho de néon, de uma realidade desrealizada. O banal funde-se com o irreal, hábitos helenisticamente indiferenciados se misturam com um estilo high-tech, os escombros das culturas populares se mesclam com o bizarro de polimento consumista e altamente personalizado. O entulho da civilização é disfarçado com plástico”.¹⁵

Nota-se que Habermas repassou a literatura crítica sobre a chamada civilização do simulacro, na qual a arquitetura, enquanto arte de massa, acabou ocupando um lugar privilegiado – seria, no entanto, pedir demais que

15. J. Habermas, “Um perfil filosófico-político”, entrevista a Perry Anderson e Peter Dews (New Left Review, 1985), trad. Wolfgang L. Maar, Novos Estudos, São Paulo: CEBRAP, n. 18, p. 95, 1987.



Vista da *Strada Novissima*, com fachada em primeiro plano de **Robert Stern**. I Bienal de Arquitetura, Veneza, 1980. O *Aro Gibbs*, recorrente em Palladio, em versão pop.



Hans Holein, fachada na *Strada Novissima*. Uma reconstituição bem humorada da história da arquitetura através da sucessão de colunas



Robert Venturi, John Rauch e Denise Scott Brown, fachada da *Strada Novissima*. Deformação pop do repertório clássico: fachada e publicidade do autor se confundem. Ao fundo, outra simulação: maquete de uma “imagem quase simbólica da casa”, reprodução deliberada de formas da arquitetura dita “comum”.

reconhecesse nesta encenação publicitária da forma-mercadoria o arremate histórico da metrópole redesenhada pela utopia modernista. Mas por que (a não ser por escárnio e mesmo assim, à primeira vista, arbitrário) insistir em tomar a lógica cultural do capitalismo avançado como a mais acabada expressão do sonho surrealista, desta vez realizado? Sempre se poderá observar, muito genericamente e sem força de prova, que também é da natureza das revoluções culturais consumir-se no seu contrário, haja visto o trilho estreito em que correm. Veremos Habermas bater nessa tecla. O fato é que, à certa altura do argumento estético do autor, surrealismo tornou-se sinônimo de assimilação destrutiva de domínios arduamente demarcados. Em resumo, um amálgama obstruindo a marcha do Moderno. Mas também o contrário dessa desestruturação, se levarmos em conta o que escrevia um ano antes das considerações intempestivas que nos interessam. Num outro diagnóstico de época, segundo o qual estaríamos vivendo uma era de experiências fragmentárias, observava que seria facilitar demais a vida do crítico ver em tudo indícios de um obscurecimento “irracionalista” do espírito do tempo (como se proclama a torto e a direito).¹⁶ Quem sabe não seria finalmente o caso, indagava, de procurar nessas novas formas simbióticas de vida, aquém ou além das divisões institucionais “modernas”, antes experimentações de destino incerto do que regressões? Um novo elenco de manifestações que considerava então verdadeiramente “surrealistas” – mas ainda sob benefício de inventário. Mais uma vez, como ficamos?

16. Cf. J. Habermas, “La colonisation du Quotidien”, in *Esprit*, dezembro de 1979.

Reconciliação forçada

Em 1980 – um ano depois da expectativa favorável transcrita acima, para não falar nos experimentos desestetizantes da Antiarte que ainda no início dos anos 70 contrapusera a um Marcuse recalcitrante –, será a vez de Habermas recuar diante da fusão vanguardista de dimensões culturais até então delimitadas. Proclamar tudo arte e todos, artistas, trazer aparência e realidade para um mesmo plano, igualar ficção e vida cotidiana, sonho, poesia e ação política? No que deu essa tentativa de dinamitar a esfera autárquica da arte? No seu lado mais ameno, quando muito reconduziu a insurreição surrealista aos museus, não sem deixar do lado de fora um rastro de abstrações. Notando que não se seguem necessariamente efeitos emancipatórios de formas desestruturadas ou de significações dessublimadas – transmutações imediatas apenas devolvem novas abstrações ao mundo empobrecido que as suscitou –, Habermas reabria o principal ponto polêmico da estética marxista alemã de entreguerras: o capítulo das verdadeiras e falsas dissoluções da arte aurática. O que há de novo e realmente desconcertante nesta reviravolta do raciocínio de nosso autor é a inclusão das tentativas de “supressão” da positividade da cultura moderna na dupla acepção que a tradição do pensamento dialético creditava à noção de *Aufhebung* em cuja operação se cifrava a abrangência sem resto das vanguardas, do Dadaísmo ao Leninismo na categoria das *extravagâncias*. Em suma, um desvio. Veremos este aparente vezo argumentativo assumir proporções de sistema. Assim, o que até então parecia constituir o desenlace obrigatório do Modernismo, o desaguadouro natural de sua energia negativa represada pela delgada película transparente da Aparência estética,

revelou-se, no plano artístico a ser ultrapassado, certidão de nascença de uma nova rotina e, no âmbito mais drástico da Revolução Social, até segunda ordem, um eclipse sem precedentes. Numa palavra, as vanguardas teriam forçado a mão na reconciliação entre cultura e vida material que pensavam transformar, jamais estetizar e acabaram restaurando, para pior, o que imaginavam subverter. *Dialética sem volta ou extravio retificável?*

Harmonia das esferas?

No que consiste afinal a supracitada extravagância a que se resume, aos olhos de nosso autor, o programa das vanguardas? Trata-se no fundo de um paradoxo: *elas teimam em contrariar o espírito moderno ao qual devem o projeto de fluidez sem barreiras que as define*. Onde a duras penas consolidou-se um processo de diferenciação social e cultural, elas instalam, se não a confusão, pelo menos uma fusão na contramão daquela tendência que para muitos é a marca registrada do novo mundo moderno.

Como se sabe, remanejando teorias sociológicas clássicas acerca da transição das sociedades tradicionais para as modernas, Habermas, acompanhando Weber até metade do caminho, vê na desintegração das grandes cosmovisões em esferas separadas de racionalidade – ciência, moral, arte –, cada uma dotada de uma lógica específica de validação, o penhor da emancipação, com a qual se confunde em última instância a modernidade cultural, de cujo caráter normativo não se poderá mais abrir mão,

apesar de todos os pesares. O cognitivo-instrumental, o prático-moral e o estético-expressivo são dimensões desintrincadas cuja diferenciação permanente é a única garantia de progresso. Assim, discurso científico, direito normativo, autenticidade e beleza, etc., são esferas da cultura racionalizada onde se contrabalançam autonomia crescente e institucionalização positiva.

O desfecho é conhecido – será preciso, no entanto, recordá-lo para se avaliar o atalho tomado por Habermas. Entre tantas outras coisas, um indivíduo moderno é alguém desenganado justamente ao longo dessa trajetória de individuação, alguém que nela faz a experiência (moderna, por definição) de que não há emancipação sem atrofia irremediável: as esferas autônomas não gravitam em harmonia, mas constituem o novo sistema da alienação. Retroceder não é possível, muito menos desejável, seria mesmo uma regressão; continuar avançando no mesmo trilho da cultura racionalizada seria catastrófico. Não é outro o roteiro da arte autônoma, que definhará à sombra das mesmas condições que, na aurora da idade burguesa, lhe asseguraram a libertação das tutelas tradicionais. Como há reificação onde há diferenciação, as vanguardas tratarão de “superar” a primeira, forçando a abertura do domínio estético represado pela compartimentação moderna. Um caminho contraproducente, segundo nosso autor (já sabemos), que passa então à revisão daquele teorema, cujo achatamento pelo melhor da tradição socialista estaria na origem da mencionada extravagância vanguardista. Nem tudo que se separa redundava em alienação, ou, se preferirmos, nem tudo é ideologia na ideologia burguesa. Noutras palavras, Marx andou rápido demais vinculando a diferenciação nas sociedades modernas ao trabalho alienado pela expropriação dos meios

de produção. Um amálgama categorial que a presumida falência da utopia do trabalho (como conceituada acima) se encarregaria de desfazer. O programa vanguardista de negação da arte padeceria desse mesmo equívoco que condenou a Revolução a negligenciar a complexidade institucional das modernas sociedades industriais.

Habermas, melhor do que ninguém, sabe que o malogro não cancelou o problema, que persiste, agravando-se – minando inclusive o assim chamado “projeto da modernidade” –, o empobrecimento da experiência, mutilada por um cotidiano racionalizado pela coagulação de domínios culturais (e outros) altamente diferenciados. Veja-se a miopia demonstrada pela indignação neoconservadora diante da multiplicação de estilos de vida não-conformistas, um dos efeitos anômicos do anarquismo cultural de intelectuais niilistas: no final das contas, lembrava-lhes nosso autor, tamanha investida contra o Bem, o Útil e o Verdadeiro, era apenas a consequência da referida autonomização das esferas. A vanguarda, num certo sentido, simplesmente expurgava os elementos estranhos à experiência estética, apreendida em sua pureza moderna máxima. Isso posto, registre-se a ironia objetiva do seguinte entrecruzamento. Do lado programático, o voluntarismo da descompartmentação forçada, de olho posto na desinstitucionalização pós-capitalista, a prévia inócua de irrigar a paisagem contemporânea abrindo comportas que represavam conteúdos cujo caráter explosivo devia-se precisamente ao confinamento que os comprimira e deformara. Entretanto, do lado das “manifestações surrealistas” espontâneas – assinaladas, como indicado, pelo próprio Habermas –, as coisas, se não se passavam de maneira muito diversa, pelo menos foram vistas de outro modo pelo nosso autor no momento de pedir con-

tas ao passo atrás de Marcuse. Simples contrafação? Dessublimação repressiva? O fato é que ao longo dos anos 70 Habermas, repertoriando a novidade representada por vários processos de desdiferenciação das antigas articulações culturais, neles incluía procedimentos da *Living Art*, cuja abstração ressaltaria na abertura da década seguinte. Talvez repercutindo mudanças mais drásticas na esfera da produção, a verdade é que a Nova Esquerda (da qual Marcuse fora por um momento o ideólogo mais prestigioso) deslocara o eixo da ação política, fazendo-a entrar em constelação com a prática cotidiana, rompendo com a rotina parlamentar estatal de processamento administrativo das questões sociais.

Ao mesmo tempo em que pela margem se desestativava a política, novos movimentos sociais acionavam valores e direitos inéditos, ditos pós-materiais, enquanto se despatologizava a enfermidade mental baralhando as fronteiras entre a saúde e a doença, sem falar na demarcação violada entre conflitos públicos e privados, adaptação à normalidade burguesa e criminalidade, e assim por diante. Quanto à arte, “jogos de ação e ab-reação, *mixed media*, *concept art*, *land art*, *happening* e *science fiction*, equiparação do kitsch à literatura, etc.”, incumbiram-se de desestetizá-la, deslocando a utopia estética, na berlinda páginas atrás, para essa encruzilhada em que se entrelaçam tendências objetivas (e não golpes de mão ideológicos) à fusão de vocações encasuladas. Revolução permanente impulsionada pelo capitalismo desorganizado? Os limites não tardam então a aparecer: numa revolução cultural assim enquadrada, conteúdos de experiência autonomamente desenvolvidos apenas se desmancham no ar quando são destruídas as redomas que os aprisionavam.

Conhecemos o balanço, *desconsiderado pelo autor na hora de ressuscitar* o Movimento Moderno:

“as experiências estéticas reveladas pelas vanguardas do século XX não conseguem acesso a uma prática cotidiana racionalizada unilateralmente, frente a cujas portas elas circulam interminavelmente [...] a arte dessublimada não interfere de um modo transformador, esclarecedor e emancipador nas formas de vida reificadas pelo capitalismo, deformadas e distorcidas pelo consumismo e pela burocracia, mas, ao contrário, estimula estas tendências”.¹⁷

Excluída a (falsa) alternativa defensiva da hibernação, concentrada na obra de arte radical, cuja enigmática incomunicabilidade resiste, depois da dissolução da aura, à pressão ambígua daquele deslocamento permanente de fronteiras – o que fazer? Mais precisamente, como fazer justiça ao programa das vanguardas, que se extraviaram no caminho seguido, mas não no diagnóstico da alienação?

Uma estética neo-iluminista?

A recapitulação de um antigo argumento ajudará a compreender por que Habermas não só associará a moder-

17. Id. *Ibid.*

nidade, cuja matriz de origem é artística, ao projeto do Esclarecimento (outrora Dialética da *Aufklärung*), como procurará uma saída para o impasse em que se meteram aqueles processos irreversíveis de diferenciação funcional (congelados, no entanto, pela mesma ordem burguesa que os sustentou) no terreno da *recepção da arte*. Uma recepção modificada tanto pela dessublimação vanguardista e tecnológica da distância estética, quanto pela falência dos programas radicais que apostaram todas as fichas no desenlace progressista daquela tendência histórica. Digamos que se tratava de uma primeira formulação alternativa de uma utopia estética, no caso, um modelo histórico burguês expurgado de sua ganga de origem.

A extrapolação encontra-se no livro de 1961 sobre a Esfera Pública. Na aurora da idade burguesa – antes de poder passar à ordem do dia e censurar moral e, depois politicamente a autoridade do Absolutismo, irracional por definição – a Crítica exercida pelos simples particulares reunidos em público (fundindo as duas acepções do termo, sendo uma delas inédita) voltou-se em primeiro lugar para as manifestações da cultura profana que aos poucos se desgarrava de seus empenhos tradicionais. Quer dizer, o primeiro impulso na aglutinação de um público burguês raciocinante deve-se a uma embrionária socialização do juízo de gosto. (*Se fôssemos cavar, eis aí o que provavelmente encontraríamos no subsolo das situações ideais de fala.*) Assim como o público burguês formava a sua capacidade de julgar comprando livros e pagando ingresso para espetáculos teatrais, concertos e salões de pintura, a arte conquistava autonomia ingressando igualmente no reino heterônimo da mercadoria: libertava-se submetendo-se ao mercado. Mercadoria sem dúvida paradoxal. O mesmo processo que apanha a obra de arte nas redes da for-

ma-mercadoria abre-a à discussão de um público de amadores, ao qual todos têm acesso, desde que proprietários e instruídos. Compreende-se que, nestas circunstâncias, tenha tido forte apoio na aparência social bruta a impressão de que a discussão se desenrolava entre iguais, manifestando-se o gosto no julgamento do não-especialista, pois na comunicação pública, que vincula os indivíduos em torno da obra-mercadoria devassada pela crítica, todos reclamam com razão a mesma competência judicativa. A esfera pública da arte autônoma não só antecipava como prefigurava a miragem política burguesa. Iguais no juízo estético – cuja universalidade pressuposta, porém indeterminável, e tacitamente partilhada, recalca o *bourgeois* no homem genérico –, iguais também no céu abstrato da política, futuros *citoyens* de uma República dos fins que antes fora das Letras: ambos os domínios, evoluindo no reino da Aparência, davam as costas ao baixo mundo da reprodução social, esperando assim subtrair-se ao ciclo material da produção e do consumo.

Tudo isso é mais ou menos conhecido, mesmo assim não custa lembrar mais uma vez que a transcendência da arte tem exatamente a mesma idade liberal da esfera pública burguesa. São as coordenadas históricas das aporias modernistas da arte autônoma, mas sobretudo são o ponto de referência de nosso autor – *a idade de ouro da utopia comunicativa, uma vez removido o entulho burguês*. Estando desse modo o futuro da arte autônoma atrelado às vicissitudes daquele nexos público da comunicação social que ajudou a constituir, podemos entender que, ao estudar o achatamento na sociedade de massa, Habermas tenha projetado por assim dizer nas entrelinhas uma evolução semelhante da Aparência estética. Tanto é assim que, à certa altura, poderá apresentar a decomposição do espaço

público sob a pressão do mundo administrado como a metamorfose de um público que raciocinava (em voz alta) sobre a cultura, num público apenas consumidor de cultura. Uma tal transformação do juízo coletivo em consumo solitário germinava por certo no acanhamento do proprietário sobre o qual assentava a ficção da reprodução material banida. Seja como for, o passo ulterior consolidou a visão retrospectiva de que a cultura burguesa autônoma não era pura ideologia, pelo menos comparada à regressão subsequente: à medida que a cultura, conforme avança a era pós-liberal, se transforma em mercadoria – não apenas segundo a forma, mas no plano mesmo do conteúdo –, onde antes havia depuração e aprendizado, agora há apenas fetichismo; onde havia acumulação e intercâmbio, mesmo *in vitro*, degenerescência; onde havia diletantes com conhecimento de causa, existe apenas consumo amorfo contraposto à nulidade de especialistas sem espírito. Dez anos depois, a conclusão ainda era drástica: “a continuação do mesmo processo, ao qual a arte deve sua autonomia, leva também à sua liquidação”.

Dialética (da arte autônoma) entretanto remediável, como se depreende claramente do recomeço iluminista do projeto moderno supostamente inconcluso, reapresentado por Habermas duas décadas depois de sua primeira meditação sobre as virtualidades emancipatórias da esfera pública burguesa, centrada no juízo de gosto socializado: descartado da arte autônoma seu caráter de instituição burguesa, bem cultural mercável e refúgio compensatório, o que resta senão o que verdadeiramente importa – um foco a ser realimentado, de cultura especializada, em condições de converter alienação em esclarecimento, se posto em circulação no âmbito da vida cotidiana que se “racionaliza”? Uma estratégia de reapropriação de conteúdos confisca-

dos, no centro da qual Habermas conservou o protagonista inicial, personagem bifronte, consumidor ajuizado e especialista publicamente juramentado. Pode assim recontar de outro ângulo, na intenção de redirecioná-la, a gênese da barreira que deflagrou a rebelião vanguardista. Sem falar na perda de substância da tradição cultural, desmembrada em nome do progresso que corre por trilhos separados, agravou-se o divórcio entre a cultura dos especialistas e o mundo-de-vida animado pela comunicação leiga – empobrecimento recíproco (a tábula rasa de uma nova pobreza à qual os modernos confiaram a última chance de uma nova arrancada) que pareceu abortar a utopia iluminista, alicerçada na impregnação da vida cotidiana pelo potencial cognitivo, acumulado nos respectivos domínios reservados em que se cindira a vida social racionalmente organizada em funções. Desse estancamento generalizado brotará o programa vanguardista de negação da cultura do expert. Um programa condenado, quando tomado ao pé da letra, sempre abstrato: como não se cansa de repisar Habermas, não se suplanta o torpor de uma prática social fragmentada forçando a porta de um de seus compartimentos; simplesmente acrescentaríamos mais uma parcela de alienação à reificação do conjunto. Descartado o logro representado pela negação indeterminada e imediata – no limite uma liquidação sem resto –, sobra, ao que parece, o livre jogo iluminista das faculdades (outrora centrado na força sintética da imaginação e no poder comunicativo da arte), reinterpretado por Habermas como uma interação (diversa da reconciliação forçada pelas vanguardas) dos elementos cognitivos com os prático-morais e estético-expressivos. Uma interação em bases materiais, devemos supor. Todavia mascaradas, seja por equívoco, ou infelicidade, no único exemplo oferecido para aquela via alternativa.

Invertendo o raciocínio neoconservador, Habermas aposta nos efeitos antagônicos da cultura artística que simplesmente escapa dos museus para o dia-a-dia ideológico. Futurismo mitigado (já que não vem mais ao caso mandar pelos ares a tradição armazenada naqueles santuários)? Apenas difusão das luzes nessa recepção orientada para a prática viva? Vejamos o caso. Habermas, tomando como roteiro uma situação imaginada por Peter Weiss, tem em vista uma reapropriação da cultura confinada, porém centrada desta vez na quebra da hegemonia do *connaisseur* e seu fundamento de classe. Trata-se, no exemplo, de operários que as peripécias de um curso noturno levam a revolver desajeitadamente a história da arte europeia catalogada nos museus que passaram a frequentar. Deixando de lado a atmosfera de fábula, concentremo-nos na moralidade: salvo engano, uma *montagem* ao vivo de hábitos de classe, arrancados de seu meio de origem, que se “iluminam” reciprocamente, compondo um resultado novo, citável, em função do qual redefinem-se pontos de vista e condutas. É inegável que nosso autor está repassando a limpo a utopia iluminista do juízo de gosto, em cujo ponto de fuga convergiam, como se viu, o leigo que se cultiva fazendo calar inclinações particulares e o apreciador competente, capaz de fazer refluir sobre a experiência vivida o horizonte comum, entreaberto pela reflexão estética – sabe-se que o desenvolvimento em separado (condição de fertilidade) da lógica interna dos vários domínios culturais acabou sepultando aquela utopia, a qual dependia justamente da abolição do “especialista”. Sem dizer muito bem como, pelo menos no que concerne ao apoio material dela (salvo a petição de princípio do mundo vivido descolonizado), Habermas julga possível exumá-la ao contato da história pessoal com a experiência estética – que, ao irrigar por sua vez o cotidiano,

vê-se deslocada por questões de verdade, justiça, etc., até então excluídas daquele campo estreitamente vigiado pelos referidos especialistas.

Novamente a sugestão vem de Wellmer. Pelo resumo de Habermas, exemplificado depois pela narrativa de Peter Weiss, percebe-se que o nó da questão reside na considerável mudança de significação da experiência estética quando o juízo de gosto deixa de ser apanágio do conhecedor: nas condições resumidamente expostas acima, onde deveríamos esperar inépcia e descarrilamento, assistimos a um processo de fusão (num registro agora aceitável) e “iluminação”, de tal sorte que o juízo estético assim socializado “renova a interpretação de nossas carências, à luz das quais percebemos o mundo – ele permeia tanto nossas significações cognitivas, quanto nossas expectativas morais, mudando a maneira pela qual estes momentos se referem um ao outro”.¹⁸ Uma solução de compromisso que dá razão à desdiferenciação vanguardista sem precisar suprimir (ou seria esta a verdadeira *Aufhebung*?) as ramificações constitutivas do projeto moderno. Neste momento Wellmer pode então reintroduzir como horizonte utópico, devidamente retificada, a “racionalidade” específica da síntese estética adorniana, que deixou de ser modelo da integração social descolonizada para ser um *medium*, entre outros, da ação comunicativa: bastava lembrar, desse novo ângulo, que Adorno também derivou o potencial utópico da arte do seu caráter por assim dizer linguístico-expressivo, como se apenas ela pudesse dizer o que não sabemos ou não podemos dizer. Se assim é, ponderava o mesmo Wellmer, a configuração artística dos elementos numa obra sem

concessões quanto ao seu conteúdo de verdade, ao “iluminar” nossa prática cotidiana e nosso autoentendimento, varrendo fronteiras inacessíveis e articulando silêncios insondáveis, encarna de fato a presença de uma perspectiva utópica.¹⁹ Que, no entanto, deslocou-se como se viu: pela sua natureza, o momento mimético das práticas cotidianas de comunicação exige uma outra *Aufklärung*, propiciada menos pela experiência estética concentrada na obra, que é moderna por “imitar” sem disfarces a alienação, do que por uma reviravolta na recepção, que também é moderna, sobretudo por exigir um novo público raciocinante.

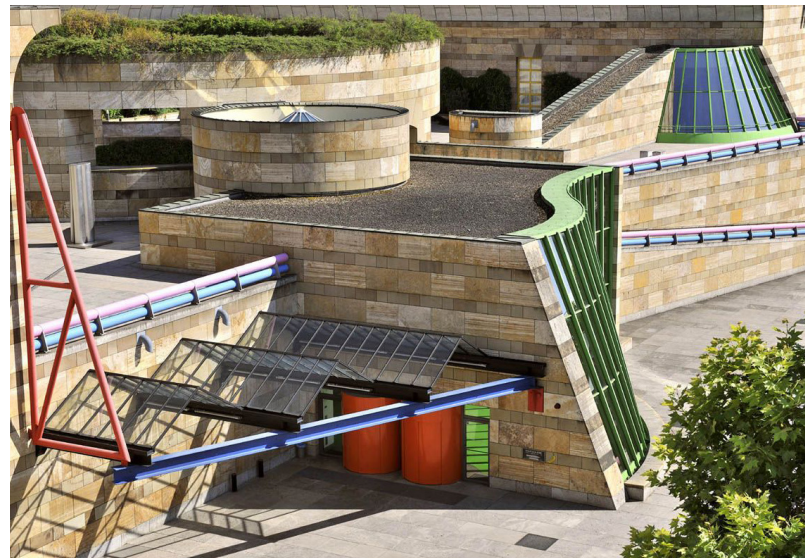
Discernindo o momento universalizante e normativo entranhado (e assim especificado) numa tendência histórica previamente identificada, Habermas simplesmente raciocinou à maneira marxista clássica (na acepção alemã de entreguerras). Ou seja, a ideologia não reside na antevisão de um mundo renovado pelo juízo estético esclarecido ao alcance de todos – uma utopia comunicativa centrada na capacidade de se colocar no lugar dos outros, em que a reflexão individual vem a ser uma arte de pensar na cabeça dos outros –, mas na presunção de que já existe na ordem burguesa em vias de consolidar-se. Pelo contrário, é a desintegração da ordem burguesa, um processo ao longo do qual vem se esvaindo a cultura aurática, que colocaria na ordem do dia o antigo propósito ilustrado de modificar situações práticas de vida, alterando-lhes as bases rotineiras de conhecimento e ação, graças ao poder de revelação da experiência estética. Mas não era este em parte o sistema de vasos comunicantes ideado pelas vanguardas? Só que, agora, a reapropriação da cultura do expert não redundava

18. J. Habermas, “Modernidade versus Pós-modernidade”, loc. cit., p. 90. 19. Cf. A. Wellmer, “Reason, Utopia and Enlightenment”, ed. cit., p. 65.

19. Cf. A. Wellmer, “Reason, Utopia and Enlightenment”, ed. cit., p. 65.

ria em vã dispersão de conteúdos, no fundo coletivamente acumulados, mas decorreria antes de uma *refuncionalização* de formas e instituições artísticas – para falar como Brecht, já que esta parece ser uma das inspirações próximas da estética neiluminista de nosso autor. Como se sabe, a Brecht jamais ocorreu abolir sem mais o aparelho produtivo Teatro. Pelo contrário, pensava antes reforçar as tábuas do palco – que continuariam representando o mundo – elevando-as ao nível técnico-produtivo do rádio e do cinema e, por isso mesmo, pensando no público desentorpecido que despertaria com a reabilitação da sala de espetáculo enfumaçada, “diversão” noturna capaz de incorporar o cabaré e o teatro de variedades (aliás, terra natal dos dadaístas). Além do mais, assim “refuncionalizado” pela *montagem* épica, um teatro repleto de especialistas de fim de semana (os melhores), como um estádio esportivo: aqui todos “entendem”, como pressuposto na “competência” reflexiva do velho júízo estético.

Um caso de “iluminação profana generalizada”, como esperava Benjamin outro claro ponto de apoio do neiluminismo estético de Habermas. Entenderemos melhor um tal propósito se recordarmos uma das objeções de Adorno, que neste tópico nunca cedeu às esperanças de Benjamin. Como se há de lembrar, este último estava empenhado numa espécie de reabilitação materialista da diversão que as massas procuram na obra de arte. Ao recolhimento circunspecto do *connaisseur*, contrapunha a falta de composição de um público que distraidamente mistura júízo de gosto e lição de moral, ensinamento prático e demanda de adequação veritativa. (Justamente as situações da vida prática, “esclarecidas” pela experiência estética, imaginadas por Habermas. Iluminismo bisonho?)



James Stirling, ampliação da Nova Galeria Estatal, Stuttgart, 1977-82.



Hall de acesso da Neue Galerie.

O “novo museu”, sob medida para o visitante-consumidor e uma arte em escala de massa. Sua arquitetura se exhibe em igual medida. Espaços diferenciados com funções múltiplas inviabilizam qualquer relação contemplativa com as obras expostas. Muito menos haverá lugar para uma recepção orientada para a prática viva.

É bom frisar, no entanto, que um tal contraponto entre contemplação estética, em que o arrebatamento tornou-se também uma especialização, e distração de um público relaxado de especialistas *ad hoc*, não se dá em geral, mas tem uma hora certa na história da cultura. Benjamin sabia muito bem que distração também era indício de alienação, estigma de um sujeito debilitado e desviado de si mesmo. Mas também não encarecia um Esclarecimento às avessas, uma regressão da maioria, que a ordem burguesa nos seus primórdios prometera, ao infantilismo da massa tutelada. Chegava mesmo a destacar a tendência antimítica presente no molde “religioso” da experiência estética dos modernos: a consciência de estar a sós com a própria divindade, da qual deriva a concentração especializada do esteta, antes fortalecia do que dissolvia o Eu. Esse impulso emancipatório solitário ficara no entanto para trás. Guerra Mundial imperialista, Fascismo e Revolução não deixavam dúvidas quanto à derrocada da civilização burguesa, e, numa hora dessas – notava Benjamin –, minada por uma tendência inversa, aquela consciência recolhida de outrora definhava, ao privar a coletividade das forças que antes mobilizara a pretexto de relação pessoal com o Absoluto. Hoje em dia, o tipo de recolhimento a que convida um quadro *fauve*, ou um poema de Rilke (nos exemplos do próprio Benjamin), transformou-se numa escola de comportamento antissocial, enquanto na desenvoltura de um público que é “desatento”, porém controla coletivamente suas reações, delineia-se um comportamento à altura da era de reconstrução histórica que parecia então se anunciar. Não é difícil reconhecer a lição de Brecht nesse raciocínio que, invertendo o negativo em positivo, transforma a “distração” em ponto de vista interessado, e, vice-versa, a atenção suprema da consciência

estética em entorpecimento, como o transe do wagneriano hipnotizado.

São conhecidos os termos em que Adorno, numa carta de março de 1936, chamou Benjamin à ordem. Sem ceder quanto à desestetização vanguardista e persistindo na “estrada real da individualização burguesa” (Habermas), assegurava, entretanto, que a mesma subversão das forças produtivas estéticas explorada por Benjamin ocorria intramuros e, muito mais radicalmente, no plano da configuração formal exigida pela tendência histórica dos materiais. Acresce que àquela altura Adorno confiava muito mais nas luzes de intelectuais politicamente organizados – e “luzes” alcançadas também no âmbito daquelas obras de arte que Benjamin estava disposto a mandar para o inferno – do que no saber infuso, porém especializado, dos aficionados populares de cinema, esporte ou romance policial, que despertava o entusiasmo de um Brecht. Numa palavra, a teoria benjaminiana da “distração” esclarecida pecava por espontaneísmo: transformar as massas populares em sujeito coletivo do cinema, por exemplo, é esquecer perigosamente quanto elas são portadoras de todos os traços da mutilação da personalidade característica do progresso capitalista. Está claro que Benjamin sabia muito bem que o riso de frequentadores de cinema poderia não ser cordial e muito menos revolucionário. Mesmo assim achava que a última palavra ainda não tinha sido dita. Por exemplo, sem precisar ainda conjecturar sobre a natureza da “diversão” numa sociedade não-antagônica, acreditava que a generalização, num sentido popular, das formas de recepção coletiva, reproduzidas pelo aparato técnico emergente, valiam bem um Partido e podiam até dispensá-lo. Em resumo: a “distração” estética do especialista amador, a um tempo atenção flutuante e conhecimentos

rotinizados, *configurava o embrião materialista de um novo Iluminismo*, mais exatamente a expectativa de que o potencial cognitivo, até então aprisionado nos domínios confinados na cultura afirmativa, finalmente desaguasse na conformação de uma ordem social superior.

Habermas parece oscilar entre as lições de Benjamin e Adorno. Excluindo-se certos curto-circuitos de época – como a convergência entre Vanguarda e Revolução –, não se pode negar o quanto a “modernidade inconclusa” de Habermas ainda se alimenta da esperança benjaminiana numa “iluminação profana generalizada”. Nas palavras de nosso autor, obras de arte de aura esvaída ainda podem ser recebidas com impacto revelador – inclusive na acepção em que a tradição iluminista atribuiria a esta última expressão, na qual vai também encapsulado o choque, agora amortecido e “didático”, das vanguardas refugiadas no museu, expiradas sua hora e vez. Aliás, como Habermas gosta de lembrar, o próprio Benjamin, sobretudo após a descoberta de Brecht, se encarregaria de assinalar a ambivalência das provocações surrealistas.

Naquele balanço de início dos anos 70, víamos Habermas alinhar-se ao materialismo da crítica benjaminiana, segundo o qual seria preciso reconhecer, na dissolução em curso da arte autônoma, o resultado material de uma revolução nas técnicas de reprodução, contra Marcuse, que fazia a mudança de função da arte depender de uma transformação revolucionária das condições de vida, apenas antecipada como possível por uma crítica que extraía sua força da contradição entre realidade e ideal.

Ora, do que se alimentam as renovadas esperanças habermasianas de uma iluminação profana generalizada *depois das vanguardas*? A descompartimentação anti-aurática, a subversão da distância estética, devia-se a

uma conjunção histórica fulminante entre procedimentos técnicos e presença política das massas. Pelo menos, nessa direção ia a aposta revolucionária. Em linhas gerais, Habermas não renega tal programa; como vimos, procura inclusive ajustá-lo à atual fluidificação das sociedades ditas pós-convencionais (voltaremos adiante ao assunto, ao qual se resume em parte a questão da assim chamada *pós-vanguarda*). Como, *entretanto, desapareceu a base material daquele programa, é forte a impressão (para dizer o mínimo) de um projeto iluminista sem contradição e sem força propulsora. Ilusão ilustrada rediviva? Simples pedagogia da ação comunicativa? Algo, no limite, tão inócuo quanto a abstração unilateral das finadas rupturas de vanguarda?* Seja como for, fica no ar uma sensação de contrassenso: como associar sem disparate histórico a recepção coletiva imaginada por Benjamin e Brecht em função da arte dessublimada pela reprodução técnica – uma arte inteiramente nova, portanto – ao seu exato contrário, a arte dos museus, espécie de gênero terminal a que nada escapa graças à força restauradora da forma-museu?

Isso posto, reconheçamos que, sem dúvida, virá em grande parte desse vezo estético neoiluminista, voltado de preferência para os gêneros públicos, o lugar estratégico reservado, pela argumentação habermasiana, à arquitetura. Vimos também que Habermas, embora se afaste da indiferenciação vanguardista, não retrocede, fechando-se em copas, numa atitude defensiva – que, aliás, censura em Adorno – em que supostamente prevaleceria a contemplação privada, mesmo colocada entre parênteses pela construção anti-aurática da obra moderna. Ao contrário, não se pode negar coerência ao privilégio demonstrativo que coube a uma arte de massa como a Arquitetura

Moderna, que exige recepção coletiva, trazer a experiência estética mais avançada para o centro da vida social e transformar o usuário em especialista. Pelo menos assim se pensava quando a tábula rasa do Movimento Moderno prometia um recomeço radical, em dia com as “luzes” materialistas do tempo. Vale relembrar: havia uma analogia no ar, equiparando o programa “ilustrado” da arquitetura funcional (nada permaneceria indevassável) às diretrizes do teatro épico brechtiano – como este último, lembrou uma vez Leonardo Benevolo, “a nova arquitetura concerne ao comportamento prático dos homens; dirigindo-se à sua razão, não deseja comunicar-lhes entusiasmo nem êxtase, mas arrancar decisões, permitindo que o usuário opine como um especialista, visto que as vantagens funcionais podem ser racionalmente demonstradas”.²⁰ A mesma *reforma do comportamento* também estava na mira das vanguardas, submetendo, conseqüentemente, ao infravermelho de uma Ilustração inédita a experiência esotérica do *connaisseur*. Expectativas próprias de um limiar, como já se disse. A *Aufklärung* de massa de que então se cogitava, apoiada em flagrante evidência social, ainda não se convertera ostensivamente no seu contrário. Voltamos assim ao nosso problema: como entender-lhe a retificação meio século depois? Retomemos do início o capítulo das extravagâncias.

Dialética da racionalização arquitetônica ou equívoco categorial

Em duas palavras: a diferença básica entre a Teoria Crítica de ontem e a de hoje consiste no fato de que onde havia Dialética – mais exatamente, uma lógica interna unificando o processo de modernização social –, funciona agora um sistema de estratificação categorial permitindo ressaltar ambigüidades, isolar patologias e selecionar vias alternativas, em continuidade, não obstante, com a marcha evolutiva das sociedades industriais. No fundo, a Dialética da *Aufklärung* que servira de linha de horizonte para esquadrihar as menores células antitéticas da reificação moderna, não passaria de uma brilhante confusão entre níveis distintos de racionalidade. É verdade que tal confusão (entre racionalidade formal dos modernos sistemas de controle e diferenciação social e as formas específicas de interação dos mundos-de-vida) fora armada por Max Weber como um caso particular da generalização da forma-mercadoria. Desarmada a confusão, isto é, desfazendo-se o equívoco categorial supracitado, espécie de simbiose irreversível entre racionalização social e heteronomia universal, a *Aufklärung* poderia prosseguir, porém sem Dialética à vista, ou melhor, paradoxos, reversões ou bifurcações sempre haveria, pois são da natureza do processo moderno, nada entretanto que uma boa triagem de categorias não pudesse repor nos trilhos. Trocando em miúdos: em lugar de resultados históricos avaliados globalmente em função de origem e percurso que se renegam mutuamente, o cuidado analítico em multiplicar distinções conceituais e separar níveis evolutivos. No caso particular do Movimento Moderno, poderemos ver de perto aonde levará essa depuração, se, de fato, um

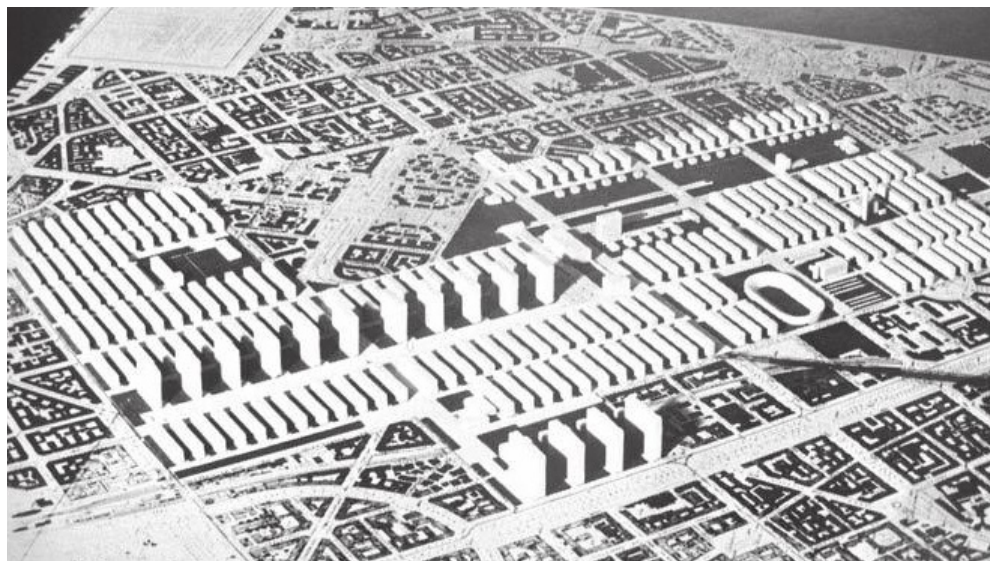
20. Leonardo Benevolo, *História da Arquitetura Moderna*, trad. A. M. Gol-dberger, São Paulo: Perspectiva, p. 470, 1976.

funcionalismo sem dialética é a melhor maneira de rejuvenescer a Arquitetura Nova.

1) O espírito e a letra – Teóricos e historiadores formados na escola do modernismo outrora triunfante costumam alegar em defesa do Movimento Moderno, aparentemente extraviado, algum tipo de infidelidade ou desvio em relação aos princípios e normas proclamados pelos Pioneiros e Mestres. Habermas prefere dizer que o Movimento Moderno se deixou “voluntária, porém indevidamente, sobrecarregar”, sendo portanto injusto tomá-lo como símbolo da patologia moderna. A inegável crise da Arquitetura Moderna – um dos sintomas mais enfáticos da modernidade cultural em pane – não decorreria dela própria, mas de uma desmesurada ampliação do conceito de arquitetura. O que desde os tempos de William Morris sempre parecera uma promessa de redenção, permitindo à arquitetura ultrapassar as barreiras tradicionais que a isolavam da realidade cotidiana, revelou-se calamitoso. Malogro da Nova Construção? Um acidente de percurso, derrapagem episódica, caso consideremos, como quer Habermas, a funesta tendência para o gigantismo que desde o início distinguiu o espírito moderno, efeito de uma verdadeira, porém mal calibrada, vocação para a responsabilidade social? Assim, depois de enumerar os desastres perpetrados em nome dos ideais consagrados pelos CIAM – aliás, hoje em dia, o principal lugar-comum da bibliografia especializada no inventário dos fiascos monumentais da Arquitetura Moderna –, Habermas não hesitará em atribuí-los a deformações monstruosas que escondem a verdadeira face do projeto moderno enquanto tal. Novamente: falsificações que traem o espírito, conservando a letra morta. Já conhecemos também a lógica peculiar que



Peter Koller, *Fábrica da Volkswagen* em Wolfsburg, Alemanha, 1938



Albini, Gardella, Milenotti, Pagno, Palanti, Predaval, Romano, *Plano Milano Verde*, para a região de Sempione, 1938.

A ordem moderna dos Estados autoritários.

comanda a marcha desse raciocínio – nosso autor fará remontar esse desenlace injusto e remediável até à suprema abstração de um amálgama categorial igualmente indevido. Mas, ao tomar esse caminho – repetimos –, tende a separar, para melhor preservar a integridade das primeiras intenções, elementos que em boa análise histórica costumam se apresentar objetivamente imbricados.

Um historiador contemporâneo observou que a Bauhaus, ao deixar para trás o fervor espiritualista dos primeiros tempos, tornou-se uma verdadeira câmara de decantação das vanguardas europeias, *mas no sentido de tornar funcional a utopia*.²¹ Aí o nervo da questão encoberto pelas dissociações históricas cometidas por Habermas ao incluir, como se viu, na categoria das extravagâncias o projeto abortado das vanguardas. Mais exatamente, Habermas não verá nenhum vício congênito, inextirpável e historicamente condenado, nos mencionados enganos vanguardistas que ofuscaram o sentido da Nova Construção; apenas uma realização equivocada, na sua extensão abusiva, da funcionalidade arquitetônica. Deu-se entretanto o inverso, a sedimentação em causa caminhou na direção oposta, como se registra na mencionada observação do historiador defrontado com o processo indecomponível de acomodação da mais ambiciosa utopia estética do século.

2) O viés estético do funcionalismo – Dentre tantos desacertos de perspectiva histórica no argumento dissociativo de Habermas, nada mais infundado do que a

21. Cf. Manfredo Tafuri, “Para uma crítica de la ideologia arquitectonica”, in M. Tafuri, M. Cacciari, F. dal Co, *De la vanguardia a la Metropoli – Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona: G. Gili, pp 48 e ss. 1972.

suposição, desmentida por fatos e manifestos, de que, ao lado dos movimentos de desintegração da instituição artística, tenham se destacado outros em que o impulso abrangente da ruptura vanguardista com a existência dividida conviveria sem conflito com a autonomia estética, além do mais, reforçada pelo mais intransigente modernismo, como seria o caso da Nova Construção. Ora, como separar, sem desmentir esse mesmo espírito que se quer preservar, a experimentação sem fronteiras da ambição de varrer qualquer demarcação da face da terra? Conhecemos de sobra a linha geral do autor. Mais uma vez: se soubermos aliviá-la da sobrecarga decorrente de interpretações errôneas do funcionalismo e, por conseguinte, da responsabilidade pelas configurações urbanas teratológicas que engendrou, veremos que a arquitetura do Movimento Moderno é a única cuja validade permanece inquestionável, que só ela soube resumir num projeto unitário da chamada modernidade. Se isso é fato, como quer Habermas, poderemos compreender a coordenação dos componentes previamente apartados. Quer dizer, somente a Arquitetura Moderna permitiu enfim que “se unissem livremente o viés estético do construtivismo e a vinculação a finalidades de um funcionalismo estrito”. Voltaremos a esse grifo. A sobrevida da tradição moderna dependeria de momentos como esse. Nada a opor. Quem, em sã consciência, não desejaria assistir à aliança claramente instituída entre a arte mais exigente e a expressão coletiva de finalidades sociais? Será permitido entretanto duvidar: quando mesmo e exatamente como, aquele momento feliz? Uma aspiração em si mesma inatacável, nem por isso menos abstrata e sobretudo irreconhecível (desfigurada?) fora da prancheta e do ateliê. Habermas simplesmente não tira as devidas consequências da hora histórica

que viu nascer a utopia modernista – como lembrado, uma hora em que soavam todas as aporias do progresso técnico, das quais a expressão mais acabada foi justamente a Arquitetura Nova. Assim sendo, como depurar-lhe o projeto e sobretudo mantê-lo, ignorando-lhe o vínculo de origem – não só uma fatalidade, interpretada como equívoco categorial, mas assumido com todas as letras – com as formas industriais geradas no seio da produção capitalista, com as exigências impostas pelos novos materiais, técnicas e desafios funcionais? Habermas por certo não ignora a lógica desse campo de forças; tanto é assim que principia a parte histórica de sua apologia denunciando – como todo mundo desde os tempos dos Pioneiros do Desenho Moderno – o ecletismo irresponsável dos arquitetos oitocentistas, o historicismo que os mantinha à margem do processo de modernização em marcha no século, e a consequente fuga para o devaneio estilístico, impotente diante do redobrado prosaísmo do mundo burguês em ascensão. Ora, o Movimento Moderno não tinha vindo responder àquelas novas condições? Tal vinculação não lhe é portanto essencial? Como conceber a sobrevivência de um projeto assim ancorado no tempo, amputado dos desdobramentos reais de sua história? Em nome de um retorno às origens? (Aliás, inteiramente estranho ao espírito moderno alegado a todo momento.) Como se vê, a racionalidade da Arquitetura Nova, ao contrário do que pretende o filósofo, não obedece tão somente à “lógica interna do desenvolvimento artístico”.

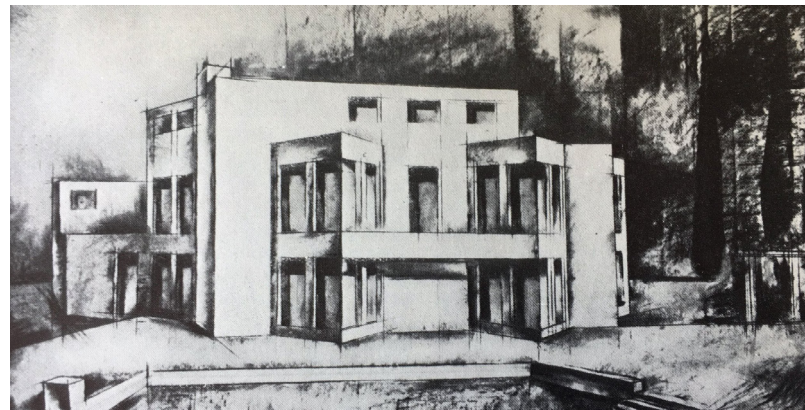
É certo que Habermas não acredita que a Arquitetura Moderna tenha respondido aos problemas que lhe foram postos apenas pela força interna do seu “viés estético próprio”. Nem por isso deixa de continuar batendo na mesma tecla. Toda a ênfase de sua reconstituição re-

cai sobre a autonomia dessa intenção artística. Veja-se, num ponto capital, o resultado descontraído desse raciocínio dissociativo quando insiste num dos principais traços distintivos do Movimento Moderno, justamente a ambição vanguardista de impregnar e reordenar todos os âmbitos de vida, mas para melhor salientar a hipertrofia de um impulso em si mesmo legítimo, porém distorcido pela palavra de ordem funcionalista, cuja abrangência indiscriminada teria desfigurado a intenção originária em torno da qual o argumento do autor não cessa um instante de girar: a saber, “que as características da construção moderna resultam de uma legalidade específica do campo estético, buscada com grande consequência”. Por que não incluir no desenvolvimento lógico desta última a amplitude utópica de um programa com as dimensões da ordem capitalista a ser reordenada? Mas é verdade também que Habermas não deixa de registrar as coordenadas paradoxais do ponto de partida da Arquitetura Moderna. Por um lado, sua natureza prática de arte subordinada a fins; por outro lado, o imperativo da autonomização radical, o princípio mesmo da experiência estética moderna, ao qual não se pode escapar – nem à resposta drástica que lhe deram as vanguardas históricas. Um paradoxo que admite solução, desde que se compreenda a atividade projetual da Arquitetura Moderna nos termos de uma *funcionalidade estrita*, como quer o autor, de acordo com a linha dissociativa adotada desde o começo.

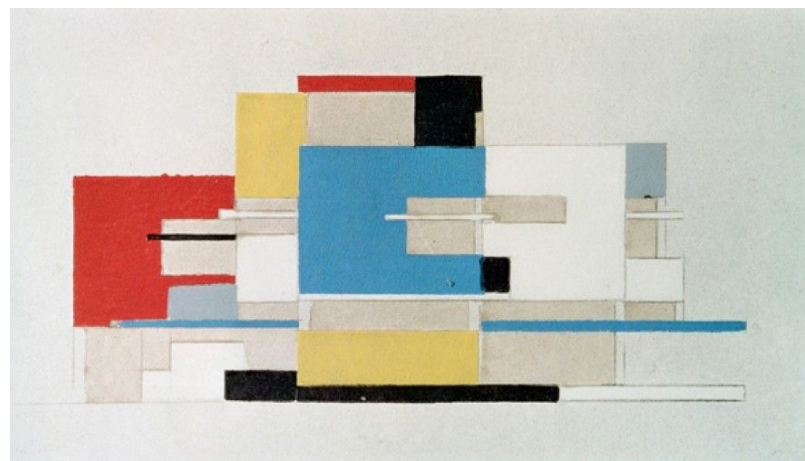
3) O modelo construtivista – Voltemos à pedra de toque do vezo dissociativo habermasiano, uma funcionalidade expurgada de qualquer *deslize categorial* (como a confusão entre “funcional” do ponto de vista do mundo-de-vida do usuário e “funcional” do ponto de vista

dos meios “sistêmicos” como Dinheiro e Poder) e demais ideias equivocadas que a expressão “funcionalismo” invariavelmente sugere. Para melhor situá-la, a nosso ver, em sua posição em falso, consideremos o privilégio concedido pelo autor ao Construtivismo, através do qual a arquitetura, acompanhando o ímpeto experimental da pintura avançada, veio finalmente desempenhar um papel de ponta na sempre invocada modernidade cultural.

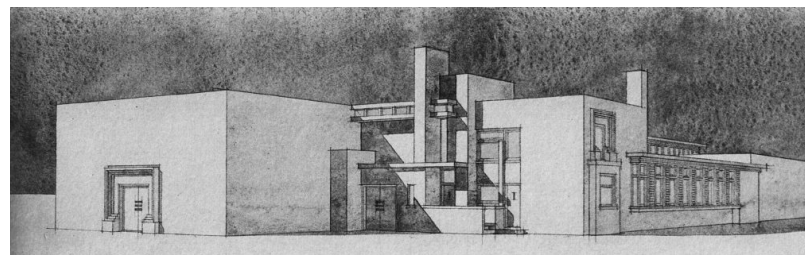
Um momento exemplarmente feliz de harmonia preestabelecida. Dos puristas reunidos em torno de Le Corbusier ao círculo dos construtivistas, de Malevitch ao movimento De Stijl, a sabedoria moderna da arquitetura se expressaria na associação bem dosada da dimensão estética à mais estrita funcionalidade. Se não pela primeira vez, nunca tão cabal e enfaticamente, o funcionalismo da arquitetura teria coincido com a “lógica interna do seu desenvolvimento artístico”. Uma consequência, acrescenta Habermas, “a bem de uma estruturação arquitetônica global do meio ambiente, ou seja, da obra de arte total”. Ficam então suspensas todas as distinções entre o espírito e a letra do Projeto Moderno? Uma *estruturação global do meio ambiente* não nos devolve à ideologia arquitetônica (em colapso) do Plano? Descartada qualquer sobra de mitologia wagneriana ou esteticismo *fin de siècle*, onde encaixar a obra de arte total dos neoplásticos? O próprio Van Doesburg, citado por Habermas, encarrega-se de responder: “no futuro, a realização figurativa da expressão pura na realidade tangível de nosso ambiente substituirá a obra de arte”. Na verdade, a declaração é de Mondrian – pouco importa, pois se trata de um lapso que nos deixa em família, no coração do sentimento moderno, todo ele espírito de geometria, de construção e síntese, na definição famosa de Le Corbusier, na época em que glosava a estética dos engenheiros.



Walter Gropius e Adolf Meyer, *Casa Kallenbach*, Berlim, 1922.



Theo van Doesburg, *Estudo de cor para uma arquitetura*, 1923



J.J.P. Oud, *Projeto para uma fábrica*, Purmerend, Holanda, 1919.

Decomposições dinâmicas e quadridimensionais dos volumes, igualmente nos mestres da Bauhaus e do Stijl. A norma do neoplasticismo: estender os planos ao infinito, “coordenados aos pontos do Universo” - relação interior-exterior integrada numa unidade espaço-temporal.

Como a autonomia do campo estético seria preservada por uma técnica projetual em que se recobrem sem resto intenção artística e função social, quando, acabamos de ver, Mondrian e Van Doesburg anunciam um desenlace oposto (a palavra “arte” não nos dirá mais nada, quadros e esculturas vão se tornar supérfluos)? Conforme a própria vida se recomponha em função de um equilíbrio cuja épura a arte moderna traçou, a própria arte desaparecerá da vida. Mal comparando, tudo se passa como se duas profecias da dialética oitocentista tivessem encontro marcado com a ascese estético-social que regia a utopia urbana (Nova York e jazz incluídos) dos neoplasticistas: de um lado, a arte já era mesmo coisa do passado (inútil insistir, nossos joelhos não dobram mais); por outro, voltava-se a encarar a dissolução da arte como efeito da sua própria realização. Alternativas históricas efetivas às quais Habermas continua a responder, como estamos vendo, desfazendo mal-entendidos linguísticos: um caso de verdadeira ou de falsa “superação” da dimensão estética? Também não surpreende mais que reabilite, ou melhor, ressalve o vanguardismo aparentemente mitigado, sem dúvida mais urbano (em todos os sentidos), de puristas, construtivistas e neoplasticistas.

Como não perceber que as tendências ditas construtivas imaginavam uma utopia geométrica de absorção integral de todas as manifestações da vida, cujo arco se estende do ideal jacobino de transparência social à assepsia antiaurática da “máquina de morar”, tão ou mais radical que o programa negativo das vanguardas destrutivas, supostamente niilistas ou terroristas, isto é, “extravagantes”? Todavia, exacerbação estetizante à parte, os neoplásticos eram taxativos quando prometiam para um futuro próximo, por certo renovado pela revogação

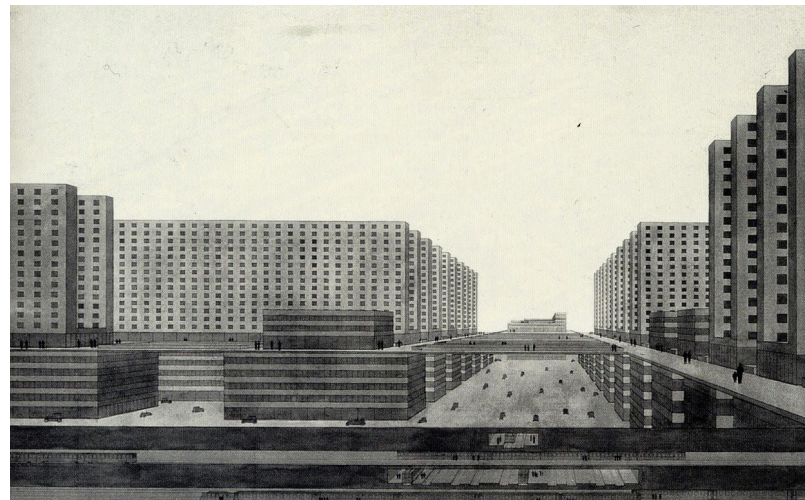
das especializações modernas, a substituição da obra de arte autônoma por uma espécie de instituição artística da realidade.

Neste passo, não espanta que nosso filósofo se enrede em mais um contrassenso de percepção histórica ao opor os fundamentos construtivistas da Arquitetura Moderna à pretensa sujeição da Forma à Função encarecida pelos teóricos da Bauhaus, por onde se perderia, segundo ele, o horizonte estético originário do funcionalismo. Novamente devido a um deslocamento categorial, a seu ver presente, por exemplo, na intenção declarada dos grandes Mestres da Nova Construção de “subordinar *na sua totalidade* estilos e formas de vida aos ditames de sua tarefa de criadores”. (Deixemos de lado a alusão equívoca à ainda mais equívoca ideologia da “criação” artística, um lapso do filósofo, cujas referências, como vimos, vão na direção diametralmente oposta.) Para variar, na tentativa de dissolver mais esta superposição indevida, Habermas procurará distinguir entre uma “organização arquitetônica global”, evoluindo num plano meramente artístico e obedecendo a uma lógica própria, e a utopia de uma planificação urbana, síntese que mascararia a marcha contraditória da modernização e arrastaria a arquitetura para o campo gravitacional dos “imperativos sistêmicos anônimos”, condenando a Arquitetura Moderna a desviar-se de seu rumo original. Também, para variar, distinção realmente injustificável. O projeto de uma *arte total* sempre esteve ligado à ideia de uma síntese global que seria a Cidade, quando não se nutre diretamente, desde sua formulação original – como no caso exemplar de Le Corbusier –, do propósito maximalista de reordenar a cidade através da organização do espaço habitado. Vinculação congênita que o próximo passo de Habermas teima em ignorar, quando conclui:

“embora o Movimento Moderno reconheça o desafio das carências qualitativamente novas e das possibilidades técnicas de criação, e em princípio lhes responda bem, o mesmo não se dá quando em face da dependência sistêmica dos imperativos da administração planejada e do mercado, onde a sua resposta é inerte”.

A “funcionalidade estrita”, nos termos da qual raciocina e ainda não sabemos bem o que seja, parece passar aqui da lógica construtiva interna para o âmbito muito restrito das carências individuais e possibilidades técnicas, em franca oposição ao “funcional” do ponto de vista sistêmico, só ignorada em virtude do tal equívoco categorial de que redundou a sobrecarga voluntária, porém injustificável, do programa moderno. Insistindo mais uma vez: como separar a primeira funcionalidade da segunda, tanto do lado da constituição da sociedade capitalista, da universalidade das leis do mercado e da criação das “necessidades” no interior de uma tal ordem social, como do lado do projeto totalizador da Arquitetura Moderna?

4) “Dialética do Funcionalismo” – No intuito de consolidar ainda mais sua versão do recobrimento sem traumas entre o funcionalismo arquitetônico e a experimentação autocentrada da plástica oriunda das vanguardas históricas, Habermas projetou um paradoxo no ponto de partida do Movimento Moderno, paradoxo aparente logo removido na direção indicada. À primeira vista, uma arte ligada à rede prática das utilidades cotidianas como a arquitetura encontra-se atravessada no caminho da modernidade cultural, cuja marcha está su-



L Hilberseimer, *Projeto de uma cidade de arranha-céus*, 1927. Hilberseimer foi um dos raros urbanistas da Bauhaus, ultrapassando Le Corbusier no que concerne intervenções radicais.



Vista aérea do Eixo Norte-Sul e Superquadras de Brasília.

Brasília é uma súpula dos princípios urbanísticos modernos, da setorização por funções segundo a Carta de Atenas, aos grandes eixos de circulação. Os blocos isolados e lamiformes das superquadras, com áreas verdes e equipamentos, reúnem as lições das *Siedlungen* dos urbanistas alemães e holandeses e da “cidade radiosa” de Le Corbusier.

jeita ao imperativo da evolução em separado de âmbitos específicos da experiência, como deveríamos saber.

Serve de contraprova o puritanismo de um Loos, que preferia excluir a arquitetura, em guerra com o ornamento, do âmbito desinteressado da arte. Em má hora, entretanto, o propósito de reforçar a evidencia da harmonia esclarecida em que deveriam gravitar as esferas da cultura moderna leva nosso autor a atribuir também a Adorno o patrocínio de uma dicotomia na qual a Arquitetura Moderna evidentemente não se encaixaria. De um lado, obras subordinadas a uma finalidade exterior, às quais se contraporiam, por outro lado, a teleologia imanente da arte autônoma. Inútil precisar que a atribuição é descabida, embora reveladora. Onde havia (mais uma vez) dialética, congelam-se os termos, menos para ressaltar-lhes a determinação recíproca do que para realçar uma continuidade sem problemas, onde a nova construção vem a ser um capítulo a mais no desdobramento natural da arte moderna. Não se dirá que não, desde que se estenda até o seu extremo oposto a lógica interna desse desenvolvimento artístico. Esta, pelo menos, a lição de Adorno, aposentada pela índole dissociativa da Nova Teoria Crítica.

Ora, no trecho em questão da *Teoria estética* – onde está em jogo o conceito capital de *construção*, e nele, a “dialética do funcionalismo”, cuja breve recapitulação arremata o capítulo –, Adorno enfrenta exatamente o momento em que o princípio da construção se torna ideologia. Em duas palavras: a perda de tensão da arte construtiva não lhe advém de uma fraqueza qualquer (contingência subjetiva, por exemplo), mas do próprio ímpeto construtivo, vitimado pela contradição que o anima. Aspirando a se transformar em realidade *sui generis*, a construção – outrora responsável pela emancipação da arte da hetero-

nomia cultural – precisou tomar de empréstimo a pureza de seus procedimentos justamente às “formas funcionais técnicas externas”. A imitação das formas funcionais acabaria arrastando a obra inteiramente construída para o campo do decorativo, e neste, na figura do “elemento polido e harmonioso”, a finalidade sem fim involuntariamente parodiada passaria a exprimir a falsidade do processo social no seu conjunto – contaminação que escapa ao ângulo analítico de Habermas.²²

Se nos voltarmos agora para o caso específico da funcionalidade arquitetônica, veremos Adorno recusar igualmente a falsa dicotomia entre as duas funcionalidades, a externa e a interna. Habermas também, é claro, só que noutros termos. Sirva de comparação a maneira pela qual reage à palavra de ordem de Bruno Taut, “o que funciona bem tem boa aparência”: nele se perderia justamente o “viés estético do funcionalismo”, ponto de honra do projeto moderno de nosso autor, abstraído, como vimos, do nexos social que lhe dá nervo, e traz problemas. Ao contrário, se não nos enganamos, ao rever as implicações do slogan de Bruno Taut, numa de suas inúmeras variantes, o que Adorno acabará deixando mesmo na berlinda são as aporias daquele suposto viés estético sem mácula do funcionalismo. De fato, afirmar que os objetos técnicos reais são belos na exata medida em que cumprem a lei formal que se expressa na função satisfeita, apenas traduz a má consciência da objetividade (*Sachlichkeit*) alardeada, além de envolver uma noção tradicional e confusa de beleza como harmonia formal. Não está aí porém o nó principal, mas na derrapagem da obra autônoma que, ao

22. Cf. T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris: Klincksieck, 1974, pp. 86-87.

contrariar a “mimeses estética da funcionalidade” e deixar escapar seu *terminus ad quem* exterior, vê girar em falso a finalidade interna: nessas idas e vindas, conclui Adorno, se manifesta a inadequação da obra de arte construtiva, inteiramente estruturada em si mesma de uma maneira funcional, e sua ausência de função, determinação negativa, esta última, que justamente lhe circunscreve o horizonte social.

Passemos enfim ao caso Loos, a cujo funcionalismo *outré* Adorno dedicou um breve estudo, geralmente lido às avessas como uma apologia do “absolutismo esotérico” da “arte funcional em si” (para usar a terminologia excessiva com que Habermas caracteriza um dos termos da falsa dicotomia na qual dissolve os nexos adornianos), da parte de teóricos interessados em confinar o espaço arquitetônico no âmbito exclusivo da invenção plástica quimicamente pura.²³ Não é bem assim: um raciocínio viciado pela base – a favor ou contra Loos, tanto faz – contrapõe erroneamente fins práticos e o seu contrário absoluto, quando o núcleo da questão concerne antes de tudo à definição do supérfluo de um ponto de vista imanente à obra. Assim, o ornamento condenado por Loos só passa a ser um enxerto mortal quando sobrevive ao seu significado funcional ou simbólico, enquanto a própria construção sem resto transforma-se em repetição morta quando não corresponde mais a nenhuma intencionalidade. Por isso, o espaço arquitetônico nunca é um espaço qualquer, trazendo imanente à sua organização as marcas do uso a que se destina. De modo geral, qualquer arte que cancela inteiramente a memória do seu ser-para-outro vira fetiche.

23. Cf. T. W. Adorno, “Funzionalità oggi”, in *Parva aethetica*, trad. E. Franchetti, Milão, Fetrinelli, 1979.



Adolf Loos, *Casa Steiner*, Viena, Áustria, 1910



Karl Ehn, *Karl-Marx-Hof*, Viena, 1927.

O funcionalismo em guerra com o ornamento, em nome da necessidade estrita, da privacidade e do contato com a natureza. Loos opunha as *Siedlungen* (quarteirões de residências operárias unifamiliares com jardim ou horta) às *Höffe* da Viena Vermelha, verdadeiros monumentos proletários (blocos urbanos contínuos de habitação coletiva com forte presença do repertório formal do *Jugendstil*).

Segundo Adorno, em qualquer dos casos extremos: quando privilegia o ofício e a fidelidade aos materiais, como ocorre no domínio ideologizado das artes aplicadas; ou então, dando asas ao mesmo impulso ideológico, petrifica a fantasia. Ora, não pode haver privilégio para a arquitetura, que traz estampada, já no grau zero do projeto, a heteronomia da arte autônoma, a presença social a que em princípio se oporia, sublimando-lhe os fins numa finalidade sem fim. Sobretudo na arquitetura ideada numa sociedade em que a técnica tornou-se um fim em si mesmo, o útil se transforma no seu contrário. Se for verdadeira, como parece ser, esta “dialética do funcionalismo” arrasta consigo o que o tão famoso viés estético queria preservar, pelo menos e exemplarmente, no construtivismo arquitetônico.

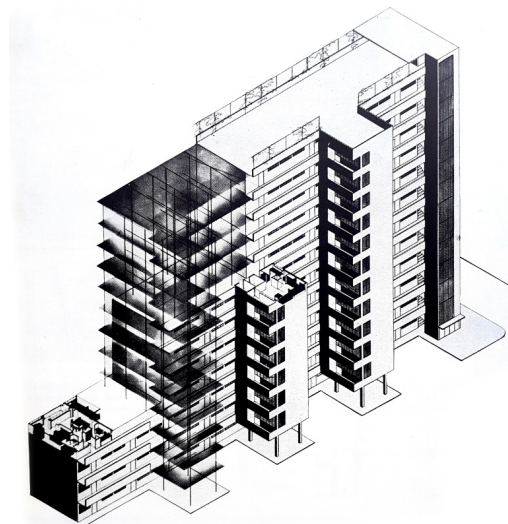
5) *Envelhecimento da Arquitetura Nova* – Não são poucos os teóricos da arquitetura depois do Movimento Moderno que costumam invocar Adorno quando comemoram o fim do referido Movimento. O contrassenso não poderia ser maior, por mais que a ideologia internacional de hoje insista em incluir a Teoria Crítica de ontem no atual repertório pós-moderno. Uma coisa é o caráter a um tempo histórico e intrínseco do diagnóstico adorniano acerca do *envelhecimento do moderno*, mais exatamente, a inequívoca orientação *moderna* desse juízo inapelável; outra, a rotina das renovações artísticas, que agora, à profecia mal delineada de uma sociedade dita pós-industrial, faz corresponder um outro estilo de época. Nada disso entretanto absolve a falsa posição em que se encontra Habermas, incomodamente instalado entre a evidência do modernismo declinante e a salvaguarda programática do projeto arquitetônico em que a vocação globalizante

do Moderno melhor se exprimiu. A inexplicável exceção aberta para a Nova Construção traz então de volta, ao centro do debate acerca da encruzilhada em que se encontra a modernidade cultural, o juízo de Adorno sobre a reviravolta que inverteu o sinal da Música Nova. O *choque do Novo não foi neutralizado porque os tempos mudaram, mas porque cumpriram o prometido*. Adorno não precisou esperar 1954, data de publicação do principal ensaio sobre o “envelhecimento da Música Nova”, para constatá-lo; o estudo de 40/41 sobre Schönberg (Primeira parte da *Filosofia da Nova Música*) já o anunciava, pois se tratava de um destino decifrado na própria tendência histórica do material, cuja configuração compositiva caminhava, por coerência interna, na direção da “racionalização” integral em que culminaria a técnica dos doze sons. O ímpeto crítico não se perdeu, e a música radical entrou em contradição com a sua própria ideia, por algum desvio, infidelidade ou sobrecarga indevida, mas simplesmente porque a emancipação “moderna” do material musical, acompanhando a curva do processo social de *Aufklärung*, converteu-se no seu contrário, tornando-se tão “funcional” quanto a arte construtiva que nesse meio tempo também se debilitava pelas mesmas razões, como se viu.

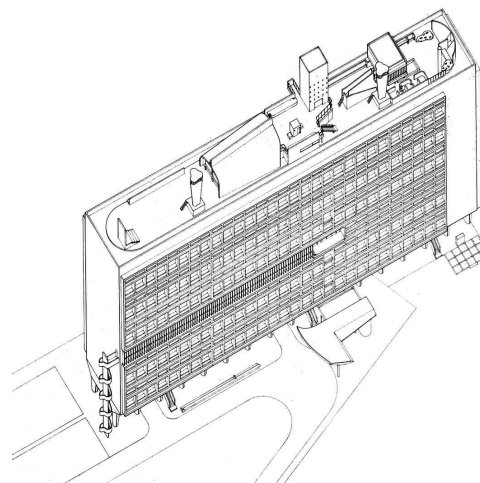
Entretanto, podemos observar essa mesma regressão fetichista no progresso da racionalização arquitetônica. Nos termos em que se formulou o problema: à medida que se generaliza a forma-mercadoria – e no caso da arte de massa, que é sobretudo o da arquitetura contemporânea, se estende até à forma-publicidade –, a sujeição da funcionalidade estrita à funcionalidade “sistêmica” (tal como ocorria com o princípio da composição integral na Música Nova), além de inelutável, é o primeiro dado do problema, de nenhum modo acréscimo extrínseco. A utopia refor-

madora na origem da Arquitetura Moderna é inseparável do processo capitalista de modernização, cuja ambivalência de princípio já se enfatizou. Nestas circunstâncias, atenuantes ou não, a aspiração totalizadora – abarcar todos os âmbitos de vida – não poderia deixar de acompanhá-la desde o nascedouro e sua falência, expressão do mundo administrado, que aos poucos tornou impossível a simples sobrevivência, pelo menos esteticamente produtiva, de tais contradições no interior da própria obra.

A mesma lógica “sistêmica” de modernização governa o elementarismo programático das formas simples, do produto em série, estandardizado, das fachadas homogêneas, das aberturas padronizadas, dos módulos, da moradia mínima, dos modelos, tipos e invariantes, que se harmonizam (por assim dizer) no novo panorama urbano. Obedecendo aos princípios da linha de montagem, estas células que se ordenam no tecido urbano vão se ajustando segundo leis e ritmos do consumo de massa, na acepção literal e perversa do termo. Não surpreende então que, ao término dessa linha evolutiva, as imagens arquitetônicas funcionem como imagens publicitárias. Assim, o neo-historicismo (que Habermas erroneamente filiou ao esteticismo mal compreendido da arquitetura oitocentista), a cenarística atual, nada mais é do que o desfecho de um processo alimentado precisamente pela ideologia da Síntese e da funcionalidade integral. A Utopia da Ordem, que a Arquitetura Moderna tanto encareceu diante da patologia da metrópole contemporânea, tanto mais se transformava em seu contrario, quanto mais procurava realizar a sua essência mais verdadeira, mesmo parcialmente, através do traçado regulador, da unidade no detalhe, da organização das funções na cidade, etc.



Walter Gropius, *Projeto de Edifício de estrutura laminar*, premiado no concurso para o bairro experimental de Spandau-Haselhorst, Berlim, 1929.



Le Corbusier, *Unidade de Habitação*, Marselha, França, 1947-52.

Desde 1922, Le Corbusier propõe os *bâtiments-villa*, incluindo diversos serviços. Nesta “unidade de habitação”, além de 400 alojamentos, os pisos intermediários foram projetados como se fossem uma “cidade suspensa”, com ruas e lojas. A ideia não vingou.

Deixando de lado a comunidade de destino que irmana, inclusive no pormenor construtivo, o declínio da Nova Música e o envelhecimento da Nova Construção e, focalizando agora o que se seguiu ao eclipse desta última, observemos que tanto Adorno quanto Habermas encontram-se desarmados para entender o que ocorreu com a arquitetura para que ela vá assumindo, sem maior violência, todas as características de uma arte de massa, ao completar o ciclo de sua evolução moderna. Adorno, pelo menos, teria o mérito de associar o sucedido com a dimensão estética do funcionalismo à curva implacável da “dialética da *Aufklärung*”.

Ação comunicativa e pós-vanguarda

Se a arquitetura valer de fato como ponto de referência crucial, pode-se dizer que tanto a Teoria Crítica de ontem como a de hoje não estavam preparadas para extrair as devidas consequências do envelhecimento da modernidade artística, do qual, não obstante, já não podem mais duvidar desde o momento do seu triunfo.

Quanto a Adorno, se o famoso teorema – segundo o qual somente a arte tecnicamente configurada de acordo com o estágio de desenvolvimento das forças produtivas está em condições de, a um só tempo, retratar e contradizer a totalidade da época que nela se cristalizou – permite sondar em profundidade as razões do debilitamento do modernismo, acabaria, como argumenta Peter Bürger, paralisando a percepção da singularidade histórica de um

momento em que o próprio “fetichismo do material”, no qual desembocou o progresso modernista, deitou por terra qualquer critério baseado na hoje indiscernível força produtiva estética mais avançada.²⁴ Numa palavra, estão encerrados os períodos de desenvolvimento consistente de materiais, e a crítica adorniana, se não for revista, encontra-se obrigada, na falta de conexões identificáveis, a condenar a heterogênea produção contemporânea à mais completa irrelevância – o que ainda não está decidido.

Em contrapartida, o *linguistic turn* promovido pela Nova Teoria Crítica induzirá Habermas a incluir no seu diagnóstico de época, na trilha de Bürger, a fase *pós-vanguardista* na qual se encontraria a arte contemporânea. Uma fase que se caracterizaria pela reabilitação da noção de obra, ainda que arranhada em sua autonomia (à qual entretanto não se pode mais renunciar enquanto impulso à diferenciação), e a correspondente generalização de procedimentos construtivos gerados no seio das vanguardas, porém com intenções antiartísticas. Uma reviravolta que, no entanto, teria deixado para trás o equívoco histórico das desestetizações fora de época, cometido justamente pelas *neovanguardas* que sobrevivem à sombra do conformismo modernista (a fórmula é de Peter Bürger) de galerias e bienais. Na atual convivência de formas e estilos, acompanhada da impossibilidade de se atribuir a qualquer um deles a prerrogativa de material historicamente mais avançado, ao contrário do ecletismo anódino denunciado por veteranos da crítica “moderna” (ou então saudado pelos ideólogos do relaxamento “pós-moderno”),

24. Cf. Peter Bürger, “O declínio da era Moderna”, loc. cit., e do mesmo autor, “L’anti-avanguardisme dans l’esthétique d’Adorno”, *Revue d’Esthétique* (nouvelle série), Privat, n. 8, 1985.

Peter Bürger reconhece a herança maior do malogrado ataque vanguardista à instituição artística. No fundo, uma ampliação do repertório moderno pela readmissão, em nova chave, de sobras da tradição (tonalidade narrativa linear, "realismo", etc.) que fora preciso excluir como refúgio ideológico.²⁵ A revogação de antigo tabus não significa, entretanto, que essa mescla pós-vanguardista evolua a esmo. No quadro traçado por Bürger (que interessa referir, de preferência a outros, por nele se poder reconhecer nosso autor), ela seria comandada pela preeminência modernista da forma, expurgada, todavia, da involução fetichista que a tornou "semanticamente" imprestável. Não se sabe ao certo se esse legado moderno imprescritível retrata uma tendência observável ou configura um programa alternativo. Seja como for, fica a impressão de sucedâneo do teorema adorniano recém-arquivado, com agravante de estar indisponível, por definição, o critério social capaz de assegurar a continuidade daquele princípio, malgrado o declínio inquestionável do Moderno.

A essa movimentação plural no campo da produção corresponderia uma evolução análoga na esfera da recepção. Assim como não se tem mais certeza quanto à identificação de um material historicamente mais avançado – incerteza compensada pelo sentimento mais desafogado de que ainda não chegamos ao fim da linha de uma alienação sem volta –, vão sendo reativados modos de lidar com a obra de arte até então banidos pela ênfase modernista do momento formal, observada inclusive no processo vanguardista de dessublimação. São práticas, antes desqualificadas pelo primado estetizante da forma, responsáveis por uma espécie de *reorientação semânti-*

ca da obra, na qual Peter Bürger confia, desde que não abdicuem do conceito moderno de forma.

Nesse panorama de pós-vanguarda vislumbrado, ou desejado, por P. Bürger – uma recepção orientada para a prática viva sem, no entanto, romper com a sensibilidade moderna para as realizações específicas da forma –, não será difícil reconhecer a projeção, ou quem sabe a verificação, da estética neoiluminista muito peculiar que Habermas procurou associar, como vimos, a uma concepção seletiva do processo social de racionalização. Convergência inclusive no apego ritual – pois não há teoria social que lhe corresponda – à linguagem formal das vanguardas, depuradas pela exaustão que se conhece, além de temperadas pela menção de estilos. Recorde-se ainda que os escritos de Peter Bürger sobre o problema refletem a reversão que se seguiu a Maio de 68, conjugando um balanço do derradeiro espasmo vanguardo-modernista dos 60, cujo saldo inviabiliza de vez o último avatar da obra orgânica (neovanguardas e derivados), ao reconhecimento, de cunho marcusiano, da distância estética como uma garantia, por certo negativa, no terreno afunilado e minado do capitalismo pós-68.

Embora admitindo que um domínio historicamente demarcado como o estético não pode mais retroagir, convertendo-se em foco de emancipação, nem por isso Bürger considera a perspectiva de uma transformação da instituição artística fora de combate, acatando todavia a lição de Marcuse, segundo a qual a Antiarte – pura e simplesmente "positiva" – teria posto a perder o lado crítico-comunicativo de dimensão estética.

Digamos, então que as incongruências do Projeto Moderno de Habermas caminham nessa direção pós-vanguardista. A começar pela salvaguarda e fidelidade ao

25. Cf. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, cit.

“espírito” das vanguardas, porém na forma mitigada de um vanguardismo pela metade, que deixou pelo caminho as “entusiásticas esperanças de uma reconciliação entre arte e vida”. Contudo, assim como Peter Bürger declara insubstituível, mas não imutável, o conceito moderno de Forma, sem entretanto poder indicar a base histórica que lhe assegura a primazia (salvo a força da tradição modernista), Habermas (para ainda não voltar a falar da Arquitetura Moderna) igualmente convoca o “espírito moderno” para que “impregne a práxis cotidiana”, comunicando-se à “totalidade das exteriorizações da vida social”, em resposta à “alienação que separa da cultura os âmbitos de vida do capitalismo industrial”. Sabemos que a via radical da *Aufhebung* está barrada e historicamente condenada, o que não impede nosso auto de repisar o programa do Movimento Moderno, cuja razão de ser consiste em trilhar a referida via real. Desviando-se do caminho contraproducente das vanguardas históricas, Habermas espera, contudo, continuar fazendo justiça à lógica experimental delas, reativando o “potencial semântico” da arte (redescoberto ao comprovar a atualidade do enquadramento benjaminiano da “tradição”, ressequida pelo modernismo), graças à mencionada justaposição pós-vanguardista de tendências, estilos e materiais, cujos exemplos “podem ser encontrados no museu de qualquer grande cidade”. Dentre eles, vimos que a referência isolada à narrativa de Peter Weiss não esconde o gosto do filósofo pelas formas que possam despertar o veio comunicativo da arte, desbloqueado justamente pela supracitada ressemantização a que estaríamos assistindo há mais de uma década. Novamente na berlinda a cultura do *expert* e a “fluidificação comunicativa” sem falar na virtude de *esclarecimento* dos gêneros públicos onde, em princípio, deve predominar o acento didático político.

A transformação a um tempo neoiluminista e pós-vanguardista da instituição artística não se faria mais à custa da supressão daquela “diferenciação” moderna, antes tomaria o rumo, já assinalado, da produção de uma “densa rede de associações entre a cultura dos especialistas e o mundo de vida” (Wellmer). Daí a ênfase na *recepção* que põe em contato, torna permeável, coordena, faz comunicar, etc. os domínios que o processo moderno de autonomização separou e sempre ameaça ossificar. Habermas também passa por sua vez a valorizar o que antes representaria um retrocesso no modo de lidar com a obra de arte, como a intromissão de momentos cognitivos e prático-morais na formação do juízo estético coletivo, agora favorecidos pela guinada comunicativa da pós-vanguarda. Em suma, revendo as aporias do rescaldo neovanguardista dos anos 70, uma *desestetização sob controle*, no caso, da gramática ainda moderna da racionalização multilateral das formas de vida.

Voltemos então à questão da *utopia estética*, cujo eixo deslocou-se em função do novo paradigma comunicativo, como se viu no início deste estudo. Respondendo a um pergunta de Martin Jay acerca das relações entre a independência da arte, numa ordem social em que as compartimentações culturais parecem irreversíveis, e o correlato empobrecimento do mundo-de-vida, Habermas acabou reconhecendo que, de fato, a arte moderna encerra uma utopia, e mais, que ela pode inclusive realizar-se:

“na medida em que os poderes miméticos sublimados na obra de arte encontrem ressonância nas relações miméticas de uma intersubjetividade cotidiana não-distorcida; todavia, não se exige para tanto a liquidação de uma arte destacada

da vida no elemento da aparência, antes uma constelação transformada entre arte e mundo de vida”.²⁶

Portanto, o ciclo gorado das “superações” vanguardistas de modo algum teria demonstrado a impossibilidade de princípio, numa sociedade pós-tradicional, de uma mediação produtiva entre arte e prática cotidiana, *refuncionalizando* a experiência estética (numa acepção aparentada à que originariamente lhe emprestava Brecht).

Caberia contudo assinalar que uma tal reconstrução a partir da experiência estética, livremente sulcada pela hermenêutica da comunicação leiga, parece ganhar maior verossimilhança aos olhos de nosso autor no exato momento em que, por assim dizer, o extinto voluntarismo das vanguardas históricas “tornou igualmente acessíveis todos os meios estéticos” (Habermas ainda) ou, na formulação convergente de Peter Bürger, quando, afastadas as considerações normativas decorrentes da primazia histórica de um material específico, passa para o primeiro plano o efeito social de uma obra não-orgânica sobre um público, cuja recepção modificada no sentido indicado, evolui no entanto dentro dos limites institucionais da arte. Digamos então que a assim chamada fase pós-vanguardista da arte depois do “fim da arte” – sobre a qual, de resto, na falta de exemplificação mais nítida, podemos quando muito arriscar um par de conjecturas – traz de volta a tentação da Totalidade, na qual se resolveriam em surdina os elementos livremente integrados da interpretação cognitiva, das expectativas prático-morais, catali-



Implosão de blocos habitacionais Pruitt Igoe em Saint Louis, EUA, 1971.



Demolição da cidade de 4 mil habitantes em La Courneuve, França, 1986.

26. Cf. Martin Jay, “Habermas and Modernism”, in Richard Bernstein (org.), *op.cit*; no mesmo vol., J. Habermas, “Questions and counterquestions”, pp. 199-203.

sados em parte pela *sui generis* “racionalidade” estética. Mas uma Totalidade reescrita provisória mente na sintaxe das formas de vida, parcialmente reconquistada no chão bruto da prática cotidiana reformada, ainda aquém da cultura dos experts, que por sua vez se encontraria agora diante de uma relativa chance histórica de voltar a ser uma cultura pública.

Vimos também os dois autores, no horizonte dessa reorientação pós-vanguardista da recepção no rumo da prática viva – balizada, entretanto, pela reinvenção modernista da construção formal e a herança vanguardista da obra interrompida pelo empenho político –, devolver Brecht ao lugar central que lhe cabe na arte deste século. Fazer-lhe a devida justiça a esta altura acarreta problemas, como se pode prever: sem falar no tipo de complexidade literária que ressaltará da completa subversão dos pressupostos sociais que lhe serviam de horizonte, a *Aufklärung* materialista que se quer renovar à luz da nova era pós-vanguardista não pode ser desatrelada sem mais do “paradigma da produção”, presente tanto no teatro épico que narra a luta de classes numa sociedade dividida, quanto no projeto arquitetônico do Movimento Moderno, que por seu turno imaginava remediar aquele antagonismo – ora simplesmente prevenindo-o, economizando entretanto a subversão da ordem social, ora reordenando o espaço em função da tábua rasa da Revolução por vir, realizando de vez e concomitantemente a Utopia do Trabalho e a Utopia da Ordem. Inútil continuar insistindo na posição em falso de Habermas. Basta assinalar a seguir que ele volta a se enganar a respeito de si mesmo igualmente no seu próprio registro, o dos paradigmas modernos cancelados – Produção expressiva, Razão centrada no Sujeito, Utopia estética da Síntese, etc.

“Mudança de paradigma” (também) na arquitetura contemporânea

À primeira vista, não poderia haver lugar para o Movimento Moderno nesse elenco de manifestações, repertoriadas aliás pelo próprio Habermas em mais de uma ocasião, e que vão da Nova Subjetividade ao revival da narrativa na História, passando pelo culto da experiência imediata, o interesse sociológico pela vida cotidiana, etc. Mesmo assim, sabemos que nosso filósofo não está disposto a encará-la como capítulo encerrado. Recapitulamos de outro ângulo o ponto cego que compromete pela raiz o “projeto moderno” retomado em *nova chave* por Habermas – aí justamente a incongruência fatal.

Quem acompanha a evolução da arquitetura contemporânea nos últimos trinta anos (assim periodizada por mera comodidade, pois os primeiros sintomas de ruptura são bem mais antigos) tem pelo menos uma certeza, quase à revelia das interpretações mais ou menos acomodatícias: *para a arquitetura, a era das intervenções drásticas e radicais está definitivamente encerrada*. Não há contraprova mais eloquente do que o silêncio em que se fecharam a partir de certo momento os Mestres Modernos, menos por resignação diante da integração inelutável do que ruminação perplexa em face de uma Utopia que tanto mais se transformava no seu contrário quanto mais se cumpria nas suas menores células temáticas. A tábua rasa da nova pobreza moderna (para falar como Benjamin) estava mesmo condenada. Era fatal que proliferassem falsas alternativas, superações apócrifas, etc. Todavia, no caminho de volta à cidade – um retorno ao urbano assinalado por pequenos gestos, escandido por uma “retórica da composição menor”, e por isso mesmo

tomando a direção oposta à estrada real que conduzia à metrópole ideada pela Carta de Atenas –, foi cristalizando-se aos poucos uma nova sensibilidade projetual, a tal ponto contrastada com a dos Mestres e Pioneiros que uma personalidade como Bernard Huet, insuspeito de complacência populista ou de transigência com a cenarística *new look*, chegou a declarar, renunciando de vez ao voluntarismo vanguardista, que “subverter o mundo de vez em quando pode ser maravilhosamente surrealista, mas não se pode fazer disso um princípio geral de vida”.²⁷ Lição se dúvida aprendida na ressaca de Maio de 68 – mas isto não é toda verdade, apenas a ocasião de uma revelação que vinha de longe. Ao contrário do tudo ou nada do modernos, e posta de lado tanto a redundância ultraformalista dos derradeiros epígonos quanto a linguagem mediática da arquitetura de fachada, respira-se hoje em dia uma atmosfera circunspecta de relativismo, prudência e contenção. Bitola estreita de uma intervenção em migalhas? Inútil colocar na balança o peso da catastrófica avalanche modernista. Não vem mais ao caso esse cotejo abstrato, tampouco a apologia ou a rejeição pura e simples do *contextualismo* reabilitado nos últimos dois decênios, cujos limites, aliás, ninguém desconhece. O fato a registrar não é tanto a desgraça em que caiu o funcionalismo (bem ou mal entendido, tanto faz), quanto a radical transformação de mentalidade que a um tempo lhe faz justiça e injustiça.

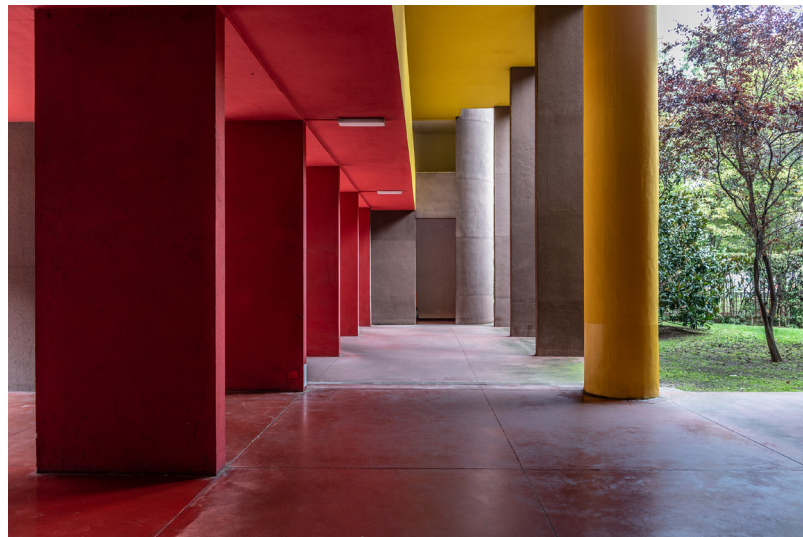
Tamanha foi a lição *de modéstia* que a história recente aplicou à ideologia modernista do Plano, que não faltarão analogias em nome das quais constatar uma

27. Para a origem e contexto desta boutade de Bernard Huet, ver Otilia B. F. Arantes, “Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg”, *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, n. 22, 1988.



Carlo Aymonino e Aldo Rossi, *Gallaratese*, Milão, 1969-74.

Nova concepção de habitação coletiva, resultado das pesquisas da Escola de Veneza (anos 1960) sobre tipologias residenciais e morfologias urbanas. Imagem-símbolo de uma *tendenza* neoracionalista e realista, responsável em grande parte pela arquitetura de “volta à cidade”.



correspondente mudança de paradigma (como se diz) no pensamento arquitetônico, como (proclama-se) vem ocorrendo por toda parte, da ciência política aos jogos de sociedade. Pelo menos como alegação, a *modéstia* corre mundo há um bom tempo, ora apresentada como o traço fisionômico mais saliente da *nova modernidade* (e, advinha-se, fonte de novos paradigmas), reclamada a torto e a direito por todas as famílias ideológicas em cena neste fim de século; ora invocada como contraveneno ou antídoto fatal para a *velha modernidade* cuja memória – na verdade visada totalizante que não se cumpriu – ronda como um espectro mal decifrado o espírito de herdeiros renitentes.

Isso quanto à fraseologia. No terreno dos nexos reais, as pistas se embaralham. Basta uma referência extrema, inclusive na generalidade inevitável. É o próprio Capital, totalizante por natureza, reorganizando-se em novas bases quem prescreve a “modéstia” – eufemismo para política de reajuste macroeconômico – como padrão do Estado que queira enfim se apresentar como “moderno”, arrasando de quebra para uma crise de insolvência o *Welfare State*, declarado obsoleto por institucionalizar conflitos distributivos numa sociedade em princípio afluente. Isso posto onde encaixar as dimensões calculadamente “modestas” da prática projetual contemporânea?

Digamos que a incongruente originalidade de Habermas consiste em correr pelas duas pistas, a da velha e a da nova modernidade – assim como o capitalismo avançado, para nos atermos ao exemplo-limite anterior, não pode dispensar os serviços do Estado Social nem conviver com a sua expansão, um dilema, aliás focalizado pelo próprio Habermas. Já o vimos atravessá-las (como se diz em gíria musical) ao declarar que os “acentos” utópicos



Bob Krier, Edifício na Rauchstrasse, Berlim, 1987. Prédio residencial com pórtico que dá acesso ao pátio interno de um conjunto de outros prédios, com projetos de diferentes arquitetos, em Tiergarten. Exposição Internacional - IBA 87.



Peter Eisenman, Edifício Check Point Cherie, IBA 87, Berlim. A reconstrução e restauração de Kreuzberger ocorreu com a recomposição de blocos contínuos de edifícios e equipamentos de lazer no miolo das quadras.



Aldo Rossi, Edifício em Kochstrasse/ Friedrichstrasse, IBA 87, Berlim.

deslocaram-se da sociedade moldada pelo trabalho abstrato (velha modernidade) para a sociedade vivificada pela ação comunicativa (nova modernidade). Voltando: como se explica que o paradigma produtivista tenha caducado em toda linha, salvo no que concerne o enclave modernista da arquitetura? Não é possível ao mesmo tempo formular um juízo global sobre reversão da dinâmica utópica do capitalismo atual e sustentar os princípios do Movimento Moderno, como lembrado a mais acabada tradução da utopia técnica do Trabalho. O desencontro não poderia ser maior, nos próprios termos do nosso filósofo: *uma (velha) reminiscência moderna entravando a conclusão do assim chamado projeto cultural da (nova?) modernidade.*

Estamos assistindo, nas últimas décadas, a arquitetura mudar de paradigma – nos moldes delineados acima. “Deslocamentos mínimos, transformações discretas”, onde antes reinava sem contraste o propósito liquidacionista de refazer as fundações da sociedade. De verdade mesmo, mudou o registro da ambivalência – presente no seu mais alto grau, por exemplo, na intenção de ressemantizar a cidade, de injetar sentido no deserto do Capital –, que por certo interessa identificar, como outrora era ambíguo o velho processo de modernização.

Também mudou o diapasão do *discurso filosófico da nova modernidade*, por exemplo, no atual viés antifundacionista da nova filosofia anglo-americana, de resto prosperando e simbiose com a desconstrução francesa, uma liga cujo ponto de honra reside na substituição da intenção fundamentalista das (velhas) teorias (modernas) do conhecimento pelas funções supostamente mais modestas da armação retórica sem referente de última instância. A mesma alegação de modéstia pontua igualmente

os grandes gestos de repúdio à famigerada totalidade, por meio dos quais a nova *intelligentsia* vem respondendo ao anti-intelectualismo renovado da última maré neoconservadora. Seja como for, o fato é que *declarações de modéstia* passaram a assinalar, e em consequência atestar, uma guinada geral em marcha. Dessa reviravolta proclamada por todos, da Filosofia à Arquitetura, faz parte sem dúvida o *linguistic turn* da Nova Teoria Crítica, ainda que seja intenção de Habermas, aposentando o envelhecido paradigma da produção, reanimar o combalido marxismo ocidental. Uma convergência, portanto, de sinal trocado.

Embora não se possa derivar a “modesta” complexidade da arquitetura de hoje do impulso alternativo dos Novo Movimentos Sociais, em mais de um ponto, todavia um e outro se entrelaçam, pelo menos na fraseologia que vem acompanhando a variação da paisagem contemporânea. Há por certo, afinidade entre a guinada retórica de uns, o contextualismo de outros, relativismo e historicismo de quase todos. Menos de Habermas, que nestes casos também teme a regressão. No entanto, à primeira vista, nada mais parecida com toda essa animação “retórica” do que o viés “comunicativo” da reconstrução habermasiana, não obstante o cuidado na distinção das várias categorias de “racionalidade”, amalgamadas pelo campo adverso na corrida da formulação hegemônica do novo paradigma.

Quando os arquitetos atuais procuram um futuro para o nosso passado; como dizem muitos deles, aparentemente não procuram coisa muito diversa da descolonização de *Lebenswelt* buscada por Habermas – de resto, uma transcrição muito plausível da inquietação apanhada pela formulação programática do filósofo, no caso, um fio de prumo para tipologias “modestas” que apreendam

o patrimônio da memória coletiva (bloqueada pelas abstrações reais “sistêmicas”) como “forma de vida”. Tudo se passa como se a nova sensibilidade projetual tivesse um encontro marcado com a teoria da ação comunicativa – menos pela cabeça de Habermas, como sabemos.

Acompanhemos uma última vez o desencontro. Habermas, no intuito de melhor enquadrar a ideia de “restabelecimento da urbanidade” no elenco das ideologias regressivas da infracomplexidade, acaba sugerindo uma revisão do conceito de cidade em termos muito próximos da referida sensibilidade, ela mesma registrada com frequência na linguagem do novo paradigma comunicativo – mas para terminar pela dissociação que conhecemos. Em poucas palavras: marcas históricas bem conhecidas e enraizadas na autocompreensão da prática cotidiana fazem da cidade um forma do nosso mundo-de-vida; entretanto, relações funcionais com as quais ninguém contava acabaram anulando aquele mundo outrora “abarcável”, sistemas abstratos obscureceram aquela “presença esteticamente apreensível”, enfim “conexões sistêmicas não configuráveis” decretaram um malogro (indevido) da Arquitetura Moderna, que evidentemente não lhe dizem respeito, como se a linguagem formal da Nova Construção jamais tivesse cruzado o caminho da imagem-mercadoria da metrópole contemporânea, reforçando-lhe não por acaso a ênfase. Juntando o que Habermas teima em separar, as tendências mais consistentes da nova Arquitetura da Cidade tiraram desse quadro consequência diametralmente opostas, porém (aí o nó ideológico que interessa) num contraponto análogo. Do lado “sistêmico”, confluência funesta entre a Carta de Atenas e a produção industrial do espaço contemporâneo (abstrato, segregado etc.); do outro, relações semânticas complexas configu-



Christian de Portzamparc, Conjunto habitacional *Les Hautes Formes*, Paris, 1975-79. Por aproximações e contrastes com as torres modernas do 13^{ème}, este conjunto de altura média e formas variadas, com orçamento modesto, transformou-se em marco da nova arquitetura parisiense.



Henri Gaudin, Prédio residencial, Paris, 1986. Alinhado aos demais prédios e mantendo o gabarito, com pequenas interferências na fachada, cria um acontecimento novo, embora contextual, no 20^{ème}.



Antoine Grumbach, Prédio residencial no Quai de Jemmapes, Paris, 1985. Outro exemplo de arquitetura “discreta” do autor de *A arte de completar as cidades*.

rando um mundo-de-vida que impõe limites à intervenção do arquiteto, orientada antes pelo mesmo *pathos* difuso da “descolonização” do que pelo simples desejo de estetizar o passado ou congelar formas deterioradas de sociedade. Embora isso possa ocorrer na (por vezes dúbia) voga contemporânea de obsessão urbana que, animada pela palavra de ordem de restauração do *lugar* carregado de “sentido”, reúne num mesmo impulso pequenos gestos contextualistas, grande projetos na esteira da ênfase modernista e providências estatais no sentido de reforçá-los mutuamente. Tudo conspira para desnortear um teórico que escolha decompor o problema nos seus termos ideais.

Um ponto de vista

Quando se pensa nas condições que presidiram a implantação da Arquitetura Moderna no Brasil e determinara sua evolução ulterior, é natural que se preste atenção redobrada ao que Habermas tem a dizer sobre o assunto. Seria descabido contrapor-lhe teorias alternativas, quando mais não seja por ser regra no país confundir teoria com atualização bibliográfica. Mas viria ao caso confrontá-lo com um ponto de vista armado pela experiência local, cujo alcance, entretanto, não se limita às fronteiras nacionais. O que o nosso filósofo reluta em admitir, podemos comprovar *in loco*, graças ao sucesso (inclusive internacional) do referido transplante.

Da primeira casa modernista ao Ministério da Educação e deste à Cidade Nova que Brasília deveria encarnar,

perderam-se as razões da Nova Arquitetura. Simples perversão – brasileira ainda por cima –, ou a “racionalização arquitetônica” que também entre nós cumpria o seu destino? Enquanto aguardávamos a utopia estética que se avizinhava – uma face voltada para a síntese das artes renunciada pela capital em construção, outra, para a superação concomitante do subdesenvolvimento que nos estrangulava –, acumulavam-se elementos em função dos quais avaliar, com recursos próprios, a falência mundial da ideologia arquitetônica. Não se diga que o descompasso na origem da moderna arquitetura brasileira – num meio acanhado como o nosso, onde está a base social e produtiva que daria sentido à racionalidade arquitetônica desejada pelos modernos? – compromete a força demonstrativa do capítulo nacional. Pelo contrário, os estrangeiros anotavam as incongruências sem regatear elogios ao arrojo plástico dos talentos nativos. Tudo nos favorecia, *Esprit Nouveau*, CIAM, Carta de Atenas, etc.; tudo se encaixava na mitologia prática do país novo condenado ao moderno. Pode-se até mesmo afirmar que a prova dos nove do Movimento Moderno acabou se verificando na periferia. Antes de Brasília houve Chandigarh, e muito antes, o golpe de vista de Le Corbusier quanto à oportunidade histórica da Arquitetura Nova. Quando Corbusier passou pelo Brasil já não confiava mais o destino de sua utopia à audácia empresarial da grande burguesia desmoralizada pela crise de 29, mas no poder empreendedor das camadas dirigentes organizadas na forma de Estado fortes e modernizantes. Foi esse o nosso caso a partir de 1930. Reorganizando-se no centro, o capitalismo obrigava o Projeto Moderno a reencontrar sua verdade na antiga franja colonial do sistema. Ou melhor, o êxito norte-americano do Estilo Internacional, por exemplo, ganhava um espelho no qual se

contemplar. Mas só aqui, e nas demais situações similares de “dependência” estrutural, o espírito utópico do Plano seria chamado a desenrolar-se ao pé da letra. Deu no que deu. Sobrecarga indevida?

Sempre se poderá responsabilizar o novo surto de modernização conservadora que se abateu sobre o país a partir de 1964 pela involução formalista, entre outros amaneiramentos e disparates, de uma racionalidade arquitetônica privada de consequência social. Basta, no entanto, lembrar que vinha de longe a impaciência brasileira com a dieta funcional dos puristas, e assim por diante. Pelo sim pelo não, num país em que a modernização e seus correlatos é uma obsessão nacional, à esquerda e à direita, a canonização do Movimento Moderno, embora de espinha quebrada, acabou paralisando a imaginação projetual, que de resto não é apenas uma questão de inventiva mais ou menos acesa.

Ao transformar a extenuada Arquitetura Moderna, sobretudo depois das vanguardas – cuja temporada também faz muito se encerrou no Brasil –, em derradeiro empenho do Progresso e da Razão (velha ou nova modernidade?) Habermas veio, sem dúvida, colocar a enorme audiência da Nova Teoria Crítica alemã a serviço desse imobilismo.



Elliot Erwitt, foto de Brasília em 1968.

Um ponto de vista



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