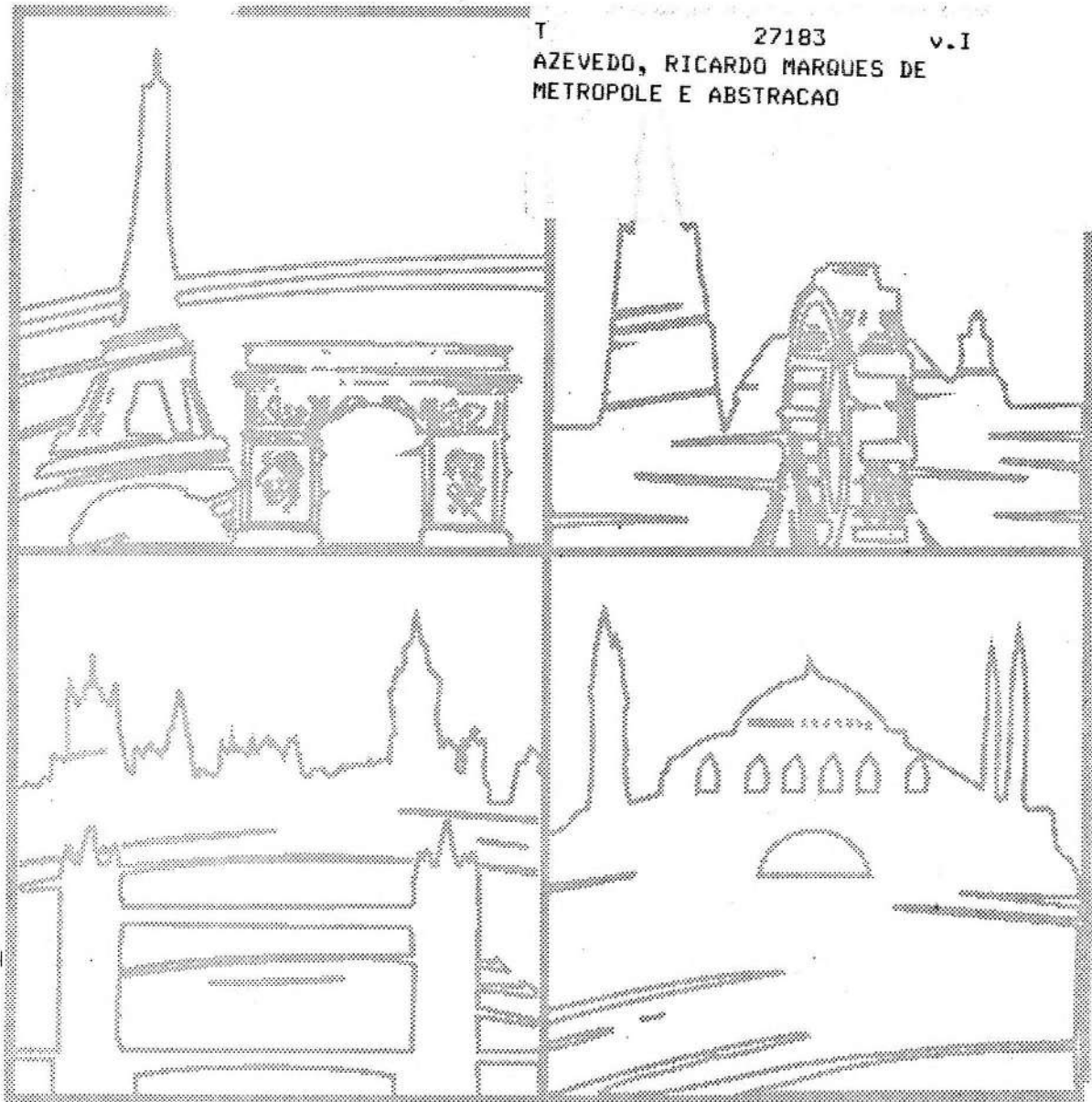


# METRÓPOLE E ABSTRAÇÃO

Tese de Doutorado  
Volume I



**RICARDO MARQUES DE AZEVEDO**

**Orientador**

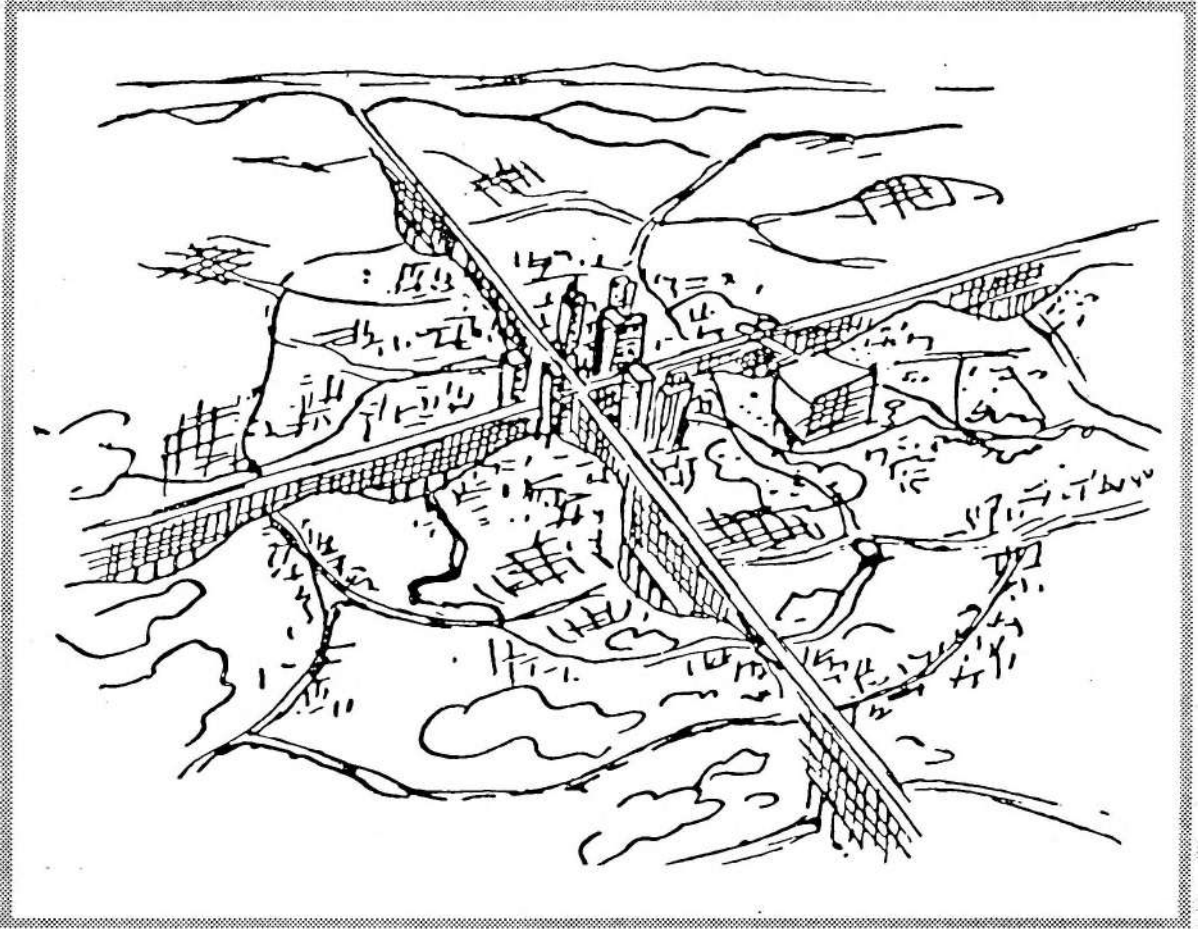
**Prof. Dr. Leon Kossovitch**

Departamento de Filosofia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

MCMXCIII

# METRÓPOLE E ABSTRAÇÃO



*Le Corbusier: Estudo de Plano  
Urbanístico para São Paulo, 1929.*

# ÍNDICE

## Volume I

AGRADECIMENTOS .....	3
SUMÁRIO .....	4
EPÍGRAFE .....	5
AS CAPITAIS .....	6
A METRÓPOLE .....	26
A LÍRICA MODERNA .....	52
A TELEOLOGIA DO NOVO MUNDO .....	79
• AS VANGUARDAS .....	109

## Volume II

• OS USOS DA RAZÃO .....	139
CERTAS LUZES .....	189
ALEGORIA .....	218
BIBLIOGRAFIA .....	229

# AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Leon Kossovitch que, com paciência singular, foi o interlocutor atento e avisado. Sem sua orientação e seu apoio esta tese não existiria.

À Luciana que acompanhou meu trabalho e me auxiliou na revisão e nas notas.

À Estelinha que gerenciou os trabalhos de edição, revisão e montagem.

Aos meus amigos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo que sempre me ajudaram e, solícitos, permitiram que me desocupasse de tarefas para dispor de tempo para a elaboração desta tese.

Aos membros da banca de qualificação, professores Regina Maria Prosperi Meyer e Renato Janine Ribeiro, pelas observações e sugestões oportunas.

À Kátia e à Rejane, pela edição e à Regina, pela revisão.

A todos que me apoiaram e que espero agradecer pessoalmente.

Para as referências em russo e em latim, contei com o Prof. Leon Kossovitch; em grego, com o Prof. Luís Américo Munari; em alemão com a arquiteto Luciana Bongiovanni Martins.

# SUMÁRIO

## **Tese de Doutorado: Metrópole e Abstra o**

Esta tese de doutorado trata de questões relativas às artes, especialmente   arquitetura e ao urbanismo, no período que vai das Luzes às vanguardas de inícios deste século. Aborda a forma o das Capitais e sua transforma o em Metr poles; a consolida o de uma literatura metropolitana; o imaginário de um Novo Mundo, racionalmente construído, e sua teleologia; as vanguardas artísticas, com ênfase nas vanguardas construtivas; as teorias arquitet nicas das Luzes e sua rela o com as do Movimento Moderno; e a recorrência das visões ed nicas do Novo Mundo.

## **ABSTRACT**

### **Metropolis and Abstraction**

*This thesis deals on issues relating to the Arts, specially to Architecture and Urbanism, ranging in time from the Enlightenment to the Avant-garde movements in the beginning of this century. It dwells on the forming of Cities and their transformation into Metropolises; the establishment of a Metropolitan literature; the imagery of a New World, built upon Reason, and its teleology; the artistic Avant-garde movements, emphasizing constructive Avant-garde; architectural theories in the Enlightenment and their relation to the Modern Movement; and the recurrence of edenic visions of a New World.*

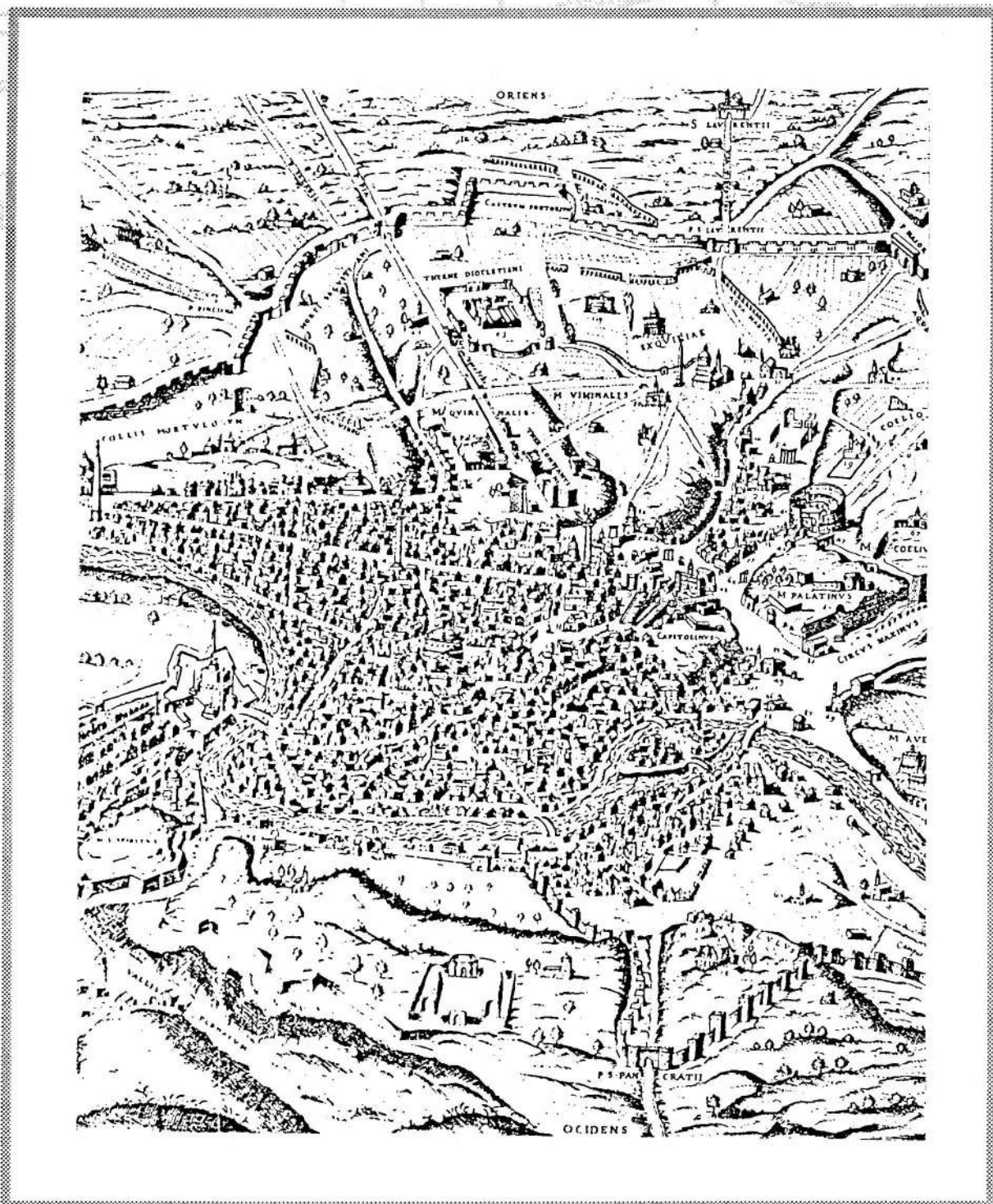
*Essa insegurança conferia um amplo pano de fundo à indagação pessoal de Ulrich. Antigamente, ser uma pessoa deixava a gente com consciência mais tranqüila. As pessoas pareciam-se com espigas de cereal; talvez fossem mais violentamente abaladas por Deus, granizo, fogo, peste e guerra do que agora, mas o eram em conjunto como cidade, campo, país; e o que restava de movimento pessoal à espiga isolada era uma responsabilidade que se podia tomar, algo claramente delimitado. Hoje, em contrapartida, a responsabilidade já não tem seu centro de gravidade no homem, mas em contextos objetivos. Não notaram que as vivências agora independem das pessoas? Transferiram-se para os teatros, os livros, os relatórios dos centros de pesquisa e viagens de estudo, estão nas comunidades ideológicas ou religiosas, que desenvolvem certos tipos de vivências à custa de outros, como uma tentativa experimental no campo social. E na medida em que hoje as vivências não se situam no trabalho, ficam no ar: quem ainda pode dizer, hoje em dia, que sua raiva é realmente sua raiva, quando tantas pessoas se metem no assunto e entendem mais do que ela?! Surgiu um mundo de qualidades sem homem, de vivências sem quem as vive, e quase parece que, num caso ideal, o ser humano já não vive mais nada pessoalmente, e o amável peso da responsabilidade pessoal se dilui num sistema de fórmulas de significados possíveis. Provavelmente a diluição do comportamento antropocêntrico que julgou o homem centro do universo, mas há séculos está desaparecendo, por fim chegou ao próprio eu; pois a crença de que o mais importante na vivência é que se a viva, e na ação o mais importante é que se aja, começa a parecer ingenuidade para a maioria das pessoas. Mas ainda há quem viva de maneira inteiramente pessoal. Eles dizem: "ontem estivemos aqui ou ali", ou "hoje vamos fazer isso ou aquilo", e se alegram, sem que seja necessário que tudo isso tenha outro conteúdo ou significação. Gostam de tudo que podem tocar com os dedos, e são tão absolutamente indivíduos particulares quanto é possível ser; o mundo torna-se seu mundo particular assim que tem a ver com eles, e brilha como um arco-íris. Talvez sejam muito felizes; mas esse tipo de gente habitualmente parece absurdo aos outros, embora não se saiba por quê.*

*E de repente, pensando nisso, Ulrich teve de admitir, sorrindo, que ele era um caráter, sem ter caráter algum.*

## **ROBERT MUSIL - O HOMEM SEM QUALIDADES**

# METRÓPOLE E ABSTRAÇÃO

## AS CAPITAIS



*Roma em 1602, após os trabalhos de Sixto V*

## AS CAPITAIS

*Les provinciaux, en France, se font un modèle ridicule de ce que doit être dans le monde la considération d'un galant homme, et puis ils se mettent à l'affût, et sont là toute leur vie à observer si personne ne saute le fossé. Ainsi, plus de naturel, ils sont toujours piqués et cette manie donne du ridicule même à leur amour. C'est après l'envie ce qui rend le plus insoutenable le séjour des petites villes et c'est ce qu'il faut se dire lorsqu'on admire la situation pittoresque de quelqu'une d'elles. Les émotions les plus généreuses et les plus nobles sont paralysées par le contact de ce qu'il y a de plus bas dans les produits de la civilisation. Pour achever de se rendre affreux, ces bourgeois ne parlent que de la corruption des grandes villes*<sup>\*1</sup>.

STENDHAL - DE L'AMOUR

A historiografia recente, rejeitando o modelo gradualista — seja nas versões positivas do progresso, seja nas banalizações ditas dialéticas —, questiona o suposto de um destino (de um sentido coativo) intrínseco ao decorrer condicionado das sociedades e das culturas. Foucault, por exemplo, afirma:

*Creemos que nosso presente se apóia em intenções profundas, necessidades estáveis; exigimos dos historiadores que nos convençam disto. Mas o verdadeiro sentido histórico reconhece que nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos*<sup>2</sup>.

Se se presume que, permeado nas dispersões da cotidianidade, o futuro está mítica, mística ou *cientificamente* determinado, a História constitui o acúmulo de aproximações e de afastamentos, que, no balanço final, tenderão a contabilizar um saldo favorável às primeiras. As concepções evolucionistas da história aduzem uma



origem ideada, abrigando um *em-si* destinado a devir *por-si* e, entre aquela *potência* originária e sua *atualização* final, um intencionado arranjo seletivo do confuso acaecer circunstanciado. Quanto mais linear e *lógico* aparenta ser o encadeamento histórico apresentado, tanto mais se pode atribuir o relatado a um *constructo* do historiador que a uma hipotética *verdade* subjacente aos eventos, sabiamente desvelada. Neste contexto, as historiografias de extração positivista e algumas visões do marxismo contribuíram para a propagação de uma perspectiva que, partindo dos grupos primitivos errantes em busca de proteção e de alimento, encaminhava forçosamente na direção a uma sociabilidade crescentemente racionalizada e ordenada em estabelecimentos urbanos estáveis<sup>3</sup>. Tais versões reiteram o impensado de um pré-conceito que — por creditar que a crescente urbanização, estando em convergência com o *sentido da história*, constitui resultado inexorável da *evolução* e do melhoramento do gênero humano — postula a superioridade do urbano face ao rural.

Consoante a essas concepções deterministas e escatológicas, quis-se imaginar que a mais profunda revolução antropológica havida, consistiu na transição da vida nômade à sedentária<sup>4</sup>, que pressupõe a consolidação de uma série de técnicas, entre elas, as da ocupação de território, agricultura e pastoreio. Assim, em um dado estágio do aperfeiçoamento destas técnicas, a existência permanente de um excedente na produção, a par com a instauração de modos desiguais na apropriação dos bens, condicionam a ocorrência de formas inaugurais de divisão do trabalho, como a que propicia a formação dos iniciais agrupamentos urbanos. Em tais circunstâncias, o homem urbano não está mais, ao menos em parte, comprometido diretamente na produção de alimentos e no empenho pela sobrevivência, pois obtém dos produtores a *anuência* para a divisão do produto de suas messes. As emergentes tarefas sociais de gerência e culto — assim

como as demandas simbólicas geradas pela sociabilidade urbana — e, principalmente, o domínio armado sobre o território, induzem a que a cidade estabeleça sua hegemonia sobre o campo, e nela se instituem os primiciais modos de estruturação social, que logo se encaminham para a consolidação de formas nascentes de organização política e para a configuração de específicos modos culturais. Tal interpretação pode ser ilustrada pela seguinte citação de Lefebvre:

*A separação de cidade e campo tem lugar entre as primeiras e fundamentais divisões do trabalho, com a repartição dos trabalhos segundo os sexos e idades (divisão biológica do trabalho), com a organização do trabalho segundo os instrumentos e as habilidades (divisão técnica). A divisão social do trabalho entre cidade e campo corresponde à separação entre o trabalho material e o trabalho intelectual e, por conseguinte, entre o natural e o espiritual. À cidade incumbe o trabalho intelectual: funções de organização e de direção, atividades políticas e militares, elaboração do conhecimento teórico (filosofia e ciências) <sup>5</sup>.*

Explicações esquemáticas como esta corroboram o fabulário de uma polarização entre cidade e campo<sup>6</sup>. Interpretações menos tendenciosas, contudo, admitem que em cada formação social configura-se uma peculiar relação entre as condições urbana e rural. O mito dual é redutor: a civilização é sempre mais complexa e nuançada que a apresentada por determinados empenhos heurísticos, que propagam o preconceito eurocêntrico do conhecimento como privilégio urbano. Certas correntes vanguardistas, marcadas por uma visão epigenética da história, reiterando um antigo lugar comum, em certo momento, tendem a identificar na urbanidade a cultura *tout court*. Assim, ao opor-se às propostas desurbanizadoras de Ginzburg, Le Corbusier reitera a convicção na superioridade espiritual da cidade face ao campo, aduzindo do que “a inteligência é fruto mesmo da concentração”<sup>7</sup>.

A própria etimologia denuncia esta habitual dissociação entre a vida urbana cultivada e a rudeza do cultivo na vida rural, pois enquanto *polis* é radical para política / polícia / polidez; *civis* para civilização / civilidade e *urbs* para urbano / urbanidade / urbanismo; de *rus* derivará rude / rústico / rusticidade. Contudo, reflexão, convenções e urbanidade, nem sempre foram associadas à elevação do espírito ou ao aprimoramento dos costumes. Desde as referências bíblicas, que imputam ao Caim fraticida a ereção da primeira cidade<sup>8</sup>, assinalam-se como próprios da vida urbana os especiosos cálculos do artifício, da adulação e do suborno, da impostura e da hipocrisia. Juvenal, confirmando um *topos* de sua época — que, por simetria à degeneração dos costumes na cidade, tendia a revalorizar os encantos rústicos — satiriza:

*Que posso fazer em Roma? Não sei mentir ...*<sup>9</sup>.

Neste diapasão, o campo é efetuado, por oposição à cidade, enquanto o lugar pastoril da simplicidade, da espontaneidade e da congregação feliz com os deuses e a natureza. Nele não vicejam sutilezas especulativas, nem convenções degradadas da urbanidade, mas lá sobrevive ainda uma primeva homologia moral entre *naturalidade* e *veracidade*; o pastor aprende a atentar, no rumor dos elementos, a enunciação de teofanias. Também R. Williams observa que esta visão da natureza, postulante do idílio bucólico, não é a do camponês, que enfrenta diuturnamente as asperezas do cultivo, mas a do *rentier*:

*o campo fresco no qual o poeta se refugia não é o do agricultor e sim do morador desocupado*<sup>10</sup>.

“Jardim do Éden” — que, como apontou Ryckwert<sup>11</sup>, não era uma selva —, Arcádia, Parnaso, Eldorado e os devaneios das “terras sem mal” remetem a um tempo ou um lugar, pretérito ou remoto, onde a humanidade vivera *sem angústia*, e nos quais o *mesmo* se confundia no *outro*. Neste estado, o homem não se posta perante uma natureza exterior, como sujeito face a objeto, pois ele mesmo é parcela e partícipe da própria natureza. Pode-se, grosso modo, associar a ocorrência de momentos históricos — nos quais se acentua a incidência de um certo tédio e perpassa pelo tecido social uma compartilhada insatisfação — com o agravamento da recorrência de revivescências difusas que remetem a outros mundos, algures ou outrora, designados como imediatos e translúcidos. A artificiosidade da vivência urbanizada projeta num *Além* a pureza, tida por esvanecida, de hábitos virtuosos. R. Williams descreve como — da atualidade até tempos iletrados — na literatura inglesa, cada geração hipostasia costumes e valores, que estariam então sempre extintos, e aos quais se atribui haverem assegurado aos ancestrais uma existência superiormente simples e verdadeira.

A proclamação de que o Paraíso prossegue sendo progressivamente perdido e que a cada avanço do saber mais ele se volatiliza é recorrente. Ela se intensifica proporcionalmente à velocidade com que são sentidas mudanças sociais e em que se anacronizam antigos costumes. A polarização de artifício e natureza, exacerbada pelos românticos, contrapõe, à vida dissimulada e cerebrina nas cidades, a persistente nostalgia de uma “feliz ignorância” que, contemplativa e instintiva, abebera-se no *saber*, que da natureza, sem mediação, flui.

Bernardo de Clairvaux, inconformado com os debates e disputas nas nascentes Universidades, assim instava mestres e estudantes:

*fují do meio da Babilônia, fují e salvai suas almas. Apressai-vos todos juntos em direção às cidades do recolhimento, onde podereis vos arrepender do passado, viver na graça durante o presente, e esperar confiantes o futuro. Encontrareis muito mais na floresta que nos livros. A madeira e a pedra ensinar-vos-ão mais que qualquer mestre<sup>12</sup>.*

Os mosteiros, desde Bento de Núrsia — que, de certo modo, sistematiza e coletiviza as disposições dos anacoretas — são concebidos como lugar propício à concentração interior e refratário ao contágio com o século, assim imaginados como um Éden, *in vitro*. Diz Le Goff:

*o partido da santa ignorância opõe a escola da solidão à escola do ruído, a escola do claustro à escola da cidade, a escola do Cristo à escola de Aristóteles e de Hipócrates<sup>13</sup>.*

Há, pois, implícitas na propalada antítese entre campo e cidade duas concepções paradigmáticas da relação do homem e da natureza: uma, que imagina aquele como parte orgânica da natureza empírica; outra, buscando superá-la, assevera ser do *humano* dela se destacar e, graças à razão, que é apanágio seu, dominá-la, adequando-a a seus fins. Ambas pressupõem uma forma de consonância com a natureza: uma busca a unidade física e imediata, enquanto a outra pretende que o homem, ao inteligir e operar segundo a legalidade natural, desvela a regularidade de sua própria *natureza*. À definição clássica de *animal racional* é aplicada uma disjunção e, se uma facção enfatiza o substantivo, outra salienta o adjetivo. Esta segunda concepção marca, segundo Max Weber, a *singularidade* do que nomina *cultura ocidental*. Para ele, pois, a urbanização não se constitui,

compulsoriamente, como um *destino* para os povos civilizados: “só no Ocidente se deu uma *cidade* no sentido específico da palavra”, porquanto somente aí se configura uma *ciência racional*, uma *técnica racional* e, sobretudo, uma “ética racional de existência”<sup>14</sup>. Há, para Weber, uma correlação entre a forma urbana ocidental e o particular significado que nela se deu às noções de *razão* e de *racionalidade*. É peculiar ao Ocidente, desde que se concebe a filosofia como *ratio*, a admissão do singular axioma pelo qual se prescreve aos atos e volições humanas, que sejam orientados pela reflexão. Ressalve-se, entretanto, que a concepção de *logos* — na qual se pressupõe a adequação a uma ordem no *kósmos* e se concebe o homem como medida das próprias coisas — é fundamentalmente distinta daquela que informa a ciência e a técnica modernas — que subsume meios a fins, segundo critérios de desempenho e de rendimento —, e que está inclusive na raiz de reformas (e contra-reformas) religiosas.

Como se viu, neste imaginário, a vida urbana se caracteriza, em contraste com a simplicidade camponesa, pela dominância do cálculo e da cerebralidade. Nas metrópoles — segundo interpretação soez no século XIX — agrava-se esta característica. Contudo, precede as considerações sobre o caráter metropolitano, a formulação histórica da polaridade de *capital* e *província*, elaborada a partir do século XVI, e que, desde então, freqüentemente, recebe maior destaque que o par cidade-campo, embora este prossiga sendo tematizado.

\* \* \*

Europa das Capitais é o título escolhido por Argan<sup>15</sup> para seu livro, que trata da arte seiscentista, no qual refere ao fenômeno urbano emergente — a consolidação das capitais — como o elemento articulador da especificidade cultural do século e índice da ordem política que se afirma.

A *capital* é o centro político do Estado unificado por uma soberania crescentemente absolutista e, como o étimo sugere — *caput* —, implica na conjugação com seu corpo, territórios sob sua hegemonia. Ela é, em geral, uma cidade antiga — pois interessa que a história da nacionalidade aí esteja inscrita — transtornada pelos efeitos de um incremento demográfico acelerado, que, de início, provoca mais adensamento que expansão. Mais tarde, atinge uma dimensão, que nem o olhar melhor situado a abarca inteiramente e tampouco o grito ou o carrilhão podem ser atendidos por todos os cidadãos. Essa cidade, crescendo, torna-se complexa, e assim, impõe-se o estabelecimento de usos e normas peculiares — minudentes, abrangentes e impessoais — para a regulação de suas interações endógenas. Nela se situam as instituições de Estado, que se multiplicam pela centralização administrativa e pela implementação progressiva de complicadas rotinas burocráticas, enquanto se consolida — concentrando bancos, bolsas e mercados — como centro de finanças e comércio, a partir de onde são geridos os negócios e controladas as trocas internacionais. As formas de riqueza, que não se aferem topograficamente, têm por matriz sobretudo as capitais, onde burgueses endinheirados concorrem com velhas castas no consumo suntuário e se ampliam, pelos modismos e novos hábitos, as oportunidades para a ostentação, a jactância e a intriga, mas também para o refinamento e o ridículo.

As capitais, signos do poder que encerram, sofrem intervenções urbanísticas, que recompõem parcelas de sua geografia para que explicitem — com seus atributos e seu concerto de elementos representativos — as putativas dignidade e grandeza das instituições que albergam. É sobretudo Roma, a “Roma Triumphans”<sup>16</sup>, posta a serviço da estratégia política pós-tridentina do papado — hipotipose da glória da Igreja militante — que, preservando monumentos de seu

passado imperial — o que lhe afiança a antigüidade e, por extensão, a legitimidade —, ao mesmo tempo em que renovada pela reforma de Domenico Fontana sob Sixto V, continuada e ampliada por seus sucessores, que é tomada por referência para as demais capitais. Paris, Madrid, Londres (após o incêndio) ou, mais tarde, Lisboa (depois do terremoto), são algumas das cidades em que se entremeiam na trama medieval fragmentos urbanizados com os quais se ressalta sua contemporaneidade relativa às estruturas políticas renovadas e aos modos representativos que lhes correspondem.

No século XVIII, projetam-se também novas capitais, Washington e São Petersburgo, marcando a formação da nova nação e a renovação, ocidentalizada e ilustrada, da antiga. Seus planos foram concebidos segundo as proposições do urbanismo iluminista: intermetem em uma ordenação reticulada, núcleos irradiantes, de forma que o policentrismo propicie a justa ênfase dos pontos nodais, monumentais, sem com isso menoscar as demandas funcionais de alocação e de acessibilidade. A regularidade da quadrícula hipodâmica destaca os *lugares* privilegiados, assinalando uma racionalidade orgulhosa de si nos ornatos em que, decorosa, se reconhece. O abade Laugier, em seu Essai sur l'Architecture, enuncia tal ideal urbanístico:

*Não é pois uma pequena tarefa desenhar o plano de uma cidade, de modo que a magnificência do todo se subdivida em uma infinidade de belezas de detalhe sempre diferentes, que não se reencontrem quase nunca os mesmos objetos, que a percorrendo de um a outro lado, encontre-se a cada quarteirão algo de novo, de singular, de surpreendente, que haja a ordem e também uma certa confusão, que tudo esteja alinhado, mas sem monotonia e que de uma multidão de partes regulares resulte no todo uma certa idéia de irregularidade e de caos que fica tão bem às grandes cidades. É preciso para isso proceder eminentemente a arte das*



*combinações e ter uma alma plena de fogo e de sensibilidade para as mais justas e felizes emoções*<sup>17</sup>.

Esta conjugação de razão e sensibilidade, que a proposta de Wren para Londres antecipa, informa também a reforma pombalina de Lisboa, bem como as reurbanizações localizadas que, efetuadas em centros urbanos — e não apenas em capitais —, celebravam-lhes a importância nacional ou regional. A capital implica num conjunto de cidades, núcleos provinciais (e coloniais), que, a ela subordinados, por sua vez, controlam uma parcela do território. As capitais constituem-se, assim, a um só tempo, em cidades magnificadas e redes agregadas de centros urbanos, configurando sistemas que, semelhantes ao circulatório, alcançam, capilarmente, as nações, territórios e extensões coloniais.

As cortes se esmeram em ostentar a majestade: a magnificência manifesta a glória. Como a corte, a cidade é representação, pela qual dá-se visibilidade às hierarquias. Às capitais — como, posteriormente, às residências reais — é imputado o papel de alegorizar o primado do príncipe. Erigem-se, então, as cenografias para essas representações, que, convindo à retórica barroca, visam ao deleite que persuade. Deste modo, nos vetustos e caprichosos tecidos urbanos medievais superpõem-se outros traçados, então de armação geométrica, que orientam percursos, ressaltam axialidades e compõem perspectivas para monumentos ou sítios que — pela relevância cívica, histórica ou religiosa a eles atribuída — cabe espetacularizar. Já no século XVII patenteia-se uma distinção, não meramente quantitativa, entre *capitais e cidades de província*. Salienta a crônica da época que naquelas, constituindo-se um modo de vida singular, desenrolam-se peculiares atividades sociais e uma intensa gravitação de erudição e entretenimento, festas e encenações, coleções, mecenas, teatros e academias<sup>18</sup>.

Em meados do século XVI, Paris soma uma população em torno de 400 mil habitantes e ao final do século seguinte Londres já conta com um milhão. Desde o declínio da antiga Roma, a Europa — à exceção da distante Istambul — não mais conhecera tais concentrações: recebendo levas de camponeses, o contingente que aporta às grandes cidades é assimilado em comércio ou em ofícios para o provimento da quantidade e da variedade de utilidades e futilidades próprias ao requinte das capitais, mas é, também, em parte, colocado a serviço das cortes, com suas coortes de acólitos e burocratas, e em parte, posto a vagar como chusma. Diferentemente do que ocorre nas províncias, a população que se amontoa nas capitais é heterogênea quanto à procedência e multifária quanto às atividades, vindo a estabelecer modos específicos de interrelacionamento em ambiente estranho no qual, afora os estritos círculos familiares, vicinais e profissionais, seus concidadãos desconhecem-se entre si. Em contraste com a província, onde se ignora a vida particular, é nas capitais — “onde estranhos se encontram” — que, como na Roma pagã, a vida pública distancia-se da privada.

*Dessa maneira, público veio a significar uma vida que se passa fora da vida da família e dos amigos íntimos; na região pública, grupos sociais complexos e díspares teriam de entrar em contacto inelutavelmente. E o centro dessa vida pública era a capital*<sup>19</sup>.

São os discursos ilustrados que denunciam essa conjuntura e lhe atribuem conotações morais: Montesquieu, um persa em visita a Paris, escarnece de seus costumes e convenções. Mais tarde, Voltaire ridiculariza a província afirmando, derrisório, que

*algumas há em que metade de seus habitantes são doidos, algumas onde são demasiado astuciosos, outras onde geralmente são bastante doces e*

*estúpidos, outras onde se afeta espírito; e em todas a principal ocupação é o amor, a segunda é a maledicência, a terceira é dizer tolices.*

Por outro lado, aduz que

*(Paris) tem todas essas espécies; é um caos, uma aglomeração na qual todos buscam o prazer e onde quase ninguém o encontra...<sup>20</sup>.*

Rousseau, por sua vez, reitera sua repulsa à civilização e a seu produto mais cabal e espurco, a metrópole:

*numa cidade grande, cheia de pessoas intrigantes e desocupadas, sem religião nem princípios, e cuja imaginação, depravada pela ociosidade, pela indolência, pelo amor do prazer e por grandes necessidades, engendra apenas monstros e inspira apenas crimes; numa cidade grande, onde os costumes e a honra nada são, porque cada um, ocultando facilmente sua conduta da vista do público, mostra-se apenas por seu crédito e é estimado somente por suas riquezas<sup>21</sup>.*

Em meados do século XVIII, imagens de Capital e Província estão tipificadas: a capital é vista como o lugar da permanente metamorfose e da dissimulação, enquanto a província é tida como misoneísta e atrelada à renitência de hábitos e de tradições, embora a hipocrisia tampouco lhe seja estranha. Os parisienses vêem com desdém a ingenuidade caipira dos provincianos, e estes sonham desfrutar do prazer aventuroso de Paris.

A Ilustração avalia crítica, e por vezes causticamente, a alteridade e a dispersividade da vida nas capitais, mas, ao mesmo tempo, manifesta seu inconformismo com a mesmice, a modorra embrutecedora da província. No entanto, o empenho mesmo dos enciclopedistas — a consolidação dos conhecimentos e das técnicas

em conjunto coerente e articulado, embasado no tido como *certo*, evidente ou demonstrável — é produto de uma concepção de ciência e de circulação dos saberes própria a seu século e às querelas de uma capital<sup>22</sup>. Tendo sido o XVIII, no dizer de Diderot, um *século filosófico*, um *tempo raciocinante*<sup>23</sup>, o postulado da autarquia da *razão*, em seu âmbito, levou a que o instituído fosse reconsiderado e, freqüentemente, denunciado no que se diz ter sido sua insensatez. A partir disso difundiu-se um viés abstratizante, que questionava, por exemplo, o que seria, incondicionadamente, o *homem*, a *razão* ou o *direito*. Assim, a Grande Revolução, com ideais e palavras de ordem, autorizava a que, em nome da universalidade dos direitos do *gênero*, perpetrassem-se violências e violações em *indivíduos*. Tocqueville viu com apreensão esta maneira de — por meio de arrazoados, que, partindo de conceitos gerais, chegam dedutivamente ao singular, ou o *abole* — mediar relações humanas. Para ele, este procedimento anuncia uma forma de tirania, na qual o Estado se vale dos mesmos recursos de que se valeu a Igreja.

*A Revolução Francesa procedeu diante desse mundo precisamente da mesma maneira que as revoluções religiosas diante do outro. Considerou o cidadão de modo abstrato, fora de todas as sociedades particulares, como as religiões consideram o homem em geral, independentemente do país e do tempo. Não se indagou apenas sobre o direito particular do cidadão francês, mas também dos deveres e direitos gerais do homem em matéria política. Foi deste modo, por se haver remontado sempre ao que havia de menos particular e, por assim dizer, de mais natural na realidade do estado social e do governo, que pôde tornar-se compreensível por todos e imitável em centenas de lugares ao mesmo tempo<sup>24</sup>.*

A Revolução, quando massas exaltadas assaltam ruas e logradouros com a ira de gerações humilhadas, faz descobrir, com susto e pavor, que Paris encerra em si a turba. Só as grandes cidades

acumulam tal energia — que pode num átimo deflagar-se —, capaz até de conduzir à supressão da monarquia, interagir com o *terror*, e fazer a Revolução avançar muito adiante daquilo que, a princípio, mesmo os mais radicais e visionários poderiam considerar plausível, ainda que, a seguir, fosse constrangida a retroceder. Isto ressalta o ressurgir de uma personagem que, desde a antigüidade, não mais comparecera: a *multidão*, a turbamulta inquieta, efeito qualitativo da quantidade, posto que além da maciça aglomeração, implica em um comportamento e em um *pathos* característicos<sup>25</sup>.

Metrópoles são essas hipertrofiadas aglomerações urbanas. E serão metrópoles também em seu sentido etimológico — *cidade-mãe* —, embora do caráter maternal retenham menos a ternura que a posse, pois é a partir delas que o mercado internacional é controlado, as ingerências políticas nos territórios articuladas, e o comércio de bens e valores determinado. A centralização, efetuada a partir das *metrópoles*, do processo de internacionalização da economia, da política e da cultura, fá-las cidades, por excelência, *cosmopolitas*.

# NOTAS

01. *\*Comme ils se font la police les uns sur les autres, par envie, pour ce qui regarde l'amour, il y a moins d'amour en province et plus de libertinage. L'Italie est plus heureuse.* (nota do autor)

STENDHAL. De l'Amour; (édition présentée, établie et annotée par V. Del Litto), Paris: Gallimard, 1980, pp. 129 e 130.

02. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, a Genealogia e a História*; in: Microfísica do Poder; trad. R. Machado. - Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 29.

03. Marx, na Ideologia Alemã, evidentemente referenciado em Hegel e inserido na perspectiva antropológica do século XIX, trata a “oposição entre a cidade e o campo” no quadro da complexificação da divisão social e técnica do trabalho. Nessa obra refere-se aos diversos estágios da mencionada divisão do trabalho em termos de *evolução e desenvolvimento*, supondo, assim, uma tendência urbanizadora no quadro de uma teleologia histórica.

MARX, Karl. A Ideologia Alemã (volume 1); trad. C. Jardim e E. L. Nogueira. - 3ª ed. - Lisboa: Presença, s. d..

04. Ao contrário do que se propalou por muito tempo, atualmente tem-se como certo que a passagem entre nomadismo e sedentarismo é bitransitiva, ou seja, não há apenas nômades que se sedentizam, mas também sedentários que nomadizam.

05. *La séparation de la ville et de la campagne prend place parmi les premières et fondamentales divisions du travail, avec la répartition des travaux selon les sexes et les âges (division biologique du travail), avec l'organisation du travail selon les instruments et les habiletés (division technique). La division sociale du travail entre la ville et la campagne correspond à la séparation entre le travail matériel et le travail intellectuel, et par conséquent entre le naturel et le spirituel. A la ville incombe le travail intellectuel: fonctions d'organisation et de direction, activités politiques et militaires, élaboration de la connaissance théorique (philosophie et sciences).*

LEFEBVRE, Henri. Le Droit à la Ville suivi de Espace et Politique; Paris: Éditions Anthropos, 1972, pp. 37 e 38.

06. A redução efetuada por Lefebvre é de tal ordem, que, separando trabalho intelectual e material em cidade e campo, negligencia culturas urbanas elaboradas, anteriores, ou à margem, de noções tão recentes e particulares como as de *filosofia e ciência*, que têm suas fontes nas vertentes helênicas. Contudo, a desconfiança face aos modos urbanos de perceber, operar e prospectar vicejara já em Roma, quando, para alguns, onde se via *filosofia* ou *ciência*, encontrava-se, respectivamente, sofística ou filáucia.

07. *Et la production intellectuelle est la fille du travail des hommes réunis. L'intelligence se développe, s'aiguise, multiplie son jeu, acquiert les finesses et ses innombrables faces, dans les masses groupées. C'est le fruit même de la concentration. La dispersion apeure, appauvrit et relâche tous les liens de la discipline matérielle et spirituelle, sans laquelle l'homme retourne à l'état brut.*

LE CORBUSIER. *Lettre a Moise Ghinsbourg* (17 mars 1930); in: **Précisions sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme**; Paris: Éditions Vincent, Fréal & C<sup>ie</sup>, 1960, p. 267.

08. *Cognovit autem Caim uxorem suam quae concepit, et peperit Henoch et aedificavit civitatem, vocavitque nomen eius ex nomine filii sui, Henoch.. Genesis 4, 17;* in: **Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam**; 3<sup>a</sup> ed. - Salamanca: 1954, p. 7.

09. *Quid Roma faciam? Mentiri nescio; ...*

JUVENAL. *Satira III, 41*; in: **Satires**; texte établie et trad. Pierre de Labriolle e François Villeneuve (edição bilíngüe). - Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1974, p. 25.

10. WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade: na História e na Literatura**, trad. P. H. Britto. - São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 70.

11. *This garden the Creator had Himself planted with "every tree that is pleasant to the sight and good for food." Eden was no forest growing wild.* RYKWERT, Joseph. **On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History**; New York: The Museum of Modern Art, 1972, p. 13.

12. SÃO BERNARDO. cit. in: LE GOFF, Jacques. **Os Intelectuais na Idade Média**; trad. M. J. Goldwasser. - São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 30.

13. LE GOFF, Jacques. op. cit., p. 30.

14. WEBER, Max. **História Económica General** (Cap. IV); trad. M. Sanchez Sarto. - 3ª ed. - México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

15. ARGAN, Giulio Carlo. **L'Europe des Capitales: 1600-1700**; trad. A. Tripet. - Genève: Ed. d'Art Albert Skira, 1964.

16. O termo "Roma Triumphans" foi tomado de um capítulo de TAPIÉ, Victor L.. **Barroco e Classicismo** (1º volume); trad. L. de Azevedo. - Lisboa: Presença, 1974.

17. LAUGIER, Marc-Antoine. **Essai sur l'Architecture**; Paris: Duchesne, 1755, p. 224. (edição fac-símile, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979).

18. *Dorénavant l'on aura une culture et un art de la capitale, ouverts à tous les échanges internationaux et, d'autre part, une culture et une art provinciaux qui peuvent atteindre un niveau élevé mais demeurent à la périphérie par rapport aux grands courants de la métropole.*

ARGAN, Giulio Carlo. op. cit., p. 34.

19. SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: As Tirantias da Intimidade**; trad. L. A. Watanabe. - São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 32.

20. *Il y en a où la moitié des habitants est foule, quelques-unes où l'on est trop rusé, d'autres où l'on est communément assez doux et assez bête; d'autres où l'on fait le bel esprit; et dans toutes le principale occupation est l'amour, la seconde de médire, et la troisième de dire des sottises. (...) Oui, j'ai vu Paris; il tient de toutes ces espèces-là, c'est un chaos, c'est une presse dans laquelle tout le monde cherche le plaisir, et où presque personne ne le trouve, du moins à ce qu'il m'a paru.*

VOLTAIRE. *Candide*; in: **Romans**; Paris: Hachette, 1962, p. 132.



21. *Dans une grande ville, pleine de gens intrigants, désœuvrés, sans religion, sans principes, dont l'imagination, dépravée par l'oisiveté, la fainéantise, par l'amour du plaisir et par de grands besoins, n'engendre que des monstres et n'inspire que des forfaits; dans une grande ville où les moeurs et l'honneur ne sont rien, parce que chacun, déroband aisément sa conduite aux yeux du public, ne se montre que par son crédit et n'est estimé que par ses richesses...*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre a M. d'Alembert*; in: **Du Contrat Social ou Principes du Droit Politique et Oeuvres Choisies**; Paris: Éditions Garnier Frères, 1962, p. 169.

Contudo, em outras circunstâncias, comovido com o sucesso que seu romance *Julie* tivera em Paris, Rousseau escreve:

*L'amitié, l'amour, la vertu, règnent-ils donc à Paris plus qu'ailleurs? Non, sans doute; mais il y règne encore ce sens exquis qui transporte le coeur à leur image, et qui nous fait chérir dans les autres les sentiments purs, tendres, honnêtes, que nous n'avons plus. La corruption désormais est partout la même: il n'existe plus ni moeurs, ni vertus en Europe, mais s'il existe encore quelque amours pour elles, c'est à Paris qu'on doit le chercher. (...) Il faut une délicatesse de tact, qui ne s'acquiert que dans l'éducation du grand monde, pour sentir, si j'ose ainsi dire, les finesses de coeur dont cet ouvrage est rempli. Je mets sans crainte sa quatrième partie à côté de la Princesse de Clèves, et je dis que si ces deux morceaux n'eussent été lus qu'en province, on n'aurait jamais senti tout leur prix.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les Confessions**; Paris, Éditions Ganier Frères, 1964, p. 643.

22. A reavalição e a reordenação dos conhecimentos, efetuada pelo Iluminismo, tornou-se viável por que havia um público letrado e ávido, receptivo às postulações dos autores ilustrados, ainda quando para buscar refutá-las. Suas idéias foram ventiladas nas assembléias e nos salões, embora nem sempre com pertinência e fidelidade. Um bom indicador do interesse despertado é o elevado número de assinantes obtido, para os padrões da época, pela *Encyclopédie*, apesar das conjuras da oposição clerical.

23. DIDEROT, Denis. verbete *Encyclopédie*; in: **Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné des Sciences, des Arts & des Métiers** Tome Douzième (Nouvelle Édition); Genève: Pellet, Imprimeur-Libraire, 1777, p. 394.

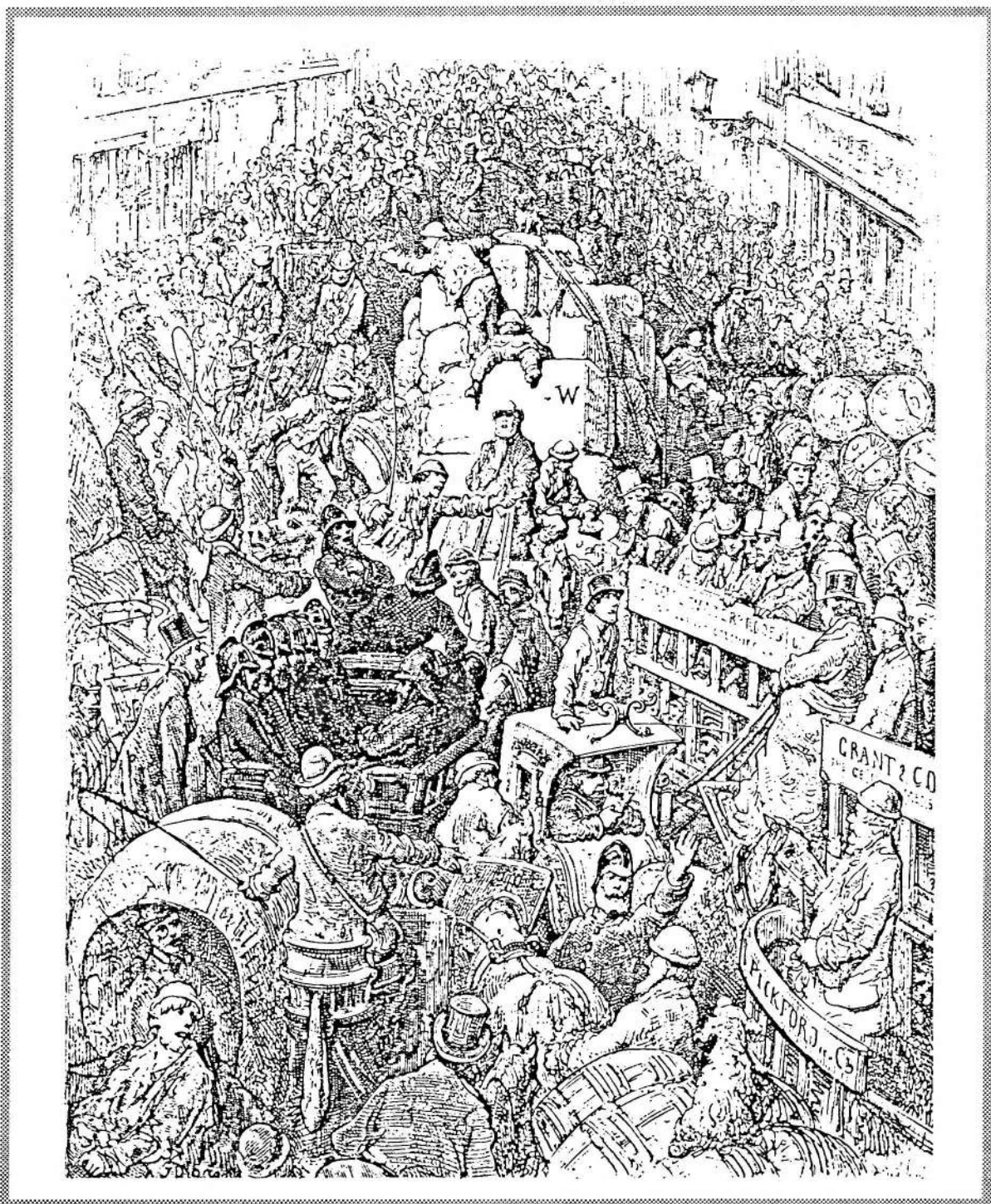
24. TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime e a Revolução*; trad. F.C. Weffort. in: JEFFERSON, Thomas et alii. **Escritos Políticos**; 2ª ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os Pensadores), p. 329.

25. *Só em sua forma mais altamente organizada, ou regimentada, como em ocasiões estritamente cerimoniais, pode-se dizer que a multidão é apenas a soma total de suas partes.*

RUDÉ, Beorges F. E.. **A Multidão na História: Estudo dos Movimentos Populares na França e Inglaterra, 1730-1848**; trad. W. Dutra. - Rio de Janeiro: Campus, 1991, p. 255.

# METRÓPOLE E ABSTRAÇÃO

## A METRÓPOLE



*O trânsito em Londres: gravura de Gustave Doré, 1872.*

# A METRÓPOLE

*Le civilisé des villes imenses revient a l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des acts, des manières de sentir, des aptitudes à la vie commune<sup>1</sup>.*

PAUL VALÉRY

O urbanismo barroco configura *lugares*, reconhece-lhes hierarquias e lhes ressalta qualidades. Para isto, figura articulações geométricas, condiciona percursos e enfatiza perspectivas. Cada conjunto — pense-se, por exemplo, na Piazza di San Pietro em Roma, ou nas Place Dauphine e Place Royale em Paris, ou ainda nos palácios de Versailles e do Escorial — compõe uma totalidade acabada, na qual as relações estão meditadamente controladas, subordinando-se à unidade. A cidade é concebida como conjugação de lugares diferenciados. As praças reais emblematizam — pela estátua, pela disposição urbana, pela composição — a providente soberania. No entanto, quando princípios destronam príncipes, diz Sylviane Agacinsky, referindo-se ao revolucionário Anacharsis Cloots:

*É necessário que a razão governe: mas, onde está ela? Ela está no homem universal. Onde está esse homem? Ele está em Paris. A razão habita a cidade<sup>2</sup>.*

A Paris da Revolução não é apenas a capital da França, mas a capital do mundo, dos Direitos do Homem, a *Cosmópolis*<sup>3</sup>. Ela tem por missão fazer reinar a *Razão*, levando-a a toda parte. Assim, deixa de ser um território encravado na França e permeado de particularismos,

para centrar um espaço universal. No imaginário de Cloots, decapitado o Rei, é a Capital, que, por ser Razão, faz-se Poder: ela alegoriza a transição do territorial, como agenciamento de localidades, para o universal do espaço, vazio a ser ocupado pelas ponderações da Razão.

O poder, que o absolutismo encarnava na pessoa real, é proposto então como *emanado do povo e em seu nome exercido*: não mais relações de suserania, mas volições direcionadas em funções, não em pessoas. Correlatamente, em vez da convenção, pela qual o príncipe qualifica sítios singulares, postula-se um código de posturas, que consolide os preceitos da urbanidade, assinalando a cidadania. Este horizonte, prefigurado no século XVIII<sup>4</sup>, define-se quando, a partir do Império napoleônico, formulam-se normatizações crescentemente rigorosas e uniformes para as ações urbanas. Estabelecem-se, também durante o XIX, gradativamente, parâmetros de estabilidade e higiene para as construções e controles sobre a especulação da renda fundiária, anunciando o que virá a se constituir na disciplina do *planejamento urbano*, que, pautada em conhecimentos principalmente econométricos, sociológicos e antropológicos, opera índices, coeficientes, gabaritos... ao mesmo tempo que consolida em códigos, normas e restrições. O operar do planejador, diferentemente da prática do urbanista, tem por pressuposto a homogeneidade, característica da categoria *espaço*, no qual, refletidamente, dispõem-se objetos.

A perspectiva para situar, medir, acidentes topográficos, construções e personagens, firma um geometral, pelo qual os referencia, e cidades ideais repousam em geografias sem relevo, o que evidencia

o caráter abstrato destas proposições; mas ainda a *configuração*, centrada e finita, é o elemento mediador, o desenho que designa<sup>5</sup>: quando mesmo a figura se suprime, o *espaço* é ente cerebrino, é pura vazia. O urbanista concebe a singularidade de *lugares* heterogêneos e descontínuos, enquanto o planejador opera na generalidade do *espaço*, homogêneo e contínuo. Uma concepção assim *etérea* de espaço — como a do cartógrafo que, estando em nenhures, vê o mundo, reproduzido em sua carta, a partir de um azimute virtual— reduzido a entidade geométrica, ignora valores topológicos; abolindo hierarquias, ela é estranha também à tradição e às estratégias religiosas e, em geral, ao pensamento mágico. Com efeito, idéias como as da peregrinação ou da romaria não fazem sentido, se não se crê que sítios determinados (*topoi*), ou momentos oportunos (*kairói*), estão providos, por Algo, de propriedades insubstituíveis.

De modo correlato, a divisão técnica do trabalho e o encadeamento rigoroso de operações, característicos do processo industrial, desconhecem as qualidades fluidas, variadas e singulares da duração, para reduzi-la a quantidade de tempo. Subjetivamente, cada instante é singularmente padecido: há euforias e disforias, anseios e ansiedades etc.. A duração — volúvel, transitória, heterogênea... — é sofrida como contínua sucessão de momentos. Cada segmento dela é irredutível a outro, enquanto as *horas abstratas* do tempo aferido são rigorosamente idênticas. As vivências, por vezes harmônicas, por vezes dissonantes, têm seus andamentos: nelas alternam-se *preostos*, *andantes*, *largos*... A cronologia objetivadora da produção seriada se assemelha à de metrônomo encantado, enquanto a duração vivenciada, impregnada de tensões e envolvimentos, estado lábil, em contínua metamorfose, não pode ser

constrita ao cálculo. A ciência moderna, subtraindo-lhes as qualidades incomparáveis<sup>6</sup>, tem por intercambiáveis tempo e espaço.

Enquanto no campo, sendo as atividades pontuadas pelas estações do ano, pela incidência solar nos dias, pelas fases lunares, pelos ciclos das chuvas, os tempos variam, nas cidades — desde que ordenações dos mosteiros, como o replicar dos sinos, são transplantadas para a vida urbana — a regulação do tempo é crescentemente dominada pela impessoalidade da marcação rígida: horários de trens, abertura e encerramento de comércio e serviços, trocas de guarda e turnos, fechamento de periódicos, programação de espetáculos, encontros acordados, enfim, pontualidades, compromissos<sup>7</sup>. Não por isso o fortuito é abolido. A indiferença e o desenraizamento cosmopolitas das grandes cidades tornam-nas espaço dos que perderam, ou deixaram esvanecer, os referentes de seu *lugar*, o que explica, em parte, esse modo *abstrato* do metropolitano. Quem se amolda sem dificuldade a qualquer situação — prontidão, disponibilidade e adaptabilidade —, não está mais estreitamente vinculado a um *locus*.

É com a tensão das metrópoles que se discorre sobre o indivíduo em permanente alerta, atento às contínuas mudanças e reviravoltas, pois é aí que celeremente se anacronizam privilégios e se prescrevem proscricções. Estes circuitos passam a assimilar inércia cinética e a instituir aceleradamente. Lucien Chardon, dito de Rubempré — personagem de As Ilusões Perdidas —, recém-chegado, escreve à sua irmã:

*Uma das particularidades de Paris é que não se sabe realmente como o tempo passa. A vida aqui é de uma assombrosa rapidez*<sup>8</sup>.

A descrição de Lucien antecipa sua vida novelesca em Paris, na qual experiêcia a alternância voraz de sucessos e fracassos. As ciências humanas e a literatura do século XIX e dos inícios do XX insistem na associação da vivência nas grandes cidades com a indiferença cosmopolita, com o comportamento cerebrino. Musil:

*no campo os deuses ainda descem até os homens, pensou ele (Ulrich), a gente é alguém, mas na cidade, onde há mil vezes mais acontecimentos, não somos capazes de relacioná-los conosco: e assim a vida começa a tornar-se essa notória abstração<sup>9</sup>.*

Na metrópole transvertem-se, quer a fisiologia, quer a fisionomia urbanas. No século XIX, a par da proliferação de relógios públicos, um novo acessório sublinha a elegância dos cavalheiros, o de bolso. Walter Benjamin, com sensibilidade para as pequenas, significativas mudanças na vida, flagra o assomo de inovações técnicas, acionadas por gesto brusco, que vão do fósforo ao disparo do fotógrafo, bem como a produção de novos estímulos visuais como a seção dos classificados nos jornais e, mais tarde, os *réclames*, os *affiches*...

O marcante na metrópole é a multidão, o *choc* em meio à refrega do tráfego. Na moção multitudinária, as individualidades se dissolvem na viscosidade do fluxo humano e as personalidades se suprimem no manadio ruidoso, embora calado, dos deslocamentos. Simmel constata o inusitado da situação das pessoas que — como ilustra Daumier —, apáticas, nos ônibus, trens e bondes, permanecem “durante minutos e até horas inteiras, olhando-se cara a cara, sem dirigir-se a palavra”<sup>10</sup>. Ambientado na província, Engels, em Londres, fica atônito no anonimato:



*Até a própria multidão das ruas tem, por si só, qualquer coisa de repugnante, que revolta a natureza humana. (...) Esta indiferença total, este isolamento insensível de cada indivíduo no seio de seus interesses particulares, são tanto mais repugnantes e chocantes, quanto é maior o número destes indivíduos confinados neste reduzido espaço<sup>11</sup>.*

Nas grandes cidades, onde estranhos se encontram, diz Sennett,

*há um problema de platéia que mantém um parentesco com o problema de platéia que um ator enfrenta no palco<sup>12</sup>.*

Nelas, pois, o representar é uma exigência do cotidiano e, como a representação pressupõe códigos, sinais discriminarão ou exibirão as condições sociais dos personagens. Particularmente, as *modas*, continuamente renovadas, aferem a atualidade das pessoas no que se refere às convenções: o *demodé* não é o antigo<sup>13</sup>, mas o que acabou de passar e, segundo as coerções do consumo, quando mais célere for o processo de obsolescência, mais eficazmente far-se-ão segregações: esta ordem de convenção, vazando dos círculos aristocráticos, amplia-se e se aprofunda no século XIX<sup>14</sup>.

Nas grandes cidades, desde o XVIII, consolidam-se instituições, cujos procedimentos transtornam os modos de vida e que, mais tarde, difundem-se em outros locais. Entre os exemplos relevantes, considerem-se os jornais, com seus folhetins, artigos de crítica artística — que teve em Diderot um precursor —, literária e teatral, colunas de casos policiais e notas de mexericos; as exposições nacionais e universais, as grandes lojas e as passagens comerciais, os parques e jardins de uso público, nos quais se faculta a cada um o isolamento. Todas estas *inovações* pressupõem grandes concentrações humanas, pois assimilam comportamentos coletivos. Configuram-se

novos mecanismos de confinamento de pessoas, classes, usos e ocupações, enquanto se disciplina uma *ordem urbana*<sup>15</sup>, vígil e policiada. Multiplicam-se proibições, restrições e separações, transformando em delituosos ou suspeitos atos até então comuns e, ao mesmo tempo, uniformiza-se a processualística cível e criminal com uma minuciosa taxonomia de culpas e contravenções e suas respectivas sanções<sup>16</sup>. À concepção isomorfa do espaço, corresponde a formulação de dispositivos panópticos, de onde se exerce a espreita constante e impessoal. A polícia — no sentido que os séculos XVII e XVIII conferiram à palavra —, nas cidades cosmopolitas, esmera-se em arremedar, de certo modo, a ordem impositiva da empresa capitalista<sup>17</sup>. Numas e noutra, o imponderável e o aleatório devem ser expurgados; as expectativas necessitam subordinar-se a um dado grau de previsibilidade; as marginalidades, quando não eliminadas, precisam ser controladas; a regra e a regularidade são impostas; os fins explicitam os meios e tudo há de ser estimado e contabilizado. Contudo, os planejadores irão sempre se surpreender com a extraordinária resistência que o *urbano* opõe aos mecanismos de controle e condicionamento. As vastas cidades secretam agrupamentos, que germinam continuamente estratégias para se furtar à vigilância e à imposição de comportamentos. Contra a ductilidade, que direciona atos e gesto na empresa, nas *metrópoles* pululam conjuras, conluios e conspirações e ressumam continuamente mecanismos de territorialização de grupos, seitas, *tribos*: zonas de meretrício, pontos de tráfico, sinais secretos, locais de encontro, seduções ocasionais, sistemas informais de comunicação etc., cartografias de inteligibilidade seletiva. O fascínio que exercem as grandes cidades decorre do fato de nelas se mesclarem a transparência dos olhares panópticos e a opacidade das rebeldias: as visadas radiais, as varreduras reticulares não violam as invisibilidades, os pontos cegos proliferantes nos avessos e interstícios.

Baudelaire surpreende nos meandros da metrópole personificações do **moderno**<sup>18</sup>: o *flâneur*<sup>19</sup>, o *dândy*<sup>20</sup>, o *snob*, o *apache* e uma *passante*, que se apresentam nos *caffés*, *boulevards*, *cabarets* e *galleries*. Paris estimula, pois, outros atores, outros figurinos, outros cenários e até outra iluminação. Do cimo, o poeta contempla, atento, “la ville en son ampleur, hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bain”, e percebe “plaisirs que ne comprennent pas les vulgaires profanes”<sup>21</sup>.

\* \* \*

Baudelaire vê:

*a velha Paris já não há mais (a forma de uma cidade muda mais rápido, oh, que o coração de um mortal)*<sup>22</sup>.

Assim enuncia o sentimento peculiar a sua época: antes mesmo que a fisiognomonía do novo mundo estivesse configurada, o velho desmorona por toda parte<sup>23</sup>. O século XIX foi estigmatizado pelo insistente estranhamento de as coisas, todavia, não serem o que se presumia viriam a ser e de já haverem deixado de ser o que foram. É um século que se ressentia particularmente de uma incerteza quanto à especificidade, que postula. Nele se combinam prognósticos auspiciosos e acídias nostálgicas — nuns e noutras, a indeterminação na qual a angústia germina. Contudo, a decepção com os tempos, o ceticismo com o século — que se iniciara com a Grande Revolução, que, para muitos, induziu a anseios que não logrou corresponder e que, após fulgores de um Império provisoriamente invencível, acabou em uma Restauração medíocre — dá vezo de que correntes saudosistas, já anunciadas no XVIII, revigorem-se, propugnando idílicos retornos ao gótico, ao campo e à produção artesanal. Adversos a esse tempo

de refluxo e de descrença, alguns idealizam programaticamente a retroação à permanência e à consistência da Idade Média, um tempo edênico de fé cristã e vida regrada, no qual o artesão é amor de sua obra. O romantismo saudoso de Nazarenos, Lyonenses e Pré-rafaelistas, assim como o socialismo estetizante de William Morris, aspirando o retorno aos encantos da artesanaria, abominam, rejeitando *in totum*, a industrialização. O exótico, o arcaico ou o longínquo interessam, quer se trate de mouros, egípcios, chineses ou persas, etruscos ou celtas. Como a história compreende não apenas o passado, mas também o perdido, inauguram-se museus de História e Arqueologia, que os acumula. Na soledade difusa anela-se por reencontros jubilosos, em épocas distantes ou sítios remotos, que balisem parâmetros ou programas para um século que, esteticamente, perdeu-se, ou melhor, nunca se encontrou.

Os renascentistas acreditavam-se iguais aos antigos, ou mesmo a eles superiores, enquanto os revivalistas admitem que a perfeição se dera naquela época ideada, fosse ela a antigüidade clássica ou o pio medievo. A Renascença se propôs a tarefa de, embasando-se nas referências antigas, emular *topoi* figurais da ordem imanente do mundo, enquanto os *Revivals*, onirizando arquétipos primevos, os saudavam<sup>24</sup>. A natureza que, para os renascentistas, guardava em si a memória da ordem, que emergira do caos e o sobrepujara, será tomada, ou como prolixa mutabilidade — o *pitoresco* do século XIX — na qual o espírito exausto encontra alento, descobrindo, empaticamente, reflexos de sua infindável variabilidade anímica; ou como sede de potências insondáveis, o desmedido e a tormenta — o *sublime* do XIX — que põe o sujeito, inânime e inerme, aterrado pelo poder dos elementos. Como conforto ou terror, a *natureza*, esvaída de identidade, é encarada, desde então e talvez irremediavelmente,

como exterior ao *homem*. Para o gosto pitoresco, a cidade só reduzida a ruína pode reconciliar-se com a natureza<sup>25</sup>, daí uma exaltação do cavernoso e do tempestuoso como sensações exacerbadas e sombrias forças naturais. Forças constitutivas no homem, porém emasculadas na domesticação social. Se a espontaneidade se perdeu e, ao mesmo tempo, a civilidade se tornou crescentemente vã e hipócrita, como indigitar bases críveis para uma felicidade possível? Rousseau, retoricando sobre as ciências e as artes<sup>26</sup>, acusa-as como nefastas à probidade dos costumes, atingindo este ponto de vista ressonância em postulações que almejam, pela formulação de utopias regressivas, a restauração da sã ignorância e da naturalidade do *bom selvagem* ou, pelo menos, do camponês piedoso a cultivar sua gleba. É lugar comum da época ver as metrópoles, com seus *esplendores e misérias*, como o mais alto estádio da degradação moral e da deliquescência espiritual e acusar o intelectualismo, as ambições, a concupiscência na vida metropolitana como indícios desse estado. Os anelos de reestabelecimento de tempos ou lugares outros e o enevoamento das Luzes sintomatizam o *mal estar* daquele início de século, que rápida e avidamente anacronizava os valores e hábitos dos precedentes. A melancolia, a nostalgia<sup>27</sup>, denunciam resistência aos novos modos, nos quais Baudelaire desvela prenúncios do *moderno*.

× Produz-se uma imagem das metrópoles pela qual são vistas como multiformes e ambíguas — focos de sedução e de suspeição —, agregando *sans culottes*, que em sua ira elevam barricadas memoráveis; nelas, cultivam-se conhecimentos e cultuam-se letras e artes, que são muita vez superficiais, afetadas e artificiosas; acumulam-se riquezas e incrementa-se o luxo, que constituem, para uns, um fim em si, para outros, meio para a proliferação de paixões. Enfim, nas metrópoles habitam personagens astuciosos, inescrupulosos, calculistas e desprovidos de sentimentos, enquanto

os cidadãos tornam-se cerebrinos, enfastiados. Lá, também, grela a turbação oclocrata, que intimida propriedades e instituições.

Na busca da superação das desigualdades e contra a vida ponderosa, utopistas, desde positivistas, como Saint-Simon, a delirantes, como Fourier, elaboram complicadas propostas de eugenia social a ser promovida, em parte, pela justa distribuição de coisas e pessoas em lugares pertinentes: a Razão, que nas *Luzes* combateu os preconceitos das místicas, criam eles, desviara-se, pois o saber não superou os desequilíbrios. Cumpria reinserí-la, abrangente, para, por ela, em uma espécie de ortopedia social, sanar as *moléstias* da cidade.

\* \* \*

Nas dilatadas concentrações urbanas decimonônicas surgem novos e agravam-se antigos males. Apesar das inúmeras tentativas de coibir o inchamento das grandes cidades, a tumorosa expansão da malha urbana rompeu o confinamento das muralhas. O crescimento, dirigido por interesses imobiliários, sem qualquer coordenação urbanística, gerou a ampliação dos percursos e gravosas dificuldades nos deslocamentos. A crônica registra — valendo-se de metáforas tomadas da patologia — e as gravuras de Doré o confirmam, que o trânsito em Paris ou Londres era desordenado, com carruagens, carroças, montarias e pedestres em insolúvel conflito. Ademais, o trabalhador contratado, não estando mais fixado pela corporação, via-se freqüentemente constrangido a empreender longas viagens entre moradia e trabalho, enquanto a burocracia e o comércio, concentrando-se, mobilizam vastos contingentes. A desobstrução do curso das mercadorias e das pessoas, assim como o estabelecimento de sistemas de transportes públicos, explicitam o empenho de,

minorando os transtornos na circulação, viabilizar a ampliação da massa expropriável de mais valia relativa.

As áreas centrais sofrem um intenso adensamento, o que tematiza as questões relativas à habitabilidade e à salubridade. Conforme a descrição publicada em 1849 — pouco antes, portanto, do 2º Império e das obras de Haussmann —, Paris, vista de Montmatre, é:

*uma congestão de casas apiloadas em qualquer parte do vasto horizonte. O que você observa? Acima, o céu está sempre encoberto, mesmo nos dias mais belos. (...) Olhando para isto, imaginamos se esta é Paris, e, tomados por um medo súbito, hesitamos em penetrar neste vasto dédalo onde já se acotovelam mais de um milhão de homens, onde o ar viciado de exalações insalubres se eleva, formando uma nuvem infecta que obscurece quase por completo o sol. A maior parte das ruas desta maravilhosa Paris nada mais é senão condutos sujos e sempre úmidos de água pestilenta. Encerradas entre duas fileiras de casas, as ruas nunca são penetradas pelo sol, que apenas roça o topo das chaminés. Uma multidão pálida e doentia transita continuamente por essas ruas, os pés nas águas que escorrem, o nariz no ar infectado e os olhos atingidos, em cada esquina, pelo lixo mais repulsivo. Nessas ruas moram os trabalhadores mais bem pagos. Também há ruelas, que não permitem a passagem de dois homens juntos, cloacas de imundície e de lama onde uma população enfraquecida inala cotidianamente a morte. São estas as ruas da antiga Paris, ainda intactas. A cólera flagelou-as duramente em sua passagem, tanto que se esperava não estarem mais lá se esta retornasse, mas a maior parte delas ainda permanece no mesmo estado, e a doença poderá voltar<sup>28</sup>.*

Neste caos, as barricadas são quase invencíveis, pois a tropa pouco pode contra um inimigo, que desaparece no fragor do confronto para reaparecer adiante, ou atrás, ainda mais reforçado. As pedras

arrancadas do pavimento e arremessadas do piso, das janelas ou dos telhados garantem munição, enquanto a milícia não alcança fixar alvos. Em Paris e Lyon os levantes são soezes na primeira metade do século XIX e, apesar da brutalidade da repressão, constituem motivo sólido para o receio, disseminado entre autoridades e proprietários, quanto à ação daquelas populações *perigosas*. Assim, enquanto as intervenções urbanísticas dos séculos XVII e XVIII tiveram, sobretudo, finalidades representativas ou embelezadoras, as do XIX — cujo cabal exemplo consiste, como se sabe, nas reformas de Haussmann — acrescentam a estes fins o do saneamento de um adversário interno e, menos explicitadamente, os da circulação e da higienização.

Atendendo, com a defasagem de uma centuria, aos desideratos de Laugier<sup>29</sup> — *trancher, tailler* —, o centro velho de Paris é quase inteiramente destruído — remanescendo apenas monumentos isolados e áreas intersticiais — e reconstruído com a abertura de *boulevards* largos e retilíneos, com edifícios ataviados de elevações regulares em ambos alinhamentos, desenhando uma unidade simétrica, axialmente orientada para fugas alegorizadas em marcos urbanos. As construções ordenam o olhar. Lembra Benjamin que os contemporâneos batizam este empreendimento de “embellissement stratégique”<sup>30</sup>. Várias praças e logradouros são abertos, edificações mnemonizadoras construídas: a *Opéra* de Garnier, as Bibliotecas de Labrouste, os *Palais*, as *Gares*, os *Halles*. Antigos monumentos são ressaltados pela eliminação das adjacentes infestações edilícias. Alguns bosques reservados à caça são abertos ao público, como os Bois de Boulogne e de Vincennes, e parques são recuperados, segundo o gosto do paisagismo pitoresco, como o Parc Monceau e o Parc des Buttes-Chaumont. Ao mesmo tempo, passagens são cobertas,



conformando galerias, e abertos os primeiros *Magazins*, alterando as escalas. A par destas renovações, são rasgadas em toda parte canalizações de esgoto e de águas pluviais; recebendo um sistema de iluminação, de início a gás e, mais tarde, elétrico, a cidade merece o título de *Ville-lumière*; também, com a implantação de ramais ferroviários, logo complementados com a rede de metrô, traça-se um reticulado, a um tempo subterrâneo e superficial, de meios coletivos de transporte. O quadro destas intempestivas intervenções é uma intensa especulação imobiliária. As demolições e o encarecimento dos imóveis e aluguéis expõem a população carenciada — como é usual nos processos de *renovação urbana* — do centro para a periferia de Paris, cercando nos arrabaldes um *cinturão vermelho* de bairros operários<sup>31</sup>. A Paris da renovação é, mesmo para seus antigos habitantes, uma fisionomia estrangeira<sup>32</sup>.

As cidades medievais — e, genericamente, as provincianas — eram suficientemente diminutas para que suas atividades e estamentos compartilhem os mesmos terrenos: lá, habitação, comércio e ofícios confinam-se mutuamente e se confundem espacialmente. Nas praças, mercados, gravita a população citadina, que, em efemérides, soma-se à rural e, juntas, celebram festividades e cerimônias religiosas. Estas conjugações davam às cidades um aspecto variado e caprichoso, na aparente desordem, só sentida pelo forâneo: justifica-se e se evidencia o radical comum em hábito e em habitante, pois, habitar é também estar habituado. Nas metrópoles, distintamente, há uma especialização dos espaços segundo a concentração de funções e de atividades, enquanto os abastados passam a demandar separações e exclusividades no desfrute de parcelas específicas do território: as amplas reformas urbanas e o zoneamento só se tornam possíveis com interveniência, que é a violência do Estado. Aparece em cena, então,

novo personagem, o planejador instrumentalizado e impositivo, investido da missão de repor, previdente e providente, a urbanidade. Não se trata mais — como em Santo Agostinho — da proposição de cidades ideais que reproduzam na ordem terrestre a *urbe* celeste, nem de enunciados metafísicos — como em Filarete ou em Luca Pacioli — que traduzam em números, proporções e posições uma cosmologia assentada: o planejador afirma o técnico que, embasado na positividade da ciência, *opera* a cidade, discriminando funções e segregando espaços. É, pois, patente a relação recíproca da centralização do poder político e da intervenção planejada. Nestas circunstâncias, as cidades, mormente as maiores, deixam de ser vistas como entidades simbólicas e representativas, e passam a ser operadas como um mecanismo. Assim, configura-se uma imagem para a cidade, similar à máquina, tão cara às vanguardas construtivas. Referindo as teorizações de Henri Lefebvre<sup>33</sup>, diz-se que as cidades, em vez de serem cuidadas qual *obras*, são tratadas como *produtos* e, deixando de se constituírem em *fins*, degradam-se *em meios* para a produção e a circulação de bens e serviços.

A *metrópole* é tomada, pois, como o abstrato da abstração. Se a angústia e o tédio resultam da indeterminação nãdificadora do *nada*, é na metrópole que tudo se esvanece e submerge no fluxo dos eventos: o *eu* valeryano está solitário em ambiente indiferente. Na terceira década deste século, as vanguardas históricas projetam formações que, coadunando-se com os modos de sociabilidade metropolitanos, sustentam, com *planos* urbanísticos, o alegado desamparo. Mondrian — contestando a visão negativa que, desde o sentimentalismo do século XVIII, formou-se sobre a vida nas grandes cidades —, vislumbra na abstração e impessoalidade do caráter metropolitano a configuração de uma sensibilidade específica:

*o artista genuinamente moderno vê a metrópole como um viver abstrato convertido em forma: ela lhe é mais próxima do que a natureza e tem maiores possibilidades de excitar nele o senso de beleza... é por isso que a metrópole é o lugar que está desenvolvendo o temperamento artístico matemático vindouro, é o lugar de onde emergirá o novo estilo*<sup>34</sup>.

A caracterização da personalidade do metropolitano por Simmel em 1903<sup>35</sup> — que vê na “intensificação da vida nervosa” e na internalização da economia monetária a etiologia da atitude *blasée* — é paradigmática para o pensamento do urbano no século e, em 1938, o sociólogo norte-americano Louis Wirth reconhece na indiferença e no ar *blasé* instrumentos para a imunização contra “exigências pessoais e expectativas de outros”<sup>36</sup>. Não tardará que se veja na impessoalidade uma conotação moral de desumanização<sup>37</sup> e que, novamente, idealize-se a afetividade como atributo da vida no campo ou na pequena cidade. Contra a pregnância romântica, que desconfia da superficialidade teatral da vida metropolitana, as vanguardas construtivas dão positividade à abstração cerebrina da metrópole, antevendo nela o germe de uma vida, enfim, *racional*. Hilberseimer:

*(A grande cidade — Groszstadt) expressa a composição da atual situação econômica-social. Procura libertar-se de tudo o que não é espontâneo; aspira a uma redução ao essencial, à maior economia de energia, à extrema possibilidade de tensão, à exatidão definitiva; corresponde ao modo de vida do homem contemporâneo, é a expressão de uma nova disposição de ânimo, não de caráter subjetivo-individual, mas objetivo-coletivo*<sup>38</sup>.

# NOTAS

01. VALÉRY, Paul. *Cahier B 1910*; Paris: 1930, pp. 88 e 89 (Pléiade II, p. 588). cit. in: BENJAMIN, Walter. *Sur Quelques Thèmes Baudelairiens* in: **Oeuvres II, Poésie et Révolution**; trad. M. de Gandillac. - Paris: Les Lettres Nouvelles, 1971, p. 250.

02. AGACINSKI, Silvanie. *Chefs-lieux*; in: **La Ville Inquiète: le Temps de la Réflexion**; Paris: Gallimard, 1987, p.193.

03. *Il est essentiel pour l'harmonie universelle d'avoir une capitale commune où toutes les lumières divergentes viennent se rectifier, où tous les caractères viennent se coordonner, où tous les goûts viennent s'épurer, où toutes les opinions viennent se combiner, où tous les préjugés viennent échouer, où tous les égoïsmes viennent se broyer, se confondre dans l'intérêt du genre humain. C'est ici que l'homme du département devient l'homme de la France, que l'homme de la France devient l'homme de l'univers.*

CLOOTS, Anacharsis. *Procès de Louis Dernier*; in: **Écrits Révolutionnaires**; (Champ Libre, 1979, p. 260), cit. in: AGACINSKI, Silvanie. op. cit., p. 205.

04. *Se se considerar a arquitetura em grande, nota-se que (...) se tem olhado para as coisas com olhos de pedreiro, quando teria sido necessário ver tudo com olhos de filósofo. É por isso que as cidades nunca foram convenientemente estruturadas com vistas ao bem-estar dos seus habitantes; nelas somos eternamente vítimas dos mesmos flagelos, da imundície, do ar impuro e duma infinidade de acidentes que um plano judiciosamente pensado faria desaparecer.*

PATTE, Pierre. *Memórias sobre os mais Importantes Objetivos da Arquitetura* (1769); cit. in: CHAUNU, Pierre. **A Civilização da Europa das Luzes** (vol. II); trad. M. J. Gomes. - Lisboa: Estampa, 1985, p. 118.

05. O arquiteto Vilanova Artigas, em aula inaugural proferida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, postula que o “disegno” do Renascimento ter-se-ia constituído, etimologicamente, de designar.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *O Desenho* (aula inaugural pronunciada na F.A.U/U.S.P. em 1º de março de 1967); in: **Sobre Desenho**; São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1975, p. 9.

06. *Elle (a ciência) extrait et retiënt du monde matériel ce qui est susceptible de se répéter et de se calculer, par conséquent ce qui ne dure pas. Elle ne fuit ainsi qu'appuyer dans la direction du sens commun, lequel est un commencement de science: couramment, quand nous parlons du temps, nous pensons à la mesure de la durée, et non pas à la durée même. Mais cette durée, que la science élimine, qu'il est difficile de concevoir et d'exprimer, on la sent et on la vit.*

BERGSON, Henri. **La Pensée et le Mouvant**; Paris: Presses Universitaires de France, 1950, pp. 3 e 4.

07. *The relationships and affairs of the typical metropolitan usually are so varied and complex that without the strictest punctuality in promisses and services the whole structure would break down into an inextricable chaos. (...) Thus, the technique of metropolitan life is unimagivable without the most punctual integration of all activities and mutual relations into a stable and impersonal time schedule.*

SIMMEL, Georg. *The Metropolis and a Mental Life*; trad. Kurt Wolff, in: COUSINS, Albert N. & NAGPAUL, Hans (orgs.). **Urban Man and Society: A Reader in Urban Sociology**; New York: Alfred A Knopf, 1970, p. 138.

08. BALZAC, Honoré de. **Illusions Perdues**; Paris: Gallimard, 1974, p. 208.

09. MUSIL, Robert. **O Homem sem Qualidades**; trad. L. Luft e C. Abbenseth. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 462.

10. SIMMEL, G., cit in: BENJAMIN, Walter. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*; trad. H. K. Silva, A. Brito e T. Jatobá. in: **A Modernidade e os Modernos**; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 68.

11. ENGELS, Friedrich. **A Situação da Classe Trabalhadora em Inglaterra**; trad. A. C. Torres. - Porto: Afrontamento, 1975, p. 56.

12.É provável que existam tantos modos diferentes de se conceber o que é uma cidade quantas são as cidades existentes. O mais simples diz que uma cidade é um assentamento humano no qual estranhos irão provavelmente se encontrar. Para que essa definição seja verdadeira, o assentamento deve ter uma população numerosa, heterogênea; a concentração populacional deve ser um tanto densa, as trocas comerciais entre a população devem fazer com que essa massa densa e díspar interaja. Nesse ambiente de estranhos cujas vidas se tocam, há um problema de platéia que guarda um parentesco com o problema de platéia que um ator enfrenta no palco.

SENNETT, Richard, op. cit., p. 58.

13.D'autre part, intervient dans ces images de souhait l'aspiration insistante à prendre ses distances par rapport à ce qui est vieilli —c'est-à-dire ici le passé plus récent. Ces tendances renvoient l'imagination, sous l'impulsion du neuf, au plus ancien passé.

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle*; in: Oeuvres II - Poésie et Révolution; op. cit., p. 125.

14.Foi ao longo da segunda metade do século XIX que a moda, no sentido moderno do termo, instalou-se. Certamente nem tudo então é absolutamente novo, longe disso, mas, de maneira evidente, apareceu um sistema de difusão desconhecido até então e que se manterá com uma grande regularidade durante um século.

LIPOVETSKY, Gilles. O Império do Efêmero: a Moda e seu Destino nas Sociedades Modernas; trad. M. L. Machado. - São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 69.

15.No século dezanove, a Inglaterra tornou-se uma sociedade policiada e não um Estado policial. As enérgicas tentativas para criar um novo "padrão básico" de ordem urbana e estreitar os limites do comportamento tolerado em público não devem ser vistas como uma simples questão de supressão brutal e de repressão a cada passo. (...) houve um esforço (...) para criar um novo tipo de ordem urbana mediante uma execução mais sistemática das leis e constante pressão da vigilância.

STORCH, Robert D.. O Policiamento do Cotidiano na Cidade Vitoriana; trad. C. M. Azevedo. in: "Revista Brasileira de História - Vol. 5, nº 8/9 - setº 1984/abril 1985, Rio de Janeiro: ANPUH/Marco Zero, p. 29.

16. A esse respeito, bem como em relação aos dispositivos panópticos, veja-se FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir; trad. L. Vassalo. - Petrópolis: Vozes, 1977.

17. Weber assinala que: *“la premisa mas general para la existencia el capitalismo moderno es la contabilidad racional del capital como norma para todas las grandes empresas lucrativas”*, e arrola as pré-condições da constituição dessas empresas.

WEBER, Max. História Económica General (Cap° IV- “Origen del Capitalismo Moderno”); trad. M. Sanchez Sarto. - 3ª ed. - México: Fondo de Cultura Económica, 1961. p. 237.

18. *Aqui poderíamos fazer uma distinção, feita originalmente por Stephen Spender, entre o moderno e o modernista. O moderno como uma questão de período e fase histórica, o modernismo como uma questão de arte e técnica, uma tendência específica da visão. Baudelaire é o primeiro moderno, o primeiro a aceitar a posição desclassificada, desestabelecida do poeta, que não é mais o celebrador da cultura a que pertence, o primeiro a aceitar a miséria e a sordidez do cenário urbano moderno — mas não é um modernista.*

HOUGH, Graham. *A Lírica Modernista*; in BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. Modernismo: Guia Geral 1890-1930; trad. D. Bottmann. - São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 255.

19. *La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir.*

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la Vie Moderne*; in: Écrits sur l'Art (tome II); édition établie, présentée et annotée par Yves Florence. - Paris: Ed. Gallimard et Librairie Générale Française, 1871, pp. 145 e 146.

20. *El dandy es una creación de los ingleses que mantenían la batuta en el*

comercio mundial. En manos de las gentes de la bolsa londinense estaba la red comercial que abarcaba todo el globo terráqueo; sus mallas percibían las contracciones más variadas, frecuentes e insospechadas. El comerciante tenía que reaccionar ante ellas, pero no hacer de sus reacciones un espectáculo. Los dandys adoptaron para la puesta en escena por su parte la oposición que en él se producía. Desarrollaron el ingenioso entrenamiento que era necesario para realizarlo. Unieron la reacción rápida como el rayo con gestos y mímica relajados, flácidos incluso.

BENJAMIN, Walter. *El Paris del Segundo Imperio en Baudelaire*; in: **Poesía y Capitalismo: Iluminaciones II**; trad. J. Aguirre. - Madrid: Taurus, 1980, p. 115.

21. BAUDELAIRE, Charles. *Épilogue*; in: **Petits Poèmes en Prose** (Le Spleen de Paris); Paris: Garnier-Flamarion, 1967, p. 171.

22. *Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel).*

BAUDELAIRE, Charles. *Le Cygne*; in: **As Flores do Mal**; trad. I. Junqueira (edição bilíngüe). - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 326.

23. *De cette époque datent passages et intérieurs, halls d'exposition et panoramas. Ce sont les reliques d'un monde rêvé. L'utilisation au réveil des éléments oniriques est le pont-aux-ânes de la pensée dialectique. C'est pourquoi la pensée dialectique est l'organe du réveil historique. Chaque époque ne rêve pas seulement de la prochaine, mais en rêvant elle s'efforce de s'éveiller. Elle porte en elle sa propre fin et — comme Hegel déjà l'a reconnu — elle développe cette fin par les voies de la ruse. Avec l'écoulement de l'économie marchande nous commençons à reconnaître, avant même qu'ils tombent, que les monuments de la bourgeoisie sont des ruines.*

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> Siècle*; op. cit., p.138.

24. *El objetivo, el punto de referencia histórico es mucho menos importante siempre que el movimiento espiritual del revival: lo obtenido al final del viaje hacia atrás en el tiempo será siempre patria y exilio, extravío y recuperación de la propia identidad. La cultura romántica opone al conocimiento científico el conocimiento estético, el "sentimiento" de la naturaleza, pero también —*



y por la misma razón —opone a la historia, en tanto que ciencia, el historicismo estético, el “sentimiento” de la historia, el revival.

ARGAN, Giulio Carlo. *El Revival*; in: ARGAN, G. C. et alii. **El Pasado en el Presente**; trad. R. Arqués. - Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pp. 14 e 15.

25. *Una obra arquitectónica de Palladio puede ser elegante en grado sumo... Si deseamos dotarla de una belleza pintoresca... debemos demoler la mitad, mutilar la otra mitad y arrojar los miembros mutilados alrededor en montones. En resumen, debemos transformar un edificio delicado en una áspera ruína.*

GILPIN, William. *Three Essays to which is added a Poem, on Landscape Painting*; cit. in: KLINGENDER, Francis D. **Arte y Revolución Industrial**; trad. P. Salsó. - Madrid: Cátedra, 1983, p. 125.

26. *Or le résultat de cet examen est que le beau temps, le temps de la vertu de chaque peuple, a été celui de son ignorance; et qu'à mesure qu'il est devenu savant, artiste, et philosophe, il a perdu ses moeurs et sa probité, il est redescendre à cet égard au rang des nations ignorantes et vicieuses qui font la honte de l'humanité. Si l'on veut s'opiniâtrer à y chercher des différences, j'en puis reconnoître une, et la voici: c'est que tous les peuples barbares, ceux mêmes qui sont sans vertu, honnorent cependant toujours la vertu, au lieu qu'à force de progrès les peuples savants et philosophes parvinrent enfin à la tourner en ridicule et à la mépriser.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dernière Response a M. Bordes*; in: **Oeuvres de Jean-Jacques Rousseau**; Paris: Chez Lefèvre Librairie, 1819, p. 112.

27. *La notion de nostalgie s'est développée en Europe au moment de l'essor des grandes villes; simultanément, des voies de communication très améliorées rendaient plus aisés les mouvements de population. Mais, à la même époque, la cellule sociale du village, les particularités provinciales, les coutumes locales, les patois gardaient encore toute leur importance. L'écart différentiel était grand entre le milieu villageois et les conditions qu'un adolescent rencontrait dans la grande ville ou à l'armée. Le milieu villageois, fortement structuré, exerçait un rôle formateur. Le désir du retour avait donc un sens littéral, il était orienté dans l'espace géographique: il visait une réalité localisée. Il est évident que le déclin de la notion de nostalgie coïncide avec le déclin du particularisme provincial: les rituels locaux, les structures*

'arriérées' ont pratiquement disparu en Europe occidentale. Le regard vers le village natal n'a plus lieu d'être un tourment, le retour n'a plus aucun effet curatif.

STAROBINSKI, Jean. *Le Concept de Nostalgie*; Paris: Gallimard, 1966, pp. 113 e 114.

28. CHEVALIER, Louis. Labouring Classes and Dangerous Classes in Paris During the First Half of the Nineteenth Century; trad. F. Jellinek. - New Jersey: Princeton University Press, 1973, pp. 155 e 156.

29. *Il n'y a point de ville qui fournisse aux imaginations d'un Artiste ingénieux un aussi beau camp que Paris. C'est une forêt immense, variée par des inégalités de plaine & de montagne, coupée tout au milieu par une grande rivière, qui se divisant en plusieurs bras, forme des isles de différente grandeur. Supposons qu'il lui soit permis de trancher & de tailler à son gré; quel parti ne tirera-t-il pas de tant d'avantageuses diversités? Que d'heureuses pensées, que d'ingénieux tours, quelle variété d'expressions, quelle abondance d'idées, que de rapports bizarres, que de contrastes spirituels, quel feu, quelle hardiesse, quel fracas de composition! On dira sans doute que l'invention & le plan seroient à pure perte par la difficulté, l'impossibilité même de l'exécution. Eh pourquoi la chose seroit-elle impossible? combien de villes de province, avec de ressources très médiocres, ont eu le courage de projeter une réédification sur nouveau plan, espérant en venir à bout à force de temps & de patience? Pourquoi désespéroit-on de donner à Paris un embellissement si convenable? Dans la Capitale d'un grand royaume comme la France, les ressources sont infinies. Il n'y a qu'à commencer, le temps acheve tout.*

LAUGIER, Marc-Antoine. Essai sur l'Architecture; Paris: Duchesne, 1755, pp. 224 e 225, (edição fac-símile, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979).

30. BENJAMIN, Walter. op. cit., p. 137.

31. *Hausmann concepisce la Metropoli, a differenza della città, come terreno della lotta di classe. (...) La Metropoli non esprime più, allora, il dominio di una classe che cerca di "sintetizzarsi" con il suo opposto, secondo lo schema della tradizionale ragione dialettica, ma di una classe che vuole potere: che si*

*impone direttamente e costantemente ripete la propria violenza.*

CACCIARI, Massimo. Metropolis: Saggi sulla Grande Città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel; Roma: Officina Edizioni, 1973, pp. 27 e 28.

32. Rouanet, na citação abaixo, reitera o entendimento comum, formulado acerca das reformas de Haussmann:

*A haussmanização, que desfigura a velha Paris e faz os cidadãos sentirem-se alienados em sua cidade, coincide com o apogeu do capital financeiro, sob Napoleão III. Ela alimenta uma especulação desvairada, e a bolsa substitui as formas tradicionais do jogo. Às fantasmagorias do espaço, que constituem a experiência do flâneur, correspondem as fantasmagorias temporais do jogador. Durante os trabalhos, os operários se refugiam nos subúrbios, expulsos pelos aluguéis altos. O verdadeiro objetivo das obras de Haussmann, que se auto-intitulava artiste-démolisseur era facilitar o transporte das tropas, das casernas aos bairros populares, e impedir, pela largura das avenidas, a construção de barricadas. Mas durante a Comuna elas reapareceram, mais sólidas que nunca.*

ROUANET, Sérgio Paulo. *As Passagens de Paris*, in: As Razões do Iluminismo; São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 89.

33. *Cette ville (anterior à industrialização) est elle-même oeuvre, et ce caractère contraste avec l'orientation irréversible vers l'argent, vers le commerce, vers les échanges, vers les produits. En effet, l'oeuvre est valeur d'usage et le produit valeur d'échange. L'usage éminent de la ville, c'est-à-dire des rues et des places, des édifices et des monuments, c'est la Fête (...).*

LEFEBVRE, Henry. Le Droit à la Ville suivi de Espace et Politique; Paris: Éditions Anthropos, 1972, p. 12.

34. MONDRIAN, Piet. *De Stijl*; cit. in: BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina; trad. A. M. G. Coelho. - São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 241.

35. SIMMEL, Georg. *The Metropolis and a Mental Life*, op. cit..

36. *They (os cidadãos) are, to be sure, dependent upon more people or satis-*

*factions of their life-needs than are rural people and thus are associated with a greater number of organized groups, but their dependence upon others is confined to a highly fractionalized aspect of other's round of activity. This is essentially what be meant by saying that the city is characterized by secondary rather than primary contacts. The contacts of the city may indeed be face to face, but they are nevertheless impersonal, superficial, transitory, and segmental. The reserve, the indifference, and the blasé outlook which urbanites manifest in their relationship may thus be regarded as devices for immunizing themselves against the personal claims and expectations of others.*

WIRTH, Louis. *Urbanism as a Way of Life*; in: COUSINS, Albert N. & NAGPAUL, Hans (orgs.); **Urban Man and Society: A Reader in Urban Sociology**; New York: Alfred A Knopf, pp. 146 e 147.

37. ORTEGA Y GASSET, José. *La Deshumanización del Arte*; in: **La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos Estéticos**; 4ª ed. - Madrid: Revista de Occidente, 1956.

38. HILBERSEIMER, Ludwig. **La Arquitectura de la Gran Ciudad**; trad. P. M. Devesa. - Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 98. ]

# METRÓPOLE E ABSTRAÇÃO

## A LÍRICA MODERNA



*Gustave Courbet: Retrato de Baudelaire, 1848*

# A LÍRICA MODERNA

*Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'exterieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la veillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent.<sup>1</sup>*

RIMBAUD - ILUMINATIONS (VILLE)

No século XVIII, as artimanhas da sedução tecem o enredo dos romances: ao público letrado interessa que a literatura represente o jogo dos prazeres e dos sentimentos: a formação de Emílio, as atribulações de Cândido, a libertinagem de Justine, a perdição de Manon, a diligência de Robinson, os padecimentos de Werther e a galante convivência entre M. de Valmont e M<sup>me</sup> de Merteuil. A atenção é focada no proscênio, onde se conjugam paixões e perversões e se contrastam candura e cálculo. A música de Don Giovanni sensualiza o tema da conquista e da honra, enquanto cidade e campo equivalem-se como cenário onde atuam os personagens. O fausto frívolo das cortes incita o imaginário e mesmo Rousseau, quando enaltece a pureza do selvagem, concebe esta por simetria com a futilidade cortesã:

*o selvagem vive em si mesmo; o homem sociável, sempre fora de si, só sabe viver segundo a opinião dos outros e, pode-se dizer, que é do julgamento destes que ele extrai o sentimento de sua própria existência<sup>2</sup>.*

Na Revolução, a cidade emerge como protagonista. A instabilidade política, que a ela se segue, obriga muitos à astúcia e faculta a alguns o heroísmo. O exército sucede o *povo em armas* e a parada triunfante regozija a pátria, que nela se glorifica. A derrocada do Império resgata a antiga aristocracia à cena, reinvincando o ressarcimento de seus papéis, mas então outros atores se entremetem nas tramas. Na Restauração, a literatura, com interesse, tematiza seu tempo, produzindo um imaginário, no qual circulam *idéias feitas*, que contrastam a aventureira e dissimulada Paris à Província tacanha e hipócrita. Os romances perscrutam intrigas e favores da corte, mas aventam também o cotidiano de artesãos, negociantes, funcionários, criados e mesmo de marginais ou desocupados. No empenho de desenhar um panorama, sua época, na Comédie Humaine descrevem-se, sem peias, assim por vezes caricaturalmente, os vários universos que, desierarquizados, interpenetram-se — a metrópole —, gozos e especulações. Panoramizada é Paris urgindo sucessos inesperados, urdiduras sedutoras, estratégias, cataclismos; nela prevalecem os interesses e se encenam simulações; o arrivismo prospera e a traição é hipótese sempre plausível; indivíduos são ludibriados e situações forjadas, sem remorsos, para fins até infames. A metrópole, dissecada por Balzac, é espaço sem ilícitos: só se questiona a eticidade dos fins para preservar aparências.

*Quem pois domina nesse país sem costumes, sem crenças, sem sentimento algum, mas de onde partem e aonde aportam todos os sentimentos, todas as crenças e todos os costumes? O ouro e o prazer<sup>3</sup>.*

Illusions Perdues acusa, na crítica literária e artística, personagens oportunistas e cínicos, que promovem obras e espetáculos, ou os destroem, negociando, sem contemplação. A argumentação dos críticos é sofística: pretendem a subordinação da observação e da análise à eloquência do *esprit*. O mercado expande-se pela cultura,

exaltado e promovido com o casuísmo de seus critérios valorativos. Em Paris, acusa Balzac:

*os sentimentos genuínos são a exceção; são quebrados pelo jogo de interesses, esmagados entre as rodas desse mundo mecânico. Aqui, a virtude é difamada; aqui, a inocência é vendida. As paixões são vendidas barato para gostos e vícios ruinosos; tudo é sublimado, analisado, comprado e vendido. É um bazar, onde tudo tem seu preço, e os cálculos são feitos em plena luz do dia, sem escrúpulo. A humanidade tem apenas dois tipos, o enganador e o enganado (...). A morte dos avós é esperada com ansiedade; o homem honesto é bobo; as idéias generosas são meios para se obter um fim; a religião surge apenas como uma necessidade de governo: a integridade se tornou pose; tudo é explorado e vendido a granel; o ridículo é um meio para se promover e abrir portas; os jovens já têm cem anos, e insultam a idade avançada<sup>4</sup>.*

Balzac efetua, contra suas convicções monarquistas, a obsolescência de valores nobilitadores, como a probidade e a discrição. Na cidade tudo tem *preço* e se mercadeja, impudicamente: nela, a honra, o bem mais *precioso* — posto ser, por definição, o que não se troca, pois, incomensurável, não tem *preço* —, é representada qual farsa ou *coquetterie*. Premonindo Baudelaire, produz a grande cidade como sede e sede de uma prostituição generalizada. Os afetos e afagos, que os metropolitanos afetam prodigalizar, são, em geral, calculados. No entanto, admite-se que as cortesãs, como a terna e doce Corália, por inversão com o agiota e o comerciante, são, certas feitas, sinceras e abnegadas, o que lhes é fatal: não é o heterismo, mas a candidez que as arruina, e o sabem. Diz Corália a Blondet:

*e quando ele não estiver separado de algum cetro senão pela distância de um cadáver, poderá fazer um degrau do corpo de Corália<sup>5</sup>.*

A cidade encena a farsa: se tudo é sacrificado à apresentação, a convenção impera. As modas discriminam, tanto excludências, quanto



includências: recém-chegado à Capital, Lucien Chardon constrange-se ao constatar o ridículo de seus atavios, que em Angoulême passam por elegantes. Os parisienses sem tardar detectam o provinciano<sup>6</sup>. Enquanto no *Ancien Regime* as modas emanavam do circuito da corte e o gosto era disputado por eruditos, no XIX, o arrivismo supõe a cumplicidade da aristocracia para celebrar-se. Paris, suas festas, seus círculos intelectuais, seus negociastas e suas coristas, é descrita como teatro. No entanto, neste drama, onde adrede têm-se que todos dissimulam, logram maior proveito aqueles que deslindam os logros que, ocultando, as máscaras traem. Se a burla é regra, quem omite ou controla os sentimentos está situado no jogo<sup>7</sup>.

Também em Scènes de la Vie de Province, Balzac debuxa um quadro de mesquinhez, vangloria e cupidez, contudo, aqui, obnubiladas por tacanhice e neofobia. Diferentemente de Paris, a Província ignora a privacidade e, como se disseminam insídias, todos vigiam-se: pode-se ter comprometida a reputação, simplesmente pela *interpretação* interessada de intenções ou ações. Na Comédie Humaine os personagens crédulos, altruístas e devotados, como Eugénie Grandet, Père Goriot ou David Séchard, são necessariamente engolfados pelas circunstâncias, enquanto os astutos e velhacos, como o “abade” Carlos Herrera, estão sujeitos à alternância de retumbantes sucessos e fracassos vexatórios. Em Les Comédiens sans le Savoir, o provinciano Gazonal é iniciado por seu primo Léon nas astúcias de Paris e, recorrendo a influências, reverte uma causa perdida; empenhando sua fortuna na luxúria com uma atriz, é visitado por amigos parisienses:

— Bom! — disse Bixiou —, ei-lo razoável. Veja, reconheça a majestade da capital.

— E do capital! exclamou Léon estendendo a Gazonal suas promissórias<sup>8</sup>.

A lição que os parisienses ensinam ao provinciano é que, na Capital, sendo *prazer e ouro* indiscerníveis, a Justiça é atenta, não cega.

Stendhal, menos hiperbólico que Balzac, traça a trajetória de Julien Sorel, que é, como todos, ambicioso, mas não por glória ou riqueza: em seus devaneios, recorda Napoleão e fantasia uma grandeza que a restauração da empáfia e do oportunismo anacronizou. Em Le Rouge et le Noir, as vidas e caracteres da M<sup>me</sup> de Rênal e da M<sup>lle</sup> de La Mole personificam, respectivamente, a provinciana e a parisiense. Lucien Leuwen:

*maldiga a província onde não se pode viver sem ser hipócrita em tudo...  
A senhora me censura às vezes dizendo que a educação de Paris impede  
de sentir; é possível, mas em compensação ensina a ver claro*<sup>9</sup>.

Para Stendhal, como para muitos de seus contemporâneos, não há opção entre o metropolitano insensível e o provinciano idiota: a caminho de Paris, Julien ouve a narrativa dos aborrecimentos do abastado M. Saint-Giraud “fugindo da abominável vida que se leva na província”, que “em Paris, estava cansado desta comédia perpétua, a que nos obriga isso que chamam a civilização do século XIX” e, envolvido nas futricas locais, vê que “a paz dos campos é (para ele) um inferno”<sup>10</sup>. É a época que vai mal, “um século sem energia”<sup>11</sup>. Aguarde-se o século futuro para o escrito ser apreciado.

Flaubert é o extremo da produção de repulsa, que beira o asco, à estultícia: “o único meio de suportar a existência é aturdir-se na literatura como numa orgia perpétua”<sup>12</sup>. Em L'Éducation Sentimentale opõe-se também Paris à Província, a qual recebe análise corrosiva em Madame Bovary, onde são contadas as aflições de

Emma que, enfastiada com a pasmaceira e a vulgaridade da vida familiar, sonha com o luxo nobre da Capital e com uma paixão que a inflame. Flaubert, como Tolstói com Ana Kariênina, expõe a inutilidade do debater-se desordenado de Emma tentando sobrelevar o solo pantanoso, contagiante, de rotina hipócrita<sup>13</sup>. M<sup>me</sup> Bovary é uma esposa na província: fantasiando uma vida excitante, amorosa, elegante... enfada-se, e seu fastio é radical, até o desespero. O suicídio patenteia a dupla impossibilidade: não poder viver senão *aquela vida* e, no entanto, *aquela vida* é a que não se tolera viver. Mas o retrato contundente da nescidade está, em Bouvard et Pécuchet, metodicamente delineado:

*Então, perguntaram em que consistia precisamente o Estilo? e graças aos autores indicados por Dumouchel aprenderam o segredo de todos os seus gêneros. Como se obtém o majestoso, o temperado, o ingênuo, as formas que são nobres, as palavras que são baixas. Cães se nobilita por devoradores. Vomitar só se emprega em sentido figurado. Febre aplica-se às paixões. Valentia é belo em versos*<sup>14</sup>.

Em Germinal, embora Zola denuncie a brutalidade das relações de produção no trabalho mineiro, com sua exaltação da bondade e generosidade proletárias, projeta as virtudes do trabalhador como a imagem especular e, portanto, inversa e igual, dos vícios burgueses. O naturalismo, apregoando a fidelidade ao *real*, reduz a literatura ao arbítrio de recortes interessados. Em Zola, o universal do panorama cede à minúcia de flagrantes, mas a renúncia à amplitude não garante a agudeza.

\* \* \*

A disposição iluminista do século XVIII propõe que, apesar da diversidade das culturas, há constantes constitutivas do *humano*,

com as quais se atribui, perfectível, a similitude de fins em todos os tempos e lugares. Os românticos — especialmente os alemães — renegam o cosmopolitismo — característico, dizem, dos parisienses — e celebram as singularidades. O nacionalismo germânico, segundo Isaiah Berlin, prega que:

*A civilização é um jardim que se enriquece pela beleza e a variedade de suas flores, plantas delicadas que os grandes impérios conquistadores — Roma, Viena, Londres — esmagam e exterminam*<sup>15</sup>.

A nostalgia — conceito oriundo de finais do século XVII<sup>16</sup> — é definida como a patologia da dor do desejo de retorno, e associado a um lugar próprio, insubstituível, que acomete soldados mercenários e paisanos que arribam às metrópoles. O romantismo, saudosista, enaltece o nacional, o regional, o local, o ancestral, onde o “eu” se reconhece, pois aí se recolhe. No recolhimento se colhem as flores da lírica. Goethe, em carta a Schiller, datada de 1797, observa a incompatibilidade entre o *modo de ser* na cidade grande (*Groszstadt*) e a consistência poética:

*Muito engraçado, ocorreu-me como é que, ao final das contas, o público de uma grande cidade se comporta. Ele vive em um constante delírio de aquisição e consumo e aquilo que nós chamamos Atmosfera não é possível criar nem comunicar; todas as diversões, mesmo o teatro, devem apenas distrair, e a grande inclinação do público leitor por jornais e romances provém de que aqueles, sempre, e estes, o mais das vezes, trazem distração à distração. Creio mesmo ter notado uma espécie de timidez em face das produções poéticas, pelo menos enquanto elas são poéticas, o que, devido a essas causas mesmas, pareceu-me muito natural. A poesia requer, exige mesmo, concentração; ela isola o ser humano contra sua vontade, impõe-se freqüentemente, e é no largo mundo (para não dizer no grande mundo) tão incômoda quanto uma amante fiel*<sup>17</sup>.

Se para Goethe, a vida nas metrópoles, com sua artificiosidade, é refratária ao espírito da poesia, com Baudelaire, tanto ela como a prosa, tematizando-a, pressupõem também um público metropolitano, caracterizado por peculiar modo de apreensão e desfrute literários.

A evasão poética diligencia novo exílio, a *boêmia*, que, inserida na cidade, coloca-se à *margem* dela. O poeta não partilha da vida do comum dos cidadãos, associa-se ao associal, incorporando-se à *boêmia*. Sendo esta um fenômeno caracteristicamente urbano, especificamente metropolitano, a cidade pequena — com sua intolerância a tudo que não repropõe o assentado e sua intensa vigilância — não comporta tal sociabilidade. Rimbaud<sup>18</sup>, sufocado na modorra provinciana, é compelido a migrar para a metrópole e nela, ávido, imergir.

As categorias poéticas do sublime e do pitoresco mantêm-se nos inícios do século, contudo, para o poeta romântico, não bastam *obras*: a arte, é necessário vivê-la, e, compondo da vida seu melhor poema, *estetizar a existência*. Hölderlin:

*Pois não são teus parentes todos os viventes?  
Não te mantém, para servires, a própria Parca?  
Avança, pois, inerte através  
Da vida, e nada receies!*<sup>19</sup>

A errância de Byron e a demência de Hölderlin, suas aventuras e desventuras, prenunciam os percursos ulteriores de Rimbaud ou Lautréamont que, desempenhando o papel de *voyant* — “o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito, e o supremo Sábio”<sup>20</sup> —, arriscam, mesmo o vício e a loucura, para emergir da mesmidade

e anunciar e enunciar a nova *sensibilidade*. O artista se destaca pela ânsia em viver ou morrer sem cálculos: o heroísmo da criação. A poesia é missão, sacerdócio, mediação: cabe-lhe resgatar os homens do costumeiro e abrir-lhes os umbrais do *sublime*. O poeta se faz pela poética e, enquanto se distancia da materialidade comezinha, devota-se à espiritualização, cultivando sua alma na lírica. É romântica a noção *avant-garde* — a palavra tem origem militar — como designação dos que combatem o habitual, avançando *adiante de seu tempo*. Produz-se a convicção de que, apreender efetivamente as condições coetâneas, é superá-las. Representar fielmente sua época implica romper com ela, reagir aos dispositivos de domesticação e uniformização, consagrando-se núncio do Novo. O ostracismo a que se sentenciam os artistas é penitência a ser cumprida no apostolado. Novalis:

*Tudo aquilo que nos circunda, as ocorrências diárias, as relações costumeiras, os costumes de nosso modo de vida, tem uma ininterrupta, por isso mesmo imperceptível, mas sumamente importante influência sobre nós. Por mais salutar e conveniente que nos seja esse circuito, na medida em que somos companheiros de um tempo determinado, membros de uma corporação específica, no entanto ele nos impede de um desenvolvimento superior de nossa natureza. Homens divinatórios, mágicos, genuinamente poéticos, sob relações como são as nossas, não podem surgir<sup>21</sup>.*

\* \* \*

Com Balzac, Stendhal e Dickens, a metrópole atua nos romances. A perspicácia de Poe — adestrado pelo *choc* na captura do transitório — situa como metrópole crimes indecifráveis, eventos insólitos e, em convalescença — estado volitivo de aguda apetência, o inverso do *ennui* —, rastreia um *homem da multidão*, que mergulha

na agitação, no burburinho, e adverte que o comportamento dos átomos humanos é o do autômato e, “se alguém os esbarrava, curvavam-se profusamente, parecendo angustiados com a confusão”<sup>22</sup>. Em Baudelaire a metrópole não é somente o assunto para poemas, sua poesia é o que se deseja metropolitano<sup>23</sup>, assimilando sensivelmente a experiência do *choc*. Assente Benjamin:

*a massa é de tal modo intrínseca a Baudelaire que em vão se procura nele uma descrição da mesma. (...) Baudelaire não descreve nem a população nem a cidade. E é exatamente esta renúncia que lhe permitiu evocar uma na imagem da outra. A sua multidão é sempre a das metrópoles; a sua Paris é sempre superpovoada*<sup>24</sup>.

Ali, o poeta projeta novas personalidades: lá passa a passante, com sua *perna de estátua* que jamais será revista. Ele a teria amado, *ela o sabia*<sup>25</sup>. Baudelaire compõe poemas que não privilegiam conteúdos ou contam a sucessão linear de idéias e imagens e, ignorando Goethe, não exigem concentração: sequer requerem compreensão, pois admite-se que a poesia “pode comunicar, ainda antes de ser compreendida”<sup>26</sup>. Poética de objeto e sujeito indeterminados, composta de elisões e alusões, sugestões propiciatórias, correspondências e sinestésias, preciosismos fonéticos, ressonâncias... Versos, a um só tempo, herméticos e evanescentes, que não se fazem com idéias, *mas*, disse-o Mallarmé, *com palavras*<sup>27</sup>. Cada poema opera um arranjo de étimos que, por melopéias, logopéias e fanopéias, tem mais potência de sentidos que os discriminados pelo léxico<sup>28</sup>.

Os modernos substituem, pela unidade, o par forma-conteúdo: a literatura irreleva a narrativa de situações ou peripécias de personagens para atentar à labilidade do subjetivo que, indescritível, é musicado em cadências e fonações. Uma virtual obra acabada —

como um tratado —, assinala-se, simularia a impossível imobilização da duração; só o fragmentário e a intermitência evocam o perpétuo moto das sensações. É simultânea a tal poética a postulação de correspondências entre sons, cores, aromas e sabores. Des Esseintes — personagem de Huysmans — organiza em barris o *órgão-de-boca* com o qual *reproduz*, a partir do paladar de diversos licores, a sonoridade de instrumentos:

*o curaçau seco, por exemplo, à clarineta cujo canto é acídulo e aveludado; o kümmel, ao oboé, de timbre sonoro anasalado; a menta e o anisete, à flauta, a um só tempo açucarada e apimentada, pipilante e doce; enquanto que, para completar a orquestra, o kirsch toca furiosamente a trombeta; o gin e o uísque arrebatam o palato com seu estridente estrépito de pistões e trombones, a aguardente de marc fulmina com os ensurdecedores alaridos das tubas, e rolam os golpes de trovão do címbalos e da caixa tocados com fúria na pele da boca, pelos rakis de Quios e os mástiques!*<sup>29</sup>

O leitor, ao invés de seguir o desenrolar de um enredo, ocupa-se — ou se distrai — em se consentir aos devaneios da acumulação de imagens contrastantes e da surpresa de efeitos fonéticos. Assim, a leitura não é ação passiva, receptiva, mas, condicionada pela disponibilidade do leitor, é também produtiva. O texto concita à co-participação, incita o imaginário e, nebuloso, concede a variedade nas interpretações. A poética que produz Baudelaire conspira para que nas metrópoles se secretem formas de apreensão sensível pelas quais argúcias sintáticas suscetibilizam o metropolitano. O urbanóide das metrópoles é arrancado da abulia por *chocs*, pois, como o autômato, está condicionado a reagir a estímulos. Para surpreendê-lo, a poesia opera abalos: o poeta, dispondo apenas de um relance do transeunte atarefado, precisa tomá-lo no átimo, resgatá-lo do ritmo



do fluxo urbano e, por acometimento, fomentar-lhe uma impressão que prosseguirá fermentando.

Contra o rousseuismo, que instila a espontaneidade do *estado de natureza*, Baudelaire estima a *maquilagem* e, abjurando a hipóstase do *bom selvagem*, defende o artifício.

*Passem em revista, analisem tudo que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada acharão senão horror. Tudo de belo e nobre é resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é artificial, sobrenatural, pois foram necessários, em todos os tempos e para todas as nações, os deuses e os profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, o que o homem só teria sido incapaz de descobrir. O mal se faz sem esforço, naturalmente, por fatalidade; o bem é sempre produto de uma arte<sup>30</sup>.*

Sartre opina que Baudelaire

*buscava sua natureza, ou seja, seu caráter e seu ser, mas assiste apenas o longo desfile monótono de seus estados. Isso o exaspera<sup>31</sup>.*

Ao invés da percepção da permanência de um ser sempre idêntico, o poeta padece da variedade de seus estados: só a inteligência é hábil para agregar o fragmentário e surpreender no efêmero uma identidade. A conjunção “*bom selvagem*” implica, para Baudelaire, paradoxo: pode fabular *bondade*, ou qualquer virtude, um humano ainda não emerso da animalidade? A bestialidade, por sua vez, é ainda flagrada nas ruas, mercados e alcovas. Só o empenho civilizatório e o refinamento, produtos da inteligência, podem resguardar os homens de sua barbárie natural. A virtude não é, pois, um *dom* do sujeito, mas um *conceito* elaborado laborosamente por cada cultura. Tal poética

exclui nostalgias da *naïveté*; é inequívoca a afirmação da razão como faculdade apropriada para apreender e direcionar a metrópole. Se tudo é devir, metamorfose, à poesia compete intrinsecá-los — externando *chocs*, extraindo o leitor da corrente dos eventos — e, assim, configurar novos padrões de sensibilidade. Valéry:

*por muito, muito tempo, a voz humana foi base e condição da literatura (...).*

*Um dia veio em que se soube ler com os olhos sem soletrar, sem escutar, e a toda literatura alterou-se.*

*Evolução do articulado para o aventado — do ritmado e encadeado para o instantâneo — do que tolera e exige um auditório para aquilo que tolera e toma um olho rápido, ávido, livre sobre uma página<sup>32</sup>.*

O olhar referido não é o do burguês empedernido, ou o do trabalhador brutalizado, é, antes, olho afinado com a nova experiência visual, destro na percepção da instantaneidade. A arte, certa de sua autarcia, alberga-se da invasão da mercadoria, restringindo-se à boêmia sofisticada, ao *expert*. Os poetas — como ressalva Mallarmé, “em greve perante a sociedade”<sup>33</sup> — encerram-se em seus *cénacles* e confabulam a autotelia da arte que, hermética e esotérica, atalha qualquer contaminação com objetos.

*Evocar, numa sombra precisa, o objeto calado (objet tu), por palavras alusivas, nunca diretas, reduzindo-se a um silêncio igual, comporta uma tentativa próxima do criar<sup>34</sup>.*

Estes artistas, que não se incomodam com a *decadência*<sup>35</sup>, distanciam-se da trivialidade. São enfastiados e — ao contrário do *flâneur* baudelairiano que *esposa a multidão* — elegem o desterro na *torre de marfim*. Antes, Gérard de Nerval se pronunciara:

*o único refúgio a nosso dispor era a torre de marfim do poeta, à qual ascendemos cada vez mais alto, para nos isolar da multidão. Levados por nossos senhores até esses elevados lugares, respiramos, por fim, o ar puro da solidão, sorvemos o esquecimento na lendária taça dourada e nos embebedamos de poesia e amor. Amor, entretanto, pelas formas vagas, pelos tons azuis e rosados, pelos fantasmas metafísicos<sup>36</sup>.*

Do alto, vêm, com repugnância, o plano inhenho dos negócios e oportunidades. O que alimenta esta lírica é a Paris *fin-de-siècle*, embora poucos de seus figurantes de lá procedessem. Paris magnetiza. Rimbaud se escafede reincidentemente de sua Charleville e, após breve, porém iluminada, temporada no inferno, acidioso, despoja-se da Paris e sua literatura. Lautréamont, chegado de Montevidéu, sucumbe em Paris aos 24 anos. Huysmans encerra o Posfácio de seu *A Rebours*, no qual distila seu asco em relação à estupidez imperante<sup>37</sup>, declarando que, “depois de um tal livro, nada resta ao autor senão escolher entre a boca de uma pistola e os pés da cruz”<sup>38</sup>, e ordena-se. Paris concentra artistas<sup>39</sup>, e a vivência metropolitana, com sua excitação, libera os líricos da compulsão das convenções, costumes e cacoetes territoriais; desarraigados, eles se difundem na indeterminação e na generalidade que compreende os apátridas, cosmopolitas. Abjurando particularidades e tradições, foram acolhidos e imitados em toda parte, disseminando o *moderno* nas literaturas regionais. Diz Yeats:

*Vejo, inclusive, nas artes de todos os países, essas luzes débeis, essas cores débeis, esses perfis débeis e essas energias débeis, as quais muitos chamam “decadência” e que eu, porque creio que nas artes estão dormindo as coisas do futuro, prefiro chamar o outono do corpo<sup>40</sup>.*

\* \* \*

Se a natureza benfazeja dos Românticos está afastada do

requite dos artistas e se, também, o convívio com as massas — que só são belas quando vistas à distância — e com a papalvice do circo dos negócios é insuportável, resta-lhes denunciar as conivências, abrigar-se na *arte pela arte*, è nubilosamente *expectar algo*. A crise dos valores já de longo tempo fora pressentida: A Comédie Humaine aponta a pústula, e os *Decadentes* inalam miasmas da necrose, de que se resguardam em ar rarefeito. A euforia *offenbachiana* da *belle époque* assemelha-se àquelas orgias até a morte nas cidades contaminadas da Idade Média. Três obras literárias iluminam o lusco-fusco que precedeu a Grande Guerra: Der Zauberberg; Der Mann ohne Eigenschaften; e a série de A la Recherche du Temps Perdu. Em Mann, Musil e Proust, figura-se um mundo descrente e fútil que, mesmo encantador, é sempre desesperançado e ansioso por algo sólido. O ceticismo da época, legado do século XIX, desvela, no entanto, o frágil e o fátuo de crenças e valores. A História, seguidas vezes invocada e exumada, tornou-se desacreditada; a religião reduziu-se à gente simplória e crédula; a pátria, mas o capital não a tem; o indivíduo, atônito na multidão, na solidão e conduzido pelas circunstâncias, só comparece se confinado na vida particular; a aura, disse-o Baudelaire, ficara na lama e não valia a pena arriscar os ossos para recuperá-la; os sentimentos se acobertam e mesmo quando autênticos, não há como distinguí-los; os sentidos enganam; a riqueza é volúvel; e o poder conspurca.

O antigo mundo, perimido na Guerra, teve fascínios, mas, para a Europa, destroçada no conflito, era imperativo um recomeço radical que, reconstruindo-a das ruínas, impedisse o germinar de novas beligerâncias. Confiou-se, então, que somente a ponderação da razão podia sopitar o desbordamento das paixões, e que apenas à constância da ciência cumpria arbitrar opiniões. Muitos vislumbram,

também, no socialismo nascente na velha Rússia -- que, peremptório, luta pela soberania da consciência — o inelutável do porvir, no qual os *planos*, concebidos para o *bem comum* e amparados pela positividade do conhecimento, extirpariam as contradições e as desigualdades. As coevas vanguardas construtivas engajam-se na constituição do *novo mundo*. Para elas é impositivo, pois, exorcizar a sedução das *tonalidades azuis e rosadas* e reiterar o compromisso viril com o vigor das cores puras. À ambigüidade e à polissemia simbolista havia que revidar com uma linguagem unívoca e exata. Em suma, retomar do *nada*, retornar à origem. Ao mundo fatigado e enfasiado que fanava, contava-se contrastar a atividade febril e a operatividade de um *novo tempo*, que denega uma arte dita crepuscular em nome de outra, conscientemente germinal. Anelando-se a comunicação rigorosa, denotativa, recorre-se a articulações verbais que induzam, por con ou dissonância, ímpeto ou repouso, entusiasmo ou contenção. Acentuando na convenção léxica a sugestão fônica, aduz Maiakóvski:

*O ritmo é a força essencial, a energia essencial, do verso. Não se pode explicar, dele apenas podemos dizer o que se diz do magnetismo e da eletricidade: são formas de energia*<sup>41</sup>.

Mobilizado pela sinergia das massas, Maiakóvski se engaja em definir “o lugar do poeta na sociedade proletária” e, com Lissítski, compõe graficamente os poemas de modo que, como em uma partitura, cadenciem sua prosódia. Tal qual o teatro épico brechtiano — com sua técnica de “distanciamento”<sup>42</sup> —, a poesia quer, concretamente, participar das transformações políticas como meio de agitação e conscientização. O *choc* opera visualmente, enquanto textualmente. Rilke, por sua vez, elegíaco, indaga:

*Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos me ouviria? E mesmo que um deles me tomasse inesperadamente em seu coração, aniquilar-me-ia sua existência demasiado forte. Pois que é o Belo senão o grau do Terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos? Todo Anjo é terrível<sup>43</sup>.*

Como na gravura “Angelus Novus” de Klee, tal como interpretada por Benjamin, o anjo da história mira estarecido para o passado, como ruínas que se amontoam, sendo impelido irresistivelmente para o futuro pelos ventos da tormenta.

*Essa tempestade é o que chamamos progresso<sup>44</sup>.*

## NOTAS

01. RIMBAUD, Arthur. *Ville*; in: *Illuminations*; in: **Oeuvres Complètes**; (édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam). - Paris: Gallimard, 1972 (Bibliothèque de La Pléiade), p. 134.

02. *Le sauvage vit en lui-même: l'homme sociable toujours hors de lui ne sait vivre que dans l'opinion des autres, et c'est, pour ainsi dire, de leur seul jugement qu'il tire le sentiment de sa propre existence.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité Parmi des Hommes**; Paris: Éditions Sociales, 1954, p. 144.

03. *Qui donc domine en ce pays sans mœurs, sans croyance, sans aucun sentiment; mais d'où partent et où aboutissent tous les sentiments, toutes les croyances et toutes les mœurs? L'or et le plaisir.*

BALZAC, Honoré de. *La Fille aux Yeux d'Or*; in: **La Comédie Humaine** (Volume XI); Paris: Fernand Hazan, 1950, p. 629.

04. BALZAC, Honoré de. *Scènes de la Vie Parisienne*; cit. in: SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: As Tiránias da Intimidade**; trad. L. A. Watanabe. - São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.197.

05. BALZAC, Honoré de **Illusions Perdues**; Paris: Gallimard, 1974, p. 375.

06. BALZAC, Honoré. op. cit., pp. 177 a 190.

07. Como também Sennett observa:

*Se não se pode evitar mostrar o que se sente, e se a verdade de qualquer emoção, declaração ou argumento em público depende do caráter da pessoa que está falando, como podem as pessoas evitar serem sondadas? A única defesa segura é tentar evitar sentir, tentar não ter sentimentos a exhibir.*

SENNETT, Richard. op. cit., p.42.

08.— *Bon, dit Bixiou, vous voilà raisonnable. Tenez, reconnaissez la majesté de la capitale?...*

— *Et du capital! s'écria Léon en tendant à Gazonal ses lettres de change.*

BALZAC, Honoré de. *Les Comédiens Sans le Savoir*; in: **La Comédie Humaine** (vol. 5 - Scènes de la Vie Parisienne); Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 383.

09.STENDHAL. **Lucien Leuwen**; trad. M. Santarrita. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 263.

10.STENDHAL. **Le Rouge et le Noir**; Paris: Garnier-Flammarion, 1964, pp. 243 a 245.

11.STENDHAL. op. cit., p. 298.

12.“*Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'etourdir dans la Littérature comme dans une orgie perpétuelle*”

FLAUBERT, Gustave. (*carta de 4 set.1858*); cit. in: VARGAS LLOSA, Mario. **A Orgia Perpétua**; trad. R. Gorga F°. - Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, pp. 191 e 192.

13.“*A demonização dos processos sociais, que se encontra em Balzac, falta, evidentemente, em Flaubert de forma total e absoluta. A vida não mais ondula e espuma, mas flui viscosa e pesadamente. Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos não parece estar nas ações e nas paixões muito movimentadas, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão; entrementes, por baixo ocorre outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma que o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas, ao mesmo tempo, parece também estar insuportavelmente carregado de tensão.*”

AUERBACH, Erich. *Na Mansão de la Mole*; in: **Mimesis**; sem indicação de tradutor. - 2ª ed. - São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 439 e 440.



14. *Alors, ils se demandèrent en que consiste précisément le Style? —et grâce à des auteurs indiqués par Dumouchel, ils apprirent le secret de tout ses genres. Comment on obtient le majestueux, le tempéré, le naïf, les tournures qui sont nobles, les mots qui sont bas. Chiens se relève par dévorants. Vomir ne s'emploie qu'au figuré. Fièvre s'applique aux passions. Vaillance est beau en vers.*

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard et Pécuchet**; (édition critique par A. Cento); Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1964, pp. 407 e 408.

15. BERLIN, Isaiah. *A Apoteose da Vontade Romântica: A Revolta contra o Mito de um Mundo Ideal*; in: **Limites da Utopia**; trad. V. L. Siqueira. - São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.179.

16. *Hofer eut la main heureuse: à l'aide de retour (nóstos) et de douleur (algos), il créa nostalgia, mot dont la fortune fut telle, que nous en avons complètement oublié l'origine. (...) Il est entré tard dans le Dictionnaire de l'Académie: 1835.*

STAROBINSKI, Jean. *Le Concept de Nostalgie*; Paris: Gallimard, 1966, p. 96.

17. *Sehr merkwürdig ist mir aufgefallen wie es eigentlich mit dem Publik einer grossen Stadt beschaffen. Es lebt in einem beständigen Taumel von Erwerben und Verzehren, und das, was wir Stimmung nennen, lässt sich weder hervorbringen noch mitteilen, alle Vergnügungen, selbst das Theater, sollen nur zerstreuen und die grosse Neigung des lesenden Publikums zu Journalen und Romanen entsteht ebendaher, weil jene immer und diese meinst Zerstreung in die Zerstreung bringen.*

*Ich glaube sogar eine Art von Scheu gegen poetische Produktionen, oder wenigstens isofern sie poetisch sind, bemerkt zu haben, die mir aus ebendiesen Ursachen ganz natürlich vorkommt. Die Poesie verlangt, ja sie gebietet Sammlung, sie isoliert den Menschen wider seinen Willen, sie drängt sich wiederholt auf und ist in der breiten Welt (um nicht zu sagen in der grossen) so unbequem wie eine treue Liebhaberin.*

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Goethes Samtische Werke**; München: Elfter Band Georg Miller Verlag, 1911.

18. *Monsieur,*

*Vous êtes heureux, vous, de ne plus habiter Charleville! - Maville natale est supérieurement idiote entre les petites villes de province. Sur cela, voyez-vous, je n'ai plus d'illusions.*

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud à Georges Izambard* (25 août [18]70); in: *Correspondance*; in: **Oeuvres Complètes**; op. cit., p. 238.

19. *Sind denn dir nicht verwand alle Lebendigen,  
Nährt die Parze denn nicht selber im Dienste dich?  
Drum, so wandle nur wehrlos  
Fort durchs Leben, und fürchte nichts!*

HÖLDERLIN. *Dichtermut* (Zweite Fassung); in: **Poemas**; trad. P. Quintela. - 2<sup>a</sup> ed. (ed. bilíngüe) - Coimbra: Atlântida, 1959, pp. 170 e 171.

20. *Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonnée dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de tout la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant! Car il arrive à l'inconnu. Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun!*

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud à Paul Demeny* (15 mai 1871); in: *Correspondance*; op. cit., p. 251.

21. NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Poesia*; in: **Pólen; Fragmentos, Diálogos, Monólogo**; trad. R. R. Torres F°. - São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 122.

22. *If jostlet, they bowed profuseely to the jostlers, and appeared overwhelmed with confusion.*

POE, Edgar Allan. *The Man of the Crowd*; in: **Tales, Poems, Essays**; London and Glasgow: Collins, 1952, p. 106.

23. *Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et*

*assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?*

*C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cette idéal obsédant.*

BAUDELAIRE, Charles. *A Arsène Houssays*; in: **Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)**; Paris: Garnier-Flammarion, 1967, pp. 31 e 32.

24. BENJAMIN, Walter. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*; trad. E. Cabral e J. B. Damiano. - in: BENJAMIN, Walter. et alii. **Textos Escolhidos**; São Paulo: Abril Cultural, 2ª ed., 1983 (Os Pensadores), p. 37.

25. *Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!*

*Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,*

*Ô toi que j'eusse aimée, ô toi que le savais!*

BAUDELAIRE, Charles. *A Une Passante*; in: **As Flores do Mal**; (ed. bilíngüe). -- Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 344.

26. ELIOT, T. S. *From Poe to Valéry*; cit. in.: FRIEDRICH, Hugo **Estrutura da Lírica Moderna**; trad. M. Curioni. - São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 15.

27. *Um dia (Degas) disse a Mallarmé: Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de idéias. E Mallarmé lhe respondeu: Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com palavras.*

*Mallarmé tinha razão.*

VALÉRY, Paul. *Poesia e Pensamento Abstrato*; in: **Variedades**; trad. M. M. Siqueira. - São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 207 e 208.

28. *Nommer un object, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faire de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit a petit un object pour montrer un état d'âme, par une série de déchiffrements.*

MALLARMÉ, Stéphane. *Réponse à l'Enquête sur l'Évolution Littéraire* (Enquête de Jules Huret); in: **Oeuvres Complètes**; Paris: Gallimard, 1945 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 869.

29. *Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté; le kümmel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce; tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette; le gin et le whisky emportent le palais avec leur stridents éclats de pistons et de trombones, l'eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la casse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics!*

HUYSMANS, Joris-Karl. **À Rebours**; Paris: Garnier-Flammarion, 1978, pp. 99 e 100.

30. *Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours produit d'un art.*

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la Vie Moderne*; in: **Écrits sur l'Art - Tome II**; (édition selon l'ordre chronologique établie, présentée et annotée par Yves Florenne). - Paris: Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, p. 180.

31. SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**; trad. A. Bernárdez, Madrid: Alianza, 1984, p. 17.

32. *Longtemps, longtemps, la voix humaine fut base et condition de la littérature.[...]*

*Un jour vint où l'on sut lire des yeux sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut tout altérée.*

*Évolution de l'articulé à l'effleuré — du rythmé et enchaîné à l'instantané — de ce que supporte et exige un auditoire à ce que supporte et emporte un oeil*

*rapide, avide, libre sur une page.*

VALÉRY, Paul. *Littérature*; cit. in: SCOTT, Clive. *Simbolismo, Decadência e Impressionismo*; in: BRADBURY, Malcolm et McFARLANE, James (orgs.). **Modernismo: Guia Geral 1890-1930**; trad. D. Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 167.

33. *Car moi, au fond, je suis un solitaire, je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à son conception et à son travail secret.*

MALLARMÉ, Stéphane. op. cit., pp. 869 e 870.

34. *Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer...*

MALLARMÉ, Stéphane. *Magie*; cit. in: SCOTT, C. op.cit., p. 169.

35. Verlain: *Gosto da palavra decadência com seus reflexos de púrpura e ouro.*  
cit. in: BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**; trad. J. B. Caldas. - São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 55.

36. NERVAL, Gérard de. *Sylvie*; cit in: SYPHER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo na Arte e na Literatura**; trad. M. H. Martins. - São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 111.

37. *Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu'elle dégradait par son manque de savoir-vivre, leur volait leurs défauts, qu'elle convertissait en d'hipocrites vices; et, autoritaire et sournoise, basse et couarde, elle metraillait sans pitié son éternelle et nécessaire dupe, la populace, qu'elle avait elle-même démuselée et apostée pour sauter à la gorge des vieilles castes!*

*Maintenant, c'était un fact acquis. Une fois sa besogne terminée, la plèbe avait été, par mesure d'hygiène, saignée à blanc, le bourgeois, rassuré,*

*trônait, jovial, de par la force de son argent et la contagion de sa sottise. Le résultat de son avènement avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art, et, en effet, les artistes avilis s'étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les pieds fétides des hauts maquignons et des bas satrapes dont les aumônes les faisaient vivre!*

*C'était, en peinture, un déluge de niaiseries molles; en littérature, une intempérance de style plat et d'idées lâches,...*

HUYSMANS, Joris-Karl. op. cit., p..

**38.***Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix.*

*C'est fait.*

HUYSMANS, Joris-Karl. op. cit., p. 59.

**39.***A Paris dos artistas estava tão longe da França quanto estava da Inglaterra, Alemanha ou qualquer outra nação burguesa do mundo contemporâneo.*

BALAKIAN, Anna. op. cit., p. 94.

**40.***I see, indeed, in the arts of every country those faint lights and faint colours and faint outlines and faint energies wick many call "the decadence", and wick I, because I believe that the arts lie dreaming of things to come, prefer to call the autumn of the body.*

YEATS, William Butler. *The Autumn of the Body*; in: *Ideas of Good and Evil*; in: Essays and Introductions; London: Macmillan & CO LTD, 1961.

**41.**MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Como Fazer Versos*; trad. A. Landeira e M. M. Ferreira. - in: MAIAKÓVSKI, V. Poética; 2ª ed. - São Paulo: Global, 1979, p. 46.

**42.***De agora em diante, não se permite que o espectador se contente em entrar nos personagens, em se abandonar às reações afetivas sem utilizar seu espírito crítico (e, portanto, sem tirar dessas reações afetivas lições práticas). A representação submete a ação e a fábula a um processo de distanciamento. É este distanciamento que possibilita a compreensão: não é verdade que renunciamos ao menor esforço para compreender as coisas que simplesmente acontecem?*

*Era necessário que as coisas naturais recebessem a marca do insólito. Dessa forma, podiam aparecer as leis que regem as causas e os efeitos. Os personagens deviam, ao mesmo tempo, agir assim e poder agir de outra forma.*

BRECHT, Bertold. *Função Social do Teatro*; trad. H. O'Dwyer. - in: VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da Arte, III**; Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, pp. 69 e 70.

43. RILKE, Rainer Maria. *Primeira Elegia*; in: **Elegias de Duíno**; trad. D. F. Silva. - Porto Alegre: Globo, 1976, p. 3.

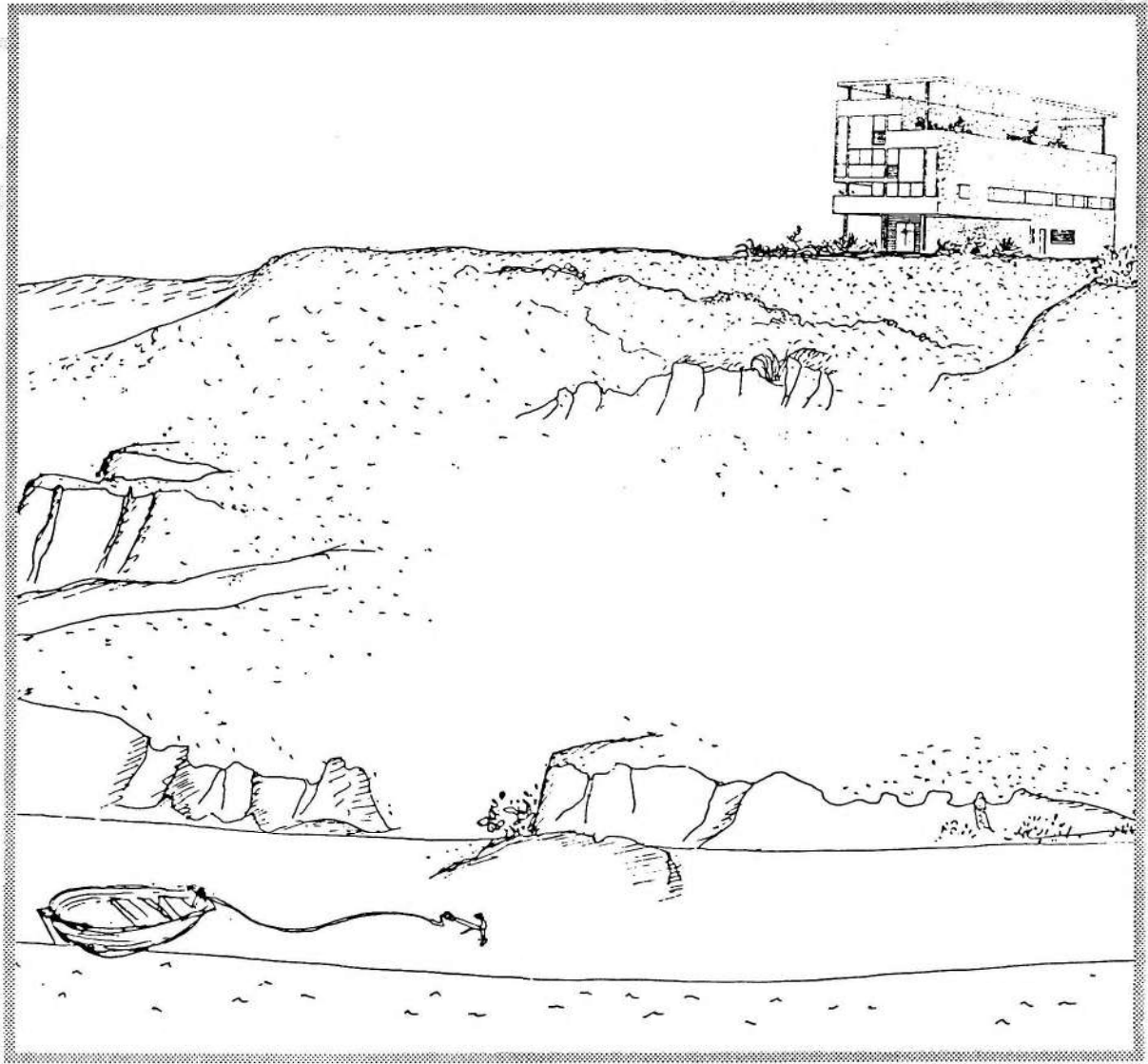
44. *Há um quadro de Klee intitulado Angelus Novus. Nele está representado um anjo, que parece afastar-se de algo a que ele contempla. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. O Anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade.*

BENJAMIN, Walter. *Teses Sobre Filosofia da História* (Tese IX); trad. F. Kothe. - in: KOTHE, F. R. (org.). **Walter Benjamin**; São Paulo: Ática, 1985, pp. 157 a 15

# METRÓPOLE E ABSTRAÇÃO

## A TEOLOGIA DO

### MUNDO NOVO



*Le Corbusier - Villa a Carthage, 1929.*



## A TELEOLOGIA DO “NOVO MUNDO”

*Vou contar aqui, não para denegrir os homens, mas para mostrar a bondade que meus dons lhes testemunharam. No princípio eles viam sem ver, escutavam sem entender, e, como as formas dos sonhos, viviam sua longa existência na desordem, na aventura. (...) Até o momento em que lhes ensinei o difícil conhecimento do nascente e do poente dos astros. Depois foi a vez da (ciência) do números, a primeira de todas, que inventei para eles, assim como aquela que reúne as letras, memória de todas as coisas, labor que gera as artes<sup>1</sup>.*

### ÉSQUILO — PROMETEU ACORRENTADO

A nostalgia de um inefável *estado de natureza*<sup>2</sup> — imagem especular, inversa, das concessões e os compromissos consolidados na convivência social — contribui para a intensificação de desejos de resgate da inocência de uma origem, que, como a postulada por Rousseau, não é a arqueológica — que pela antropologia e pela paleontologia se procura reestabeler — nem a mítica — tal qual se narra no Gênesis ou na Teogonia — mas aquela, especulativa, que Jean-Jacques desvela remanescente em si próprio. O *estado de natureza*, portanto, não pode ser restaurado nem empírica nem experimentalmente, e é asseverando haver se desapossado de arraigamentos, hábitos, costumes, que assegura Rousseau ter desocultado em si mesmo a latência desta *natureza* esmaecida, pois acobertada.

*De onde o pintor e o apologista da natureza, hoje tão desfigurada e caluniada, pôde ter tirado seu modelo, senão de seu próprio coração? Descreveu-a como ele próprio se sentia. Os prejulgamentos a que não estava subjogado, as paixões factícias de que não era presa não ofuscaram a seus olhos, como aos dos outros, esses primeiros traços tão geralmente esquecidos ou ignorados<sup>3</sup>.*

Os epígonos do rousseuismo associam a intensificação da *civilização* e do policiamento social, à progressiva conspurcação dos costumes. Com o recrudescimento do convencionalismo nas relações humanas e nas representações, repropõem-se hipóstases de originariedade ideal e de integridade virtuosa. O reportar a um retórico *estado de natureza* — fundado na verossímil conjectura, não na veracidade incomprovável — tem, em Rousseau, a dupla finalidade de, por um lado, ácusar, por contraste, a deliqüescência do estado presente e, por outro, a partir desta originariedade recuperada, constituir conspícuos, *verazes* — porquanto *naturais* — princípios de uma possível sociabilidade regenerada, translúcida, na qual as aparências não conspirassem no ludíbrio e na mistificação.

*Como seria doce viver entre nós, se a contenção exterior fosse sempre a imagem das disposições do coração, se a decência fosse a virtude, se nossas máximas nos servissem de regra, se a verdadeira filosofia fosse inseparável do título de filósofo!*<sup>4</sup>

Rousseau reporta a um pretérito ideado, em que a dominância do preconcebimento e da astúcia não havia ainda estabelecido o império da dissimulação e do logro, o qual, tomado como referência, projeta um futuro de transparência restaurada. A civilização fratura cultura e natureza, aprofundando em seu desencadear esta cissura, embora ainda se alentem volições reconciliatórias. Para o Genebrino, trata-se de instaurar uma nova civilização, aproximando-a de seu único fundamento válido, a naturalidade imanente. Aqueles que vêm nas posturas de Rousseau apenas a revivescência elegíaca da ingenuidade e da espontaneidade primordiais, irrelevam seu empenho em concorrer para a reforma das instituições, que, então — não mais embasadas na autoridade da revelação, ou de outras formas epifânicas —, se

consubstanciam na valência de uma gênese que, embora obnubilada, quase olvidada, é, ainda, a legitimidade de um recomeço redentor. Contudo, sua desconfiança em relação à *civilização* o opõe às posições de um Diderot, ou de um d'Alembert<sup>5</sup>, que a aceitam de bom grado, com seus refinamentos e sua urbanidade, resultado de penoso processo histórico. Nela se verifica a aspirada consolidação do secular, informado pela ciência, que pode, enfim, superar as superstições interessadas, operantes na perpetuação de dominações e explorações.

Para as *Luzes*, a consignação exclusiva às faculdades do entendimento da elaboração dos conhecimentos — relegando a sensibilidade e a intuição ao território do *conhecimento confuso*, e as questões atinentes à fé e à revelação ao foro íntimo e à especificidade disciplinar da teologia — subordina-se a um finalismo político. O pensamento esclarecido confia na positividade da ciência, que tomando por norma só afirmar o aferível pela experiência, atesta a vanidade das credices que assombram os homens, conservando-os supersticiosos no temor e na submissão. Com o tempo, apesar das hesitações, o objetivo almejado no Iluminismo para o conhecimento foi, ao menos em parte, atingido, e os assentamentos teocráticos que legitimavam o estabelecido, gradativamente sucedidos por outros que se asseguram convalidados pelo saber laico da ciência. Nas *Luzes*, sendo acatado o axioma da uniformidade da *razão* — que atribui um conjunto de disposições e habilitações como comuns à espécie humana —, explicita-se a co-substancialidade, no homem, entre *razão* e *natureza*. No século XVIII, assinala Starobinski, quem alega estar com a *razão*, apela para o testemunho da *natureza*, afiançando estar por *ela* amparado<sup>6</sup>.

Contudo, segundo o Rousseau do Discurso Sobre as Ciências e as Artes, a desigualdade gera a riqueza — e a correlata pobreza — e o luxo e o ócio dos ricos gestam as artes e as ciências<sup>7</sup>. A expansão destas concorre para que a cultura se distancie da instintividade e da intuitividade. Concomitantemente, hipertrofia-se a cerebrinidade, degenerada no artifício de aparências e convenções. No outro extremo das *Luzes*, entretanto, sendo a razão intrínseca à natureza humana, não pode desta segregar-se: os males sociais resultariam da intrusão da *sem razão*, fanática e idólatra. Neste pólo, firmar a universalidade da razão é, imediatamente, denunciar a inanidade das fabulações da superstição, anacronizando, assim, os hábitos que delas se nutrem.

*Afirma Goya: quando a razão devaneia, seus sonhos engendram monstros. O grande sonho que se exalta a partir dos conhecimentos esboçados pelas leis da natureza, convida, alternadamente, a reproduzir a origem da vida, e a pressagiar o encerramento dos tempos: criar artificialmente uma vida que se inicia, ou desenhar os planos de uma felicidade futura. A antropogênese e a utopia<sup>8</sup>.*

Poder-se-ia também acrescentar que, freqüentemente, a antropogênese e a utopia se recobrem e se amalgamam, projetando para o mundo ficcionalmente construído, idealizações da gênese. É recorrente, desde meados do século XVIII, uma imagem prospectiva, que resgata *Algo* que ter-se-ia esvaído no próprio advento do homem: Adão e Eva, metáfora, são expulsos dessa nova origem, na qual, por sinédoque, advertem-se paradigmas para uma preclara ordenação societária, eugenética.

É aqui, também segundo Cassirer — que retoma d’Alembert<sup>9</sup> —, que o XVIII combate o *esprit de système*, que caracteriza o século

precedente, mas não suprime o progresso do *esprit systématique*<sup>10</sup>. A própria empresa enciclopédica se constitui em ordem dos conhecimentos, um *corpus* articulado e consistente. Nele, cada disciplina tem preservada suas preceptivas e sua autarcia, simultaneamente porém, deve conciliar-se com as demais, pois em tudo há o império da razão. A estrutura da *Encyclopédie* é a de uma *árvore das ciências*, “sistema figurado dos conhecimentos humanos”<sup>11</sup>, no qual mesmo a história sagrada e a teologia encontram seu lugar. Diderot:

*Eu disse que só a um século filósofo pertencia tentar uma Enciclopédia; e o disse por que essa obra obriga sempre mais ousadia que a que comumente há nos séculos pusilânimes do gosto. É preciso tudo examinar, tudo revolver sem exceção nem deferência. (...) Era necessário um tempo raciocinante, onde não mais se procurasse as regras nos autores, mas na natureza, e onde se sentisse o falso e o verdadeiro de tantas poéticas arbitrarias*<sup>12</sup>.

No que tange às técnicas, os Enciclopedistas se esmeram em mostrar, com escritos, com imagens, o funcionamento de instrumentos e maquinarias empregados nos processos manufatureiros e fabris, desautorizando assim os ancestrais segredos de ofício e o esoterismo neles implicado. Do mesmo modo como se contesta a legitimidade do *direito divino* real, a hegemonia hereditária da aristocracia e a ingerência do clero nos assuntos seculares, também são questionados os privilégios das guildas e os monopólios dos ofícios. A estratégia enciclopedista atinge, a um só tempo, vários objetivos: controverte o alvedrio da autoridade; desmistifica o hermetismo sectário; concita a atenção do leitor, julgando-o liminarmente habilitado à compreensão daquilo que for clara e ordenadamente exposto; faculta a prática profissional à inclinação e ao interesse, ao invés de restringí-la às tradições locais ou familiares; e, finalmente, abre caminho para a

expansão industrial, ao propagar o conhecer exotérico, apropriável. O conhecimento é consignado em bem público: assinala-se que sua reprodução ampliada e sua livre circulação constituem eminente avanço civilizatório.

A inteligência confiante do século XVIII denuncia a falácia de dogmas e doutrinas, ao mesmo tempo, apresenta a alternativa — atribuída ao factível — da fundamentação, na universalidade da razão, de uma ordem política e social. Por esta, os homens se liberariam do jugo dos desígnios insondáveis da autoridade, para se organizarem segundo a ponderação de princípios comumente entendidos e anuídos. Denunciando a arbitrariedade da ordem estabelecida, elucida-se a opacidade nas relações humanas: este seria o superior préstimo da lucidez, da ciência. O século das *Luzes*, escreve Starobinski em belo livro<sup>13</sup>, *inventou* a liberdade, que faculta tanto a libertinagem quanto o livre pensamento. E o próprio *homem*, enquanto objeto específico das chamadas “ciências humanas”, afirma Foucault<sup>14</sup>, é produto de fins daquela centúria. Em meio à manifesta decrepitude das instituições — e dos valores que as avalizavam — o século raciocinante efetua a crítica aos costumes (*moeurs*), reivindicando a urgência de tempos razoáveis:

*pois é manifestamente contra a Lei da Natureza, seja como for que a definamos, que uma criança dirija um velho, que um imbecil conduza um sábio, e que um punhado de pessoas regurgite superfluidades enquanto que à multidão faminta falta o necessário*<sup>15</sup>.

\* \* \*

É truísmo advertir que o móvel das mudanças culturais é também cultural. Contudo, não raro, imputa-se — recortando a cultura como

epifenômeno da base econômica — às transformações das relações de produção, ser o fundamento estrutural das determinações super-estruturais. Segundo esta interpretação, as mudanças na ordem social e as inovações técnicas e operativas que a chamada “Revolução Industrial” implica, condicionam a afirmação dos procedimentos *modernos* nas artes. No entanto, os movimentos vanguardistas de finais do século XIX e inícios do XX, embora em incontestável relação com as circunstâncias da industrialização, não decorrem necessariamente desta. Ao contrário do que propaga a historiografia apologética do *Movimento Moderno*<sup>16</sup>, as nascentes onde se abeberaram os vanguardistas na formulação de suas proposições estão no século XVIII, não no XIX. É aquele, não este, o século que recupera a idéia de uma *Natureza* que abarca a *natureza humana*: tendo-se esta por ilimitadamente perfectível a par do avanço da ciência. Gênese e progresso, triunfo anunciado do esclarecimento sobre as sombras, são, como dos iluministas, temas dos construtivos.

As vanguardas, positivas, ilustradas, auguram a supressão das antíteses produzidas entre *cultura* e *natureza*, levando-as, em mútua emulação, à plena atualização de seu potencial. Assevera, convicto, Le Corbusier:

*não há homem primitivo; há meios primitivos. Potencialmente, a idéia é constante desde o início*<sup>17</sup>.

É suposto, pois, que a *idéia* em si, subjacente, desde sempre existe — pense-se num Diderot, num d’Alembert —, mas não se efetiva porque, ou assombrados por fantasmagorias, os homens dela se afastam, ou carentes de meios, não alcançam realizá-la. Cabe à positividade do conhecimento combater em ambas as frentes: de um

lado, refutando mitos e crenças, de outro, provendo as condições de exequibilidade exigidas pelas demandas e desejos de uma sociedade imaginada póstera que, como a também imaginária das *Luzes*, prevê-se sóbria e cônica.

Os manifestos das vanguardas construtivas, proclamando-as programaticamente refratárias às idiosincrasias e aos desbordamentos passionais, aclamam-nas coetâneas do advento do *novo mundo* (*Neue Welt*). Antecipatoriamente apreendido, pautado por relações ponderadas, o *novo mundo* é proposto como um mecanismo, no qual cada elemento age cooperativa e solidariamente. Assim, a parte deve ser morfológicamente exata e topologicamente determinada no todo mecânico. *Funcionar* significa, pois, estar *em relação* com as demais peças de um conjunto: à ação concertada do todo, não à somatória atomizada, atribui-se a capacidade de produzir os efeitos previstos. A noção de *função* tem, portanto, o sentido algébrico — que, embora oriundo do século XVII (Leibniz e Newton), cristalizou-se no XVIII — de relação entre fatores  $[f(x) = Ky]$ <sup>18</sup>, em desfavor da significação corrente tomada da mecânica da história natural<sup>19</sup>, pela qual se atribui uma determinabilidade unívoca da função sobre a forma.

Abjurando a dimensão contemplativa e empática da arte, a *torre de marfim*, os artistas se voltam, pragmáticos, para as técnicas: advogam o estabelecimento da isonomia entre *forma* e *razão*, tomando-as ambas como cálculo, planejamento e aferibilidade. Não se trata, pois, de *Gestalt*, psicológica, mas de *Gestaltung*, pedagógica.



*O princípio da não-figuratividade que está na base desta pedagogia artística (da Bauhaus) e de todas as correntes artísticas contemporâneas é, precisamente, o princípio de uma forma que não é, mas se faz: de um fazer ou criar que, através do objeto artístico, passa do produtor para o consumidor do bem artístico, sem perder seu caráter de atividade*<sup>20</sup>.

As correntes construtivas das vanguardas artísticas encarecem a reestruturação das bases disciplinares de seus *métiers* e defendem os elementos da objetividade científica para, com seu concurso, propor uma conseqüente reinserção no quadro da produção contemporânea. Arte e povo — tal como, dizem, deu-se no medievo — devem constituir uma unidade<sup>21</sup>. Depois de um *Fin-de-siècle*, ajuizado como simbolista e hermético, anela-se por pôr-se a par com o seu tempo. Os construtivos caracterizam sua contemporaneidade por profundas mutações, que implicam na emergência de inéditos modos perceptivos, reflexivos, e de inauditas formas de relacionamento social. Com este fito, revolvem-se as artes em suas fundações e se propõem esquemas *formativos* confirmados na pesquisa e na experiência. Enquanto os iluministas, admitindo a instância do irracional, empenham-se em traçar-lhe as fronteiras, o “pequeno racionalismo” de inícios deste século<sup>22</sup>, que propala a agnosia nos campos da *metafísica* e da *teologia*, postula mapear e ocupar as áreas então legadas ao dito *conhecimento confuso*. A objetividade (*Sachlichkeit*)<sup>23</sup>, a abrangência desta arte, que se entende operatória e instrumentalizada e se imiscui entre as *coisas*, instancia o *telos* de formação sapiente de uma nova vernaculidade.

Por vias paralelas, os neoplasticistas asseveram obter, na universalidade das formas e das proposições objetivas da geometria

e na constância das cores primárias, o aval para a comunicabilidade plena. Mondrian demonstra ser o equilíbrio condicionado pela ponderação da extensão e da intensão dos planos cromáticos, relacionados num campo delimitado. A *simetria* neoplástica proporciona, para o étimo, a recuperação de sua conotação originária, “com medida”, suplantando, assim, a indigência da axialidade, cuja aplicação banalizada disseminou-se desde que os sequazes de Durand a tornaram canônica<sup>24</sup>. No *Stijl* lúcido de suas articulações de linhas e planos não há pretexto para interpretações, e tampouco cabem sugestões ou subentendidos. Tudo está aí, para além, *nada*. Sem tema nem assunto, suprimindo o ilusionismo, mas ainda arte — enquanto a vida não recuperar o equilíbrio<sup>25</sup> —, refletido arranjo de retas ortogonais e planos de cor ou tom homogêneos, reciprocamente relacionados, prenunciatórios de um tempo de “alegrias de ordem matemática”<sup>26</sup>. Mais que uma questão estética, um imperativo ético da evidenciação da *verdade* fundante de uma sociabilidade futura que, permeada por nova (e imemorial) sensibilidade, será determinada como transparência. As artes compartilham desta empresa recompondo, à luz da ciência, a nomologia do visível — e do sensível, em geral —, bem como reelaborando suas próprias bases. O *novo mundo* propugnado projeta um *novo homem* que supere particularidades, enraizamentos, restaurando a *igualdade* originária, sedimentada em uma *natural* homologia nas disposições. Para as *vanguardas* — e para as *Luzes* — as proposições cognoscitivas estão comprometidas com a perspectiva de transformações sociais. Não se pode entender o otimismo construtivo das vanguardas, senão relativamente ao modo de elaboração herdado do século XVIII — que defende a aclastia no conhecer —, e à expectativa da iminência de um mundo retificado pelo aclaramento da razão.

\* \* \*

Postula-se a consecução da construção hábil de uma mecânica das relações sociais que, *funcionando* regular e produtivamente, explicitem a plena visibilidade do novo mundo: a previsibilidade abole os temores e incertezas do accidental. Construir linguagens isentas de ambigüidades, que dispensam o arrimo impreciso e lábil de símbolos e metáforas *tout court*, garante uma percepção plana, sem resíduos. Em suma, o empenho dos que aclamam a razão instrumentalizada é, por fim, superar a opacidade e a arbitrariedade. Neste desiderato de formular linguagens absolutas há um viés sensualista. É *topos* no início do século a formulação futurista:

*Vocês nos crêem loucos. Nós somos, ao invés, os Primitivos de uma nova sensibilidade completamente transformada*<sup>27</sup>.

O descondicionar do habitual deixa emergir, cristalina e plena, a sensibilidade mesma, constitutiva de um *novo homem*. O contributo da arte para a geração do *novo mundo* é a recuperação sensível do homem na produção de linguagens que, coadunadas às características permanentes de sua estesia, integra a consciência nos entes, enquanto opera sobre as coisas. Almeja-se, assim, o resgatar dos indivíduos de um mecanismo que se auto-repõe, proliferante, e que não alcançam retê-lo, ou sequer entendê-lo: o que se pretende é elucidar-lhes a cadeia de relações produtivas na qual se inserem. Não se cogita, contudo, restaurar a soberania do sujeito: menos que a recuperação do livre-arbítrio, propugna-se pelo consentimento, a domesticação. Contra a percepção de serem seqüestrados e arrastados numa estranha seqüência de ações onde não se reconhecem, programa-se urdir uma coesa rede de relações unívocas na qual, como em um redil, contem-se seguros. Ao ululante *grito* de Munch — que reverbera a paisagem —, retruca-se com a ponderação silenciosa das composições de Mondrian. À kierkegaardiana irredutibilidade do *eu*, contrapõe-se a

irrestrita adesão do indivíduo a um renovado *Contrato Social*. À misantropia do ser, injungido em sua insignificância face à onipotência divina, contrasta uma adjudicada *consciência da espécie*.

Abdicar da história, abandonar tradições, divorciar-se de formas e valores consagrados: dissolver o sujeito, tudo vale a pena, conquanto se possa, afinal, afastar o *fastio* e anular a *angústia*, espectros que obsidiam o Ocidente. Para segmentos relevantes das vanguardas positivas, uma certa forma de cientificidade — que busca, no conhecimento das causas, o controle dos efeitos — constitui o antídoto para a angústia e o tédio. Quem tudo compreende e domina não tem porque *preocupar-se* e pode, com sobranceira tranquilidade, conferir as articulações e desdobramentos do esperado, pois preparado. O meio por excelência de prevenir imprevistos é o *planejamento*, que otimiza o desempenho dos elementos no conjunto. Le Corbusier encomia no plano, o império da racionalidade, e propala o advento da *civilization machiniste*<sup>28</sup>: mais tarde, Tafuri apodará esta *fé* no preclaro rendimento, *ideologia do plano*<sup>29</sup>. O funcionamento regular do maquinário e a sucessão premeditada de atos e etapas na linha de produção são os paradigmas de um ordenamento societário providente. As ciências particulares concorrem como especificidades na vasta elaboração multidisciplinar, que dispõe, sábia, coisas e seres de tal modo que, em ação conjugada, obtém a máxima eficácia. Reversivamente, o homem, situado neste encadeamento pertinente, compreende a evidência da coerção das razões.

O mundo, que se quer esclarecido e anatemiza a mitificação<sup>30</sup>, venera os seus ídolos: o plano, a técnica, o *design* e a *civilisation machiniste*. Le Corbusier — seguindo Sullivan<sup>31</sup> — afirma que toda

indagação, se adequada e completamente formulada, contém em si, como um sistema de equações, sua resposta:

*o avião nos mostra que um problema bem colocado encontra sua solução. Desejar voar como um pássaro era colocá-lo mal, e o morcego de Ader não deixou o solo. Inventar uma máquina de voar sem lembranças concedidas ao que seja de estranho à pura mecânica, isto é, procurar um plano sustentador e uma propulsão era propor bem o problema; em menos de 10 anos todo mundo podia voar<sup>32</sup>.*

Se a questão é, por exemplo, produzir uma cadeira, cabe analisar, aristotelicamente, para qual uso se destina; que condicionamentos morfológicos este fim implica; com que materiais confeccioná-la; qual seu processo produtivo e como aperfeiçoá-lo etc.. A *forma* resulta *natural* e necessariamente ao cabo deste procedimento minudente e, uma vez obtida, prejudica as demais possibilidades. Portanto, a forma *standard*, o *padrão*<sup>33</sup>, o *objeto-tipo*, é o resultado conseqüente de um processo de *seleção mecânica*, concebida segundo o modelo da *seleção natural* darwiniana, pela qual somente as espécies mais aptas garantem a sobrevivência e a perpetuação. Ao contrário desta, contudo, a *mecânica* não decorre da aleatoriedade das circunstâncias, mas é conseqüência do ajuste preciso entre os meios empregados e os fins almejados. É pressuposta nesta operação a abstração do singular e do específico. O usuário deste produto, ilimitadamente reproduzível, é um ideado *usuário-tipo* e, aduz Le Corbusier, o “homem de série”<sup>34</sup>, denotando, assim, que não se trata apenas de industrializar os *objetos* ou componentes, mas, correlatamente, de *fabricar sujeitos*<sup>35</sup> — como as coisas, despojados da aura — em uma *ortopedia da alma*, pela qual esta se conforma aos parâmetros do gênero: conceber o *homem* fora da particularidade e alheio à diversidade é hipostasiar um *noumeno* humano. De acordo com esta ideação, a cadeira exemplificada é produzida *sob medida*

para o abstrato utente padronizado, média ponderada dos potenciais usuários. A rigor, ela nunca será exata para alguém concreto e singular, pois ele há de ser mais magro, mais baixo, terá talvez pernas longas, ou outra peculiaridade e, ainda que, excepcionalmente, haja uma concordância cabal, esta será efêmera, pois o homem, por mutável, distingue-se do tipo, do *pattern*<sup>36</sup>, fixo e permanente.

As práticas analíticas, decompositivas, do *design* são propostas, na sua generalidade, como extensíveis a quaisquer *objetos*; tudo o que for passível de ser produzido, de ser produto, incorpora-se na elástica categoria de *objeto*: o utensílio, a edificação e a cidade. Não há entre eles apenas uma variância de escala e complexidade, mas uma subsunção do particular no geral<sup>37</sup>. O objeto privilegiado dos procedimentos projetuais é sempre a cidade planejada, operativa, a *metrópole*, horizonte urbanizado da civilização, onde, enfim, cultura e natureza reencontram-se e o animal homem reapropria-se de sua *essência racional*. Argumenta Argan, referindo Le Corbusier:

*a forma artística é o resultado lógico de um problema bem colocado. Os barcos e os aviões, cuja forma corresponde exatamente a sua função, são tão belos como o Partenon. Naturalmente, o problema bem colocado é aquele cujos dados são corretos e cuja solução não deixa incógnitas nem restos. Reduzindo os dados a um fator comum restarão apenas dois: de um lado, a natureza; de outro, a história ou a civilização. Esta é a equação a resolver, transformando em uma simetria o que parece uma contradição*<sup>38</sup>.

Na positividade alardeada, permeia-se um idealismo ostensivo. As vanguardas remetem, a um só tempo, à certeza experimental da ciência e à nostalgia mítica da gênese. Como num círculo, finito e infinito, móvel e imóvel, que no fim retorna ao início e nele repousa,

pleno e íntegro, o *jardim do novo mundo* impregna-se de *reminiscências* do edênico: figura-se que ciência e saber, que precipitaram a caída, propiciem a redenção.

\* \* \*

Da postulação da *natureza humana*, segue-se a admissão de que as necessidades são invariáveis nos tempos e culturas e, portanto, que os objetos que as atendem perseveram: lâminas, vasilhas, abrigos, mantas, camas etc.. O diferencial afere-se nas mudanças nos modos de produção, na variação das técnicas e na disponibilidade de materiais, mas as carências a serem supridas conferem. Se se acredita em uma correspondência estrita entre *forma* e *função* e, mais, como era contumaz no começo do século, atribui-se a esta o determinar aquela, conclue-se que a constância das funções imprime a perenidade nas formas. Assente van de Velde:

*A lei é constante: a da concepção racional. Ela é independente das condições sociais, ou da mentalidade desta ou daquela época. A forma pura coloca-se na categoria das formas eternas. A necessidade que ocasionou seu aparecimento pode ser nova, particular a uma época, mas se a forma é o resultado exato e espontâneo da concepção rigorosamente racional do objeto, da adaptação mais lógica àquilo que deve ser para responder ao uso que dela esperamos, como consequência esta forma colocar-se-á na grande família que se perpetua desde a aurora da humanidade até nossos dias: o das formas puras e radicais<sup>39</sup>.*

Assim, as *formas puras* estão no início dos tempos, o que as leva a serem profanadas é uma tendência oposta, interessada em símbolo, que induz a recobri-las, encobrando-as e as violando com sugestões zoo ou antropomórficas<sup>40</sup>. O *estilo moderno*, simultaneamente eqüevo e ancestral, encarna a ansiada superação de todos os *estilos*, a

obsolescência final da noção de *estilo*. O rigor construtivo, que declara o primado do principal sobre o acessório é, como fobia ao iludente, um avatar iluminista. A “*Imaculada Conceção*” — segundo van de Velde — gera necessariamente formas imutáveis, acabadas e perfeitas, a correspondência exaustiva e biunívoca de ato e fim. Uma cama, por exemplo, metodicamente depurada de toda superfluidade obnubilante, a *cama-tipo*, concebida por algum *designer*, mantém paralelismo com a de Platão<sup>41</sup>, presente na mente divina e dotada, apenas ela, de substância, em relação à qual as demais não passam de imitações, fantasmas. O demiurgo, agora, prescinde da contemplação das *formas* e opera com a ciência para reinstalar a intimidade formal e material de coisas e conceito: as coisas recobram sua *realidade*, enquanto as aparências evidenciam as essências.

Se a *idéia* está inteira no intelecto divino, o *tipo*, apregoado por Le Corbusier<sup>42</sup>, é obtido escrupulosamente na *pesquisa paciente*, enformado pela ciência, aferido pelo cálculo. Esta forma revivescida de reminiscência é resultado não mais do esforço da alma em desencarnar-se do cárcere da matéria, mas de uma análise que, corroborada cientificamente, conduz à síntese do plano. Com isto, evocam-se os arcanos com os quais se pode, finalmente, configurar a anunciada construção do *novo mundo*, que, nítido e luminoso, remonta ao *cosmo* primordial, afirmado contra o caos.

A teleologia persistente nas postulações das correntes *construtivas* se concretiza em expectativa de uma remissão redentora da *contemporaneidade* à atemporalidade, de uma atualização do que desde sempre esteve em *potência* e que religa o hodierno ao acrônico.



Assim se explica que as vanguardas desejem integrar-se ao *espírito do seu tempo* (*Zeitgeist*) e, concomitantemente, queiram — ao defender uma a-historicidade para as formas — recusar a herança das tradições, abstraindo os costumes. O homem *racional*, idealizado nos programas vanguardistas, reencontra-se num mundo ordenado face a fins claros, onde tudo retorna à sua posição, relacionalmente. Rowe e Koetter sintetizam, com ironia, as posturas positivas, referindo-se à *nova arquitetura* nos seguintes termos:

*A nova arquitetura era racionalmente determinável, a nova arquitetura estava historicamente predestinada, a nova arquitetura representava a superação da história, a nova arquitetura respondia ao espírito da época, a nova arquitetura era socialmente terapêutica, a nova arquitetura era jovem e, como podia renovar-se a si mesma, nunca sofreria o desgaste do passar do tempo, mas talvez, acima de tudo, a nova arquitetura significava o fim do engano, da dissimulação, da vanidade, do subterfúgio e da imposição*<sup>43</sup>.

O iluminismo viu no tédio, monotonia — que, pela variedade, seria eliciada — e, no *spleen* cortesão, excesso na copiosidade — a ser elidida pela moderação e pela prevalência do principal sobre o acessório. Figura-se que a razão, desvendando a etiologia dos males, pode combatê-la e, assim, extinguí-los. Diferentemente, o Romantismo tematiza o primado da intuição sobre o entendimento e se compraz em devanear afastamentos: anelando a consonância empática, os românticos vêem, nas mediações da razão, um saber decomposto, incompleto, gerador da angústia. As vanguardas, ilustradas, afirmam, contra o fastio e a ansiedade, a panacéia do conhecimento: a escatologia propagada por estes movimentos artísticos é a da ultrapassagem definitiva do *nada* pelo todo, da superação terminal da indeterminação ignorante, enfim, da exclusão

positiva do negativo. O *telos* imputado ao aspirado *novo mundo* é o de que ele devesse ser como uma espécie de *enteléquia* do mundo original: atualização das potencialidades contidas na própria *gênese* e consumação de suas promessas. No entanto, este idealizado *novo mundo* não decorre mais do beneplácito da bondade divina, pois é obra do artifício humano, plena transparência, união final do homem com a *natureza*, enquanto sua natureza mesma.

Pode-se, contudo, argüir que os atributos do mundo futuro são hipotéticos, pois primeiramente ideou-se uma *origem*, desvelada não nas *coisas*, mas — conforme enuncia Rousseau — no âmago humano, para, a seguir, projetar-se as qualidades dessa *idéia* no *novo mundo*: o *princípio* que afiança a legitimidade do finalismo não é dotado da mesma verificabilidade da ciência, na qual se afirma amparado esse projeto. Permanece, pois, denegado, no seio mesmo desta radical positividade um fundamento *metafísico*. Como, entretanto, imaginar o inteiramente *novo*? Assim como a Revolução Francesa inspira-se nas formas e ideais de Roma, o Segundo Império arremeda o Primeiro e os *revivals* são regressivos a tempos e lugares diversos, as vanguardas — arautos de um *Novo* e postulantes do divórcio com a história — procuram em uma origem, a fonte das formas para compor seu imaginário. Virtuais virtudes pré-urbanas educam uma restaurada urbanidade; o moderno, reiterando a simpatia para com os primitivos, aspira uma ingenuidade, que convenções e refinamentos fizeram deslembrar.

# NOTAS

01. ESCHILE, *Prometeus Desmotes* (445 a 450 e 456 a 461) in: **Tragédies**; trad. Paul Mazon. - (ed. bilíngüe). - Paris: Ed. Belles Lettres, 1946.

02. *Car ce n'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originare et d'artificiel dans la nature actuelle de l'homme, et de bien connaître un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des notions justes, pour bien juger de notre état présent.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité Parmi les Hommes**; Paris: Éditions Sociales, 1954, pp. 60 e 61.

03. *D'où le peintre et l'apologiste de la nature aujourd'hui si défigurée et si calomniée peut-il avoir tiré son modèle, si ce n'est de son propre coeur? Il l'a décrite comme il se sentait lui-même. Les préjugés dont il n'était pas subjugué, les passions factices dont il n'était pas la proie n'offusquaient point à ses yeux comme à ceux des autres ces premiers traits si généralement oubliés ou méconnus.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dialogues III*; OC, I, p. 936 cit. in.: STAROBINSKI, Jean. *Rousseau et la Recherche des Origines*; in: **Jean Jacques Rousseau: la Transparence et l'Obstacle; Suivi de Sept Essais sur Rousseau**; Paris: Gallimard, 1971 (Bibliothèque des Idées). pp. 324 e 325.

04. *Qu'il seroit doux de vivre parmi nous, si la contenance extérieure étoit toujours l'image des dispositions du coeur, si la décence étoit la vertu, si nos maximes nous servoient de règle, si la véritable philosophie étoit inséparable du titre de philosophe!*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les Sciences et les Arts*; in: **Oeuvres Complètes de J.-J. Rousseau** (Tome Premier); Paris: Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1902, p. 4.

05. *Ce seroit peut-être ici le lieu de repousser les traits qu'un Ecrivain éloquent & philosophe (M. Rousseau de Genève) a lancé depuis peu contre les Sciences & les Arts, en les accusant de corrompre les moeurs. Il nous fieroit mal d'être*

*de son sentiment à la tête d'un Ouvrage tel que celui-ci; & l'homme de mérite dont nous parlons semble avoir donné son suffrage à notre travail par le zèle & le succès avec lequel il y a concouru. Nous ne lui reproverons point d'avoir confondu la culture de l'esprit avec l'abus qu'on en peut faire; il nous répondroit sans doute que cet abus en est inséparable: mais nous le prierons d'examiner si la plûpart des maux qu'il attribue aux Sciences & aux Arts, ne sont point dûs à des causes toutes différentes, dont l'énumération seroit ici aussi longue que délicate.*

D'ALEMBERT. *Discours Préliminaire des Editeurs*; in: **Enciclopédia ou Dicionário Raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma Sociedade de Letrados: Discurso Preliminar e Outros Textos**; (edição bilíngüe) trad. F. M. Moretto. - São Paulo: Editora da Unesp, 1989, p. xxxiiij (p. 84).

06. *Qui veut se donner raison au XVIII<sup>e</sup> siècle, invoque la nature, met la nature de son côté...*

STAROBINSKI, Jean. **L'Invention de la Liberté ; 1700-1789**; Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1987, p.115.

07. *Voici comment j'arrangerois cette généalogie. La première source du mal est l'inégalité: de l'inégalité sont venues les richesses; car ces mots de pauvre et de riche sont relatifs, et partout où les hommes seront égaux il n'aura ni riches ni pauvres. Des richesses sont nés le luxe e t'oisiveté; du luxe sont venus les beaux-arts, et de l'oisiveté les sciences.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Réponse au Roi de Pologne*; in: **Oeuvres de J.-J. Rousseau (Tome IV): Discours**; Paris: Lefèvre, 1819, p. 92.

08. STAROBINSKI, J. - op. cit., p. 207.

09. *Cette réduction, qui les rend d'ailleurs plus faciles à faire, constitue le véritable esprit systématique qu'il faut bien se garder de prendre pour l'esprit de système, avec lequel il ne se rencontre pas toujours.*

D'ALEMBERT. op. cit.; p. vj (p. 30).

10. CASSIRER, Ernst. **Filosofia de la Ilustración**; trad. E. Imaz. - 3<sup>a</sup> ed. - México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 23.

11.in: D'ALEMBERT - op. cit..

12.*J'ai dit qu'il n'appartenoit qu'à un siècle philosophe de tenter une Encyclopédie; & je l'ai dit, parce que cet ouvrage demande par-tout plus de hardiesse dans l'esprit, qu'on n'en a communément dans les siècles pusillanimes du goût. Il faut tout examiner, tout remuer sans exception & sans ménagement; (...) Il falloit un temps raisonneur, où l'on ne cherchât plus les regles dans les auteurs, mais dans la nature, & où l'on sentît le faux & le vrai de tant de poétique arbitraire.*

DIDEROT, Denis. verbete *Encyclopédie*; in: **Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts & des Métiers**; Tome Douzième (Nouvelle Édition). - Genève: Pellet, Imprimeur-Libraire, 1777, p. 394.

13.STAROBINSKI, J. - op. cit..

14.*Le champ épistémologique que parcourent les sciences humaines n'a pas été prescrit à l'avance: nulle philosophie, nulle option politique ou morale, nulle science empirique quelle qu'elle soit, nulle observation du corps humain, nulle analyse de la sensation, de l'imagination ou des passions n'a jamais, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, rencontré quelque chose comme l'homme, car l'homme n'existait pas (non plus que la vie, le langage, et le travail); et les sciences humaines ne sont pas apparues lorsque sous l'effet de quelque rationalisme pressant, de quelque problème scientifique non résolu, de quelque intérêt pratique on s'est décidé à faire passer l'homme (bon gré, mal gré, et avec plus ou moins de succès) du côté des objets scientifiques — au nombre desquels il n'est peut-être pas prouvé encore qu'on puisse absolument le ranger; elles sont apparues du jour où l'homme s'est constitué dans la culture occidentale à la fois comme ce qu'il faut penser et ce qu'il y a à savoir.*

FOUCAULT, Michel. **Les Mots et les Choses**; Paris: Gallimard, 1966, p. 356.

15.*Puisqu'il est manifestement contre la loi de nature, de quelque manière qu'on la définisse, qu'un enfant commande à un vieillard, qu'un imbécile conduise un homme sage, et qu'une poignée de gens regorge de superfluités, tandis que la multitude affamée manque du nécessaire.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité Parmi les Hommes**; op. cit., p. 145.

16.N. Pevsner em seu livro, hoje clássico, **Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius** (London, 1936), afirma que o Movimento Moderno originou-se em três fontes: *W. Morris e o Arts & Crafts; o Art Nouveau; e a engenharia do século XIX*. A historiografia encomiástica da arte moderna acrescenta a estas origens os avanços técnicos, os novos materiais e as demandas da sociedade e da produção. A arquitetura moderna, vista como produto *natural* do desenvolvimento da ciência, aplicação conseqüente das técnicas e resposta adequada às emergentes demandas sociais, é divulgada como correspondendo ao resultado necessário da *evolução* do saber de da sociedade. Giedion recorta antecedentes históricos que a legitimariam e a aproxima da Física relativista (S. GIEDION. **Space, Time and Architecture**, Cambridge, 1941). Atribui-se ao arquiteto um papel relevante na elaboração da sociabilidade racionalizada e produtiva: de um lado, a arquitetura deve condicionar sua pauta e objetivos às carências sociais *cientificamente* estipuladas, e de outro, faz-se do arquiteto, como urbanista, demiurgo, que prevê e provê os modos de urbanidade adequados à racionalidade dos tempos iminentes. Na evasão da arquitetura de seu território especificamente disciplinar — que remete à postulação morrisiana pela qual *a arquitetura compreende a consideração de todo o meio físico* —, M. Manieri Elia (**William Morris e l’Ideologia dell’Architettura Moderna**; Bari, 1976) vê um caráter nitidamente ideológico.

Embora já em 1933 Emil Kaufmann houvesse publicado **Von Ledoux Bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung Der Autonomem Architektur** (Leipzig, 1933), na qual remonta as origens das posturas modernas à reação anti-barroca de meados do século XVIII, tem prevalecido a interpretação da crítica engajada na afirmação e valorização do *Movimento Moderno*. Bruno Zevi, em **Storia dell’Architettura Moderna: Dalle Origini al 1950** (Torino, 1950) aponta as seguintes causas para o advento da arquitetura moderna: *a evolução natural do gosto; o progresso científico e técnico das construções; as novas teorias da visão estética; e as transformações sociais*. Embora esse arrolamento conte estranhos lapsos (há um darwinismo no gosto?) e seja genérico, foi repetido em quase todos os manuais sobre o assunto que desde então circulam. Leonardo Benevolo em **Storia dell’Architettura Moderna** (Bari, 1960), com maior rigor e consistência, segue as linhas da interpretação histórica dominante, encontrando na chamada Revolução Industrial a origem

do *Movimento Moderno*. Em geral, os autores forçam nexos causais, reiterando, com redução, o esquema que atribui à estrutura (econômica) o determinar as super-estruturas.

É com Peter Collins em *Changing Ideales in Modern Architecture (1750-1950)* (London, 1965) que se recuperam as formulações de Soane, Boullée, Ledoux e Durand, como o momento da rejeição de tradições e de constituição de princípios que viriam a informar os preceitos modernos. Alguns textos mais recentes, como o *Teorie e Storia dell'Architettura* (Bari, 1970) de M. Tafuri, alertando para os equívocos da genealogia do moderno hegemonicamente admitida, reconhecem nas postulações de um Piranesi, um Lodoli ou um Laugier as primeiras conceituações do que seria tido como arquitetura moderna. O magnífico livro de J. Rykwert, *The First Moderns: The Architects of the Eighteenth Century* (Cambridge, 1980) aponta como em suas querelas os arquitetos das *Luzes* conceberam idéias e valores retomados no século XX. Renunciando a fazer da historiografia uma hermenêutica, Rykwert mostra a fecundidade intelectual de uma época que os prosélitos da nova arquitetura omitiram, ou quiseram identificar com a futilidade cortês do Antigo Regime.

*This book recalls a time when the architect's business was just that (os problemas referentes à Forma). Perhaps, if there is to be a place for architect's work whit an future social fabric, he will have to learn how to deal with such problems again.*

RYCKWERT, Joseph. *The First Moderns: the Architects of the Eighteenth Century*; Cambridge: The MIT Press, 1983, p. 470.

17.LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*; Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1958, p. 53.

18.*Las consignas son "constructivismo" y "funcionalismo". Entre ingeniero y arquitecto hay un signo de igualdad. En ambos casos, se trate de máquina o de arquitectura, se supone que la solución proviene de la misma fórmula algebraica, una fórmula en que sólo la incógnita, la X, ha de establecerse según el mismo procedimiento. Como en el caso del ingeniero, en el arquitecto el resultado habrá de ser el fruto de una deducción automática. Sólo se reconoce como*

necesaria la introducción de nuevas estructuras y de nuevos materiales y se espera que de ello derive la obra como resultado autónomo.

EL LISSITZKI. 1929, La Reconstrucción de la Arquitectura en Rusia y Otros Escritos; trad. J.-E. Cirlot. - Barcelona: Gusta o Gili, 1970, p. 52.

19. A noção de função em sentido biológico reporta ao aforismo lamarckiano de que *a forma segue a função*, que teve largo trânsito em fins do século passado e em inícios deste, desde que Louis Sullivan o mencionou:

*Las formas que (a arquitetura) modelara surgirían naturalmente de las necesidades y las expresarían con sinceridad, lozanamente. En su espíritu intrépido (de Sullivan) esto significaba que pondría a prueba una fórmula que habia desarrollado, a través de prolongada contemplación de los seres vivos, a saber, la de que la forma sigue la función, lo cual en la práctica significaría que la arquitectura podría nuevamente convertirse en arte vivo, con tal de adherirse a esta fórmula.*

SULLIVAN, Louis Henri. Autobiografía de un Idea; trad. L. Cabrera. - Buenos Aires: Infinito, 1961, p. 183.

20. *Il principio della non figuratività, ch'è alla base di questa pedagogia artistica e di tutte le correnti artistiche contemporanee, è appunto il principio de una forma che non é ma si fá: di un fare o creare che attraverso l'oggetto artistico, passa dal produttore al consumatore del bene artistico, senza perdere il suo carattere di attività.*

ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e la Bauhaus; Torino: Giulio Einaudi, 1951, p. 79.

21. *Unter der Flügeln einer grossen Baukunst,  
Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst  
soll nicht mehr Genuss Weniger,  
sondern Glück und Leben der Masse sein.  
Zusammenschluss der Künste unter  
den Flügeln einer grossen Baukunst ist das Ziel.*



(Sob as asas de uma grande Arquitetura,  
Arte e Povo devem a Unidade constituir. A arte  
deve ser não mais o prazer de poucos,  
mas sim a Felicidade e a vida da Massa.  
Congraçamento das artes sob  
As asas de uma grandiosa Arquitetura é o objetivo.)

ARBEITSRAT FÜR KUNST. *Unter der Flügeln einer grossen Baukunst* (1919); in: CONRADS, Ulrich. **Programme und Manifeste zur Architektur des 20 Jahrhunderts**; Frankfurt-Berlin: Verlag Ullstein GmbH, 1964, p. 42.

22. *Il faudrait appeler "petit rationalisme" celui qu'on professait ou qu'on discutait en 1900, et qui était l'explication de l'Être par la science. Il supposait une immense science déjà faite dans les choses, que la science effective rejoindrait au jour de son achèvement, et que ne nous laisserait plus rien à demander, toute question sensée ayant reçu réponse. Il nous est bien difficile de revivre cet état de la pensée, pourtant si proche. (...)*

*Ce "rationalisme" nous paraît plein de mythes: mythe des lois de la nature situées vaguement à mi-chemin des normes et des faits, et selon lesquelles, pensait-on, ce monde pourtant aveugle s'est construit; mythe de l'explication scientifique, comme si la connaissance des relations, même étendue à toute l'observable, pouvait un jour transformer en une proposition identique et qui va de soi l'existence même du monde.*

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Partout et Nulle Part*; in: **Signes**; Paris: Gallimard, 1960, p. 185.

23. *Die neue Bewegung trägt das Banner der Sachlichkeit gegen Überkommene, inhaltlos gewordene Bildungen, die zum Schema erstarrten. Eine Sachlichkeit in der Architektur ist nur auf Grund einer gesunden Konstruktion und einer daraus entwickelten Formensprache möglich.*

(O novo movimento porta a bandeira da objetividade contra a tradição, a falta de conteúdo tornada formação, petrificada no esquema. Uma objetividade na arquitetura é apenas possível com base em uma construção sadia da qual provém o desenvolvimento de uma linguagem formal.)

POELZIG, Hans. *Gärung in der Architektur* (1906); in: CONRADS, Ulrich, op. cit., p. 13.

24. DURAND, J. N. L. Précis des Leçons d'Architecture Données a l'École Royale Polytechnique; Paris: Firmin Didot, 1819 (edição fac-símile, Nördlingen: Alfons Uhl, 1985).

Particularmente a prancha 21, "*Marche a suivre dans la Composition d'un Projet quelconque*" ilustra a seqüência de operações, válida para qualquer composição:

Fig. 1. *Nombre et Situation des Parties principales*, indica como traçar os eixos principais e secundários.

Fig. 2. *Nombre et Situation des Parties secondaires*, indica como marcar a modulação geral da composição.

Fig. 3. *Tracé des Murs*, indica a divisão dos espaços através das paredes, segundo os eixos determinados.

Fig. 4. *Placement des Colonnes*, indica o posicionamento das colunas.

Fig. 5. Apresenta a composição completa de um edifício de planta central.

25. *L'art n'est qu'un produit de remplacement en une époque où la vie manque de beauté. L'art disparaîtra à mesure que la vie aura plus d'équilibre. Aujourd'hui, l'art est encore de la plus haute importance, parce que c'est par lui que les lois de l'équilibre peuvent être démontrées d'une manière directe, indépendante de toute conception personnelle.*

MONDRIAN, Piet. *Plastique Pure*; in: SEUPHOR, Michel. L'Art Abstrait (vol. 1 - 1910-1918 - Origines et Premiers Maîtres); Paris: Maeght Editeur, 1971, p. 128.

26. *L'homme pratiquant la géométrie et travaillant dans la géométrie, est accessible alors à cette qualité de joies supérieures qui s'appellent les joies d'ordre mathématique, et nous arrivons ainsi à admettre que dans une humanité occupée presque exclusivement de géométrie, comme c'est le cas actuellement, les arts et la pensée ne peuvent se tenir éloignés de ce phénomène géométrique et mathématique.*

LE CORBUSIER. *L'Esprit Nouveau en Architecture*; in: Almanach d'Architecture Moderne; Paris: G. Crès et Cie., 1925 -(ed. fac- símile - Torino: Bottega d'Erasmus, 1975, p. 27).

27. *Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.*

BOCCIONI, Umberto et alii. *La Pittura Futurista: Manifesto Tecnico*; in: SCRIVO, Luigi. **Sintesi del Futurismo: Storia e Documenti**; Roma: Mario Bulzoni Ed., 1968, p. 14.

28. LE CORBUSIER. **Precisions sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme**; Paris: Éditions Vicent, Fréal & C<sup>ie</sup>, 1960, p. VI.

29. *De Stijl y Bauhaus, el primero con inquietud y el segundo eclécticamente, introducen la ideología del Plan en un design cada vez más profundamente ligado a la ciudad como estructura productiva: Dada demuestra, por reducción al absurdo, sin nombrarlo, la existencia del planeamiento.*

TAFURI, Manfredo. *Para una Critica de la Ideología Arquitectónica*; trad. ETSAB. in: TAFURI, M. et alii. **De la Vanguardia a la Metrópoli; Crítica Radical a la Arquitectura**; Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 46.

30. *O horror mítico do esclarecimento tem por objeto o mito.*

ADORNO, Theodor et HORKHEIMER, Max, **Dialética do Esclarecimento**; trad. G. A. de Almeida. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 41,.

31. *Louis (Sullivan) daba la bienvenida a los nuevos problemas, viéndolos como desafíos y pruebas. Había elaborado una teoría según la cual cada problema contiene y sugiere su propia solución. Que un postulado que no contemple ni sugiera su solución no es en ningún sentido un problema sino un enunciado erróneo o incompleto. Había llegado a la convicción de que esta fórmula es universal por su naturaleza y en la práctica.*

SULLIVAN, Louis Henry. op. cit., p. 213.

32. LE CORBUSIER. **Vers une Architecture**; op. cit., p. 89.

33. *Établir un standart, c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, à rendement maximum, à emploi minimum de moyens, main-d'oeuvre, matière, mots, formes, couleurs, sons.*

LE CORBUSIER. op. cit., p. 108.

34. *Montrer qu'un appartement peut être standardisé pour satisfaire aux besoins d'un homme de série. La cellule habitable pratique, confortable et belle, véritable machine à habiter, s'agglomère en grande colonie, en hauteur et en étendue.*

LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET. Oeuvre Complète de 1919-1929; 6ª ed. - Zurich: Éditions Girsberger, 1956, p. 98.

35. *A necessidade que sente desse objeto é criada pela percepção deste. O objeto de arte — tal como qualquer outro produto — cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.*

MARX, Karl. Contribuição à Crítica da Economia Política; São Paulo: Martins Fontes, 1977, p. 210.

36. Cabe notar que a noção de *padrão*, distintamente da de *canon* — que remete a relações numéricas e proporcionais em si significativas, posto que representativas de uma postulada ordem do *kosmos* — é um produto probabilístico desprovido de toda transcendentalidade.

37. *Le Corbusier assume la razionalità come un sistema e traccia grandi piani, che dovrebbero eliminare ogni problema; Gropius assume la razionalità come un metodo che permette localizzare e risolvere i problemi che l'esistenza viene continuamente ponendo.*

ARGAN, G. C. - op. cit., p. 15.

38. ARGAN, G. C.. El Arte Moderno 1770-1970; trad. J. E. Carbonell. - 2ª ed. - Valencia: Fernando Torres Ed., 1976, tomo II, p. 326.

39. VAN DE VELDE, Henry. Os Fundamentos do Estilo Moderno; trad. A. G. Salgueiro e C. Deak da edição numerada "Scarabeé d'Or" de 3 de abril de 1933. Publicação 1 do Depto. Histórico-Crítico da F.A.U. da U.S.P., 1962.

40. Loos já havia assinalado, em 1908, a iniquidade do ornamento para o homem moderno, que, por prescindir de simbolismos para inteligir suas relações no mundo, os repudia:

*Ornament ist vergeudete arbeitskraft und dadurch vergeudete gesundheit.(...) Da das ornament nicht mehr organisch mit unserer Kultur zusammenhängt, ist es auch nicht mehr der ausdrück Kultur. Das ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen zusammenhang mit uns, hat überhaupt keine Menschlichen zusammenhänge, keine zusammenhang mit der weltordnung.*

(Ornamento desperdiça força de trabalho, por isso desperdiça saúde. (...)  
O ornamento já não se relaciona organicamente com nossa cultura, e também já não mais a expressa. O ornamento, que hoje se utiliza, não tem nenhuma relação conosco, sobretudo nenhuma relação com o humano, nenhuma relação com a ordem do mundo.)

LOOS, Adolf. *Ornament und Verbrechen*; in: CONRADS, Ulrich. op. cit., p. 19.

41.PLATÃO. **A República** (livro X); trad. M. H. R. Pereira. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1980, 597 a, b, c, d.

42.Étudier la maison pour homme courant, "tout venant", c'est retrouver les bases humaines, l'échelle humaine, le besoin type, la fonction type, l'émotion type.

LE CORBUSIER. *L'Esprit Nouveau en Architecture*; op. cit, p. 29.

43.ROWE, Colin et KOETTER, Fred. **Ciudad Collage**; trad. E. R. Sauri. - Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 10.

# METRÓPOLE E ABSTRAÇÃO

## AS VANGUARDAS



*Robert Delannay - A Torre Eiffel, 1911*

# AS VANGUARDAS

*As palavras de ordem dos construtivistas são:*

1. *Abaixo a arte, viva a técnica (...)*

6. *A arte coletiva do presente é a vida construtiva*<sup>1</sup>.

**Programa do Grupo Produtivista (1920)**

Durante a primeira Grande Guerra a Suíça mantém neutralidade, mas em Zurique, no *Cabaret Voltaire* (belo nome!), cerca da morada do expatriado Lênin, intelectuais, também refugiados, conluíam. Polemiza-se então sobre a validade da nobre e vetusta arte em um mundo que derrui. Sendo Zurique um centro financeiro, durante o dia seus distintos burgueses especulam como extrair vantagens pecuniárias da conflagração. Nestes lances forma-se um grupo DADÁ<sup>2</sup> que, com ironia anarquista, descarta a obra artística no dado da provocação. Em 1917, Duchamp expõe um *mictório* (*Fonte*) em Nova Iorque e, alegando o esgotamento da arte *retiniana* — afora *ready-mades* casuais, o *Grande Vidro* e algumas outras intervenções —, desinteressa-se da produção objetificada. Seu silêncio, sua inação, exemplares e intentados, por negação, obram manifesto. Duchamp se conserva “afastado do gosto pessoal e fica inteiramente consciente do problema”<sup>3</sup> no achado de seus escassos *ready-mades*: estes, passam de *coisa* a *arte*, pois assim foi assinalado pelo *artista* e referendado pelas instituições que os acolhem. Contudo, o autor não os produz nem os concebe, simplesmente os escolhe e os desloca da cadeia de objetos que com eles constitui sistema. Este procedimento confirma que, como no discurso, objeto, e palavra, auferem significado somente conjugados entre outros objetos ou palavras<sup>4</sup>. Nega-se a

obra isenta e isolada: a significação é relação circunstanciada. Observa Benjamin:

*A força revolucionária do dadaísmo<sup>5</sup> estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento da vida diária diz mais que a pintura<sup>6</sup>.*

O que assinala a artisticidade é a moldura como convenção. Se esta é abolida, não há obra, apenas ato, de repente, arte, talvez. No entanto, não se conservam os marcos acadêmicos de equilíbrio, proporção, harmonia etc..

Subtrair o objeto do habitual, adicionando-o ao inusitado — o que se prenuncia literariamente em Lautréamont —, reporta ao que Chklóvski denomina *revolta das coisas*:

*Para fazer de um objeto um fato de arte, é preciso tirá-lo do acúmulo de fatos da vida; para tal fito necessita-se, sobretudo, pô-lo em movimento, passá-lo em revista, como fazia com sua gente Ivã o Terrível. É preciso arrancar o objeto da série de associações em que está inserido, e revirá-lo como a lenha no fogo... O poeta muda todos os sinais; o artista é sempre um instigador da revolta das coisas<sup>7</sup>.*

O *choc* retira o indivíduo do embotamento das reiteraões: desperta-o. O insólito sensibiliza. A absurdidade DADÁ flagra o sujeito (ou o que resta dele) em seu espanto e o força a enfrentar a clivagem de sentido; recusa-se também a consolá-lo ofertando-lhe panacéia ou algum sistema alternativo que o recristalize no sentido. Na sedição de DADÁ, o artista não pinta, esculpe ou projeta; investe



fisicamente a matéria: acaso, fragmentos. Ele não representa ou produz imagens: o retalho de jornal na colagem não é imagem, é uma textura *já pronta*; inúteis, as máquinas não produzem efeitos; o gesto não perdura... Já o artista não se forma, aprendendo técnicas e apreendendo segredos: não há ofício, a rigor, nem *artista*: arte? Como pretender uma arte no que ignora a historicidade dos procedimentos e denega validade ao código linguístico? Em DADÁ, exacerba-se o *negativo*, que desbarata a ancilose acadêmica: o sagrado é profanado. Que então se propõe para repor as fundações solapadas? *Nada*<sup>8</sup>. DADÁ, negatividade radical, não postula programas e, negação de si mesmo, rejeita o proselitismo.

*O verdadeiro dadaísta está contra DADÁ*<sup>9</sup>.

Enquanto se constituem em Berlim, Paris e Nova Iorque outras facções DADÁ na Holanda — na ocasião também neutra — um grupo de discípulos de Berlage forma a revista *De Stijl*. Argan:

*Não obstante a aparente antítese, os movimentos De Stijl e DADÁ, para além de contemporâneos, estão em relação estreita: na sua base está o pensamento comum de que a arte “não existe” e que, portanto, nada mais se pode fazer do que procurar em que condições “possa existir”*<sup>10</sup>.

A apostasia de categorias estéticas é a de estéticas categóricas. A arte que preconiza a reconciliação com a vida prescinde de suportes, pois a artisticidade se generaliza: não é a arte que fenece, é a não-arte, a mera *coisa*, que, qualificada, volatiliza a polaridade que segrega uma de outra. No vanguardismo de inícios do XX discernem-se dois modos exemplares de pronunciar a dissolução da arte: um, negativo, como o ato DADÁ, que, por estranhamento, surpresa, *non sense*, denuncia os valores; outro, as vanguardas

positivas, anuncia a construção de um *socius* no qual a *obra* é supérflua. Ambas as vertentes, contudo, acima de suas antinomias, consentem no escoamento do objeto privilegiado, único e aurático. Sem *obra* isolada, uma *artisticidade difusa*<sup>11</sup> se engaja na ação coletiva urbana. Se para *DADÁ* a arte é pretérito, remanescendo apenas como simulacro nostálgico, para as vanguardas construtivas a *morte da arte é programa* a ser realizado por etapas premeditadas: projeta-se o autocídio. Tafuri:

*O suicídio da arte deve, efetivamente, ter lugar em fases sucessivas. Em primeiro lugar, deve morrer a pintura, absorvida (depois de ter desenvolvido até o fim o seu papel de portadora de uma metodologia de vanguarda) pela arquitetura, enquanto espaço concreto de existência; mas só como estádio provisório, dado que a própria arquitetura deverá dissolver-se na cidade, ou antes, na metrópole ordenada, na qual o ritmo de uma vida que superou as dissensões da história — para Mondrian, do trágico — se terá tornado regra de um comportamento racional, em definitivo, de um Stijl*<sup>12</sup>.

\* \* \*

Encerrada a guerra, retoma-se a ênfase construtiva no ciclo das vanguardas. Com os escombros — metáfora do momento — promove-se a reconstrução: literal e figuradamente recomeça-se do princípio. Para os construtivos, reinstituir a sociabilidade e reformular critérios de artisticidade, é urgente. A constância da ciência e a lucidez das razões, apesar dos pesares, são erigidas como alicerces de futuras estruturas sociais, nas quais se conciliam arte e vida. O manifesto IV do grupo *De Stijl* (Paris, 1923) proclama:

*A época da destruição acabou completamente, começa uma nova era, a da Construção*<sup>13</sup>.

Le Corbusier, por sua vez, aclama:

*Há um espírito novo (esprit nouveau): é um espírito de construção e de síntese guiado por uma concepção clara*<sup>14</sup>.

Do mesmo modo, o programa da Bauhaus, redigido por Gropius em 1919, conclama:

*Queremos, inventamos e criamos em comunidade a nova Construção do Futuro, a qual será tudo em uma só forma: Arquitetura e Escultura e Pintura das mãos de milhões de artesãos subirão para o céu como símbolo cristalino da nova era*<sup>15</sup>.

Clama uma *vontade de construção (Bauwollen)* no progressismo do imediato primeiro pós-guerra. Anuncia-se, como se viu, a emergência de um *Novo Mundo (Neue Welt)* racional, ordenado e operativo no qual o *homem moderno* — superando, enfim, a opacidade de numes e mitos — se conhece na transparência do apreensível aclarado: inteligência plena, plana, que extirpa a *angústia*, produzindo-se, univocamente, pela universalização de procedimentos que, visando a fins distintamente explicitados, formula objetivos, analisa condicionantes e, conseqüentemente, implementa encadeamentos causais. Apresenta-se o *Novo Mundo* translúcido e exato, como um cristal, no qual a natureza se desvela geométrica rígida. O empenho na *construção* — em desfavor da *expressão*, lábil e solipsista — enfatiza os fundamentos gnosiológicos das operações da arte. Contra o acusado irracionalismo das relações que conduziram ao confronto bélico, apregoa-se a hegemonia da *razão* e a evidência nas interações sociais. Prega-se a equação de formatividade e racionalidade: pela forma das razões se explicita a razão das formas. A função da Formatividade (*Gestaltung*) é a de, configurando a objetualidade corrente, conferir ampla e unívoca legibilidade ao espaço das ações

sociais. Assim, a figuração, embora postulada como de percepção universal, nunca está configurada: é, antes, momento do processo permanente de produção de *formatividade*:

*Como a ciência, (a arte) analisou a forma em seus componentes fundamentais para reconstruí-la segundo as leis universais da natureza.*

*Nisto, arte e ciência chegaram à mesma fórmula:*

*CADA FORMA É A IMAGEM RÍGIDA DE UM MOMENTO DE UM PROCESSO.*

*POR ISSO A OBRA É PAUSA DO DESENVOLVIMENTO E NÃO META ENDURECIDA<sup>16</sup>.*

Enquanto a forma renascentista emula o perene que enforma uma alegada *ordem* cósmica, para a morfologia do *moderno* — que entende não preexistir ordem à ação raciocinada que a constitui — não há uma Forma (*eídōs*) dotada de finição, mas segmentos qualificados do movimento contínuo pelo qual a razão projeta *ordenações*. Se na Renascença, através da perspectiva, institui-se um processo unívoco pelo qual se representa o visível, os prosélitos das vanguardas construtivas — que recusam a mímese e a analogia — propõem-se constituir as bases da Visibilidade, cujo vidente não é um espectador imóvel e monocular, mas um olho virtual, que librandose à volta do objeto, penetra-o: “a arte não reproduz o visível; torna visível”<sup>17</sup>. Sendo a *ordem* contemplada ou concebida, o *ordenar* de Klee implica o operar, uma ação: também a visão não é, nem há, faz-se, devém.

Entrementes, assim como a invenção da perspectiva não constitui o desvelamento do princípio único e invariável de toda visualidade organizada, a construção da forma (*morphé*), propalada pelos

vanguardistas, embora invoque cientificidade em seus procedimentos, não resgata uma origem ideal, nem assegura sua universalidade. Esta construção, contudo, atende com eficácia às demandas eqüevas por imagens racionalizadas dos conteúdos técnicos. Neste sentido, os construtivos — e a Renascença, conforme eles a imaginam —, desejando o aparecer do permanente e do veraz, apresentam o verossímil de um imaginário particular. Em vez de ser a *realização* dos momentos, que vão sendo abrangidos enquanto superados, da *evolução* — cujo conceito supõe um *destino* —, a antropologia positiva das vanguardas é memento de um momento. É patente o otimismo teleológico das vanguardas construtivas que, promovendo a razão, destituem a intuição. Legitimando-se na serena invariabilidade experimental da ciência e armando-se com a técnica, a arte engaja-se na vida ao alinhar-se na produção. Trata-se de magnificar o corriqueiro, o serial: o *design* fecunda com artisticidade o produto. A *aura* da obra evolva-se na reproduzibilidade técnica, e, conseqüentemente, as dimensões mágicas ou metafísicas, atribuídas à arte, esvaecem-se no objeto prosaico, indistinguível dos *iguais*, pois despojado de *original*. Pela potenciação que advém de sua inserção no ciclo industrializado, o *design* conta entre seus fins o superar a polaridade de qualidade e quantidade, que, ao invés de se oporem, emulam-se. Para as exigências de escala da industrialização, impõe-se apuro na concepção do protótipo e rigor no agenciamento da produção. O que será visível, tautológica, morfologicamente, teve que ser previsível.

Nisto, os construtivos reclamam o amparo da ciência e dela tomam emprestado o método — de armação cartesiana — que recomenda que o complexo e o composto se decomponham em elementos *simples*: na pintura, linhas e cores; na literatura, fonemas;

na música, tons seriais da escala; na arquitetura, planos e sólidos<sup>18</sup>. Com estes componentes elementares, creditados como *naturais*, assim isentos de tradição ou disciplinariedade, seriam reconstruídos léxico e sintaxe das artes em linguagens universalmente apreensíveis, adâmicas. Imagina-se que o entendimento seja *em si* dotado de modos perceptivos visuais, sonoros e líricos, os quais são produzidos e recebidos nitidamente, bastando para isto, desenraizar arraigamentos habituais e capacitar aptidões *inatas*. A razão, universal, reconhece na história apenas o acervo dos eventos superados, negligenciando o local dos valores. A sublevação contra a História fere a Geografia. A artisticidade, que não pode ficar constricta à arbitrariedade das injunções políticas que apartam Estados, é cosmopolita, transnacional. O grupo *Stijl*, que se quer internacional, anuncia uma nova consciência do tempo, para a qual “tradições, dogmas e o domínio do individual contam como obstáculo”<sup>19</sup>. Para tal, apontam como imperativa a redução dos meios plásticos e a eliminação da noção de forma (*Gestalt*)<sup>20</sup>, não a de formatividade (*Gestaltung*). É corolário destas formulações que a arte desborde do cálice de artistas e peritos. Diz Arvatov:

*De fato, tudo aquilo que os homens organizam a cada passo da sua atividade organizam-no também os artistas. A cor, o som, a palavra etc., nas suas formas espaço-temporais constituem o objetivo da atividade de cada pessoa. Cada um deve saber caminhar, falar, organizar o mundo à sua volta, o mundo das coisas com suas propriedades qualitativas de maneira qualificada. Mas a preparação para uma tal prática que organiza a forma constitui, na sociedade burguesa, o monopólio da casta dos especialistas de arte. (...) A missão do proletariado é a de destruir a linha de demarcação entre os artistas, que detêm o monopólio de uma certa “tal” beleza, e a sociedade no seu conjunto, e de tornar os métodos de educação artística método de educação universal da personalidade socialmente harmoniosa<sup>21</sup>.*

Ao *método* se imputa a função didascálica de formação dessa *personalidade socialmente harmoniosa*. O homem *moderno* — que só se realiza como protótipo, personificado por alguns artistas e *snoobs* — concebe e procede racionalmente, colocando sob a hegemonia do intelecto a intuição, a fantasia e as emoções, é entidade atemporal e atópica.

A arte, privilégio elitizado para os construtivos, desencanta, pois estes legam ao *design*, ao plano, o papel de assentar o geometral da nova sociedade. Garantindo a excelência no desempenho dos objetos, o *design* objetiva comportamentos e racionaliza a vida, seus gestos e atos. O *bom desenho*, afirmam, é pedagógico, educa o usuário. Assim, a formatividade demonstra o cadeamento causal dos efeitos preparados, pois, inteligível, descerra as coisas. Deste modo, contra o subjetivismo do romântico, pitoresco ou sublime, decanta-se a primazia da *objetividade (Sachlichkeit)*<sup>22</sup>, que se caracteriza por: ênfase nos processos produtivos; afirmação da regularidade, do rendimento e da precisão; rejeição às especiosidades decorativas — Loos assevera que o ornamento, por consistir em desperdício de trabalho humano, constitui delito; evidenciação da estrutura construtiva na estrutura formal que, consubstanciadas, indiscerníveis na unidade, eclipsam-se como entidades autônomas. Não há, pois, espaço para o excepcional, a obra do virtuose: extingüe-se o *unicum*, porquanto importa prescrever padrão, tipo, *standard*, módulo e célula; o elemento reprodutível, eqüidoso e invariável. Das metrópoles, na civilização maquinista, emana uma sensibilidade (*aísthesis*) que secreta novos referenciais estéticos:

*Assim que se fixa um standard, produz-se a solução econômica por excelência, encontra-se o ponto exato e não o aproximado. O ponto exato, o exato, eis a condição da beleza. A beleza é feita de relações comoventes:*

*não se pode por em relação senão quantidades exatas. A economia é a condição básica da beleza. A economia no sentido mais elevado*<sup>23</sup>.

Retoma-se a subsunção do estético no ético de compromissos com a economia, o cálculo e a inteligência: o *belo* não consiste em preceito transcendente: é imanente à exatidão, à conjugação da forma no uso. Tampouco a beleza se representa, pois é produzida. Consectariamente, os artistas eliminam a representação (*repraesentatio*), afirmando a construção (*constructio*). Aquilo que se produz com máxima eficiência e com meios mínimos é *necessariamente* belo, posto que preciso. Le Corbusier proclama que um avião ou um transatlântico<sup>24</sup> são tão formosos quanto o Partenon. Em ambos, a mesma regularidade e o mesmo equilíbrio; similar dominância de proporção e medida. As máquinas, encadeamento operativo de formas sólidas da geometria — cilindros, prismas, esferas etc. —, são, para ele, tão pujantes e impressionantes como a ordem colossal da ábside de São Pedro, concebida por Michelangelo. Léger assente a tais asserções asseverando que,

*na ordem mecânica, o fim dominante é útil, estritamente útil. Tudo tende à utilidade, com a maior severidade possível. Esta maré de utilidade não impede, contudo, o aparecimento de um estado de beleza. O caso da evolução da forma do automóvel é um exemplo perturbador do que digo; é mesmo curioso que, quanto mais o carro se aproximou de seus fins úteis, mais belo se tornou*<sup>25</sup>.

Vê-se pois que, para os positivos, também o *belo* progride. O que vale para o objeto, extrapolam, aplica-se extensivamente ao concerto das relações sociais. Uma sociedade bela é justa, medida, nela, como na máquina, as múltiplas interações são exatas: *sociedade administrada*.



O arquétipo deste projeto de eticidade estética — nos quadros de uma palingenesia social — é a máquina que, nada concedendo ao simbólico, assim ao supérfluo, em sua complexa articulação, opera relação causal esférica, sem poros. Imitando o Modelo, as unidades de produção se organizam mecanicamente, submetendo os componentes humanos (força de trabalho) à seriação reiterativa dos processos. Argan alude a projetos industriais de Behrens e Poelzig, descrevendo a geração de sua arquitetura:

*Não há mais simetrias, proporções e relações espaciais aceitas a priori; não mais uma concordância com a natureza que adeque a forma arquitetônica às suas leis. As massas articulam-se segundo uma regra imposta pelo trabalho que se desenvolve dentro, a forma plasma-se em um processo que é o processo mesmo da matéria bruta que ferve e se purifica nos altos-fornos, precipita em caudais incandescentes, circula em condutos tortuosos, escorre pelos laminadores e fieiras, e recebe, enfim, a marca de uma forma lúcida, exata, matemática. A fábrica não é mais, pois, apenas um lugar onde se trabalha, mas um instrumento enorme, uma máquina colossal em cujo interior milhares de homens atuam segundo uma disciplina inflexível: é a síntese suprema de máquina e homem, empenhados no processo racional que submete a matéria ao espírito<sup>26</sup>.*

Para os entusiastas da *civilização maquinista* parece, portanto, paradoxal que a *razão operativa*, havendo organizado as indústrias para tal eficácia, não alcance, de igual modo, ponderar e articular o conjunto das relações sociais. Entendem, pois, estender à sua pretensa tessitura a estreita amarração que caracteriza a operosa urdidura das unidades fabris, assim desembaraçando deseconomias, recorrências, conflitos... Essa sociedade redenta conhece-se na imagem da cidade planejada, funcional, sua *metrópole*. Nesse sentido, Le Bot escreve:

*a máquina era entendida como uma combinatória de elementos seriais cujo agenciamento resultava de uma pura razão científica. O que dizia então uma fração da vanguarda era que a arte devia tomar como modelo*

*essa lógica abstrata porque respondia a finalidades sociais definidas abstratamente pelo espírito e isso é que a tornaria completamente humana*<sup>27</sup>.

Há na exaltação maquinista, a idealização funcionalista e administrativa do social, designado pelo avisado engenho humano. Desconhecendo a dialética entre quantidade e qualidade, procede-se à redução: a máquina é paradigma da unidade de produção, a qual, por sua vez, torna-se exemplo para a ulterior ordenação da cidade, da sociedade. Assim, grosso modo, direciona-se o horizonte do *novo mundo*, dirigido por um estado-gerente, invisível e onipresente, que zela pelo bem estar dos cidadãos. Uma tirania nova, *previdente e suave*, enunciada em 1830 por Tocqueville:

*Se quisesse imaginar com que traços novos o despotismo poderia produzir-se no mundo, veria uma multidão incontável de homens semelhantes e iguais, que se movem sem cessar para alcançarem pequenos e vulgares prazeres, de que enchem a própria alma.(...)*

*Acima desses homens erige-se um poder imenso e tutelar, que se encarrega sozinho de assegurar-lhes os prazeres e velar-lhes a sorte. Este poder é absoluto, minucioso, regular, previdente e suave. Assemelhar-se-ia ao poder paterno, e, com ele, teria como objetivo preparar os homens para a idade viril; mas, ao contrário, procura somente mantê-los irrevogavelmente na infância; tem prazer em que os cidadãos se regozijem, desde que não pensem em outra coisa. Trabalha com prazer para seu bem mas quer ser o único a fazê-lo e o árbitro exclusivo; provê-lhes a segurança, prevê-lhes e satisfaz-lhes as necessidades, facilita-lhes os prazeres, conduz seus próprios negócios, dirige as indústrias, regulamenta as sucessões, divide as heranças; por que não poderia poupar-lhes inteiramente a preocupação de pensar e o trabalho de viver ?(...)*

*Após ter assim tomado em suas mãos poderosas cada indivíduo e após ter-lhes dado a forma que bem quis, o soberano estende os braços sobre toda a sociedade; cobre-lhe a superfície com uma rede de pequenas regras*

*complicadas, minuciosas e uniformes, através das quais os espíritos mais originais e as almas mais vigorosas não conseguiriam aparecer para sobressair na massa; não dobra as vontades, amolece-as, inclina-as e as dirige; raramente força a agir, mas opõe-se freqüentemente à ação; não destrói, impede o nascimento; não tiraniza, atrapalha, comprime, enerva, arrefece, embota, reduz, enfim, cada nação a nada mais ser que uma manada de animais tímidos e industriais, cujo pastor é o governo*<sup>28</sup>.

Apostou-se que pela igualação eliminar-se-iam as desigualdades. A homogeneização das personalidades é também um produto industrial que, na impessoalidade de seus processos, fabricando coisas, coisifica as pessoas. Tudo converge, na indiferença dos procedimentos exaustivos e minudentes, para a uniformidade. Joseph K. é incapaz de desvendar quem o incrimina ou pelo que é incriminado, mas sente se estreitarem progressivamente as cadeias da culpa. O Estado tutor da sociedade regimentada — prenunciado por Tocqueville —, do qual a cidade funcional é um aparelho, não é tirânico, pois, não havendo sujeito, não há tirano. Antes, assemelha-se à imagem de um grande pai que — como ocorre, segundo Freud, com os finalismos religiosos — desvela-se por seus infantes, e pressagiando-lhes recompensas potenciais para suas privações atuais, mantém-nos pueris, parvos:

*o sistema de doutrinas e promessas que, por um lado, lhe explicam os enigmas desse mundo com perfeição invejável, e que, por outro, lhe garantem que uma Providência cuidadosa velará por sua vida e o compensará, numa existência futura, de quaisquer frustrações que tenha experimentado aqui. O homem comum só pode imaginar essa Providência sob a figura de um pai ilimitadamente engrandecido*<sup>29</sup>.

No homem *razoável* se deseja um ser sem conflitos, que, sopesando, escolhe e orienta suas ações face à transparência de seus

objetivos. Ansioso por superar a *angústia*, ele inverte narcisicamente a *libido*. Este homem, na expressão freudiana, “Deus de prótese”<sup>30</sup>, é, decerto, fantasmático, assim como o é o *novo mundo*: são funcionais no imaginário de um tempo que, afirmando-se agnóstico, fomenta mitos e ídolos. Dziga Vertov, no manifesto *Noi*, publicado em 1922, diz:

*A psicologia impede o homem de ser exato como um cronômetro, frustra suas ambições de parecer-se com as máquinas. De nossa parte, não há razão para que a arte do movimento (o cinema) não dedique toda sua atenção ao homem do futuro, mais que ao homem atual. É vergonhoso que, ao contrário das máquinas, os homens não saibam comportar-se. Mas, que fazer se o comportamento impecável da eletricidade nos interessa mais que a desordem da gente ativa ou o ócio pedante da passiva...<sup>31</sup>*

Na verdade, o *comportamento* das máquinas e da eletricidade nunca foi *impecável*, mas o que importa é o imaginário alentado e Le Corbusier, em visita à fábrica Ford, comove-se com os carros deixando a linha de produção iguaizinhos, reluzentes, enquanto assinala ao taylorismo o caráter de “obra profundamente caritativa”<sup>32</sup>. Como na demiurgia construtiva de modelar a sociedade à semelhança das máquinas, as psicologias comportamentalistas desenvolvem padrões de condicionamento para conformá-la produtivamente: o automatismo **S-R** (estímulo-resposta), repetindo-se mecanicamente, otimiza o desempenho. O homem *racional* é o adestrado que, engrenado na ação regular do mecanismo societário, é pura objetividade. A habitação mínima, por exemplo, debatida no II C. I. A. M.<sup>33</sup>, não é *desejável* apenas por economia, mas também por constituir a medida racional, o *mésón*, a *ratio*, na qual os homens cômicos reconhecem seu *habitat*. Visando a maior eficácia nas interações de homens e coisas, os construtivos atribuem ao *design* o propósito de ilustrar o modelo eugênico do social, que projetam. O desenho se torna, assim,

intrinsecamente pedagógico; providente, ao perspectivar sua formatividade, forma a cidadania *moderna*.

Para a redenção da sociedade a partir da reforma da cidade os artistas cogitam, de início, celebrar uma aliança com a indústria, apelando ao bom senso dos empresários. Como a reciprocidade obtida foi circunstancial, modesta, quando não relutante, alguns buscam o patrocínio do Estado, mas então este tem outras prioridades, entre elas preparar nova guerra<sup>34</sup>. Nem os industriais, nem os governantes, arriscam-se apoiar as teses das vanguardas, conjurando os fantasmas de sociedades futuras. As vanguardas antecipam o deslocamento de destacamentos imaginários, que não as seguem: ficam sem retaguarda. Le Corbusier protesta pela necessidade de habitações, não de canhões ou munições, enquanto parte dos graduados da Bauhaus colabora com o *Reich* para o refinamento dos melhores armamentos da Segunda Grande Guerra: a destruição pode ser *moderna*, e a guerra, científica.

\* \* \*

Klee, ressaltando a precedência da *natura naturans* na *natura naturata*, declara que o artista:

*Quanto mais longe leva seu olhar, mais se amplia seu horizonte entre presente e passado. E mais se imprime nele, em lugar de uma imagem finita da natureza, a imagem — a única que importa — da criação como gênese<sup>35</sup>.*

A consonância entre vislumbres do futuro e revivescências da origem, denota que era comum a muitos dos artistas engajados nos movimentos de vanguarda — Kandinsky, Klee, Mondrian, Le Corbusier —, a convicção de que as constatações positivas das ciências não contestam as tradições esotéricas. Para eles, o saber, avançando, reaproxima-se das teofanias imemoriais, consagradas em diversas revelações. Os

mitos e religiões particulares correspondem a formas metafóricas, pelas quais — em tempos em que o incipiente progresso da ciência ainda não possibilitava sua cabal explicitação — enunciara-se a *verdade*. À *evolução* do conhecimento compete esclarecer o que, obscuramente, anunciam antigas intuições.

O Kandinsky didático de Ponto Linha Plano<sup>36</sup>, não obstante sua nunca renegada adesão à mística teosófica, procura estabelecer os meios para, ao valer-se exclusivamente de elementos propriamente pictóricos, proporcionar percepções de profundidade, peso, repouso, tensão ou movimento. Demonstra que na obtenção destes efeitos pode-se prescindir de figurá-los ou mimetizá-los. Supondo garantir com a homogeneidade do psicofisiológico a inteligibilidade plástica, Kandinsky tem por ocioso e dispersivo o concurso de simbolizações ou de convencionalismos iludentes, tais como a perspectiva linear e a esquiagrafia, que, ademais, resvalam nas superfícies<sup>37</sup>.

Apologista da *natureza*, Rousseau execra as convenções — que congelam as palavras no significado — e ressalta, na formação das línguas, o momento da passagem do cantar ao dizer, quando a eufonia do falar “persuadia sem convencer e descrevia sem raciocinar”<sup>38</sup>. Kandinsky, por sua vez, pitagórico, estende a *natural* primazia da música a todas as artes:

*o som musical tem acesso direto à alma. Imediatamente encontra nela uma ressonância por que o homem leva a música em si mesmo (Goethe). (...) Desta situação, a pintura, com ajuda de seus meios, evoluirá para a arte em sentido abstrato e alcançará a composição puramente pictórica*<sup>39</sup>.

A arte abstrata pode, portanto, pela sua universalidade — posto não estar condicionada pelas normatizações ou pela reiteração dos hábitos,

mas sim fundamentada na estabilidade de esquemas sensórios e perceptivos comuns —, produzir obras mais convincentes que as melhores da pretérita<sup>40</sup>. Esta postulação tem por implícita a idéia de que a própria estrutura orgânica e neurológica contém, *em germe*, formas peculiares de recepção e elaboração dos estímulos sensíveis, às quais compete à arte harmonizar-se. Deste modo, a pintura se torna, conseqüentemente, livre e universal, posto que não apela pelo arbítrio de mediações caudatárias de costumes e convenções. Anatemizando pré-concebimentos e consentindo em observar as coisas com um novo olhar, instaura-se o *próprio olhar*<sup>41</sup>, um olho desarmado, originário. Kandinsky conjuga as teorias artísticas da *pura visualidade* (*Sichtbarkeit*) e da empatia (*Einfühlung*) ou, segundo os termos de Wörringer, agrega os dois impulsos, no homem, para a arte: abstração e empatia; o geométrico e o orgânico; o cristal — estrutura ainda natural, mas rigorosa — e a flor — caprichoso órgão copulativo. A disposição expressiva da música, em sua eteriedade, ao mesmo tempo que induz à consonância anímica, estimula os processos perceptivos, liberando uma nova sensibilidade; veraz, pois da *natureza humana*.

Contudo, essa idealização de uma homogeneidade cultural abrangente é, pelo menos desde Montaigne, encarada com ceticismo<sup>42</sup>. Que *tal estado* identitário inexistia não surpreende; tampouco espanta o fato de ser recorrentemente invocado. Na includência de seus programas, as vanguardas artísticas são exemplo de reincidência na expectativa de promover uma reconciliação póstuma entre Platão e Aristóteles.

A transição do tom ressonante e animista Do Espiritual na Arte para o empenho sintático de Ponto Linha Plano é consentânea com a

mudança do círculo expressionista do *Blaue Reiter* para a esfera propedêutica da *Bauhaus*. Essas posturas aparentemente excludentes estavam associadas, pois vistas como complementares. Ryckwert mostra que, apesar da exaltação racionalista atribuída pela historiografia à Escola de Weimar, nela sempre se projetou um *lado obscuro*<sup>43</sup>, que atingiu seus docentes — mesmo Gropius — e discentes:

*Para Kandinsky, e para seus amigos do Blaue Reiter, as leis da arte, como as da natureza, pareciam não só imutáveis como universalmente aplicáveis a todas as artes. Particularmente a música e as artes visuais correspondiam-se estreitamente entre si*<sup>44</sup>.

\* \* \*

Enquanto para alguns o esclarecimento das ciências significa um reencontro com o fulgor primordial, emerso das trevas, as vanguardas positivas, no sentido geral, entendem que as luzes do saber iluminam a penumbra de mitos e superstições. Ambas vertentes, contudo, confluem, nos anos seguintes ao fim da 1ª Grande Guerra, para instar a urgência da realização do programa construtivo. No razoável século XVIII já se disseminara a postulação do conhecimento como agente reorientador das práticas políticas e das interfaces sociais, mas é na década de 1920 que se mostra imperativa a transformação nos próprios pressupostos da sociabilidade. Disse Franz Marc:

*Aquela era a hora secreta da morte da velha época. Que nos resta hoje de sagrado, de tudo que fica às nossas costas? A partir de agora, ninguém, ninguém pode voltar atrás por obre o charco de sangue da guerra e viver o passado*<sup>45</sup>.



Contra o desmedido, irracional, do confronto bélico afirmou-se imprescindível reedificar o mundo sobre outras fundações. No Manifesto III de De Stijl, *Pela Formação de um Novo Mundo*, assinala-se:

*Concentração e posse, individualismo espiritual e material eram as bases da velha Europa. Neles ficou aprisionada. Não pode libertar-se. O perigo é fatal. Nós observamos com calma; ainda que pudéssemos, não interviríamos. Não desejamos prolongar a vida desta velha prostituta. Uma nova Europa está nascendo em nós*<sup>46</sup>.

Depois do esgotamento dos preceitos e valores, acreditou-se que só na sobriedade da ciência, que é a universalidade da razão, poder-se-ia propor um começo, que fosse, também, o resgate da origem, quando ainda *razão e natureza* reconhecendo-se, reconfortavam-se.

Contudo, o totalitarismo do decênio de 30 pulveriza os auspícios e o *toque de recolher* encerra o ciclo histórico das vanguardas. A truculência das ditaduras faz esvaecer a alentada expectativa na construção de um *novo mundo* e, assim, obstruindo as novas *Luzes*, reinstala-se a opacidade: ao invés do triunfo da razão, assiste-se ao turvamento das paixões; não a generosa solidariedade, sectarismos torpes. Interrompe-se aí a sucessão de movimentos das *vanguardas* e suspende-se a iminência do *novo mundo*. Artistas migram, grupos desmobilizam-se, e em Chicago, tardiamente, tenta-se a ressurreição do entusiasmo da *Bauhaus* rematada. Passados os momentos combativos, as transformações artísticas concebidas pelas vanguardas, com o apoio de parte da crítica, obtêm o assentimento de um público refinado, sendo assimiladas pelo mercado, suas galerias e museus, suas publicações e jornais. Particularmente nos Estados Unidos, que abrigam migrantes, promove-se e patrocina-se a produção, a circulação e o consumo do *moderno*: organizam-se exposições — destacadamente as do Museum of Modern Art, New York —, encomendam-se obras

e projetos e as Universidades acolhem artistas e eruditos. Despojado de finalismo ético, o Movimento Moderno difunde-se, reduzido a acervo disponível de morfemas, e é acolhido sem maiores reservas pelo público, mercado e indústria. Com Kopp<sup>47</sup>, pode-se dizer que o *moderno* deixara de ser *causa*, tornando-se *estilo*. Se, em geral, os governos totalitários incentivam princípios acadêmicos, fazendo as artes exaltarem o poder — aliás, com resultados pífios —, países como a Itália e o Brasil valem-se, ambigüamente, da nova arte para propagandear uma modernidade de Estado *novo*.

É significativo que o derradeiro movimento vanguardista, com manifestos e proselitismo, enalteça o onirismo, o inconsciente, a aleatoriedade, e estabeleça uma ortodoxia que reclama o engajamento político-partidário, alegando a inviabilidade de transformar homens sem revolucionar a sociedade. Breton e Trotski (Rivera) asserem:

*O que queremos:*

*A independência da arte — para a revolução;*

*A revolução — para a liberação definitiva da arte*<sup>48</sup>.

Entretanto, nos anos que aparelhavam a 2ª Guerra, as condições para a emergência de novos movimentos haviam se exaurido. Assim como as proposições éticas e gnosiológicas da Ilustração não poderiam ser concebidas senão enquanto aderentes a um desiderato de renovação das instituições e das relações sociais, o projeto estético construtivo é indissociável das transformações políticas que se tinham por iminentes. Despojado da visão prospectiva de um *novo mundo*, o desvelo dos intelectuais engajados nos movimentos vanguardistas fica reduzido a um trabalho negativo contra a tradição no trabalho positivo de (re)criação de linguagens. Embotara-se a teleologia esperançosa de um advento redentor do *novo mundo*: um mundo que fora concebido no tempo raciocinante das *Luzes*.

# NOTAS

01. RÓDCHENKO, A. & STEPÁNOVA, B. *Programa del Grupo Productivista* cit. in: DE MICHELI, Mario. Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX; trad. A. S. Gijón. - Madrid: Alianza, 4ª reimp., 1985, p. 405.

02. *Em Zurique, em 1915, quando perdemos o interesse pelos matadouros da guerra mundial, nós nos voltamos para as belas-artes. Enquanto o trovão das baterias ressoava a distância, fazíamos colagens, recitávamos, versificávamos, cantávamos, pondo a alma inteira nisso. Buscávamos uma arte elementar que pudesse, pensávamos, salvar a humanidade da loucura furiosa daqueles tempos. Aspirávamos uma nova ordem, que restauraria o equilíbrio entre o Céu e o Inferno. Esta arte tornou-se gradualmente objeto de uma geral reprovação. Surpreende que os "bandidos" não pudessem entender-nos? Sua mania pueril de autoritarismo leva-os a esperar que a própria arte sirva de instrumento para emburrecer a humanidade.*

Hans Arp, cit. in: ADES, Dawn. O Dada e o Surrealismo; trad. L.C. Frota. - Barcelona: Labor do Brasil, 1976, p. 14.

03. *O curioso acerca do Ready-Made é que nunca pude chegar a uma definição ou explicação que me satisfaça inteiramente. Qualquer objeto fabricado, isolado de seu significado funcional, pode tornar-se um Ready-Made, com ou sem mais tratamento. (...) Considero o gosto, o bom e o mau, o maior inimigo da arte. No caso dos Ready-Mades, procurei manter-me afastado do gosto pessoal e ficar inteiramente consciente do problema...*

entrevista de Marcel DUCHAMP in: KUH, Katharine. Diálogo com a Arte Moderna; trad. J. Monteiro. - Rio de Janeiro: Lidador, s. d., p. 109.

04. O termo *dadaísmo*, embora corrente, não me parece correto. *Dadá* nunca quis ser um *ismo* e não poderia ser um *ismo*.

05. BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor*; in: Obras Escolhidas - (volume 1 - *Magia e Técnica, Arte e Política*); trad. S. P. Rouanet. - 2ª ed. - São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 128.

06. Si le signe ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur autres signes, son sens est tout engagé dans la langage, la parole joue toujours sur fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler. Nous n'avons pas, pour la comprendre, à consulter quelque lexique intérieur qui nous donnât, en regard des mots ou des formes, de pures pensées à sa vie, à son mouvement de différenciation et d'articulation, à sa gesticulation éloquent.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Langage Indirect et les Voix du Silence*; in: Signes; Paris: Gallimard, 1960, p. 53.

07. Através do poeta as coisas se revelam, jogam fora seus velhos nomes e, junto com os novos nomes, adquirem também novos significados... Dessa maneira, o poeta realiza uma mudança semântica; elege um conceito da série semântica em que se encontrava e o transfere, com a ajuda de outra palavra (de um tropo), a outra série semântica. Nós percebemos o objeto como algo novo porque se encontra em outra série. A nova palavra o cinge como uma roupa nova. Foi retirado o sinal.

CHKLÓVSKI, V. *O Teorii Prozy* (1925/1929); cit. in: TAFURI, Manfredo. *El Socialismo Realizado y la Crisis de las Vanguardias*; in: ASOR ROSA, A. et alii. Socialismo, Ciudad, Arquitectura: URSS 1917-1937; trad. C. Suárez. - Madrid: Alberto Corazón, 1973, p. 54.

08. DADA lui ne sent rien, il n'est rien, rien

*Il est comme vos espoirs: rien*

*Comme vos paradis: rien*

*Comme vos idoles: rien*

*Comme vos hommes politiques: rien*

*Comme vos héros: rien*

*Comme vos artistes: rien*

*Comme vos religions: rien*

PICABIA, Francis. *Manifeste Cannibale*; cit. in: HUGNET, Georges. L'Aventure Dada; Paris: Galerie de l'Institut, 1957, p. 75.

09. cit. in ADES, Dawn. *Dadá y Surrealismo*; in: STANGOS, Nikos (comp.). Conceptos de Arte Moderno; trad. J. S. Blanco. - Madrid: Alianza, 1986, p. 105.

10. ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte; trad. H. Gubernatis. - Lisboa: Estampa, 1988, p. 62.

11. *O unicum artístico é, portanto substituído pela artisticidade difusa, a arquitetura anula-se e dispersa-se no projeto urbano, as contradições da história apaziguam-se num Nirvana como estágio final da luta do homem contra a natureza: as proposições de Mondrian são em muitos aspectos proféticas e plenas de significados recônditos.*

TAFURI, Manfredo. Teorias e História da Arquitectura; trad. A. Brito e L. Leitão. - Lisboa: Presença, 1979, p. 68.

12. idem, ibidem.

13. DOESBURG, Theo van, EESTEREN, C. van & RIETVELD, G. *Manifesto IV del grupo de Stijl*; cit. in: DOESBURG, Theo van. Principios del Nuevo Arte Plástico y Otros Escritos; trad. C. Crego. - Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1985, p. 192.

14. *Il y a un esprit nouveau: c'est un esprit de construction et de synthèse guidé par une conception claire.*

LE CORBUSIER. Vers une Architecture; Paris: Éditions Vincent, Fréal & Cie, 1958, p. 85.

15. *Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neue Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionem Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.*

GROPIUS, Walter. *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*; in: CONRADS, Ulrich. Programme und Manifeste zur Architektur des 20 Jahrhunderts; Frankfurt-Berlin: Verlag Ullstein GmbH, 1964, p. 47.

16. EL LISSÍTSKI. *Nasci* (1924); in: 1929, La Reconstrucción de la Arquitectura en Rusia y Otros Escritos; trad. J.-E. Cirlot. - Barcelona: Gustavo Gili, 1970, p. 123.

17. KLEE, Paul. *Credo del Creador*; in: **Teoria del Arte Moderno**; trad. H. Acevedo. - Buenos Aires: Calden, 1976, p. 55.

18. A insistência nessa visão da ciência, que acredita que o complexo resulta da conjugação de elementos simples e que, por procedimentos analíticos e decompositivos, pode-se resgatá-los, mostra a defasagem das vanguardas relativamente às postulações da ciência a elas contemporânea. Esta, já então sabia que “*o elemento é complexo*”

BACHELARD, Gaston. *A Filosofia do Não*; trad. J. J. M. Ramos. - in: BACHELARD, G. **A Filosofia do Não e Outros Ensaios**; São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores), p. 18.

19. *Tradition, dogmen und die vorherrschaft des individuellen Stehen dieser realisierung im wege.*

DOESBURG, The van et alii. *Manifest I de De Stijl - 1918*; in: CONRADS, Ulrich. op. cit., p. 36.

20. *Breve resumen de principios*

1. *La forma. La base de un sano desarrollo de las artes reside en la completa eliminación de la noción de forma.*

*Explicaciones: bajo forma se entiende aquí: toda forma individualmente limitada, cerrada que no tiene ninguna relación con aquello que está fuera de ella misma. (...)*

*En lugar de esta morfoplástica más o menos “abstracta”, esto es, más o menos “velada”, De Stijl exigió que los medios de expresión creativos se desprendieran de lo individual y en lugar de la forma o del elemento formal exigió medios de expresión universales en todas las artes. Los medios de expresión primarios, llamados informes (despojados de todo lo individual) se alcanzan únicamente por la reducción más extrema.*

DOESBURG, Theo van. **Principios del Nuevo Arte Plástico y Otros Escritos**; trad. C. Crego.- Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1985, pp. 197 e 198.

21. ARVATOV, Boris. **Arte Produção e Revolução Proletária**; trad. I. Fiorillo. - Lisboa: Moraes, 1977, p. 36.

22. *L'equivalente tedesco della "praticità britannica" è la Sachlichkeit: ma se l'empirica praticità britannica si risolveva in agio di vita, la Sachlichkeit è oggettività e concretezza, corrispondenza essata e calcolata della cosa alla funzione, della forma all'uso.*

ARGAN, Giulio Carlo. Walter Gropius e la Bauhaus; Torino: Giulio Einaudi, 1951, p. 37.

23. LE CORBUSIER. *Construire en Série* (marzo 1924); in: Almanach d'Architecture Moderne; Paris: G. Crès et Cie., 1925, (ed. fac-simile: Torino: Bottega d'Erasmus, 1975) p. 79.

24. *Si l'on oublie un instant qu'un paquebot est un outil de transport et qu'on le regarde avec yeux neufs, on se sentira en face d'une manifestation importante de témérité, de discipline, d'harmonie, de beauté calme, nerveuse et forte.*

LE CORBUSIER. Vers une Architecture; op. cit., p. 80.

25. *Si le but des architectures monumentales précédents était le Beau prédominant sur l'utile, il est indéniable que dans la ordre mécanique, le but dominant est utile, strictement utile. Tout tend à l'utilité avec le plus sévérité possible. La poussée à l'utile n'empêche donc pas l'avènement d'un état de beauté*

*Le cas de l'évolution de forme automobile est un exemple toulant de ce que j'avance; il est même curieuse par ce fait que, plus la voiture s'est approché de ses fins utiles, plus elle a été belle.*

LÉGER, Fernand. *L'Esthétique de la Machine: l'Objet Fabriqué, l'Artisan et l'Artiste*; in: Fonctions de la Peinture; Paris: Éditions Gonthier, 1965, p. 54.

26. *Non vi sono più simmetrie, proporzioni e rapporti spaziali accettati a priori; non più una concorde natura che assesti le forme architettoniche nelle sue leggi. Le masse si articolano secondo una regola imposta del lavoro che si svolge dentro, le forme si plasmano in un processo ch'è il processo stesso della materia greggia che ribole e si purifica nelli altiforni, precipita in colate incandescenti, circola in condutture tortuose, scorre sotto i laminatori e le trafilè, riceve infine l'impronta di una forma lucida, essata, matematica. La fabbrica non è più soltanto un luogo dove si lavora, ma un immane strumento,*

*una machina colossale nel cui interno migliaia di uomini agiscono secondo un'inflessibile disciplina: è la sintesi suprema di machina e uomo, impregnati nel processo razionale che soggioga la materia allo spirito.*

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e la Bauhaus**; op. cit., p. 40.

27.LE BOT, Marc. **Arte/Design**; (traduzido da revista "Traverses" n°2, nov. de 1975, p. 5, sem indicação do tradutor para o Português); in: revista "Malasartes"; n° 3, Rio de Janeiro: junho de 1976, p. 23.

28.TOCQUEVILLE, Alexis de. *A Democracia na América*; trad. J. A. G. Albuquerque. - in: JEFFERSON, Thomas et alii. **Escritos Políticos**; 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os Pensadores), pp. 310 e 311.

29.FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*; trad. J. O. A. Abreu. - in: **Cinco Lições de Psicanálise e Outros Escritos**; São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores), p. 139.

30.FREUD, Sigmund. op. cit., p. 152.

31.VERTOV, Dziga. *Noi* (manifesto publicado em *Kinophot*, n° 1, 1922); cit. in: TAFURI, Manfredo. op. cit., pp. 62 e 63.

32.*Une précision encore. La base fondamentale du taylorisme (oeuvre profondément charitable et non pas cruelle) est de maintenir la constance des facteurs constituant un travail.*

LE CORBUSIER. *Las Techniques sont l'Assiette même du Lyrime*; in: **Précisions sur un État Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme**; Paris: Éditions Vincent, Fréal & C<sup>ie</sup>, 1960, p. 64.

33.A esse respeito veja: AYMONINO, Carlo. **La Vivienda Racional; Ponencias de los Congressos CIAM 1929-1930**; trad. J. F. Chico et alii. - Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

34.*Le Corbusier giuoca tutte le sue carte sul prestigio della borghesia rinvigorito dalla vittoria; vuole aiurtala a fare la sua pace dopo quella che era stata la sua guerra; scambia per una garanzia della futura cooperazione tra i popoli quella*



civilisation machiniste *che era stata una causa del conflitto; sogna di crescere in ogni lavoratore un piccolo borghese, compensando con uno standard di benessere materiale la rinuncia ai diritti e alla lotta di classe. Al mondo che aspira a una nuova etica offre raggianti una perfetta eugenetica sociale. Quando s'accorge che la civilisation machiniste fabbricava cannoni invece di case, e in buona fede protesta, i cannoni avevano cominciato a dirrocare le case. Allora si rifugia un'altra volta negli immortali principî, diventa l'élève de la nature, fa dell'urbanistica come giardinaggio sociale, fantastica di civiltà arcaiche e di miti solari, mediterranei; dalla storia dell'avenire ricade a capofitto, com'era da prevedere, nella preistoria."*

ARGAN, Giulio Carlo. op. cit., p. 16.

35. KLEE, Paul. *Acerca del Arte Moderno*; in: **Teoria del Arte Moderno**; op. cit., pp. 48 e 49.

36. KANDINSKY, Wassily. **Ponto Linha Plano**; trad. J. E. Rodil. - Lisboa: Edições 70, 1987

37. *El credo artístico de ayer y el estudio de la naturaleza adscrito a él consistían en lo que bien podemos llamar estudio arduamente detallado de las apariencias. El Yo y el Tú, el artista y el objeto, procuraban comunicarse por la vía físico-óptica a través de la capa de aire que separa al Yo del Tú. De ese modo se obtuvieron excelentes vistas de la superficie del objeto filtrada por el aire.*

KLEE, Paul. *Caminos Diversos en el Estudio de la Naturaleza*; in: **Teoria del Arte Moderno**; op. cit., p. 68.

38. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*; trad. L. S. Machado. - in: **Obras Seletas**; 2ª ed. - São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores), p. 166.

39. KANDINSKY, Wassily. **De lo Espiritual en el Arte**; trad. G. Dietrich. - 5ª ed. - Barcelona: Barral/Labor, 1986, p. 61.

40. A assim denominada *arte abstrata* é, de fato, tão abstrata quanto as *figurativas*, ambas são informadas por convenções. Contudo, estas, ainda que arbitrárias, pretendiam preservar um certo caráter analógico que a modernidade programaticamente recusa.

41. *La semejanza de las aspiraciones espirituales en todo medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que, perseguidas, fueron más tarde olvidadas; es decir, la semejanza del sentir íntimo de todo un periodo puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un periodo pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias. Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos.*

KANDINSKY, W. *De lo Espiritual en el Arte*, op. cit., p. 21.

42. Le Bot reitera um lugar comum quando assinala que:

*pintar no consiste em remontar-se intuitivamente a los orígenes de un visible en estado nativo o preobjetivo. Tal estado no existe. No es mas que un sueño del paraíso perdido, ya que toda visibilidad ya está socialmente, institucionalmente determinada. Y pintar no es tampoco una puesta en cena fantasmagórica de la intimidad perdida y recobrada.*

LE BOT, Marc. *La Muerte del Arte*; in: *Revue d'Esthétique*. - **La Práctica de la Pintura**; trad. F. S. Cantarell. - Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 136.

43. *The apologists and the historians of the Bauhaus have always presented it as the shrine of reason in an unreasonable, confused world. I wish to show that this picture is a distortion of what was thought or done. And I propose to suggest that the Bauhaus remains interesting and relevant because it had an irrational, strong dark side.*

RYCKWERT, Joseph. *The Dark Side of Bauhaus*; in: **The Necessity of Artifice**; London: Academy, 1982, p. 44.

44. RYCKWERT, Joseph. *The Dark Side of Bauhaus*, op. cit., p. 47.

45. FRANZ MARC. cit. in: SUBIRATS, Eduardo. **A Flor e o Cristal**; trad. E. Brandão. - São Paulo: Nobel, 1988, p. 36.

46. DE STIJL. *Manifiesto III: Hacia la Formación de un Mundo Nuevo*; cit. in: DE MICHELI, Mario. **Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX**; trad. A. S. Gijón. - 4ª reimp. - Madrid: Alianza, 1985. p. 418.

47.KOPP, Anatole. **Quando o Moderno não era um Estilo e sim uma Causa;** trad. E. G. Oliveira. - São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.

48.BRETON, André e RIVERA, Diego. *Por uma Arte Revolucionária Independente*; in: BRETON, André. **Por uma Arte Revolucionária Independente / Breton-Trotsky;** trad. C. S. Guedes. - São Paulo: Paz e Terra/CEMAP, 1985, p. 46.

## Referências das Ilustrações

### Volume I

- Pag.1. *Plano Urbanístico para São Paulo - Le Corbusier*  
in: Bardi Pietro Maria - **Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**; São Paulo: Nobel, 1984, p.50
- Pag.6. *Roma em 1602*  
in: BENEVOLO, Leonardo. **Diseño de la Ciudad - 4: El Arte y la Ciudad Moderna del Siglo XV al XVIII**; Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p.89.
- Pag.26 *Trânsito em Londres - Gustave Doré*  
in: BENEVOLO, Leonardo. **Diseño de la Ciudad - 5: El Arte y la Ciudad Contemporánea**; Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p.189.
- Pag.52 *Retrato de Baudelaire - Gustave Courbet*
- Pag.79 *Villa a Carthage - Le Corbusier*  
in: PETIT, Jean. **Le Corbusier lui-même**; Paris: Jean Petit, 1970, p.71
- Pag.109 *A Torre Eiffel - Robert Delannay*

### Volume II

- Pag.139 *Maquete da Torre de Tátlin*  
in: KOPP, Anatole. **Constructivist Architecture in U.R.S.S.**; London: Academy, 1985, p.21.
- Pag.153 *Perspectiva Axionométrica do Pavilhão de Melnikov - Paris, 1925.*  
in: STARR, S. Frederick. **K.Melnikov: Le Pavillon Soviétique**; Paris 1925; Paris: L'Equerre, 1981, p.127.
- Pag.189 *Frontispício do Essay sur l'Architecture de Laugier*  
in: LAUGIER, Marc-Antoine. **Essay sur l'Architecture**; Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979.
- Pag.219 *Jerusalém, minha glória suprema - Paul Klee*
- Pag.230 *Cidade de Blocos - Ludwig Hilberseimer*  
in: LAMPUGNANI, Vittorio Magnano. **Dibujos y Textos de la Architecture del Siglo XX: Utopia y Realidad**; Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p.79.

---

Tese de Doutorado:

## METRÓPOLE E ABSTRAÇÃO

Departamento de Filosofia  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

1993

**RICARDO MARQUES DE AZEVEDO,**  
sob a orientação do  
**PROFESSOR DOUTOR LEON KOSSOVITCH**

Chácara São Pedro (Itatiba) e São Paulo  
Fevereiro de 1993.