

Duas notas sobre formação do imaginário estético-cultural

Ronaldo Reis
UFF

1. A construção de um *telos*

No apagar das luzes do século XVIII, o solipsismo - esteio moral da Razão Iluminista e fonte inspiradora da liberdade que movia o humanismo burguês - cede sob o impacto do Terror que sucede a vitoriosa Revolução Francesa. E para o horror dos filósofos humanistas, nenhum ideal Iluminista se mostraria suficiente para conter os excessos cometidos em nome da liberdade. Se a gênese do poder político da burguesia industrial se deveu ao desvelar de uma visão de mundo fundada num “gesto original” capaz de garantir a sua hegemonia, o caos - o Terror - trazia, de fato, uma ameaça imponderável a tudo isso. Fazia-se necessário encontrar um baluarte de defesa contra o caos - diriam o filósofo Schiller e o poeta Goethe. E esse baluarte seria encontrado na herança do pensamento de Kant, no qual o *juízo estético* adquirira um lugar relevante. Apartado do mundo material, o *juízo estético* constituía-se, para o filósofo, um “sentimento moral”, uma moldura ideal para a subjetividade burguesa. Transformado em ideal educacional por Schiller e Goethe, a estética surgiria como “a força que está na base de nossa humanidade moral”, capaz de reformar a cultura e revolucionar a subjetividade (Eagleton: 1993). Sobre o solo fértil dessa nascente subjetividade e do impulso burguês para a liberdade semeou-se então uma nova interpretação do mundo e do sujeito: o mundo material deveria ser *apenas* o “lugar dos sujeitos livres”, e estes últimos seus defensores contra as “pilhagens do subjetivismo”. Reconstruir pacientemente o *espaço* renovado pelo sopro da Razão - do qual o sujeito é soberano - que havia sido degradado moralmente pelo hedonismo barroco e pela frivolidade

rococó - estilos da arte cortesã decadente -, constituir o “telos da existência humana” capaz de “preservar o modo de vida burguês do obscurantismo e da irrealidade” impunham-se como as principais tarefas dos artistas e dos filósofos do século XVIII (1993).

No entanto, Giulio Carlo Argan chama a atenção para o fato de que nenhuma dessas perspectivas teóricas, as quais situam a estética entre a lógica e a moral, fariam muito sentido se não encontrassem correspondência no seio da própria *produção* artesanal, na arquitetura e nas artes de sua época. Segundo Argan, deve-se, por exemplo, aos marceneiros e aos artesãos “a difusão da cultura figurativa neoclássica entre os costumes sociais, à medida que descobrem que a simplicidade construtiva do antigo se presta admiravelmente à produção já parcialmente em série”, favorecendo assim o processo de transformação do artesanato em indústria. Já entre os arquitetos predominaria a idéia de que “a cidade, não sendo mais patrimônio do clero e das grandes famílias, mas instrumento pelo qual a sociedade realiza e expressa seu ideal de progresso, deve ter um asseio e um aspecto racionais”, e nas pinturas de Delacroix, Gericault, Constable e Turner, cujas obras manifestavam o que havia de mais sincero do Romantismo histórico, tudo parecia efervescer aquecido pelo crescente grau de liberalização das idéias novas, dos novos costumes, de uma visão ampliada da realidade (1992, 11-71).

Deve-se a Hegel grande parte da ousada estetização do pensamento burguês a partir das primeiras décadas do século XIX. Para o filósofo alemão, a realidade deve ser apreendida, pensada e explicada pela Razão, tornando-se uma “representação de um *discurso estético*”, um “artefato” cultural por meio do qual se expressa o *Espírito objetivo*: isto é, a Vontade Coletiva, a Moral, o Direito, a Política do burguês. Nesse sentido, o Belo surge na filosofia de Hegel como um sentimento ideal que expressa a totalidade expressiva do burguês no mundo ou a sua verdade, a Verdade Histórica.

Para o crítico inglês Terry Eagleton, o tema hegeliano da Verdade Histórica representa e perfaz “uma síntese formidável entre o Iluminismo e o pensamento romântico”, sendo talvez o principal legado filosófico e estético herdado pelo homem moderno (1993). Com efeito, Hegel percebe que o dilema que o mundo moderno trazia junto com todo o aparato técnico era suficiente para levar o homem ao niilismo completo, e na medida em que reconhece e valoriza a contradição existente entre o *livre arbítrio* (a Liberdade, a Autonomia) essencial para o

sujeito burguês e a sua própria *existência* (a Natureza, a História). Hegel estetiza esta última fazendo-a deslizar para dentro da liberdade, reduzindo-a ao campo da verdade do sujeito. Com isso, Hegel evita incorrer no equívoco de subordinar a existência à subjetividade como fizeram os intelectuais românticos, chamando ainda a atenção para o fato de que nenhuma essência será completa sem que se respeite em sua trajetória o reino da necessidade e da objetividade. Nesse sentido, o filósofo estetiza a relação entre as categorias centrais de seu pensamento, discorrendo sobre a necessidade de a essência transitar no plano das ações objetivas, encontrando nesse movimento de deslizamento contínuo “a poderosa obra de arte do *Geist*, sujeito e objeto, forma e conteúdo, parte e todo, liberdade e necessidade deslizando para dentro e para fora um do outro incessantemente, traçando o caminho paciente do Espírito para a sua autoperfeição” (1993, 91-114).

Para os mais ilustres e respeitados escritores e críticos franceses do século XIX, como Charles Baudelaire e Émile Zola, o pensamento estético de Hegel constituir-se-ia verdadeiramente num marco de modernidade, oferecendo um contraponto ideológico poderoso para os artistas e intelectuais insatisfeitos com a indesejável feição que a vida urbana e a arte assumiam sob o peso do individualismo burguês (Venturi: 1984, 197-199). De fato, se anteriormente Hegel havia chamado certas obras de “criações fictícias” e alguns pensamentos de “divagações rapsódicas”, considerando-as de resto “um insulto à dignidade da razão burguesa” (Eagleton: 1993, 102), sob a influência deste Baudelaire sentir-se-ia à vontade para dirigir à burguesia francesa de seu tempo uma advertência carregada de ironia hegeliana: “como donos da força e do governo devem ser capazes de sentir o belo, pois assim como não podem dispensar o poder, não podem dispensar a poesia” - diria ele. De acordo com o poeta e crítico francês, o artista tem um dever *propedêutico*, no sentido de analisar, interpretar, orientar e dirigir a sociedade a partir de sua própria expressão no mundo. Deve, portanto, o artista expressar aquilo que é *contingente* (o característico) e o que é *eterno* (o belo), unindo os dois aspectos que ele considera essencialmente integrantes da arte de seu tempo.

Explica-se a inusitada celebração dos intelectuais franceses – de resto, invariavelmente xenófobos - ao pensamento de um estrangeiro devido ao quadro de incertezas espirituais pelo qual passava o país. O culto da personalidade, há muito legitimado socialmente pela crença romântica

ca na imanência secular, passava a sofrer o assédio de costumes desenvolvidos em algumas décadas de capitalismo industrial, adivinhando-se alguns desastres psicológicos como o medo da exposição involuntária do caráter, a superposição do imaginário público e privado, o retraimento defensivo diante dos sentimentos e o aumento da passividade (Sennett: 1989). Com esse novo código, a realidade que as pessoas acreditavam se tornara tão somente aquilo que elas podiam experimentar imediatamente, instalando uma espécie de terror diante do imanentismo de suas vidas. Nesse sentido, as revoltas populares de 1830 e 1848 não apenas emoldurariam tal quadro como, principalmente, serviriam de justificativa para a violenta reação desencadeada pela classe dominante, cuja conseqüência foi a instauração do Segundo Império por Luís Napoleão. Semelhante a um Estado Policial - juiz mais competente em todas as questões de moral e de gosto, de acordo com a visão de mundo da burguesia da época - o modelo político implantado acirrará ainda mais as inúmeras contradições internas da esfera cultural. De um lado, a extinção dos últimos laços que prendiam a burguesia ao *ancien régime* tornar-se-ia um problema para os novos-ricos, à medida que a ausência de referência do gosto refinado da velha classe aristocrática dificultava a busca de um modelo estético que refletisse a sua riqueza. De outro lado, a Academia - a grande obra do Iluminismo burguês - há muito deixara de ser uma fonte confiável para inflexões estéticas inovadoras como as foram de Jean-Louis David e de Éugène Delacroix, tendo cedido espaço para uma crescente e definitiva cultura academista repleta de regras e normas que primavam pela inexpressividade e falta de originalidade. Sem referências, uma parcela significativa e influente da burguesia passaria a adotar tudo que se revelava ostentatório, pomposo e dispendioso, sentindo-se à vontade para projetar no espaço público, na cidade, a sua visão particular de mundo (1989, 271-314).

Diante disso, tem razão Giulio Carlo Argan quando observa que a orientação *propedêutica* apresentada por Baudelaire seria melhor assimilada por quem menos se esperava: os arquitetos, os urbanistas e os oficiais-desenhistas da indústria de móveis e utensílios, os quais, em face do progresso técnico e dos novos materiais, procurariam conquistar a liberdade expressiva e, por conseguinte, a autonomia estética em relação às normas e à linguagem então vigentes. Sem dúvida, para essas categorias de profissionais era fundamental provocar a mentalidade burguesa indiferente aos impulsos vitais de uma sociedade em progresso.

seja abolindo o ornamento inútil seja impondo como contrapartida a este o ferro, o concreto, o vidro e outros materiais como elementos a um só tempo estruturantes e expressivos (1992, 68-90). Já no campo das belas-artistas o problema assumiria uma dimensão bem mais complexa, tendo em vista não apenas a hostilidade que a Academia devotava a qualquer transgressão de suas regras, como também a desconfiança com que o público burguês e muitos intelectuais olhavam para uma arte nova que emergia junto com o mercado de arte, como foi o caso do Impressionismo.

Curiosamente, para os artistas impressionistas os confrontos que o aparecimento de suas obras provocaram com a crítica conservadora e com a Academia, bem como a atitude negativa do público que motivou e fez surgir o Impressionismo como movimento artístico, tiveram menos importância do que a incompreensão e a desconfiança de muitos intelectuais românticos que supunham ser tolerantes para com as suas obras. Conforme observa Arnold Hauser (1972), os impressionistas nunca assumiram atitudes agressivas em relação ao público. Seus desejos eram todos no sentido de se conservarem dentro da estrutura da tradição e, muitas vezes, fizeram esforços desesperados para que os meios oficiais os reconhecessem e aceitassem, principalmente no *Salon*, que consideravam a via normal de êxito. Pelo menos, o espírito de contradição e o desejo de chamar sobre si a atenção do público, assombrando-o, desempenham um papel muito menos importante no caso dos impressionistas do que na maioria dos românticos e de muitos naturalistas. Portanto, à primeira vista surpreendia-os o fato de não terem encontrado tolerância e apoio de significativa parcela da intelectualidade da época, pois à medida que reagiam positivamente com o apuro técnico e o apreço pela tradição à crise de valores e ao pessimismo espiritual em que se encontrava a sociedade, acreditavam estar zelando pelas conquistas da cultura iluminista, tão cara aos românticos (1972, 940).

Do ponto de vista da realização da pintura, o quadro ou suporte impressionista, na verdade, não chega a romper definitivamente com os limites da realidade e da metáfora naturalista, mas começa a apresentar sinais de “destruição do espaço plástico do Renascimento”, segundo afirma Pierre Francastel em *Pintura e sociedade* (1990). De fato, o suporte impressionista já apresenta vários sinais de existência de uma dissociação entre o que ele é em si mesmo (uma superfície plana) e o que ele contém (figuras), sendo nesse sentido inundado por uma luz in-

dependente, captada arbitrariamente pela retina do artista; a figura passa a representar um dado secundário no quadro, na medida em que, sem a luminosidade artificial, ela se dessubstancializa, passando a vagar na superfície do suporte como que incomodada pela sua materialidade que a delimita e contém (1990, 117-118). Nesse sentido, é possível compreender a complexidade do esforço dos impressionistas pela renovação da interpretação da realidade como uma forma bastante sutil de traduzir pictoricamente o tema hegeliano da Verdade Histórica. Pois, sem dúvida que tal esforço traz em si o ideal de uma arte trabalhada como “representação da Verdade de seu tempo”. Um apelo à Razão, à Totalidade constituinte do *telos* da existência humana.

2. A questão da Totalidade e os impasses das vanguardas modernistas

Herdeiro direto das revoluções que transformaram profundamente o mundo antigo, o homem do século dos “extremos” consagraria o termo “modernismo” como um rótulo revelador da angustiada sensação de obsolescência manifesta naquele desejo. Notoriamente amplo e propositalmente indefinido, o “modernismo” representa a unificação num conceito híbrido das mais variadas práticas artísticas e ideologias estéticas vanguardistas que se estenderam por cerca de 30 anos consecutivos (Hobsbawn: 1995). Já para o historiador inglês Perry Anderson, o único referente do “modernismo” é na verdade a oca passagem do próprio tempo, acrescentando que “não existe nenhum outro indicador estético tão vazio ou viciado, pois aquilo que uma vez foi moderno logo fica obsoleto” (1985, 2-15). No entanto, entre os artistas e intelectuais vanguardistas havia uma inelutável Vontade de ser moderno, e se isso significava para alguns apenas um “emblema para provar que eram cultos e atualizados” (Hobsbawn: 1995, 183), para outros implicava - como pensava Walter Benjamin - em *politizar a arte* antecipando do futuro.

Com efeito, para o artista de vanguarda, notadamente os engajados nas vertentes *Construtivas* (cubismo, concretismo, neoplasticismo, construtivismo etc.), a arte tinha uma finalidade histórica. Para os construtivos (artistas, arquitetos, desenhistas industriais) a idéia de que a arte é “um modelo de operação criativa e de compensação”, seja para modificar e favorecer, respectivamente, “as condições objetivas que levam o homem à alienação” e “a recuperação de energias criativas fora da função industrial”, constituía-se num princípio ético mas também numa ori-

entação ideológica (Argan: 1992. 301). Seu objetivo era “desalienar o homem através da razão e da sensibilidade estética”, cabendo ao artista substituir o caráter representativo da arte do passado a fim de dotar o homem moderno de um “novo” aparelho teórico-sensorial, o que fizeram introduzindo o conceito de *funcionalidade* no ambiente cultural da primeira metade do século XX. Entretanto, vale observar que tal conceito era apenas uma referência genérica, dado que não havia um consenso ideológico entre as diferentes vertentes *Construtivas* quanto aos principais objetivos do “projeto modernista”, sendo muito comum o embate entre elas num terreno minado pela desconfiança mútua. Sem dúvida, as disputas estratégicas travadas por essas vertentes vanguardistas constituíam um caso limite de atrito entre a arte e o mercado, contribuindo para tornar ainda mais “espessa a cultura burguesa” (Barthes: 1982. 131). Pois, à medida que a arte de vanguarda passara a depender do mercado para obter o reconhecimento da atualização da sua linguagem - ou seja, do seu ajustamento aos avanços da técnica e da ciência -, isso significava reconhecer o mercado como indispensável para sua própria renovação, sua condição de vitalidade. Conforme analisa a professora Tânia Brandão, “o mercado exige a existência das vanguardas e determina as suas possibilidades: o atrito é momentâneo, o caráter *revolucionário* da obra persiste durante o tempo variável de sua absorção” (1977. 15).

É nesse sentido que a Bauhaus - certamente a mais famosa escola de arte, design e arquitetura do século 20 - representa ainda hoje o caso mais emblemático dos impasses das vanguardas modernistas em relação à categoria da Totalidade.

Fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius na cidade de Weimar, Alemanha, a Bauhaus foi originariamente uma combinação de escola de arquitetura, de belas-artes, de desenho e de ofícios industriais. Ao longo de sua curta duração - foi fechada pelos nazistas em 1933, em Dessau, próximo a Berlim, para onde se transferira alguns anos antes -, a Bauhaus teve duas orientações bastante distintas com relação ao seu projeto pedagógico e propósito político-educacional. Uma, sob a direção do próprio Gropius tinha como escopo específico “concretizar uma arquitetura moderna que, como a natureza humana, abrangesse a vida em sua totalidade”, tendo como princípio orientador o entendimento de que o seu impulso plasmador era “parte integral da substância vital de uma sociedade civilizada”. E nesse sentido sua ambição maior era “arrancar

o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relaxar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios” (Gropius: 1977, 30-33). Outra, sob a direção do também arquiteto Mies Van der Rohe, não colocaria os problemas sociais no centro das preocupações da escola nem se interessaria diretamente pelas questões urbanísticas - confirmando, de certo modo, a observação irônica de Argan de que sua ligação com Gropius se dava “por uma estranha mescla de afinidade e aversão” (1992, 276). De resto, sua presença à frente da Bauhaus seria marcada pela presença hegemônica de um tipo de racionalismo idealista extremado, em verdade uma “utopia-lógica - como ele admitia com satisfação - no qual a técnica, submetida às exigências da forma arquitetônica, prescreveria a vida humana (1992, 277). A orientação pedagógica e política de Mies van der Rohe acabaria se tornando a principal responsável pela *canonização* do “estilo internacional” na arquitetura e do “estilo Bauhaus” no *design*, numa evidente contradição em relação à proposta originária. De fato, pois desde que *canonizado* um estilo jamais haveria de responder ao desafio de antecipar o futuro, de transformar o *locus* da história - tal como propunha Gropius e seus colaboradores. Academizada, a Bauhaus deixava de responder aos anseios da Vontade Moderna de politizar a arte. O que houve foi a *estetização da política*.

Ao contrário do que o artista de vanguarda imaginava, incorporar a arte à vida superando os permanentes conflitos de sua absorção desigual pela vida social seria, em última instância, “matá-la”. Como observa o crítico Ronaldo Brito, “pensar a morte da arte, praticá-la por assim dizer, era a rotina das vanguardas” (1981, 5-21), o que é absolutamente coerente com todo o esforço despendido nos últimos 250 anos de construção da modernidade. Com efeito, desde Kant e Schiller tal esforço havia se constituído subjetivamente a partir do desejo burguês de incorporar a arte à vida social. E “matá-la” significava eliminar o seu peso institucional na vida dos indivíduos. Dar-lhe autonomia tal ao ponto de se integrar ao modo capitalista de produção, tornando-se, como mercadoria, anônima. Pensava-se, assim, que seria possível superar o impasse do saber dominante condicionado que estava às funções cognitivas e efeitos ético-políticos que a arte tinha, “e na medida em que ela existe para nada e para ninguém em especial, pode-se dizer que ela existe para si mesma: sua independência reside no fato de ter sido engolida pela

produção de mercadorias” (Eagleton: 1993, 264-265). Curiosamente estabelece-se aqui o paradoxo que mencionamos mais acima: a “morte da arte”, nos termos em que foi colocado, acabaria proporcionando que a estética crescesse “sobre o cadáver de sua relevância social”, tornando tudo estético (1993, 265-266).

Com efeito, a tensão provocada pelo desconhecimento dos limites da arte na sociedade contemporânea - já não sabemos mais o que é e o que não é arte - não apenas notabilizou uma espécie de saber cínico voltado sobre si mesmo, como acrescentou uma quantidade exagerada de ingredientes para a já confusa ordem social. Com o prazer marginalizado, a razão reificada e a moral inteiramente esvaziada, cabe à arte fornecer um modelo ideológico à essa ordem. Todavia os discursos desse modelo se apresentam fragmentados e dispersos - como as vanguardas, por exemplo - cabendo à estética reuni-los num mesmo espaço. Ora, se isso implica em conceber um espaço dinâmico, articulado pela Vontade Moderna de ser *contemporânea de si mesma*, portanto, sem limites definidos, por outro lado, como sublinha Eagleton, significa admitir que o seu custo é a exclusão dos demais, convergindo tudo para o estético (1993, 266).

Por outro lado, Roland Barthes observa que persiste nos movimentos de vanguarda um equívoco básico: a incompreensão do mito (1982). Para ele o mito é uma extensão da ideologia do anonimato burguês cuja finalidade é “naturalizar a história através da deformação do conceito” (vale lembrar que, para Hegel, Natureza e História têm a mesma qualidade, isto é, pertencem à mesma categoria que é a existência). Noutras palavras, Barthes explica que a ação do mito sobre o sentido acaba deformando este último e por conseguinte privando o sujeito de sua história particular, alienando-o. Quanto à sua função específica, Barthes diz que o mito pode naturalizar o sentido porque simplesmente este não lhe oferece resistência, na medida em que ninguém, em qualquer circunstância, fica deliberadamente privado de significação (o *grau zero* da linguagem, nos termos de Barthes, ou o *indicativo*, segundo os lingüistas, ofereceria esse estado “ausente”, capaz de resistir ao mito). Por outro lado, para o semiólogo, sempre que ocorre o caso de completude do sentido, quando este está repleto e o mito não pode invadi-lo, ele rouba-o totalmente. Isso explica, por exemplo, a questão do *anonimato* e nos remete, em última instância, para a questão da educação estética como um dos aspectos fundadores da subjetividade burguesa.

De acordo com Barthes, os diversos tipos de burguesia que se sucederam no poder desde o triunfo de 1789 têm mantido o seu estatuto mais profundo: “um determinado regime de propriedade, uma determinada ordem, uma determinada ideologia”. Para ele, o que é mais significativo nisso não se deve ao fato de a burguesia ser *denominada* pelo que ela é economicamente. Quanto a isso não há dificuldade, pois “o capitalismo declara-se abertamente como tal”. No entanto, o fato de se evitar na esfera política a *denominação* – desconhece-se, por exemplo, um “Partido da Burguesia” no Parlamento -, isso encontra repercussão na esfera ideológica, de tal maneira que o que passa a existir é apenas a sua representação. Barthes analisa que “do homem econômico ao homem mental”, o que persiste é uma verdadeira operação de *eliminação da denominação*, mediante a qual a burguesia acomoda os fatos para não “entrar em acordos com os valores”, definindo-se como “a classe social que não quer ser denominada” (1982, 131-178). De acordo com o semiólogo, as conseqüências desse procedimento levam a sociedade a considerar como “eternas” todas as formas de manifestação cultural da burguesia, constituindo o capital simbólico da humanidade (Bourdieu:1987). Nesse sentido, as revoltas que esporadicamente surgem contra a ideologia burguesa, anunciadas e lideradas pelo que se chama genericamente de vanguarda, são analisadas por Roland Barthes como “socialmente limitadas”, permanecendo recuperáveis. Para ele são vários os fatores que impedem as vanguardas de revolucionarem o *status quo* burguês, desmitificando o seu conteúdo. Na verdade, as vanguardas pertencem a um fragmento da própria burguesia, “de um grupo minoritário de artistas e intelectuais, sem outro público que a própria classe que contestam, e que dependem, ainda, do dinheiro dessa mesma classe para poderem se exprimir”, argumenta Barthes. Logo, conclui ele, como as vanguardas jamais contestaram as intenções da arte burguesa - o que teria exigido que elas assumissem as contradições daquela arte -, desprezando a análise da intencionalidade histórica da estética burguesa, o mais que fizeram foi uma crítica estilística, superficial, “mitológica”. Finalmente, de acordo com Barthes, as vanguardas sempre se preocuparam com o que ele denomina “homem abandonado ou Eterno”, isto é, o homem ideologicamente destituído de uma intenção: “o que as vanguardas não levam em consideração é o homem alienado, este sim resultado do processo que levou a burguesia a se tornar uma sociedade anônima”(1982, 131-178).

Uma breve tentativa de conclusão

Somente agora, terminado o nosso “breve século XX”¹, temos a oportunidade de compreender melhor o que talvez a humanidade mais desejou nos últimos 250 anos: *ser contemporânea de si mesma*. Desejo que para os fins práticos da vida social sombreada pela subjetividade burguesa manifestou-se sob as mais diversas formas, seja transmutado de *juízo estético* - como um sentimento moral deslocado do mundo material -, seja alçado à condição de *discurso estético* - como forma de apropriação e representação do mundo material -, seja ainda, desde o “modernismo”, banalizado pela *estetização da realidade da vida social* - esta última, agora, totalmente reificada.

Todavia a constatação de toda essa inquietude do pensamento manifestada pelo *desejo de contemporaneidade* tem nos obrigado a uma tarefa nada simples e de todo modo ainda longe de se completar: procurar entender no limite da tensão provocada pela descontinuidade e mobilidade desse desejo, de que modo se deu e tem se dado a lenta e complexa formação do imaginário estético-cultural do homem contemporâneo. Tematizar a construção desse imaginário, examinando de modo particular a confluência de algumas importantes experiências artísticas e do pensamento filosófico e científico no sentido de suas contribuições formais ou não, tem sido, portanto, o investimento da nossa linha de investigação.

As notas reunidas no presente artigo procuram discutir, enfim, algumas das contradições mais visíveis na trajetória da arte moderna, sobretudo dos movimentos vanguardistas, tematizadas através da construção do modelo da subjetividade burguesa dominante. Esse modelo, fundado desde o início na estética, trouxe, é verdade, inegáveis contribuições para o *saber sobre a arte*. Entretanto, pelas suas próprias características hegemônicas pouco ou nada se deteve no *saber da arte*. O que queremos dizer é que se a burguesia soube canalizar seu melhor esforço para elaborar um *discurso sobre a arte* incorporando-a ao seu meio, ela jamais se deu ao trabalho de olhar em volta para compreender o *discurso da arte*. E este não apenas criticaria a alienação do modelo burguês como, principalmente, tensionaria a política e a estética no limite.

No entanto, como se procurou demonstrar, isso não foi suficiente

1 Cf. HOBBSBAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995.

para que a Utopia modernista (a Totalidade) chegasse a bom termo. Muito pelo contrário, à medida que as relações concretas presentes na vida social do mundo capitalista foram deixadas de lado pelas vanguardas, mais elas se viram obrigadas a abandonar suas experiências estéticas formais e a se curvarem às exigências da *canonização* dos estilos. Evidentemente que não se quer aqui menosprezar o sincero esforço transformador do artista de vanguarda. Contudo, não deixa de ser irônico constatar o conteúdo transcendente ou “salvacionista” manifestado nisso. Ora, como nenhum sujeito está antecipadamente salvo do que quer que seja; logo, ou bem a Totalidade é fruto de uma ingênua concepção de mundo ou o artista de vanguarda não compreendeu nada da ideologia burguesa.

Fora do mundo não há salvação – diria Sartre certa feita. Com essa proposição queremos, finalmente, nos precaver de uma eventual acusação da militância “neo-iluminista” de estarmos compactuando com o cinismo pragmático dos pós-modernistas. Nesse sentido, embora não seja esse o momento mais adequado para nos alongarmos sobre a questão, vale mencionar o debate introduzido por Fredric Jameson no tópico “a ansiedade da utopia” no seu *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio* (1991, 333-341). Nele, o teórico norte-americano faz uma distinção precisa entre Totalidade e *totalização* - este último um termo importante no contexto da obra de Jean-Paul Sartre -, de resto significativamente reveladora e mesmo fundamental para a compreensão do nosso tema na atualidade. Fica, portanto, o compromisso de voltarmos ao assunto numa próxima oportunidade.

Referências Bibliográficas

1. ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. In: Revista *Novos Estudos*. São Paulo, CEBRAP, número 14, 1985. p.2-15.
2. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.
3. ----- . “Art and the crisis of models”. In: OLIVA, Achille Bonito (Org.). *Transavantgarde international*. Milão, Giancarlo Politi, 1982.

4. BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1982.
5. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte ao tempo de sua reprodutibilidade técnica". In *Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985, Vol. I.
6. BORNHEIN, Gerd. *O idiota e o espírito objetivo*. Porto Alegre, Globo, 1981.
7. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva. 361 p.
8. BRANDAO, T. "Martins Penna e a questão do teatro nacional". In *Monografias*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1977. p.15.
9. BRITO, Ronaldo. "O novo e o outro novo". In DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte brasileira contemporânea*. Caderno de Textos I. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
10. DE FUSCO, Renato, *História da arte contemporânea*. Lisboa, Presença, 1988. EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
11. FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
12. HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 2 vol. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
13. HEGEL, G.W.F. *Estética. O belo artístico ou o Ideal*. Vol. II. Lisboa, Guimarães, 1972.
14. —————. *A arte clássica e a arte romântica*. Vol.IV Lisboa, Guimarães, 1974.
15. —————. *Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro. Vozes, 1992. 2 vol.
16. HOBBSAWN. Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

17. JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1992.
18. SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940.
19. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo, Iluminuras, 1989.
20. VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.