

**António Sousa Ribeiro**

**Para uma Arqueologia do Pós-Modernismo: A “Viena 1900”**

É num texto de 1946-47, um dos densos fragmentos de *Minima Moralia*, que a reflexão de Adorno sobre o carácter ambivalente da modernidade estética encontra uma das formulações mais lapidares:

No culto do Novo e, assim, na ideia de modernidade, exprime-se a revolta contra o facto de já nada haver de novo. O carácter sempre igual dos bens produzidos industrialmente, a rede da integração social, que aprisiona e assimila da mesma maneira tanto os objectos como o olhar sobre eles, transforma tudo aquilo com que deparamos em algo desde sempre existente, em exemplar casual de uma espécie, em sócia do modelo. A esfera do que não foi previamente pensado, do não-intencional, a única em que podem florescer as intenções parece gasta. É com ela que sonha a ideia do Novo. Inacessível como é, ele vem ocupar o lugar do Deus derrubado, mal surge a percepção do declínio da experiência. (Adorno, 1982: 316)<sup>1</sup>

Assim, como conclui Adorno, “desde a sua entronização que o Novo nunca deixou de ser ambíguo” (*ibid.*: 318). O gesto de recusa que ele corporiza tem como outra face a atomização do sujeito e acaba por se revelar simplesmente o negativo da lógica de repetição e desmaterialização da indústria da cultura – “a salvação violenta das qualidades através do Novo era desprovida de qualidades” (*ibid.*: 312). Assim, o choque transforma-se em bem de consumo (*ibid.*: 317), em simples “sensação”, ao serviço de uma lógica de esteticização do real que Adorno vê culminar na “sensação absoluta” do fascismo (*ibid.*: 319).

A negatividade da teoria estética adorniana não tem o estatuto ontológico que lhe conferem os epígonos – a “estratégia de hibernação” (Habermas) em que ela se funda, o recuo defensivo e ascético para o interior da arte concebida como “antítese social da sociedade” é inseparável desta consciência aguda da ambivalência da modernidade. O antivanguardismo de Adorno tem raízes no diagnóstico desencantado desse acordo ambíguo entre vanguarda e cultura de massas traduzido na decomposição do sujeito “através do abandonar-se ao sempre outro mas sempre igual (*ibid.*: 320).

---

<sup>1</sup> Salvo indicação em contrário, todas as traduções são minhas.

Essa decomposição do sujeito, cuja irreversibilidade é observada por Adorno com um olhar nostálgico, reflecte-a a teoria pós-moderna afirmativamente. Por alguma razão a figura do “homem sem qualidades” tem vindo a transformar-se numa referência emblemática, como é visível, por exemplo, em Lyotard. Mas este autor representa precisamente um exemplo acabado das dificuldades que a discussão do “pós-moderno” invariavelmente revela quando se volta para a dimensão estética. Como alternativa à pura performatividade que ameaça a condição pós-moderna, o que Lyotard tem para nos oferecer é uma espécie de fuga em frente, uma celebração curiosamente epigonal do projecto das vanguardas. E, no entanto, nalguns momentos, a sua teorização da incomensurabilidade do sublime está bem consciente de que esta pode revelar afinal uma simples consonância com a lógica social dominante:

No entanto, há um acordo secreto entre o capital e a vanguarda. O poder do cepticismo e a força autenticamente destruidora postas em acção pelo capitalismo, e que Marx não se cansou de analisar e reconhecer, encorajam de certo modo os artistas a recusar-se às regras estabelecidas, a retirar-lhes a confiança: estimulam a vontade de experimentar com meios de expressão, estilos e materiais sempre novos. Há algo sublime na economia capitalista. (Lyotard, 1984: 163)

Assim pode gerar-se a “confusão entre inovação e acontecimento” (*ibid.*: 164) e a queda na lógica da pura moda, com o resultado de que “se julga estar a exprimir o espírito do tempo e está-se apenas a exprimir o espírito do mercado”. Lyotard não está, afinal, muito longe de Adorno: a sua concepção da arte como resistente à “performatividade” capitalista toca-se em muitos pontos com a recusa adorniana do “mundo administrado”. Depois da lúcida análise da aporia fundamental das vanguardas, a sua afirmação reiterada da crença na actualidade delas<sup>2</sup> surge, porém, tanto mais claramente como um *deus ex machina*.

Retomando a citação inicial de Adorno sobre o hipostasiar do Novo como expressão da revolta pela própria impossibilidade deste, poderia talvez definir-se a estética pós-modernista como aquela para a qual o “culto do Novo” deixou de fazer sentido: o facto de “já nada haver de novo” não é já objecto de revolta, mas sim de tranquila aceitação ou, até, de celebração. A relação pacífica com a moda, e com a moda suprema de não haver modas, do “anything goes”, traduz essa indiferença ao

---

<sup>2</sup> Cf., por exemplo: “O trabalho, a anamnese permanente das vanguardas desde há cem anos salva a honra do pensamento, se não da humanidade. Sem compromisso e em toda a parte. Não é bastante, mas é seguro.” (Lyotard, 1987: 88).

*pathos* do novo e da ruptura que marcava as vanguardas, exprimindo-se também na relação não-conflituosa com as máquinas de repetição da cultura de massas e na abertura ao eclectismo de todas as linguagens. A pluralidade, a abertura para o outro, desde logo o tão celebrado “Outro da Razão”, o abandono de qualquer normatividade, parecem constituir a pedra de toque da teorização do pós-modernismo.

Apesar disso, contudo, a consciência “alegre” da fragmentação da realidade e do sujeito tem dificuldade em se afirmar, no plano estético, como um novo paradigma. As tentativas de fazer desse infeliz prefixo “pós” um sinal de absoluta demarcação não são auspiciosas e resvalam frequentemente para gestos de auto-afirmação ou autocanonização que mais não fazem do que reeditar, paradoxalmente, a retórica de tábua rasa das vanguardas, em nome de uma problemática “contemporaneidade”. A consciência de que o modernismo não era a simples expressão da modernidade, mas também uma crítica aos seus mitos que, no plano estético, prefigura muito do que virá a afirmar-se como património do pensamento pós-moderno, torna difícil, se não impossível, a morte do pai, a não ser que se trate de um pai inventado e a sua morte mais não constitua do que uma simples ficção retórica.

Não é por acaso que a problemática estética pós-modernista começa por afirmar-se nos EUA, como reacção a um “modernismo” arquitectónico cristalizado na forma de um funcionalismo dogmático e instituído em tradição oficial legitimada por museus e universidades (Huysen, 1984). Importar sem mais a discussão para outros contextos, nomeadamente o português, obrigaria a algumas especificações, que começassem por não levar demasiado à letra a ideia da “aldeia global”. Para além disso, de qualquer forma, de modo nenhum se afigura legítimo reduzir o conjunto da problemática estética modernista à ortodoxia funcionalista, como é frequente acontecer nas visões triunfalistas do pós-modernismo, forçadas a construir uma imagem fixa e unidimensional do pai repressor que se serve largamente de uma equívoca extrapolação da crítica antifuncionalista na arquitectura (Ribeiro, 1988).

Toda a discussão do modernismo no contexto pós-moderno se debate com a dificuldade em conciliar o carácter dinâmico do conceito com a tentativa de o definir como um programa fixo e rígido. É o que acontece, por exemplo, na interessante e influente crítica de Portoghesi à arquitectura moderna:

[O Movimento Moderno] não é um estilo no sentido tradicional, que por natureza pudesse ser substituído por um outro, mas sim a superação de todos os estilos, a realização definitiva de um programa fixo, que não pode ser alterado enquanto a sociedade industrial não estiver extinta. (Portoghesi, 1985: 13)

Mas esse “programa fixo”, como escreve Portoghesi duas páginas adiante, é expressão daquilo a que chama, quase num eco das reflexões de Adorno que citei atrás, a “arma mais secreta, mais insidiosa e mortal” do sistema industrial, a mutação permanente:

Elevando a novidade e a modificação dos meios, dos materiais, das formas a critério de valores [...], o Movimento Moderno subscreveu uma espécie de seguro da sua perpetuação e insubstituição. Como poderá, de facto, mudar-se aquilo que por sua natureza está já em constante mudança? (*ibid.*: 15)<sup>3</sup>

O que desapareceu da reflexão de Portoghesi, talvez pela radicação ao contexto específico da crítica antifuncionalista, foi a noção da ambivalência do princípio do Novo tal como vimos Adorno formulá-la: se a feiticização desse princípio, elevado a categoria absoluta, revela uma dimensão repressiva, é, por outro lado, “através do Novo”, como escreve Adorno na *Teoria Estética*, “que a crítica [...] se transforma em factor objectivo da própria arte” (Adorno, 1981: 41). Desde o momento em que, no contexto da autonomização do estético na sociedade moderna, o conceito de arte, e a própria legitimidade desta, deixam de ser evidentes, ela “é forçada a ir para além do seu conceito, se quiser ser-lhe fiel” (*ibid.*: 50). Isto é, o elemento de autocritica, de auto-reflexividade, tornou-se um elemento estrutural, como mostra a prevalência do princípio da construção, que está longe de se opor ao movimento perpétuo, à “explosão” que se tornou em invariante do modernismo (*ibid.*: 41); esta não é um factor subjectivo, um simples programa estético, mas expressão da situação objectiva da arte moderna.

As crises do modernismo — e o problema que nos ocupa passa precisamente por saber se o pós-modernismo é simplesmente mais uma dessas crises ou, pelo contrário, anuncia um paradigma novo — são, assim, inerentes ao próprio conceito, mas não no sentido de Portoghesi como um programa fixo mais ou menos voluntarista. Ele admite uma pluralidade de práticas, é decididamente “sem qualidades” no sentido musiliano de

---

<sup>3</sup> Uma problematização muito semelhante se encontra em Charles Newman: “A ideia da revolução na arte ainda mantém a sua força quando a herança do romantismo é incorporada no modernismo. Mas perde a sua capacidade geradora a partir do momento em que o modernismo se põe ao serviço da lógica produtiva do sistema industrial que inicialmente repudiara, tentando estabelecer-se como uma tradição permanente cuja arma secreta é a da mudança pela mudança.” (Newman, 1985: 181).

abertura a múltiplas possibilidades. A recusa de fixações normativas não exclui, nomeadamente, a abertura aos códigos tradicionais, mas tão-somente a recusa de um conceito orgânico e intemporal de tradição. Como escreve H. R. Jauss: “Em sentido estético, o moderno não se demarca já para nós do antigo ou do passado, mas sim do clássico, do eternamente belo, do intemporalmente válido.” (Jauss, 1979: 15).

O Novo não pode assim ser simplesmente identificado com a ruptura radical das vanguardas. Num texto de 1965 sobre “O Funcionalismo Hoje” (muito pertinente, aliás, para toda a nossa discussão), Adorno, partindo de uma definição de Benjamin, observa que o novo é muitas vezes “a interpolação na mais pequena escala” (Adorno, 1979a: 117). A desconstrução da tradição, tornada imperiosa pela consciência de ruptura (repúdio das formas de circulação do sentido, dos mecanismos da comunicação, consciência do descentramento do sujeito, abandono da perspectiva da totalidade, relação crítica com o real), está marcada pela distância e pela violência, mas também por um envolvimento profundo com essa mesma tradição, numa relação ao mesmo tempo íntima e fortemente selectiva.<sup>4</sup> Esta relação é crítica no sentido em que Benjamin fala da crítica como “mortificação das obras” (Benjamin, 1980a: 357) — o que tem como consequência a transformação delas em “ruína”, a forma possível de as “salvar” na lógica da composição.

As “ruínas” pós-modernistas são alheias a este processo de mortificação; será o abandono do trabalho de luto que nele se exprimia que marca o emergir do paradigma pós-moderno, fazendo surgir formas que estão já para além do medo da contaminação e da regressão que marcava o ascetismo modernista e permitindo uma relação menos selectiva com a tradição, traduzida, nomeadamente, no quebrar do tabu lançado pelo modernismo sobre o historicismo e o esteticismo. É sobre isto que reflecte Hans Robert Jauss na conferência sobre Adorno de 1983, argumentando em favor de uma relação descomplexada com a tradição:

Ele [o esteticismo] faz precisamente hoje pensar de novo se o museu imaginário de todas as artes e de todos os passados era apenas um pavilhão de recreio da falsa consciência estética ou se poderá talvez tornar-se também na câmara do tesouro de uma experiência estética ainda por descobrir. (Jauss, 1983:118)

---

<sup>4</sup> “A literatura só salva o seu conteúdo de verdade quando, no contacto mais íntimo com a tradição, repele esta de si. [...] A tradição só pode retornar naquilo que implacavelmente se lhe furta.” (Adorno, 1979b: 40-41).

Entre a concepção da tradição como “pavilhão de recreio” ou como “câmara do tesouro” se move a problemática estética do pós-modernismo. O novo historicismo que caracteriza a relação pós-modernista com a tradição parece representar, no entanto, em última análise, o prevalecer da primeira aceção que Jauss dá ao “museu imaginário”, a do pavilhão de recreio. O abandono do trabalho de mortificação teorizado por Benjamin corresponde ao surgimento de um novo sincretismo eclético, cuja relação simplesmente instrumental com as formas e os materiais, no contexto do pan-esteticismo e pan-culturalismo que marcam as sociedades contemporâneas, não estará muitas vezes tão longe como parece da tradicional relação burguesa com os símbolos e mitos da “Cultura”.

É tentador analisar a estética pós-modernista, e especificamente a sua relação com a tradição da perspectiva de um retorno da aura, ao arripio das previsões de Benjamin, que, no célebre ensaio sobre “A Obra de Arte na Era da sua Reprodução Mecânica”, diagnosticava precisamente o declínio da dimensão cultural da obra de arte por efeito dos novos meios de produção e reprodução. Este ensaio de Benjamin, convém não esquecer-lo, é fundamentalmente um manifesto anti-esteticista, contra a esteticização da política pelo fascismo; a esta, na concepção do autor, deveria opor-se a politização da arte, cuja pré-condição seria precisamente o declínio da relação aurática. O que Benjamin não previu foi que as técnicas de reprodução pudessem também elas servir de suporte a essa relação e transportassem consigo uma universalização do estético geradora de novas mitologias capazes de um investimento no simulacro que reflecte o abandonar-se do sujeito às coisas, que, segundo Benjamin, define a aura.<sup>5</sup> O culto do Novo é simplesmente substituído pelo culto do simulacro, correspondente à auratização da técnica; em termos da relação com a tradição, isto traduz-se em que a ideologia do “make it new” se transforma na ideologia do “making it (sort of) old” (Newman, 1985: 182).

Seria importante, assim, analisar em que medida a relação do pós-modernismo com a tradição, e, nomeadamente, a estratégia de citação em que ela se exprime, não estão marcadas por uma forte componente mítica, patente nessa coexistência e contemporaneidade absolutas que se reflectem na permanente reivindicação para o panteão pós-modernista de novas figuras ou épocas precursoras. A consequência disto

---

<sup>5</sup> Sobre o conceito da aura em Benjamin, cf. o excelente estudo de Marleen Stoessel (1983).

tem sido a des-historicização do conceito de pós-modernismo (também patente, aliás, no postular de constantes estéticas como a do maneirismo ou do sublime), transformando-o nesse “termo à *tout faire*” que já fez U. Eco interrogar-se ironicamente sobre se, por este andar, ele não acabara por recuar até Homero (Eco, 1984: 54). Esta busca mítica de uma tradição “pré-pós-modernista” contribui para esvaziar o conceito de toda a produtividade teórica, mas, por outro lado, não deixa de ser um dos elementos mais relevantes para a própria definição dele, marcando uma dimensão que poderá dizer muito sobre a situação estética deste nosso fim de século.

Tanto mais pertinente se torna, por conseguinte, discutir o pós-modernismo nos termos daquilo que já tem sido caracterizado como a sua “arqueologia”.<sup>6</sup> Tal poderá permitir, não apenas especificar o termo de referência e assim clarificar a eventual novidade do paradigma emergente (ou, pelo contrário, a sua situação de continuidade), mas também, por outro lado, definir os termos da reivindicação pós-moderna desta ou daquela tradição. Trata-se, obviamente, de um programa que não é possível sequer esboçar aqui. Limitar-me-ei a alguns breves apontamentos sobre aquele que me parece um dos campos mais promissores para essa pesquisa arqueológica, delimitado pelo conceito ora muito em voga da “Viena 1900”. Não faltam razões, é claro, para a notoriedade, aliás bem recente, da Viena do dobrar do século, com o seu espantoso e multifacetado contributo para a cultura contemporânea. A atracção por ela exercida, e o crescente valor de mercado que tem vindo a atingir, reflectem, porém, quer-me parecer, uma visão muitas vezes desfocada, uma desfocagem que, precisamente, poderá também dizer-nos alguma coisa sobre o pós-modernismo. Tentar focar essa imagem, por outro lado, constitui também uma boa oportunidade para o necessário repensar do modernismo.

A circulação apaixonada, no contexto vienense do fim do século, da palavra “moderno”, introduzida no espaço de língua alemã apenas na década de oitenta, testemunha uma forte indefinição semântica, a fazer lembrar o que acontece hoje com o “pós-moderno”, mas ao mesmo tempo, também, o consenso que ela suscita no campo intelectual da capital do Império.<sup>7</sup> A situação de marginalidade do conjunto desse

---

<sup>6</sup> É o que, por exemplo, explicitamente visa a recente colectânea de estudos organizada por Gérard Raulet e Jacques Le Rider (1987).

<sup>7</sup> Um exemplo interessante é o texto de Max Burckhard, de 1899, incluído em G. Wunberg (1982: 274-276).

campo intelectual (Schorske, 1982: XVIII e *passim*) torna o assumir da atitude “moderna” um traço de identificação comum, independentemente das clivagens mais ou menos profundas que dividem os intelectuais e artistas vienenses. Por outro lado, essa atitude moderna tem como característica a curiosa aliança entre ruptura e continuidade que se exprime naquilo a que poderíamos chamar o antivanguardismo da modernidade vienense: o *pathos* do novo surge sempre combinado com o assumir do peso da tradição. O “modernismo” tem, aliás, aliados poderosos entre a alta finança e certos círculos mais ou menos aristocráticos da capital; são as complexas relações mecenáticas que se geram neste contexto que explicam que a afirmação pública da Secessão vienense possa ter-se cifrado, a curtíssimo prazo, na construção da sua própria casa de exposições e museu. É esse antivanguardismo que constitui uma das fontes principais da atracção pós-moderna pela conjuntura vienense, como ressalta com clareza do ensaio quase programático que Jean Clair escreveu para o catálogo da exposição de Paris de 1986:

A contradição, a complexidade, a riqueza única da modernidade vienense consistem em ter mostrado que toda a verdadeira conquista no domínio do espírito se jogava tanto num avanço como numa repetição.” (Clair, 1986: 57)

Também a linha mais radical da modernidade vienense testemunha esta mesma consciência da repetição. E, no entanto, partindo dos “dois últimos puritanos” (Schorske, 1982: 343), Karl Kraus e Adolf Loos (o autor do ensaio programático “Ornamento e Crime”), essa linha cultiva um *pathos* da distinção que a situa directamente no lado ascético do paradigma modernista. A expressão mais lapidar e mais citada desse *pathos* é talvez um aforismo de Kraus de 1913:

Adolf Loos e eu, ele, literalmente, eu, com os meios da linguagem, nada mais fizemos do que mostrar que entre uma urna e um bacio há uma diferença e que só nessa diferença a cultura encontra um espaço próprio. Os outros, porém, os positivos, dividem-se entre os que usam a urna como bacio e os que usam o bacio como urna. (Kraus, 1986: 341)

A posição de Kraus é particularmente significativa pela posição influente que ocupa em relação às franjas intransigentes do campo intelectual vienense, em cuja lição irá assentar aquela que é, sem dúvida, a mais relevante e extensa formulação da estética modernista, a teoria estética de Adorno. Basta pensar na importância central que tem para esta o exemplo de Schönberg, o mesmo que, em 1911, escreve a Kraus, na dedicatória do exemplar do *Tratado de Harmonia* que lhe oferece, “aprendi talvez mais

consigo do que é bom aprender-se quando se quer permanecer independente” (Ribeiro, 1986).

A negatividade de Kraus exprime-se, à primeira vista, para usar os termos da reflexão de Peter Bürger na sua *Teoria da Vanguarda*, numa defesa “modernista” da autonomia que se recusa a pôr em causa a instituição da Arte, antes, pelo contrário, vê nesta a condição de sobrevivência dos valores postos em causa pela inflação ornamental que diagnostica na sua época. Basta pensar, em contraponto, no exemplo que serve precisamente a Bürger para caracterizar a atitude vanguardista, o célebre *urinoir* com que Maree Duchamp pretendia, em 1917, demonstrar plasticamente que o próprio conceito de arte e de cultura que Kraus pretende ver salvaguardado deixou de fazer sentido.<sup>8</sup> No entanto, bem vistas as coisas, o aparente purismo de Kraus de modo nenhum representa o apego a uma ideologia estética. A demarcação dos “positivos”, que se propuseram alargar euforicamente as fronteiras da arte e provocam apenas uma inflação do estético que, a seus olhos, degrada a arte e a vida, reflecte a permanência de uma noção de forma e linguagem oposta à transgressão vanguardista, mas não revela mais respeito pela “instituição da Arte” do que a provocação de Duchamp, o que expõe a fragilidade intrínseca da distinção de Bürger entre dois pólos irreduzíveis da condição moderna. O conceito de “literatura”, por exemplo, tem em Kraus quase invariavelmente uma coloração puramente negativa: a sua obra, traduzida, no essencial, nos muitos milhares de páginas da revista *Die Fackel*, que publicou de 1899 a 1936 e redigiu sozinho a partir de 1911, é profundamente excêntrica em relação à instituição e, certamente, um bom exemplo do abandono de uma noção de “obra” em função de um conceito de “texto”.

O ascetismo de Kraus não corresponde assim a um simples purismo ou ao puritanismo a que se refere Schorske. A “angústia da contaminação” que marca a sua obra não impede um envolvimento profundo com os discursos do seu tempo, nomeadamente o da imprensa, discursos que, ao mesmo tempo que são negados e expostos à denúncia pública, são reflectidos e desconstruídos na própria estrutura da composição. Uma simples notícia de jornal transforma-se, no jogo da citação, em “arte” — a diferença entre a urna e o bacio, para retomar o aforismo atrás citado, não depende

---

<sup>8</sup> É o próprio Duchamp quem verifica, retrospectivamente, o rápido esgotamento do seu gesto de provocação: “Atirei-lhes com o secador de garrafas e com o urinol à cara e agora eles admiram-nos como o belo estético” (carta a Hans Richter de 10/11/1964, *apud* Richter, 1964: 212).

de preconceitos estéticos ou esteticistas, antes é definida em cada momento pelas leis da composição, que põem radicalmente em causa as fronteiras dos géneros e do próprio conceito de arte. A defesa da autonomia do estético não se confunde, assim, simplesmente com a defesa da “instituição da Arte” no sentido de Bürger.

Foi Walter Benjamin quem chamou a atenção para o “estranho contraponto” em Kraus de uma “teoria reaccionária” com uma “prática revolucionária” (Benjamin, 1980b: 342). O que esta formulação exprime antes de mais é a própria dificuldade em definir este autor. Também no paradigma modernista o seu lugar é fortemente excêntrico: a sua relação muito crítica com a tradição vai de par com um firme apego a ela; a sua concepção da linguagem está isenta do *pathos* da “ressurreição da palavra” pregada por exemplo pelos futuristas — é uma relação não-instrumental, imune à ânsia de inovação e que se contenta com o material mais comum que os discursos do seu tempo lhe oferecem. O essencial é a estratégia da composição, visando um adensamento do discurso que “começa por partilhar com o leitor médio a linguagem como meio exterior de comunicação e só a partir daí se torna incompreensível” (Kraus, 1923: 69). As armas principais ao serviço dessa estratégia são formas requintadas de colagem e de montagem, incluindo a fotomontagem, de que Kraus é pioneiro, bem antes dos dadaístas ou de Heartfield.

Demorei-me no exemplo de Kraus, porque talvez nenhum outro autor torne tão manifesto o equívoco em que incorre, por exemplo, Maurizio Ferraris ao afirmar que “o artista moderno efectua uma reflexão (sobre a linguagem, sobre as cores, sobre as formas, etc.), sem se confrontar directamente com o mundo da comunicação e da informação” (*apud* Miranda, 1987: 90). A recusa da lógica da “comunicação” e da inflação discursiva que, na análise de Kraus, liquida ao mesmo tempo a realidade e a fantasia, e, instrumentalizando a linguagem, está por sua vez ao serviço da instrumentalização da razão por esse progresso que, na sua formulação profética, “faz porta-moedas de pele humana” (Kraus, 1909: 11), faz-se na desconstrução permanente dos estereótipos correntes, numa espécie de antropofagia negativa, que se nutre daquilo que nega, e não numa demarcação purista e abstracta.

“Ensinar a ver abismos onde o que há são lugares comuns” (Kraus, 1932: 3): esta a “política da sátira” krausiana, que tem no jogo da citação o seu instrumento principal. A intenção pedagógica implica, porém, que a dispersão do discurso nesse jogo não

desista de se ordenar em torno de um ponto de vista crítico; Para usar a distinção que Fredric Jameson aplica à sua análise do pós-modernismo. trata-se de formas de paródia e não de pastiche (Jameson, 1984: 64-65), que não se confundem, assim, com a “ironia objectiva” à Baudrillard. Robert Musil deixa cair em certo passo dos seus diários uma observação mal-humorada contra Kraus, “ditador intelectual” (Musil, 1976: 896). E. Canetti, que problematiza também essa “ditadura”, relaciona-a, porém, com um aspecto que é comum também a Musil e aos principais representantes da modernidade vienense, a concepção da indissolubilidade das relações entre ética e estética (Canetti, 1982: 44-45). Quando o jovem Wittgenstein escreve no seu *Tractatus* que “ética e estética são uma e a mesma coisa” (Wittgenstein, 1982: 122), está simplesmente a traduzir a lição krausiana, sob a égide da qual se coloca na altura explicitamente. A intransigência da negatividade tem uma fundamentação ética, que marca tanto Kraus, como Loos e Schönberg, como Kafka ou Hermann Broch. Também *O Homem sem Qualidades*, a monumental sátira de Musil a essa incrível Cacânia, “o primeiro país a quem Deus cortou o crédito” (Musil, 1983: 528), partilha dessa fundamentação: “Fosse em que altura fosse que lhe tivessem perguntado qual o objectivo que tinha em mente, ele teria respondido que só havia uma questão que valia a pena ser pensada, a questão de uma vida correctamente vivida.” (*ibid.*: 255).

A dissolução dessa exigência ética na arbitrariedade dos jogos retóricos é um dos fios centrais do romance de Musil. Tanto nele como em Kraus, a reflexão sobre a agonia do Império, sobre esse “laboratório do Apocalipse”, na expressão do segundo, é uma reflexão a um tempo lúcida e nostálgica sobre o crepúsculo do humanismo, que, muito antes de Auschwitz, ambos souberam auscultar prescientemente nos discursos do seu tempo. É este o significado do drama *Os Últimos Dias da Humanidade* de Kraus; ele colhe do “laboratório” vienense e da sua consequência lógica, a I Guerra Mundial, a lição que o Doutor Fausto de Thomas Mann colhe do nazismo. A conclusão é a mesma e cifra-se na idêntica revogação do mito de Prometeu e da Nona Sinfonia, que só deixa como única forma de arte legítima e possível a forma da sátira.

Isto leva-me, para concluir, ao mitologema central da recepção da “Viena 1900” no contexto pós-modernista, que vejo expresso na fórmula do “Apocalipse alegre”. Esta servia de título à grande exposição parisiense de 1986, que, depois da de Veneza, em 1984, e da de Viena, em 1985, representou, não só para o meio cultural português, o

apogeu do interesse pela constelação vienense, e, tanto quanto me é dado observar, tem funcionado como sua imagem de marca, não apenas jornalística. Recorro de novo ao texto de Jean Clair para o catálogo da exposição de Paris, segundo o qual essa fórmula exprime “não a alegria franca das valsas de Strauss ou dos festins de Makart, mas antes a consciência jubilosa de ter atingido uma revelação, de haver triunfado por um instante na ordem do espírito quando se sabe que se perdeu desde sempre na ordem da carne”. (Clair, 1986: 51). Esta leitura de J. Clair representa uma clara revisão do sentido original da expressão, cunhada por Hermann Broch, no ensaio sobre “Hofmannsthal e a sua Época”, para referir, em termos explícitos, a Viena de 1880, a Viena justamente de Strauss e da pintura decorativa de Makart. É aquela época que Broch caracteriza como o “vegetar alegre” de uma cidade “museal”, a “metrópole do kitsch”, entregue à volúpia do ornamentalismo historicista e de uma cultura do simulacro sob o signo da fachada e do puro cenário de teatro (Broch, 1975), aquele vegetar contra o qual, por vias muito diversas, a “Viena 1900” irá reagir. A reinterpretção a que procede J. Clair vai no sentido de encontrar nessa Viena uma projecção antecipada da consciência pós-histórica e pós-filosófica da nossa era pós-moderna:

Mas a modernidade vienense só é assim verdadeira, tão desesperadamente verdadeira, e, a partir de agora, tão válida aos nossos olhos, ressuscitada que foi de entre os mortos, porque, sabendo que a história a tinha abandonado, só lhe restava pensar o além da história, que é também o além do pensamento: pensar exactamente a morte do pensamento. (Clair, 1986:51)

“Pensar a morte do pensamento” — admitindo que este paradoxo pós-filosófico seja possível, o que o apocalipse vienense exprime não é a sua aceitação indiferente e “alegre”, mas sim a revolta contra essa simples possibilidade. Nesta revolta é que está a “esperança” que a leitura, mais focada, de P. Portoghesi pretende encontrar naquilo que chama “a hipótese vienense”. Portoghesi vê nesta vários aspectos comuns, que tornam complementares as suas duas vias principais, a via intransigente de Kraus/Loos/Freud/Schönberg e alguns, poucos, outros, e a via de “tudo o resto [...] à procura de um nicho protector onde inscrever a sua liberdade” (Portoghesi, 1984:14). “Dar a palavra aos homens através das coisas e fazer brotar do *hic et nunc* momentos e fragmentos de verdade” (*ibid.*: 18) — esta interpretação quase benjaminiana permite a Portoghesi concluir:

Talvez por isso é hoje mais fácil, frente à crise das ideologias totalizantes, dos sistemas orgânicos de pensamento, reconhecer a hipótese vienense em toda a sua trágica grandeza e senti-la próxima, não como pressentimento de morte, mas como argumento de esperança. (*ibid.*: 18)

Retirar da experiência vienense argumentos de esperança — eis um programa atraente, mas que implicaria, precisamente, reconhecer a dimensão trágica dessa experiência e não dá-la como superada ou nivelá-la em torno de uma imagem de marca. No contexto de Viena, “a consciência de haver triunfado na ordem do espírito” não está adquirida, nem é jubilosa; Werner Hofmann, na verdade, pôde reunir os grandes pintores vienenses do início do século também sob a égide da ideia do apocalipse, mas de um apocalipse trágico (Hofmann, 1981). Se esperança existe, ela está precisamente na pluralidade e no inconformismo com que pôde articular-se nesse contexto uma crítica demolidora à face triunfalista e repressora da modernidade. Mas a reivindicação pós-modernista desta crítica é equívoca e apressada: a recusa dos mitos da modernidade, desde logo do mito do progresso, na “Viena 1900” serve-se da ideia de apocalipse, não como objecto indiferente de fruição estética, mas como forma de articular o desejo de um outro quotidiano, de um outro pensamento, de uma outra arte, de uma outra vida. Tanto mais que o apocalipse não é a catástrofe vinda de fora, mas, pelo contrário, a realização mais perfeita do *status quo*. Como escreve Kraus, “o estado em que vivemos é o verdadeiro apocalipse: o apocalipse estável” (Kraus, 1986: 452). A reconciliação “alegre” com essa “estabilidade” do apocalipse não pertence ao contexto vienense, mas ao contexto do olhar contemporâneo sobre ele.

”Ensinar a ver abismos nos lugares comuns”: esta intensificação e adensamento da experiência quotidiana através de uma transfiguração da linguagem constitui para Kraus a legitimação da arte que, como diz num aforismo, só o é quando é capaz de transformar a solução num enigma. No seu texto “O Surrealismo”, Benjamin aborda de um outro ângulo essa mesma “mise en abyme”, ao reformular o conceito de “choque” dos surrealistas através de uma crítica aos “preconceitos românticos” daqueles:

Sublinhar patética ou fanaticamente o lado enigmático do enigma não nos leva a sítio nenhum; só poderemos desvendar o mistério na medida em que o reencontremos no quotidiano graças a uma óptica dialéctica que reconheça o quotidiano como impenetrável e o impenetrável como quotidiano. (Benjamin, 1980c: 307)

Reencontrar o “mistério” no quotidiano implicava, porém, para Benjamin, a reformulação da experiência, e *a fortiori* da experiência estética, como terreno em que o

sujeito se perde e se entrega à pluralidade dos sinais do seu tempo, mas para emergir deles, como esse “carácter destrutivo” que “não vê nada durável”, mas, “precisamente por isso, vê por toda a parte caminhos” (Benjamin, 1980d: 398). Mas isso tinha por pressuposto a utopia de Benjamin, ou de Brecht, de um acesso universal à produção estética. Esta surge hoje parodiada no acesso universal ao consumo — ou na ficção deste. Dizem-nos que tal significa o emergir de um paradigma comunicacional; mas também pode não representar mais que a absolutização da lógica do mercado. É esta mesma lógica que obscurece também a formulação radical que Benjamin deu à metáfora do abismo de Kraus, ao insistir que nenhum documento de cultura deixa de ser ao mesmo tempo documento de barbárie. Esta percepção marca toda a obra de Kraus e aflora constantemente no contexto de Viena. Talvez a ilusão maior do pós-modernismo seja pensar que, para a cultura contemporânea, ela deixou de fazer sentido.

O emergir do pós-modernismo traduziu-se num forte relançamento da discussão estética. Mas ele entende-se a si próprio não como um sintoma de crise, desde logo da crise do modernismo, mas sim como a solução positiva dessa crise. Assim, não são apenas as soluções modernistas, mas igualmente os problemas a que elas respondiam, que surgem como irremediavelmente caducos. Esta equívoca operação e a dicotomia em que assenta contribuem, pois, também para condicionar negativamente a formulação dos impasses e das interrogações da teoria e da prática estéticas contemporâneas, desde logo na medida em que tendem a fazer esquecer as questões e as propostas marginais ao sistema da moda. Assim, paradoxalmente, o pós-modernismo pode perfeitamente funcionar como a ideologia da modernização. A lição da “hipótese de Viena”, na sua excentricidade, quer à reivindicação que dela faz o pós-modernismo, quer em relação a uma imagem dogmática do modernismo, poderá consistir precisamente na chamada de atenção para o carácter problemático e, em última análise, paralisante dessa dicotomia e dos termos em que ela se funda. As respostas, e as perguntas, poderão afinal situar-se muito para além dela.

## Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1979<sup>a</sup>), “Funktionalismus heute”, in Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 104-127.
- Adorno, Theodor W. (1979<sup>b</sup>), “Über Tradition”, *ibid.*, 29-41.
- Adorno, Theodor W. (1981), *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1982), *Minima Moralia. Reflexionen über das beschädigte Leben*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980<sup>a</sup>), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980<sup>b</sup>), “Karl Kraus”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 4. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 334-367.
- Benjamin, Walter (1980<sup>c</sup>), “Der Surrealismus”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 4. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1980, 295-310.
- Benjamin, Walter (1980<sup>d</sup>), “Der destruktive Charakter”, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. 10. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 396-398.
- Broch, Hermann (1975), “Hofmannsthal und seine Zeit”, in H. Broch, *Schriften zur Literatur I*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1975, 111-284
- Canetti, Elias (1982), “Karl Kraus, Schule des Widerstands”, in E. Canetti, *Das Gewissen der Worte*. Frankfurt/M.: Fischer, 45-52.
- Clair, Jean (1986), “Une modernité sceptique”, *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Eco, Umberto (1984), *Porquê “O Nome da Rosa”?*. Lisboa. Difel.
- Hofmann, Werner (1981), *Experiment Weltuntergang. Wien um 1900*. München: Prestel.
- Huyssen, Andreas (1984), “Mapping the Postmodern”, *New German Critique*, nº 33, 5-52.
- Jameson, Fredric (1984), “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*, nº 146, 53-92.
- Jauss, Hans Robert (1979), “Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität”, in H. R. Jauss, *Literatur als Provokation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 11-66.

- Jauss, Hans Robert (1983), “Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno”, in L. von Friedeburg; Jürgen Habermas (orgs.), *Adorno-Konferenz 1983*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 95-130.
- Kraus Karl (1909), “Die Entdeckung des Nordpols”, *Die Fackel* 287.
- Kraus Karl (1923), “Dichters Klage”, *Die Fackel* 622-631.
- Kraus Karl (1932), “Die Sprache”, *Die Fackel* 885-887.
- Kraus Karl (1986), *Aphorismen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lyotard Jean-François (1984), “Das Erhabene und die Avantgarde”, *Merkur*, 424, 151-164.
- Lyotard Jean-François (1987), “Postscriptum ao Terror e ao Sublime”, in J.-F. Lyotard, *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote.
- Miranda, José Bragança de (1987), “Considerações sobre a Arte na sua Situação Pós-Moderna”, *Risco*, nº 6, 89-103.
- Musil, Robert (1976), *Tagebücher*. Org. A. Frisé. Reinbek: Rowohlt, vol. 1.
- Musil Robert (1983), *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- Newman, Charles (1985), *The Postmodern Aura. The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Evanston, Northwestern UP.
- Portoghesi, Paolo (1984), “Veneza-Viena”, *Le Arti a Vienna dalla Secessione alla Caduta dell’Impero Absburgico*. Veneza: Edizioni La Biennale, 11-18.
- Portoghesi, Paolo (1985), *Depois da Arquitectura Moderna*. Trad. M. C, Afonso. Lisboa: Edições70.
- Raulet, Gérard; Le Rider, Jacques (orgs.) (1987), *Verabschiedung der (Post)Moderne?*. Tübingen: Gunter Narr.
- Ribeiro, António Sousa (1986), “Modernismo e Cultura de Massas: Th. W. Adorno e Karl Kraus”, in A. Sousa Ribeiro et al., *A Literatura, o Sujeito e a História*. Coimbra: Faculdade de Letras, 3-69.
- Ribeiro, António Sousa (1988), “Modernismo e Pós-Modernismo — O Ponto da Situação”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 24, 23-46.
- Richter, Hans (1964), *Dada — Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: DuMont.

Schorske, Carl (1982), *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Frankfurt/M.: Fischer.

Stoessel, Marleen (1983), *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München: Hanser.

Wittgenstein, Ludwig (1982), *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Wunberg, Gotthart (org.) (1982), *Die Wiener Moderne*. Stuttgart: Reclam.