

## FINS DO MODERNO

Raúl Antelo  
UFSC

Pensar os fins do moderno é pensar os limites da racionalidade mas, ao mesmo tempo, pensar os fins do moderno é renovar metas para a própria modernidade.

No primeiro movimento, afirmamos que o moderno morre. Mas não morre só uma vez. Morre muitas vezes. Tem *muitos* fins, daí que o próprio do moderno seja a morte reiterada.

No segundo movimento, entretanto, se esboça a idéia de que, morrendo muitas vezes, sendo limite multiplicado e inesgotável, o moderno, a rigor, nunca começa. Ele sempre recomeça e repete.

Após os anti-modernistas decretarem o fim da modernidade, os atestados de óbito tornaram-se reincidentes. Fim da arte, morte de Deus, crise do Estado mas também fim do livro, em vertente letrada, de Mallarmé a Blanchot ou versão de massas, à maneira de Mac Luhan. Berdaiev começou o século, em 1915, anunciando o fim da Europa que se traduzia como ascensão de dois extremos: o Extremo Oriente (o Japão) e o Extremo Ocidente (as Américas). O telquelismo o encerra anunciando a morte do autor. Todo o fim de século XIX, aliás, augura um paradoxal recomeço para as periferias, da Jeune Belgique, à nova Polônia, da Jung-Wien ao Jugendstil, da art nouveau ao Estado Novo, versão lusa ou tropical.

O fim da modernidade é também o fim da epistemologia mas, consequentemente, o surgimento de algo “novo”, a hermenêutica. Contra a linguagem unificadora da ciência, a

interpretação surge como apropriação da linguagem do outro. O fim da modernidade assinala, então, a passagem de uma hermenêutica clássica, centrada em uma cultura coesa, a uma hermenêutica etnográfica, de proliferações difusas em vez de rígidas oposições binárias. Essa leitura ou releitura não reivindica apenas o novo contra o moderno. Reivindica, radicalmente, a própria dissolução do conceito de novo, como experiência do fim da história e do fim das utopias.

A modernidade é uma aventura do sujeito e da história: da historicidade do sujeito e do processo de enunciação dos fatos. A pós-modernidade, como perspectiva de esgotamento ou exaustão do moderno, se recusa a ser pensada em termos históricos e só aceita a análise dos discursos.

Se admitimos não só a idéia de que a modernidade é múltipla, que ela é expansão significativa, mas se acolhemos também o conceito de que a modernidade é morte, ou seu sinônimo, mercadoria, analisar os *discursos do fim* de Mário de Andrade talvez possa jogar uma certa luz sobre o próprio fim da modernidade. Não apenas porque o autor de *Macunaíma* se concebe a si mesmo como entidade refratada em muitos modelos para armar mas porque, no retrato que faz de um outro artista, ele nos oferece uma peculiar imagem de si e uma dilacerada análise de sua própria historicidade como artista.

Parto, em consequência, do ensaio sobre Chostacovich que, a pedido de Guilherme Figueiredo, publica-se postumamente em março de 1945.

Mário de Andrade constata, no início do ensaio, a indissociabilidade intrínseca entre a modernidade artística (a poética) e a modernidade do mundo (a técnica). A modernidade se encontra no cruzamento de três variáveis: a técnica, as massas, a politização, gerando, assim, três atitudes correlatas: oposição do indivíduo ao social; confiscação do sujeito pelo social — porque só o social é sujeito —; condenação política da introspecção. Mário

opta, decididamente, por esta última perspectiva analisando as relações entre técnica e poética de modo semelhante ao célebre ensaio de Benjamin. Para ele, Chostacovich

“Ele é um elo e talvez o primeiro fruto genial das circunstâncias do progresso mecânico que modificaram a manifestação, e conseqüentemente a concepção da arte da música, neste século. Nós estamos numa das esquinas mais agudas da evolução artística da música, e essa estrada nova foi aberta pela música mecânica. Postos em condição de serem explorados comercialmente e educativamente o disco, o rádio, o cinema sonoro e demais instrumentos mecânicos, eles modificaram a qualificação da música erudita, que se tornou acessível a todos.

A música mecânica não só barateou a audição da música erudita e a expandiu por todos os ambientes, como forçou a sua aceitação pelas classes inferiorizadas. Pela primeira vez ela deixou de ser, como ainda se conservam as artes plásticas, um instrumento de classe e de aprimoramento educativo. A música se tornou um elemento cultural, sinão realizável pelas estruturas inferiores, pelo menos comum a elas, e uma proposição de sua vida coletiva. Por causa dos instrumentos mecânicos, a música é a única, dentre as artes eruditas, que já conseguiu se tornar uma constância das massas, sem que tenha de desistir por isso de suas prerrogativas de refinamento e erudição. Música e cinema se tornaram na atualidade, artes como foi o teatro nas civilizações da Antigüidade e na Idade Média. Não lhe faltava mais sinão adquirir a mesma concepção educativa e dirigente do teatro. No caso da sociedade atual: uma concepção imediata e conscientemente política. Não exatamente, ou apenas, como ideologia política. Mas como força orgânica política do povo, coisa que os instrumentos mecânicos tinham não só tornado praticável, como posto em evidência. Esta concepção nova da música, coube a Chostacovich aplicar. E sobretudo simbolizar, porque embora ele não seja o único compositor com esse ideal, é o que se representa com melhores credenciais de vitória, e o que mais se universalizou.”

É claro que o fenômeno não é prerrogativa restrita ao âmbito musical. Talvez sejam, pelo contrário, as artes plásticas as que, com o *ready-made*, tenham, pioneiramente, discutido as relações entre técnica e poética. Poder-si-ia mesmo dizer que os trabalhos de Duchamp ilustram os avatares da obra de arte na época de sua reprodução mecânica. Liberado de mecenas ou de dependências espúreas, o artista moderno é autônomo para decidir o que fazer.

Em compensação, o mercado se reserva o direito de decidir o que é arte. O *ready-made* aponta as complexas relações entre arte e técnica que outra linguagem (desconhecida de Mário), a da história em quadrinhos, potencializaria logo mais.

Identificando o artista ao artesão e o artesão ao produtor, Duchamp e sua linhagem dissolveram a oposição entre arte e não-arte. O *ready-made* não é pintura, mas também não é algo além-da-pintura. É anti-pintura? Também não, porque recusa um para além da anti-pintura. É a introdução, na esfera da arte, do poder multiplicador da técnica. Isto supõe o esvaziamento ou, ao menos, o ultrapassamento de uma concepção racional ou autônoma de sujeito. E Mário de Andrade, entretanto, ainda pensa o problema com as matrizes de estética modernista. Sua análise de Chostacovich retoma, em parte, conceitos lançados na coluna *O Banquete* da Folha. Defende aí a obra do músico russo como

"uma obra-de-arte de beleza, uma bela arte, conciente e exigente do seu poder funcional, e predeterminada a uma funcionalidade política da coletividade."

e a figura do artista como um fator anti-sistema, voltado ao futuro e alimentado por um sentimento (neurótico) de incompletude.

"O artista deve estar eternamente insatisfeito da sua obra, por maior que esta seja. Chostacovich não só aceita o princípio não-conformista do indivíduo (o que me parece da maior importância, para um artista que representa uma política reinante e ditatorial), como, com suas palavras menos explícitas, reafirma o princípio da 'fazer melhor', que está na base mesma da conceituação moral da técnica."

Esboçam-se, no fragmento, duas concepções antitéticas do moderno. Chamaremos a primeira *nominalista* e reservaremos à segunda o apelativo *ética*.

Conforme a primeira perspectiva, coerente, aliás, com a prática *ready-made* de *Macunaíma*, onde escritura e assinatura se



igualam, os elementos para-textuais configuram um objeto institucional:

“O título, o esclarecimento preliminar, o próprio nome do compositor são elementos artísticos, embora anestéticos, que funcionam e sempre funcionaram psicologicamente, sugerem e definem. Queiram ou não queiram os grafins do esteticismo.”

O objeto da modernidade, em perspectiva nominalista, é o artístico embora anestético. Há alguma verdade na arte, verdade que é maior do que uma exigência estética. É, de fato, uma exigência ética. Verdade e arte; arte e verdade da arte estão assim emaranhadas. A busca (ética) da verdade permanece incompleta sem o recurso da arte mas, ao mesmo tempo, a arte não parece digna desse nome sem uma ambição filosófica.

Graças ao *ready-made* e apesar dos grafins do esteticismo, o nominalismo artístico substitui uma teoria da arte, apoiada na noção de gênio e de idéias estéticas, por uma teoria em que a arte não é senão efeito de julgamento, caso a caso, orientando-se, apenas, pela *jurisprudência* que o exercício do juízo vai produzindo, isto é, pela possibilidade de se integrar em um sistema de enunciados. Porém, essa releitura de certa tradição moderna não se dá sem certa violência como, por exemplo, prescindir da noção de gosto. O que Duchamp (e Mário ou Oswald) vêm demonstrar é a completa impossibilidade de manter o julgamento na esfera do gosto (do sensível ou do sentimento), o que provaria que o *ready-made* realiza a proclamada *anestesia* que seu autor buscava, já que para essa estratégia discursiva são completamente indiferentes as leituras simbólicas, esteticistas ou formalistas. O *ready-made* está empenhado em traduzir um julgamento estético (*isto é belo*) em julgamento institucional (*isto é arte*) e, desse modo, tornar a própria arte indecidível pois retira a todo julgamento artístico a ambição de universalidade pressuposta pela teoria do gênio. Admitindo, ceticamente, que

"uma primeira contemplação geral, nos deixa bastante incertos sobre a funcionalidade político-comunista que a obra de Chostacovich possa ter."

Mário de Andrade relativiza a separação entre fazer arte e julgar arte afirmando

"que nessa insistência de Chostacovich em gêneros e formas tradicionais 'puras', há uma lição e uma solução habilíssima. A lição está em que o artista não tem que qualificar a massa proletária como incapaz de viver os gêneros e formas mais esteticamente refinados. Eu me pergunto mesmo, diante do que me conta a estética experimental: porque um caipira analfabeto e rupestre do sertão, não será sensível ao encantamento delicadíssimo do quarteto de cordas?"

É bem verdade que Mário diz *sensível* e não *compreensivo* de. Porém, não é menos certo que, ao prescindir da noção letrada de gosto, Mário de Andrade nivela fazer e julgar para reforçar um argumento (moderno) contrário ao formalismo (modernista). Esse raciocínio, apoiado na *anestesia* da velocidade mecânica, aquilo que Virílio teorizaria, mais tarde, em âmbito urbano, lhe serve para definir Chostacovich como um nominalista musical que elabora linguagens estereotipadas e lhes acelera a exaustão.

"Parece fácil concluir que toda sociedade nova determina expressões artísticas novas. Esta afirmativa lógica não corresponde à inteira verdade histórica porém. Só quando já perfeitamente sedimentadas é que as sociedades novas alcançam as expressões, o estilo artístico novo que as exprimem. O Gregoriano só se definiu depois de seis séculos de Cristianismo. Só no sec. XVIII se firmou a música instrumental e a forma de sonata, representativas da sociedade moderna. Ora, se utilizando de gêneros e formas tradicionais burguesas, o *allegro* de sonata, o gênero instrumental de câmara, Chostacovich recorreu a expressões que, si um tempo forma exclusivas duma classe, a música mecânica já impusera às massas do tempo nosso, e já estão se tradicionalizando nelas. Ainda mais: o reemprego por Chostacovich das expressões estéticas da sonata, da sinfonia, do quarteto, ou da imitação, e do desenvolvimento temático, é de fato uma revolta conciente, de intenção coletivizadora, contra a música 'modernista' da sociedade burguesa contemporânea. Representa o que há de mais antimoderno e de mais negativo dos princípios espirituais,

políticos, estético-formais e de gêneros, de um Debussy, de Schoenberg, de Stravinski. Nesse sentido, a volta de Chostacovich a princípios construtivos tradicionais dos séculos XVIII e XIX, é um repúdio do esteticismo individualista deliquesciente da música burguesa contemporânea. E ao mesmo tempo um aproveitamento muito hábil de soluções que a música mecânica está tradicionalizando, 'folclorizando' no povo."

Em outras palavras, a citação pós-moderna é, de fato, uma revolta consciente contra a arte modernista que representa o que há de mais anti-moderno na arte contemporânea.

Era difícil em 1945 avaliar corretamente essa utilização de estereótipos e, nesse ponto, os juízos de valor divergem.

"Uns compreendem Chostacovich, e talvez mesmo pré-compreendam, por excesso de amor. Como é o caso dum dos maiores regentes da atualidade que considera o russo da mesma altura de Beethoven. Pode muito bem ser: o imenso Beethoven também está inçado de descaldas. Apenas, pra se ser Beethoven, é necessário a gente se tornar o passado. Outros se esforçam por compreender, mas não conseguem ceder: Chostacovich é banal, Chostacovich prometeu muito mais do que está cumprindo. Chostacovich se repete e repisa; adota sempre as mesmas soluções formais, as mesmas modulações harmônicas de episódios, as mesmas imagens sonoras. Querem variedade e riqueza... capitalista. Não sabem compreender que por certas soluções sistematizadas, Chostacovich se tradicionaliza, se torna mais reconhecível imediatamente às massas, se 'folcloriza'. Enfim, os puristas se arrepiam, achando que isso de se dizer 'música comunista' é farol."

A avaliação de Mário de Andrade, um tanto quanto olímpica, tenta dar conta de todos esses senões argumentando que

"na urgência de criar uma música que fosse política, comunista e proletária, porém que conservasse o nível da música erudita, de base fatalmente burgues-europeia, nem todas as soluções adotadas por Chostacovich são satisfatórias. Si ele aceitou com lealdade os elementos musicais demagógicos, nem sempre as suas demagogias sonoras levam o povo à virtude, mas ao vício. Si aceitou com franqueza a liderança melódica e suas consequências estratégicas de espírito, de estilo e de técnica, nem sempre ele soube se conservar dentro da pureza melódica e da necessária facilidade do acessível. Não só se impurificou por demais

nos cromatismos, não sabendo como, ou não podendo ultrapassar a deliquescência burgues-capitalista do ultratonalismo, como, por outro lado, confundiu por vezes o vulgar e o simples, com o simplório e o banal."

Não é que Mário de Andrade desconheça que essas controvérsias quanto ao valor, dimensão e alcance da obra de Chostacovich, tenham condicionado a própria partitura; porém, comete tremenda injustiça, na forma de equilíbrio tolerante, quando admite nessa obra aquilo que precisamente mina o conceito kantiano de esclarecimento, a razão com obediência.

É sabido que entre a 2ª sinfonia (1927) e a ópera *Catarina Ismailova* (Lady Macbeth) (1936), Chostacovich ensaia soluções de compromisso entre marxismo e modernismo, nem sempre aliás aceitas pela política cultural Zhdanovista, que taxou sua ópera, em dois artigos no *Pravda*, de caótica, vulgar e neurótica. O compositor suspende, então, a escritura da 4ª sinfonia e se entrega à realização da 5ª, que ele julgava ser "a resposta criativa de um artista soviético a críticas justificadas". Mário de Andrade endossa esse ato de autopunição de Chostacovich quando pondera que

"foram admiráveis de grandeza humana os dirigentes do soviets, na sua repreensão compreensiva e expectante, o compositor em seu mutismo e esforço posterior de readaptação, e o povo russo conservando o músico na sua simpatia."

Mário de Andrade elogia a "justa denúncia de Pravda e a necessária punição de Chostacovich"; porém, não interessa aqui para os fins da análise a conivência com a política stalinista nem a admiração pela grandeza humana do condutor dos povos; nem mesmo o auto-flagelo, que algum maldoso reputaria recidiva de bolorento catolicismo. O ponto é outro. E nos leva à segunda concepção do moderno que gostaria de analisar, a questão da ética.

Mário de Andrade não censura exatamente o uso, em Chostacovich, de elementos populares e até mesmo populistas, demagógicos. Critica que esses abusos nem sempre levem o povo à virtude, mas ao vício. Acontece, porém, que aquilo que Mário de Andrade critica é justamente a concessão do autor ao poder. Tomemos, para ilustrar o problema, a questão da felicidade.

A obra moderna se define como promessa de felicidade, isto é, como um discurso produzido a partir da insatisfação e em função de princípios não-conformistas, não só do *make it new* (a citação e o reaproveitamento), mas do *fazer melhor* que é o conceito base da ética na técnica.

Apesar de excelente melodista, dos maiores, a seu ver, dentre seus contemporâneos, Chostacovich para Mário de Andrade fracassa nos finais de suas composições.

“O que hesita muito nesses finais, não é propriamente a imaginação criadora, mas a solução demagógica adotada frequentemente pelo artista, de refrescar ou excitar a consciência comunista do ouvinte soviético, com a intromissão súbita, durante o final, duma melodia cancioneira, fortemente dinâmica e eufórica, de imediato caráter popularesco. Esta solução, que consegue se realizar tão admiravelmente no final da Quinta, pode causar também a impertinência divertida mas muito menos elevada do solo de pistão, no último tempo do Concerto pra Piano.”

Já na aula inaugural de 1938, na Universidade do Distrito Federal, “O artista e o artesão”, Mário de Andrade admite que “mesmo nos países de organização social ditatorial, como a Rússia ou a Alemanha, as restrições até agora impostas à liberdade do artista são restrições meramente sociais. Pra não dizer meramente ditatoriais. Não derivam, a seu ver, das necessidades de obra de arte nem de justo equilíbrio entre o artista e a sociedade. Derivam só do social e da necessidade das novas instituições de se defenderem, o que transforma o artista em “orador de comício mais ou menos pragmaticamente disfarçado sob a máscara da arte”, assumindo uma atitude social em vez de uma atitude

estética. "O equilíbrio — arremata — ainda não se conseguiu, como o prova até a própria obra trágica e maravilhosa desse genial Chostacovich". Com isto Mário de Andrade mais isola do que isenta o artista de compromissos históricos mais duradouros ou contudentes.

Nessa direção se encaminham as restrições de 1945. Os finais concessivos de Chostacovich seriam "um disfarce. Pra não dizer uma mentira" (o que se, de um lado, condena a obra, de outro, redime o artista). Ou então o recurso "é didático. É uma demagogia" (o que salva a obra, embora condene o oportunismo do compositor).

"A prevalência melódica, a utilização de arabescos cancioneiros de caráter popularesco, a necessidade de tornar a obra francamente compreensível ao público proletário, bem como ainda a facilidade melodista da imaginação criadora, provocam em Chostacovich a escorregadela na banalidade."

É esse o nó entre técnica e poética porque a banalidade é mero correlato da reprodução e do poder das massas. Em seu raciocínio, Mário de Andrade se vale de duas interpretações discordantes do conceito de tradição. Um deles, como vimos, toma tradição como saturação do efeito. É conceito pós-modernista ou que, pelo menos, contempla o moderno à distância.

O outro, porém, toma a tradição como purificação do efeito. É conceito modernista que visa encurtar a distância entre artista e sociedade. É com este conceito que Mário restringe o valor das soluções de Chostacovich, argumentando que a tradição,

"o produto folclórico, mesmo diante dum critério crítico estético, jamais é banal. A música folclórica é fácil, mas não banal. Pode ser vulgar, mas não banal.

A dificuldade brava dos músicos eruditos que pretendam criar obras de utilização popular, deverá ser essa. Obter uma música purificada em seus elementos técnicos, que se torne fácil de apreensão e direta de efeito, vulgar, etimologicamente vulgar, mas jamais banal."

Chostacovich impurifica o popular, banaliza o vulgar, o que, na tradição russa tem nome: Tchaicovsqui,

“capaz das mais desnecessárias banalidades e escamoteações de má demagogia, exterior, superficial, dissoluto.”

Mesmo assim, Mário de Andrade aceita esses desvios como mal necessário. Isto é: censura o compositor por conformismo concessivo, porém, concede, conformistamente, razão aos argumentos do poder já que lhe parece acertada

“a solução mais social, mais para o povo, de preferir na orquestração o princípio clássico da nitidez linear e estrutural, ao princípio impressionístico dos efeitos de timbre difundindo as formas nas névoas da coloração. Entre Tchaicovsqui e Rimski-Corsakov, o comunista optou pela tradição do primeiro, e me parece que a sua opção foi comunistamente a melhor.”

Entre o singular e o cindido, entre o real e o alegórico, entre o total e o fragmento, entre o século XIX e o XXI, o comunista optou pela tradição do primeiro — singular, real, total, século XIX — “e me parece que a sua opção foi comunistamente a melhor”. Completamente errado e até monstruoso, se víssemos, nesse juízo, apenas uma cegueira pessoal. Porém, é necessário compreender que o argumento traça um arco que vincula os dois pólos da arte moderna.

Com efeito, uma estética como a de *A escrava que não é Isaura*, que se bateu por definir a arte como domínio da liberdade (e lembrem que, nesse raciocínio, cabia à música o papel pioneiro de ter se desvinculado do referente e transformado em música pura), um raciocínio desses tem como fim inevitável a profanação da arte já que uma arte para a qual tudo pode ser arte, todos podem ser artistas e até críticos de arte, é uma arte que não dispõe (ou que se indispõe) com critérios de pertinência ou qualificação. O destino,

então, de arte moderna não é outro que a cultura de massa. "Queiram ou não queiram os granfinos do esteticismo". E para atingir essa superior dissolução das normas, as dinamogênias políticas têm o seu valor. Observemos, pois, uma passagem do prefácio que, como os finais de Chostacovich, parece emenda dos arroubos modernistas de *A escrava*:

"A arte da música, impossibilitada por sua natureza, de atingir a inteligência conciente, não estará jamais em condição de definir e dizer uma ideologia política, como nem qualquer 'eu te amo' ou 'está chovendo'. Nem sequer poderá assumir uma definição de si mesma que seja imediatamente compreensível como proletária. É porém capaz de 'expressar' tudo isso, ou melhor: atingir uma especificidade técnico-estilística particular que se torne a expressão imediatamente compreensível numa ideologia qualquer e da sua aplicação social. Como é o caso da música dum Palestrina, dum Bach, do Gregoriano, de um Wagner, dum Chopin. A música, em casos assim, não se torna apenas a expressão duma ideologia, dum ideal, e da sociedade que os representa, mas também um símbolo de tudo isso. Símbolo, desde que convencionalizado, de compreensão imediata a uma pessoa ou grupo suficientemente esclarecido. E símbolo, com potência dinâmica enorme, sugestionador desse grupo ou pessoa. Ora carece não esquecer que, conscientemente ou não, todos os símbolos são convencionalizados. E carece não esquecer sempre que as massas soviéticas estão sendo bem esclarecidas da sua ideologia e do que elas representam na sociedade contemporânea."

O que Mário entende aqui por esclarecimento? Se, na *Escrava*, a defesa do *ready-made* o leva a sobrepor Duchamp a Kant, diríamos que aqui a lógica se inverte e vence o filósofo das luzes e da razão com obediência. Arte moderna sem tutela, porém, sem desacato. Obra de arte indefinível, porque moderna; porém, definida porque funcional.

É essa a contradição que colocam os fins. A estética, para o Mário anti-modernista, é ética e, portanto, moderna, resgate de uma tradição que se perdeu. Sempre houve, a critério de Mário de Andrade, um *ethos* da música, desde o Gregoriano monódico da época medieval, até o funcionalismo folclórico, onde cada música tem sua hora e sua vez; porém,



“esse *ethos* se dispersou e se perdeu inteiramente na música erudita, com o desenvolvimento do individualismo cristão e a fixação das sociedades de princípio democrático. E a música desaprendeu a noção de *ethos*”,

argumento mediante o qual o ataque anti-modernista se revela anti-democrático ou, se preferirem, as reservas pós-modernistas são restrições éticas que tomam a democracia como princípio formal e não efetivo ou material, simples liberalismo sem ilusões ou recalcitrante neo-conservadorismo progressista mesmo quando vinculam ética e experiência. A ética, então,

“não é pura e simplesmente um pressuposto da inteligência, mas tem sua base na psicologia e na experimentação dos elementos construtivos da arte da música. Tem enfim uma base terapêutica, universalmente e em todos os tempos reconhecida, que não é meramente idealista, mas verificada e provada.”

O Mário de Andrade posterior à conferência de 42 sobre “O movimento modernista” é um crítico severo do modernismo, que avança argumentos anti-modernistas ainda que não pós-utópicos. A seu ver, as vanguardas históricas produziram

“uma arte anti-ética, purista, refinadíssima, e a que a aeridade e incerteza do Impressionismo, ou a misteriosa incompreensibilidade técnica do modernismo, desfibrava, sensualizava, e sobretudo afastava depreciativamente, impedindo qualquer fixação ética do povo.”

Mário de Andrade propõe, em consequência, uma limitação de conceitos estéticos porque eles dariam uma outra atitude artística perante a vida. Em outras palavras, é o recuo ao artesanato que pode vir a libertar o artista do purismo. O que se resgata, dessa maneira, é um sentimento de convicção, ameaçado pela institucionalização da anomia.

O raciocínio é fortemente anti-macunaísmico e pró-caráter. Como se lembra, o herói consola-se, ao longo da rapsódia, de seus

fracassos com o dístico de efeito “muita saúde e pouca saúde males do Brasil são”. Mário de Andrade, que nunca partilhou do espírito atlético do futurismo, defende a obra de Chostacovich porque

“essa música por si mesma define, é um drástico sentimento de convicção, que há-de incomodar está claro não só os estéticos e os puristas, mas assusta e fere muito os introvertidos, os complexentos, os místicos da rabugem e da saúde tênue. A música de Chostacovich tem saúde muita, por vezes esteticamente escandalosa, reconheço. E essa convicção, essa saúde não se sujeita a nenhuma espécie de fracasso, não insinua nem de longe em nós as doces autopunições dos fracassados.

E não será na arrogância dos seus alegros, nas suas marcialidades coletivistas, na vulgaridade popularesca, desadoradamente afirmativa dos seus finais, que eu iria buscar as provas desse sentimento de convicção, (...) Onde o sentimento de convicção se demonstra mais admirável, mais irretorquível, é nos andantes, nos largos, nos momentos de tristeza. Jamais uma sombra de esgotamento, de submissão, de abandono. Na tristeza a dor atinge o sofrimento elevado das marchas fúnebres, a raiva surda dos resmungos, as ameaças, as fericidades, o clamor, as impaciências contidas. Em Chostacovich a tristeza assume sempre uma forma de força, e a dor, uma promessa de vitória.”

Vencido ou convicto, Mário de Andrade retorna nesse passo a Baudelaire e funde experiência estética e experiência histórica não sem passar pelas mesmas contradições de Baudelaire. Lembre-se que, a princípio, Baudelaire não fala da *arte moderna* mas da vida moderna. Seu *Salão de 1846* evoca o lado épico da vida moderna para dizer que já que todos os séculos tiveram lá sua beleza, nós também temos a nossa.

Em *O Pintor da vida moderna*, o que é moderno é a vida. Nem o artista nem a arte. E vida moderna, no contexto, equivale a *vida trivial* ou banal, vida multiplicada, como a das gravuras, “imenso dicionário da vida moderna disseminado nas bibliotecas (...) e atrás dos vidros das lojas mais vulgares”. Moderno evoca comércio e vulgaridade mas remete à qualidade dos objetos, a um artesanato ou a um fazer que se confunde com viver.

É sabido que Baudelaire nos fornece, basicamente, duas definições do modernismo. A primeira, *tirer l'éternel du transitoire*, nos convence de que tanto o eterno quanto o contingente fazem parte da modernidade; são concomitantes. Modernidade = eterno + contingente.

A segunda, *la modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*, diz algo diferente. Diz que a modernidade é o contingente e não o eterno. A soma do eterno e do contingente não dá modernidade. Dá arte. A primeira definição caracteriza a modernidade como uma associação tensa, como historicidade transistórica ou como enunciado intertextual, em que mutuamente se pressupõem as historicidades da vida e da arte.

Já a segunda aponta para a vida presente e para o histórico mas não necessariamente para a historicidade como rizoma. Contudo, observe-se que, ao definir a modernidade como promessa de felicidade, Baudelaire contrabalança o peso da história na equação. Com efeito, Stendhal, “espírito impertinente e tacanho”, definira o belo como *promessa de felicidade*. Baudelaire, que identifica a arte à verdade, lhe recrimina entretanto um peso relativo maior concedido à *felicidade*. A vida seria, assim, mais importante do que a arte. Baudelaire discorda. Acredita que essa definição de Stendhal despoja a arte de seu elemento aristocrático, submetendo-o ao “ideal infinitamente variável da felicidade”. Porém, a definição de Stendhal mesmo assim, tem uma vantagem, a de “se afastar decididamente do erro dos acadêmicos”. É justamente essa a lição de Mário de Andrade quando, no debate de *O Banquete*, Janjão argumenta que “a arte, mesmo a arte mais pessimista, por isso mesmo que não se conforma, é sempre uma proposição de felicidade. E a felicidade não pertence a ninguém não, a nenhuma classe, é de todos”. A própria felicidade define-se, em consequência, como *ready-made* e talvez por isso tenha Breton chamado de “surrealista na moral” ao autor das *Correspondências*.

A modernidade, como crítica da razão, substitui a razão como modernidade e oferece um sentido para a vida.

Cabe, pois, a pergunta. Esse sentido é singular? Esse sentido é deliberado? Em artigo póstumo, para o *Diário de Notícias* (4.3.45), Mário de Andrade defende o princípio anti-romântico de os poetas modernos desistirem de si mesmos e se entregarem a auto-invenções poéticas, ora como outros (a máscara transexual) ora como estrangeiros (a dicção traduzida). Formula, assim, uma contradição constitutiva da modernidade e que Adorno retoma em sua *Teoria Estética* como filosofia do novo. O novo é, por necessidade, algo desejado mas, enquanto outro, é sempre involuntário ou indesejado. A veleidade liga-o ao imutável daí que o moderno seja contíguo do mito. Implica a não-identidade, entretanto, torna-se idêntico graças a essa intenção negativa. De tal sorte que a modernidade traça uma parábola de extremos. Extremo avanço tecnológico e crítica extrema da tecnologia. Separação entre política e moral que, em Hobbes, era progressista mas que hoje transformou o cenário num Leviathan. Em consequência, a modernidade (poética e técnica) só se apreende na implicação recíproca de uma na outra, da ética na obra, porque por trás de ambas está o sujeito se transformando.

Em arte, a ética é risco e podemos entender risco de duas maneiras. Uma, que o perigo ou chance, o acaso, enfim, é a única possibilidade do moderno. Outra, em que o risco, o desenho, insinua aquilo que Mário de Andrade chamava as técnicas do inacabado. Em todo o caso, é bom separar o risco do moderno (o direito a errar) do risco da moda (o retorno à ética como salvaguarda dos erros). Sem o traço, sem a grafia, sem a letra, a ética é mero vestígio da sociedade antiga, resto da teoria tradicional e não resto do moderno. Ela decai como pura moral. Enquanto relação entre indivíduo e sujeito, a ética, no entanto, define o moderno como resto do moderno.

Henri Meschonnic denomina a identificação imediata das revoluções a um sujeito-massa de *métrica do sujeito*. Em nossa análise vimos como os finais de Chostacovich optaram por metros ampulosos e grandiloqüentes. Em compensação, através da arte e da literatura, diríamos que a subjetividade pouco tem a ver com a métrica já que o sujeito se inscreve na esfera do ritmo. É pura escansão.

Não se trata de propor uma ética dos enunciados, daquilo que é dito, mas uma ética da enunciação, do dizer enquanto fazer. Essa ética abandona o problema das identidades (que são racionais, sociais, estatais) e abre a questão da subjetividade. Um sujeito é aquilo que prolifera subjetividade e, na medida em que o próprio da arte e da literatura é transformar subjetividades, as obras mais duradouras são as inacabadas que não cessam de inacabar nas diversas subjetividades. Essa seria, pois, a medida de sua modernidade. O acaso do sujeito é a modernidade. A modernidade é o infinito (confronto) das subjetividades.