

## O Estilo Modernista à luz da “necessidade” e da “inocência”

Suzie Ferreira do Nascimento\*

**Resumo:** Quando de suas primeiras reflexões sobre os gregos, Nietzsche concluiu que o aspecto formal das esculturas pré-helênicas revelava desejo de eternidade ou “otimismo”. Nesse artigo irei aproximar essas reflexões ao estilo que ficou conhecido entre nós como “Modernista”, haja vista algumas similaridades formais. Pretendo argumentar que esse estilo teve caráter de “necessidade”, todavia uma necessidade que não encontrou paralelo nos ideais dos seus criadores e críticos. Entendê-lo como “necessário” levará à constatação de sua “inocência”. Com esses argumentos pretendo questionar o modo como a “Pós-modernidade”, ao referir-se ao “Modernismo” como algo a ser “corrigido”, desconsidera seu caráter “necessário”, negando-lhe a “inocência”.

**Palavras-chave:** Modernismo, Design, Filosofia, Arte Grega, Crítica.

### O que é uma visão Dionisiaca do mundo

*Amor Fati: Quero aprender a ver como belo tudo o que é necessário nas coisas - assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas.*

*F. Nietzsche*

A expressão “visão dionisiaca” serviu de título a um pequeno texto que Nietzsche escreveu, ainda muito jovem, e deu de presente mais tarde à Cosima Wagner. Nesse texto, escrito de forma dissertativa<sup>1</sup>, Nietzsche se propõe a contribuir com uma discussão muito frequente à época, a saber, as origens da arte grega. Vale dizer, para o séc. XIX tratava-se de uma tese bastante ousada. Um dos nomes mais respeitados do classicismo alemão e que veio a ser personagem chave da história da arte do ocidente é o arqueólogo Johann Winckelmann, a partir de quem se estabeleceu dois princípios definidores da arte grega: a nobre simplicidade e calma grandeza. Esses dois princípios, por sua vez, determinavam o que se considerava “bom gosto”. Sobre isso dizia Winckelmann: “O bom gosto, que se espalha cada vez mais pelo mundo, começou a se formar pela primeira vez sob o céu grego”. Não pretendo aqui argumentar sobre o gosto compartilhado pelos classicistas ou sobre os motivos pelos quais se deveria imitar os gregos; o que eu gostaria de ressaltar, e esse é o ponto no qual a tese defendida por Nietzsche é audaciosa, são os conflitos morais nos quais se enredaram os classicistas ao tentarem conciliar moralidade burguesa com cultura grega. Havia, é verdade,

---

\* Doutoranda em Design na ESDI/UERJ. E-mail: suziedesigner@gmail.com

<sup>1</sup> NIETZSCHE, F. *A Visão Dionisiaca do Mundo*. Tradução de Marcos SP Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão de tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

um grande debate sobre de que modo arte e moral se relacionam e é justo dizer que Schiller antecedeu Nietzsche em alguns aspectos quando, a partir de Kant, pensou a relação da arte com a moralidade, com a razão e com a cultura<sup>2</sup>. O burguês contemporâneo à Nietzsche aspirava à “nobre simplicidade e calma grandeza” de Winckelmann, ele queria ser grego no sentido “clássico” e Nietzsche com sua visão Dionisíaca de mundo enaltece o grego “helênico” e trágico, representado em heróis que sofrem as agruras do destino, capazes de muita nobreza, é verdade, mas também de muito ódio, mesquinhas e até vingança. Heróis que ao sofrer gritam como touros torturados por um machado errante e não apenas suspiram. A pergunta que se impõe então é como poderia uma bela aparência trazer em seu bojo tão desprezíveis sentimentos? Como poderiam os gregos antigos não terem sido iluministas por excelência? Vejamos como Nietzsche constrói sua teoria.

O texto apresentado a Cosima apresenta a hipótese de que o Helenismo teria resultado da união fortuita entre dois impulsos da natureza representados pelas divindades Apolo e Dionísio, sendo que o segundo seria um ensandecido deus estrangeiro com o qual o equilíbrio do primeiro teria tido que negociar terreno. Dionísio, o deus da verdade terrível, que “penetra nos mais íntimos pensamentos da natureza, conhece a terrível pulsão para a existência e ao mesmo tempo a contínua morte de tudo o que chegou à existência”, que engendra deuses “bons e maus” que não têm compaixão ou prazer no belo<sup>3</sup>, teria representado uma grande ameaça à cultura apolínea grega<sup>4</sup>, afeita à reflexão, de cuja a qual as esculturas arcaicas, de membros hirtos e olhar vazio, são testemunha. Apolo teria então negociado, seduzido esse terrível deus estrangeiro de modo a contê-lo sem que ele percebesse. De acordo com a tese de Nietzsche, o responsável por essa negociação foi Homero, na condição de poeta. Ele teria ouvido a terrível música Dionisíaca, vislumbrado o total despropósito da vida humana e, a partir de sua vivência, engendrado um mundo intermediário onde heróis, que são homens quase deuses, são atingidos por eventos sobre os quais não têm controle, mitificando o maior perigo que pode acometer o homem: desejar a morte por não ver sentido na vida. As aventuras do herói narradas pelo poeta – notadamente em Sófocles e seu Édipo Rei - e depois

---

<sup>2</sup> SÜSSEKIND, P. “A Grécia de Winckelmann”, *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008, p. 67-77.

<sup>3</sup> NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo Roberto de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.19.

<sup>4</sup> Note-se que essa menção a uma cultura apolínea e otimista se justifica pelo fato de a mitologia grega apresentar Dionísio como estrangeiro e, para Nietzsche, o mito representar as verdades de um povo. Assim sendo, não vem ao caso se houve historicamente ou não tal situação, o que conta é que ela existe nos mitos. Nos textos tardios Nietzsche passa a criticar o otimismo e cultura moderna que teriam eliminado a sabedoria trágica. Se nos primeiros escritos Dionísio chega quando a cultura apolínea grega está estabelecida, nos demais, a cultura apolínea moderna é que afugenta Dionísio.

representadas pelo ator no drama trágico, apresentam um herói “inocente”, no sentido de que não lhe é permitido, por meio de ação ou saber, modificar seu destino. O drama, escreve Nietzsche em uma nota de pé de página de *O Caso Wagner*, diz respeito ao *pathos*, não à ação. Ao ator da tragédia cabe apresentar genuinamente o sentimento de sofrer a ação dos deuses, é sobre isso que versa a tragédia, sobre o *pathos*. É a partir dessa noção de “inocência”, de impossibilidade de determinação do futuro por meio da ação que se estabelece a “beleza”. E como isso se daria?

Para compreendermos a relação entre inocência e beleza é preciso considerar que Nietzsche reúne duas categorias em uma mesma argumentação: primeiro o sentimento humano, segundo, a representação plástica que dá conta desse sentimento. O sentimento do belo na contemplação se define pelo momento em que sentimos prazer diante de algo porque constatamos que nesse algo nada falta e nada sobra, o que equivale a dizer que tudo ali é necessário, ou ainda, que nada ali é por acaso. Por outro lado, conforme Nietzsche, toda a arte é sintomática de um determinado modo de valorar a vida, seja pelo artista seja pelo espectador. Assim sendo, uma arte bela só pode existir a partir de um sentimento de aprovação e amor incondicional à vida, a partir do qual tudo nela é necessário: o bom, o ruim, o cruel, o sem sentido, o feio e o belo. Voltando a Sófocles, o fato de haver na mitologia Grega narrativas nas quais o herói sofre de seu destino a despeito de suas ações, seria sintomático dessa aprovação incondicional da vida humana. Somente um povo com uma visão de mundo aprovadora teria criado heróis que vivem essa mesma vida, nas mesmas condições. Vem daí a obrigatoriedade da inocência para o sentimento do belo: o reconhecimento dos limites do homem e da impossibilidade de controle do destino nos liberta para a aprovação. Os fatos ruins e injustos não são mais consequências de erro e passam a ser reconhecidos como “necessários”. A vida só pode ser perfeita, digna de admiração e desejo, se tudo nela for aprovado como necessário e não como algo defeituoso ao qual caberia correção. O contrário da inocência, nesse caso, é a visão ressentida: a constatação de que a vida contém erros, e tais erros ou são injustiças ou derivados de nosso desconhecimento. Seguindo o pensamento de Nietzsche, toda a produção artística deriva dos valores de sua época, de modo que sendo a arte grega afirmativa, sem lamentações, que nada exclui de si mesma, esses teriam que ser também os valores do povo a partir do qual ela veio a ser. Esse é o principal aspecto de uma *Visão Dionisíaca do Mundo*: Um viver “inclusivo” dos fatos da vida, dos impulsos do corpo, do belo e do feio, do justo e injusto, do alegre e do triste. Vale dizer, uma inclusão com disputa e tensões, na qual os vetores têm de permanecer vivos e

atuantes, de outro modo não seria possível a beleza, pois não seria válido o “tudo é necessário”. Vejamos como Nietzsche mesmo mais tarde resumiu esse pensamento em um aforismo de *A Gaia Ciência*:

Quero aprender a ver como belo tudo o que é necessário nas coisas: - assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este doravante o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja desviar o olhar! E tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz sim! (GC 276)<sup>5</sup>.

Creio que nunca é demais lembrar que “dizer sim” nesse sentido é algo bem distinto de resignar-se, do mesmo modo como “incluir” não quer dizer convívio pacífico. O prazer que marca o sentimento do belo não coaduna com resignação ou ausência de tensão. Dizer sim é aprovar, é ver tudo como necessário, é amar o que se é e reconhecer que todo o passado é parte do que se é. O belo não olha para trás em busca de culpados, não acusa “nem mesmo os acusadores”, ele diz sim a si mesmo. O grego de Nietzsche, para construir beleza, diz sim ao feio, ao sem sentido, ao triste, a tudo que é humano, porém, representado de forma a proporcionar o sentimento do belo. É disso que dão testemunha os heróis cantados em poesia e representados nas esculturas, cujo sentimento do trágico os gregos vivenciavam nas tragédias. Como se vê, não segue da visão dionisíaca uma apologia ao feio ou o sem sentido, trata-se sim de tudo incluir como necessário e assim fazendo transformar tudo em beleza.

Ainda um último parágrafo sobre o Dionisíaco antes de falarmos sobre design. Para o que eu vou defender a seguir creio ser válido compreender como Nietzsche relaciona o encontro entre esses dois impulsos e uma determinada forma plástica. Apolo é o deus da beleza e do conhecimento; a ele concernem os contornos, o que delimita, o que permite conhecer algo, pois o homem só conhece aquilo para o qual consegue estabelecer contornos e, por outro lado, são os contornos que nos permitem apreensão. De Apolo surgem linhas sem dubiedade, finitas. Dionísio seria o impulso que tende a romper com tais limites, revelar a falsidade do contorno e do conhecimento. Conforme a tese de Nietzsche, o grande diferencial grego teria sido o modo como essa cultura negociou com o deus estrangeiro, sem suprimi-lo, mas controlando-o, sem afrontá-lo, mas seduzindo-o. Desse agir feminino teria vindo a ser o contorno sinuoso do helenismo: a linha reta tona-se curva para dar contorno àquilo que se recusa a dar-se a conhecer. Essa interpretação de Nietzsche pode nos ajudar a compreender

---

<sup>5</sup> GC corresponde a abreviação aceitável do título *A Gaia Ciência* de Nietzsche. O número a seguir, diz respeito ao aforismo. Outra referência possível seria: NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo Roberto de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.187.

melhor o caráter retilíneo do Estilo formal que se impôs no Ocidente em meados da primeira metade do século XX.

### **Estilo: onde ética e estética se encontram**

*Por fim, quando a obra está consumada, torna-se evidente como foi a coação de um só gosto que predominou e deu forma, nas coisas pequenas como nas grandes: se o gosto era bom ou ruim não é algo tão importante como se pensa – basta que tenha sido um só gosto! [...] Pois a visão do feio nos torna maus e sombrios.*

*F. Nietzsche*

Para o que eu estou aqui argumentando, o termo estilo é imprescindível. Entendo como estilo a estética que se impõe como representante da ética de uma determinada época da história humana. Como ética, entendo o modo como são escolhidas as virtudes, no sentido que esse termo tem em Nietzsche, Ortega Y Gasset e outros: as construídas e consolidadas a partir das limitações de um povo. Em determinadas épocas, por exemplo, a maestria em matar o inimigo é uma virtude, em outras, essa mesma maestria pode ser considerada um defeito de caráter. Esse fato é sintomático de quanto essa época ou povo é capaz de resolver suas questões pelo simples exercício da força. Nesse sentido, um estilo nunca é fruto da intenção direta dos seus atores, mas representa os valores partilhados por todos eles numa perspectiva distanciada, considerando que os estilos que historicamente herdamos, foram assim chamados após sua conclusão. Dito de outro modo, à medida que cada estilo condensa em si todos os valores de uma época, é justo afirmar que ele se impôs como estilo justamente porque os atores dessa época encontraram nele significado para as suas angústias e desejos, a despeito da intenção dos seus criadores. Para exemplificar meu argumento introduzo aqui um pequeno texto de Gropius, ilustrativo do modo como estilo e intenção criativa podem ser divergentes:

Isto levou a um falso conceito de que a Bauhaus constituía uma apoteose do racionalismo. [...] ainda se interpreta o movimento da Bauhaus, como uma tentativa de se criar um estilo histórico, exemplos desse imaginário “estilo Bauhaus”. Isto é o oposto daquilo que pretendíamos. A meta da Bauhaus não consistia em propagar um “estilo” qualquer, mas sim exercer uma influência viva no “design”. Um estilo Bauhaus significa cair num academicismo estéril e estagnado, contra o qual precisamente criei a Bauhaus. Nossos esforços visavam descobrir uma nova postura, que deveria desenvolver uma consciência criadora nos participantes, para finalmente levar a uma nova concepção de vida<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> GROPIUS, W. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 32.

O texto deixa clara a decepção de Gropius com o fato de o “estilo” Bauhaus não ter correspondido aos ideais dos fundadores da escola Alemã. Uma explicação plausível para esse fenômeno pode ser o simples fato de que estilo não é algo que se proponha. Ele ocorre quando uma determinada criação artística dá conta de um valor de sua época, quando essa mesma época se reconhece nessa expressão plástica. Felizmente esse acontecimento é da ordem da experiência estética e como tal, não se submete a conceitos, fato que a fala de Gropius só vem a confirmar. As formas nos falam, nos causam prazer ou desprazer, ainda que não possamos apreendê-las pela razão. Assim colocado, é quase de se lamentar que Gropius não tenha recebido o estilo Bauhaus como uma experiência bem sucedida, pois, é digno de nota seu esforço à época para desenvolver o lado artístico dos alunos. Não deveria ser surpresa que tais criações tivessem alcançado excelência e adquirido vida própria, vindo a se tornar estilo. Pergunto-me se não seria possível que os alunos da Bauhaus tivessem de fato se tornado tão artistas de modo a conseguir, magistralmente, objetivar os valores da psique moderna. O estilo, assim compreendido, é um “sintoma”, ele revela um estado de saúde porquanto resulta dos valores. Falemos um pouco então sobre os valores que a estética da primeira metade do século XX carrega e ao mesmo tempo revela.

### **A estética do otimismo**

*Inversamente, o que mais sofre, o mais pobre de vida, necessita ao máximo de brandura paz e bondade [...]; e igualmente da lógica, da compreensibilidade conceitual da existência – pois a lógica tranquiliza, dá confiança – em suma, de uma certa estreiteza cálida que afasta o medo, um encerrar-se em horizontes otimistas.*

*F. Nietzsche*

Nesse item pretendo fazer algumas aproximações entre o estilo “Modernista” e aquele ao qual Nietzsche remete e que hoje é interpretado como pertencente ao período Arcaico da Grécia. Notadamente estou me referindo àquela expressão artística que antecedeu o período Helenístico, esculturas que têm um “que” de egípcias, por assim dizer. Seus membros raramente se movem e porque não se movem também não se quebram. Tais esculturas não perdem membros, elas permanecem íntegras por mais tempo porque são estáveis também fisicamente. Nelas o desejo de eternidade da cultura à qual pertencem encontra um correlato na forma e nos materiais duráveis. Creio que em termos de figura humana um dos poucos exemplos nesse sentido é O Kouros de Anavissos, c. 530 a.C. Aqui neste texto, o importante é perceber que Nietzsche faz certa conexão entre a “mais leve reflexão e perspicácia”

caracterizadoras da cultura Apolínea para a qual Dionísio se apresentava como estrangeiro, e essas produções artísticas contidas em si mesmas, plantadas firmemente no chão, centro de gravidade baixo, capazes de resistir às mais duras intempéries durante séculos, anteriores ao período helenístico. Seu aspecto formal revela otimismo e um desejo de tornar-se eterno.

Passemos agora ao estilo “Modernista”. O termo vai em aspas porque não pretendo aqui acrescentar nada às já inúmeras delimitações entre moderno, modernista, vanguarda e assim por diante e quero menos ainda me tornar refém dele. O que me interessa é o teor racionalista que levou à abstração, presente nas expressões artísticas às quais pretendo aproximar as reflexões de Nietzsche sobre os gregos. Assim sendo, me permito unir em um mesmo estilo as produções de design e arquitetura do período que vai do imediatamente anterior à Segunda Guerra na Europa e o que se produziu após ela do outro lado do Atlântico. Posso também excluir outras que, mesmo consideradas “Modernistas”, não se sujeitam à pureza das formas, às linhas retas e ao racionalismo. No intuito de manter aqui meu “hibridismo”, utilizarei duas reconhecidas definições, uma de arquitetura e outra de design, que se reforçam mutuamente e atestam a validade da minha proposição. Da arquitetura faço uso da definição do prof. Silvio Colins, segundo quem “estilo internacional” refere-se, *stricto sensu*, à arquitetura racionalista-funcionalista produzida, sobretudo dos anos 1930 a 1950 no mundo ocidental. Correspondente ao pleno desenvolvimento dos princípios defendidos pelas vanguardas modernistas europeias dos anos 1920, a partir de modificações introduzidas nos Estados Unidos, podendo ser também chamado Alto Modernismo<sup>7</sup>. Quanto à sua especificidade, farei uso da descrição do historiador de arquitetura americana Henry-Russell Hitchcock: ênfase às texturas superficiais, ornamentação reduzida a formas abstratas, sem nenhuma referência ao passado, priorização do “volume” e do “plano”, em detrimento do chamado “valor de massa”<sup>8</sup>. Agora, a título de comprovar a proximidade estilística entre arquitetura e design desse período vejamos como são descritos por J. Abbot Miller os princípios da Bauhaus, em seu *A Escola Elementar*:

A Bauhaus assumiu as proporções míticas do momento originário da vanguarda, quando a gramática fundamental da visualidade foi desenterrada dos escombros do historicismo e das formas tradicionais. Um elemento central dessa “gramática” foi – e continua a ser – o triângulo equilátero, o quadrado e o círculo. A repetição desse trio de formas básicas e cores primárias na obra de professores e estudantes da Bauhaus, evidencia o interesse da escola na

---

<sup>7</sup> HITCHCOCK Appud COLINS, Sílvio <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/09/28/estilo-internacional>.

<sup>8</sup> Ibidem

abstração e seu foco nos aspectos da visualidade que poderiam ser descritos como elementares, irredutíveis, essenciais, fundadores e originais.<sup>9</sup>

A citação que fiz de Miller cumpre aqui dois propósitos: comprova o compartilhamento de valores formais entre arquitetura e design, mas, sobretudo, deixa claro como o “pós” se refere ao que lhe antecedeu: “quando a gramática fundamental da visualidade foi desenterrada dos escombros do historicismo e das formas tradicionais”. Assim descritos, os valores formais que tornaram possível o estilo são interpretados como uma retomada equivocada de “formas tradicionais” que jaziam nos escombros e de lá não deveriam ter nunca saído. Voltarei a esse ponto mais adiante. Por ora creio que essas definições asseguram que há uma estética que perpassa tanto os trabalhos de design quanto as construções arquitetônicas criados na primeira metade do século XX no ocidente. É sobre os valores, sobre a ética desse período que pretendo refletir. Entendo que esse estilo guarda similaridades com o dos gregos pré-helênicos, ao modo como Nietzsche o descreve: uma estética que valoriza formas puras e estáveis, associada à reflexão, e “otimista”, no sentido de desejo de eternidade. E aqui a história se torna complexa, pois, não estamos mais falando dos valores gregos, sobre os quais podemos inferir isso ou aquilo a partir do que está dado no tempo. O “estilo internacional”, bem como todo o “Modernismo” e/ou arte Moderna, têm sido lidos a partir do que se sabe das intenções dos seus respectivos criadores e idealizadores. Boa parte do que se chamou “modernismo” foi expresso primeiro em “manifestos”, em exposição concatenada de ideias, cujo fim último era, via de regra, transformar uma sociedade de contrastes, regida por “elites”, em uma sociedade mais “social” ou democrática. E aqui temos um problema: considerada a “ideologia” defendida por meio dos manifestos, a arquitetura e o design produzidos no período que compreende o entorno e a Segunda Guerra nunca poderiam refletir um homem satisfeito de si mesmo, não há compatibilidade entre otimismo e a terrível realidade cantada em verso e prosa e fotografada por todos os ângulos nos campos de Auschwitz. O que se vê é que, a despeito dos esforços ideológicos dos teorizadores da criação, o que se impôs como aspecto visual desse período não foi nem “social”, no sentido que a ideologia socialista atribui à palavra, nem refletiu a crueldade e o insano que se fizeram presentes nesse período. O otimismo racionalista que antecedeu a Segunda Guerra e que, para os amantes da “causa e efeito”, foi talvez sua causa, não sucumbiu sob os destroços, ele se afirmou do outro lado do Atlântico. Para os mesmo amantes da “causa e efeito”, isso se deveu às intenções nefastas do capital. Não preciso aqui rebater esses argumentos, pois pretendo

---

<sup>9</sup> LUPTON, E. & MILLER, J. A. (orgs.). *A B C da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. P.8.



utilizar aqui o estilo como sintoma ao qual não cabe combater, apenas compreender. O curioso e o que mais perturba é o fato de tal estética ter se tornado quase hegemônica e, para usar a expressão de Paul Greenhalgh, em termos de quantidade, ter sido talvez o visual “mais bem sucedido jamais inventado!”<sup>10</sup>. Como explicar então que uma produção estética, nascida de [responsável por?] tais horrores, que encontrou interlocução na burguesia, fosse tantas vezes replicado?

Obviamente que se podem apresentar aqui muitas “causas”, tais como disponibilidade de material, a necessária expansão industrial, a explosão populacional nas grandes cidades, e assim por diante. Todavia eu gostaria de aventar outra possibilidade, fora do âmbito das “causas” e, sobretudo, da “culpa”, pois essas “causas” não explicam o seu caráter “otimista”, sua pretensão à eternidade. Minha leitura dos fatos encontra suporte nas reflexões de outro filósofo Alemão, conhecido sobre tudo pela aproximação que fez entre filosofia e o que veio a ser depois a sociologia. Refiro-me a Georg Simmel, particularmente seu ensaio *As Grandes Cidades* e a *Vida do Espírito* de 1903. Trata-se de um ensaio de psicossociologia escrito a partir das observações do filósofo a respeito das cidades de Berlim e Viena, sujeitas ambas, no seu entender, aos princípios ordenadores da racionalidade capitalista e do anonimato<sup>11</sup>. De modo muito sucinto, Simmel analisa a grande metrópole sob o ponto de vista da necessidade:

O homem é um ser que faz distinções, isto é, sua consciência é estimulada mediante a distinção da impressão atual frente a que lhe precede. As impressões persistentes, a insignificância de suas diferenças, a regularidade habitual de seu transcurso e de suas oposições exigem por assim dizer menos consciência do que a rápida concentração de imagens em mudança, o intervalo ríspido no interior daquilo que se compreende com um olhar, o caráter inesperado das impressões que se impõem.<sup>12</sup>

O homem que vive em metrópoles não dá conta, conforme a análise de Simmel, da infinidade e da violência dos estímulos aos quais é submetido. Ele precisa preservar-se na racionalidade e na abstração, ele precisa encontrar as “universalidades” que podem lhe permitir hierarquizar os estímulos. Segue Simmel:

Assim, o tipo do habitante da cidade grande — que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais — cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam: ele reage não com o ânimo, mas sobretudo com o entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma

---

<sup>10</sup> GREENHALGH, P. *Modernism in Design*, Edited by P. Greenhalgh, London: Reaktion Books, 1990, p.4.

<sup>11</sup> FORTUNA, C. “Simmel e as cidades históricas italianas – Uma introdução”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, Dezembro 2003: 101-127

<sup>12</sup> *Ibidem*

causa, propicia a prerrogativa anímica. Com isso, a reação àqueles fenômenos é deslocada para o órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade.<sup>13</sup>

Se observarmos bem, é possível ver algo de sabedoria trágica nesse indivíduo cidadão que Simmel descreve. Ele cria, para poder viver, uma “aparência” que o distancia. Vale dizer essas não são ações movidas por intencionalidades, é o homem no *pathos*, é ele sendo impactado pelo insuportável e disso vem a ser seu entorno. Eu gostaria de propor um olhar sobre aquelas construções abstratas e sem vínculo com a história ou culturas locais que caracterizam o “estilo internacional”, agora sob a perspectiva de Simmel. A mim parece inquestionável que essa arquitetura se impôs como estilo porque atendeu de modo magistral à necessidade vital desse homem moderno. Ela foi a expressão que mais se ajustou à ética que por sua vez se impôs por necessidade: a ética do distanciamento. Se Simmel está correto, nunca coube aos agentes de uma cultura, por meio de argumentos lógicos ou morais, determinar o que de sua expressão artística seria o “visual mais bem sucedido”, em fim, qual seria a estética que corresponderia à ética desse tempo em específico, cuja junção perfeita e fortuita definiria um “estilo”. Tão pouco o julgamento desta ética pode fazer frente ao que por si só se impõe como estilo, a despeito do que sobre ele se diz. Todavia os artistas, arquitetos e estilistas dos quais veio a ser um estilo, invariavelmente trazem em si algo de dionisíaco, pois são capazes de sentir em si mesmos o feio, o injusto e o cruel de seu tempo, capazes também de, a partir disso, criar representações com as quais nos identificamos. Lembro-me de um aforismo de Nietzsche, um dos poucos em que ele cita a arquitetura como sinônimo de “grande estilo”:

Na edificação, o orgulho, a vitória sobre o peso, a vontade de potência devem se tornar visíveis; a arquitetura é uma espécie de eloquência da potência através das formas; ora convincente, mesmo lisonjeadora, ora meramente ordenadora. O sentimento mais elevado da potência e da segurança vem à expressão em meio ao que possui grande estilo. A potência que não precisa mais de nenhuma prova; que desdenha do agrado; que responde dificilmente: que não sente nenhuma testemunha em torno de si; que vive sem consciência de que há uma contradição em relação a ela; que repousa em si, fatalisticamente, uma lei sob leis: isto fala de si com grande estilo (CI, *Incursões de um Extemporâneo*, 11)<sup>14</sup>.

Esse é o ponto que eu gostaria de frisar: o “grande” estilo repousa em si a despeito da sua contradição, ele não reage e não tem percepção de que o tempo passa a sua volta, ele não

---

<sup>13</sup> Ibidem

<sup>14</sup> CI corresponde a abreviatura aceitável do livro *Crepúsculo dos Ídolos* de Nietzsche. Sendo que o número 11 corresponde ao “aforismo” dentro do capítulo “Incursões de um Extemporâneo”. Outro modo seria: NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos* (ou como filosofar com o martelo). Trad. Marco Antônio Casa Nova. Revisão Técnica: André Luís Mota Itaparica. Relume- Dumará. Rio De Janeiro 2000. p 73.

se dá conta que ao seu redor tantos outros simplesmente desaparecem, ele simplesmente é. Ele não quer provar nada, não liga para “agrados”, não se interessa por juízos a ele atribuídos. Eu ousaria dizer que ele não dá também muita importância a “manifestos” de boas intenções, pois o fato de ter se estabelecido prova sua completude, prova que o bom e o mau, o bonito e o feio, o justo e o injusto neles se encontram valorados na justa medida da necessidade do homem da época e do local à qual pertence. O estilo fala dos valores demasiado humanos, não dos valores ideais, ainda que reproduza uma estética idealista, como parece ter sido o caso dos gregos. Todavia, se há algo visível nos prédios que compõem o “estilo internacional” é confiança. Eles apontam para o futuro, um futuro fundado na verdade das formas e na transparência dos materiais, eles enaltecem a modernidade e a razão. Não há lamento sobre si nesse estilo. Em que medida essa confiança dependeu da abstração de sua própria realidade, do não estar ciente de sua própria contradição seria difícil dizer, e é nesse ponto que eu vejo semelhança entre esse estilo e o pré-helênico. Lembremos que, conforme a tese de Nietzsche, foi Dionísio, o deus estrangeiro, que revelou a verdade àqueles gregos Apolíneos. O que Simmel, e também Nietzsche, nos levam a concluir é que todo estilo, entendido como o que se impõe como estética de uma determinada época, traz em si “necessidade” e deve ser observado a partir dessa perspectiva. O “Modernismo” como ademais todas as expressões culturais que assim foram chamadas, carrega a síntese de todos os valores de sua época, incluindo os mais vergonhosos, e os devolve em beleza, como expressão artística da qual “todos” podem fruir, ainda que não seja possível a todos possuí-la. Um transeunte fruirá as linhas retas dos edifícios à moda do Estilo Internacional sem nunca neles adentrar, reproduzirá essas linhas em seu dia-a-dia, em seus móveis, em sua casa. O mesmo no que diz respeito a certos artefatos, penso particularmente os criados a partir da Bauhaus. São criações humanas que se aproximam da arte, porquanto resultantes de talento e excelência, carregados de significados, e essa poderia ser uma explicação para o distanciamento entre eles e os ideais socializantes dos *manifestos* elaborados pelos seus criadores: eles adquiriram valor de arte, e como tal, se tornaram objeto de desejo. E porque se tornaram objeto de desejo se replicaram para além dos exemplares que alguns afortunados podiam adquirir ou fazer uso. Eles foram desejados porquanto artefatos e signos de poder, mas também, e esse é o meu ponto, porque atenderam a uma necessidade vital daquele período: a alienação. Utilizando Charles Jencks como exemplo, ainda que ele esteja correto ao afirmar que muitas reproduções do Estilo Internacional se deveram a simples viabilidade econômica<sup>15</sup>, creio ser importante também

<sup>15</sup> JENCKS, C. “What then is post-modernism?” In *The post-modern reader*, edited by Charles Jencks, pp. 14-

considerar o que disse Aristóteles: Imitar é natural no homem, todos têm prazer em Imitar. Logo, faz parte da conformação de um estilo o espraiamento de aspectos formais, seja por reconhecimento de valores, por imitação, e/ou por questões econômicas e sociais, insegurança, medo, ressentimento e até inveja. A estética de uma época, porquanto sintoma, tem de ser a somatória de todos eles. Esse é um efeito que antecede em milhares de anos o capitalismo. E com isso em mente me encaminho para o último tópico deste artigo, no qual pretendo refletir sobre o que significa a estética das épocas não corresponder a ideologias.

### Por uma crítica sem ressentimento

*Everyone designs who devises courses of action aimed at changing existing situations into preferred ones.*

*Herbert Simon*

*Tudo isso acolher em sua alma: as coisas mais antigas e as mais novas perdas, esperanças, conquistas, vitórias da humanidade: tudo isso afinal, ter uma só alma e reunir num só sentimento: - Isso teria que resultar numa felicidade que até agora o homem não conheceu [...] Esse sentimento se chamaria então – humanidade!*

*F. Nietzsche*

Neste item me dirigirei aos discursos que se pretendem “pós” modernos. Há uma infinidade de definições que tentam justificar o termo, mas eu procurarei me manter firme às características do “Modernismo” porque acredito que, uma vez tendo ele se imposto como estilo resume da melhor maneira os valores em questão, a favor ou contra. Ademais, como eu disse acima, a racionalidade e a abstração que o caracterizam também me permitem aproximá-lo do estilo que Nietzsche identificou nos perspicazes gregos adeptos da reflexão, antes da revelação dionisíaca de sua própria contradição. Pois bem, entendo aqui “pós” como aquilo que se pretende seu oposto. Cito, a título de comprovar minha definição, novamente os escritos de Charles Jencks. Segundo ele, pós-moderno, em termos de arquitetura, tem a ver com pluralismo, mediações entre gostos diversos e efêmeros. Jencks também esclarece que, muito embora ele tenha usado o termo pós-moderno como título de um de seus livros e, de algum modo o popularizado, foram os “argumentos morais” de nomes como Jane Jacobs, Robert Venturi e outros que lutaram por um urbanismo mais justo e complexo que o tornaram

---

37. New York: John Wiley & Sons, 2010, p. 24.

realidade<sup>16</sup>. O texto continua e Jencks argumenta que essa arquitetura “pós” moderna, porquanto impura e eclética, seria mais acessível a um maior número de pessoas, e vai além afirmando que “nesse sentido”, pós-modernismo seria um “estilo social” [social style] e o Modernismo um “estilo das elites” [elite style] e parece crer ter sido uma “ironia” do destino que a abstração tivesse sido tão popular<sup>17</sup>. Creio que esses pequenos trechos que retirei do seu *The Post-Modern Reader* são suficientes para levar o leitor ao ponto que quero discutir.

Voltemos agora aos gregos: Considerada a tese Nietzscheana, toda a expressão artística grega tem uma mesma matriz que são os valores gregos presentes nos heróis idealizados por Homero. As narrativas, no entanto, adquirem matizes diversos a partir de outros poetas. Nas tragédias de Sófocles, por exemplo, o lamento do herói não se devia a uma ação equivocada ou erro. Esse é um ponto importante para Nietzsche porque assim sendo, não havia nada a corrigir, apenas a sofrer. Este “nada a corrigir” seria a “ética” por trás da estética do “tudo é necessário”. Vale dizer, uma estética do belo, à medida que se entende por “belo” tudo o que é capaz de proporcionar sentimento de prazer por sua completude, produções nas quais o espectador conclui que nada falta e nada sobra; e, se nada ali se dá ao acaso, tem-se que concluir que “tudo é necessário”. O jovem filósofo, a partir de sua convicção de que as produções artísticas refletem valores, intentava demonstrar que na arte grega não havia espaço para ressentimentos com a falta de sentido dos fatos da vida; sua beleza estava justamente no caráter necessário de cada detalhe e, sendo assim, esses tinham que ser também os valores morais dos gregos. O contrário desse valor afirmativo que a tudo inclui, Nietzsche identificou na tragédia de Eurípedes, pois sua narrativa do drama heroico denunciava já um modo de valorar segundo o qual todo o infortúnio decorre de erro, levando à culpa e à busca de causas.

Com isso em vista, eu proponho uma breve reflexão sobre o discurso que pretende defender a existência de algo como “pós” moderno, particularmente com as características que Jencks reuniu em seu texto: pluralista, mediador, acessível, eclético, um “estilo social”. Vale dizer, ideais que em muito se aproximam daqueles defendidos pelos manifestos vanguardistas quanto à sua finalidade. De início, espero ter demonstrado que um estilo, entendido como eu proponho aqui, é a estética que melhor apresenta os valores de uma época. Tais valores são “demasiado humanos”, para me manter no léxico nietzschiano, não correspondem a proposições ideológicas. Sobre o sintoma não cabe dizer “isso deveria ser

---

<sup>16</sup> Ibidem

<sup>17</sup> Ibidem

diferente”; se a estética moderna é sintomática de decadência, o discurso do “como deveria ser” não faz o menor sentido. Agora, se houve uma mudança nos valores humanos, deverá surgir um novo estilo que dê conta deles. Não segue daí que ele corresponda a qualquer discurso ideológico pré-determinado; identificar a ética por traz desse eventual novo estilo é um trabalho que exigirá distanciamento e um novo Nietzsche. Ainda assim, creio que podemos avançar um pouco observando a partir de que valores se faz a crítica ao “Modernismo”. É nesse sentido que a menção de Nietzsche a Eurípedes pode ser interessante.

Creio que o caráter universalista/racionalista do Modernismo que permitiu ao homem Moderno abstrair-se de sua realidade é o que mais lhe pesa como crítica. Se nos basearmos em Simmel, o fato dessa estética ter se tornado um estilo demonstra que ela se impôs por necessidade e não apenas como resultado da intervenção capitalista, ainda que o capitalismo seja parte inquestionável dessa época. Sua permanência e espraiamento hegemônico testemunham sua “beleza”, sua completude. Tudo nele foi e é necessário ao homem moderno ocidental, inclusive a racionalidade exacerbada. Conforme eu quero argumentar, pensar o “Modernismo” como “causa” da abstração do homem moderno é fazê-lo à moda de Eurípedes: confundir o que vem antes com causa; herdamos da ciência o raciocínio segundo o qual sempre que uma nuvem antecede a chuva ela tem de ser também sua causa. Não há que se perder aqui em raciocínios do tipo “Não tivesse havido a Bauhaus, não haveria também o estilo Bauhausiano”. O problema apontado por Nietzsche em Eurípedes é o ressentimento: trata-se de, a partir de um desgosto com o sem sentido da vida buscar atribuir-lhe um sentido nos fatos históricos que a partir daí passam a ser interpretados como “causa”. De acordo com esse raciocínio, o Modernismo, e tudo que a ele se associa, seria a “causa” da alienação e decadência do homem moderno devendo então ser “corrigido”. Daí eu ter trazido em epígrafe a definição do economista Simon<sup>18</sup> que tem orientado muito do que se entende como design até hoje. A noção segundo a qual fazer design é transformar situações existentes em situações preferíveis é quase aforística e permite apropriação ideológica, sobretudo se considerarmos que é próprio das ideologias defenderem um “como deveria ser”. Simon tem sido usado para fortalecer um design ao qual cabe a função de resolver “problemas”, problemas esses identificados pela ideologia com a qual seus pensadores e criadores são alinhados e que têm no capitalismo seu maior inimigo. Esse viés interpretativo do lugar do designer no mundo o impede de ser “dionisíaco”, impede de amar sua própria história e alimenta um ressentimento

---

<sup>18</sup> SIMON, H. *The sciences of the artificial*. Cambridge, Ma: The MIT Press, 1998.

sem sentido, se é que algum o tem, uma vez que não caberá ao designer determinar o modo como suas criações serão recebidas pelo mundo. Creio que não temos caso mais significativo que o Estilo Bauhausiano. Apesar dos ideais reformistas de Gropius, a necessidade do momento era o distanciamento e foi essa a ética que determinou sua recepção, pelas mais diversas vias. Outro exemplo histórico é Willian Morris, cujo ideal socialista acabou por chocar-se com suas próprias criações que, de tão valorosas, acabaram por se tornar aristocráticas<sup>19</sup>. Digno de nota também é a observação do sociólogo francês Henry-Pierre Jeudy, denunciando a “demagogia social”<sup>20</sup> dos designers: o esforço para explicar seus artefatos a partir de uma necessidade social. Esses exemplos me autorizam a dizer que, no que diz respeito à vida social dos artefatos, não é o discurso moral dos seus criadores que determina seu status de estilo, pois estilo não resulta de “argumentos morais”, ele revela a moral da época. A produção artística, a estética de uma época será, invariavelmente, aquela que revela sua ética, e sua ética será reflexo imediato daquilo essa época é capaz de suportar. Apesar das intenções dos seus criadores, os artefatos lançados no mundo ocupam o lugar que a necessidade do momento lhes permite ocupar, e parece inquestionável que a abstração foi, ou ainda é, uma das mais fortes necessidades do homem ocidental moderno. Nesse sentido, não faz muita diferença se esse homem se aliena na compaixão e na moral ou na racionalidade. Com isso em mente eu proporia, para além de mais uma vez associar decadência a Modernismo, que se observasse *seus críticos* sob a lente do ressentimento. O “pós” ou “anti” moderno repete um discurso de lamento sobre si mesmo e busca na Modernidade, da qual veio a ser, um culpado. Ele se propõe a denunciar a alienação formal, mas se exangue no esforço de apontar responsáveis para o mundo que ele só faz lamentar. Vale dizer, a expectativa socializante do discurso “pós” moderno nada mais é que a retomada dos ideais que deram origem ao Modernismo. Há que se perguntar ao menos uma vez por que é que esse discurso não se confirma em “estilo” em identificação com os reais valores de uma época. Creio ser justo dizer que, assim como os Alemães frustravam-se em não conseguir definir os gregos a partir de seus ideais iluministas, o Modernismo também se apresenta como algo incômodo aos ideais pós-modernos, sobretudo por sua popularidade. Creio que um bom modo de aproximar-se dele, até mesmo de criticá-lo sem recorrer ao mecanismo da culpa, é buscar compreender esse fenômeno a partir da experiência estética, do sentimento, e não dos conceitos. Ao modo de Nietzsche, poderíamos perguntar pelo sintoma que a proliferação de

<sup>19</sup> NAKAYAMA, S. “The Impact of Willian Morris in Japan, 1904 to the present”. *Journal of Design History* Vol.9 no. 4, 1966. P. 276.

<sup>20</sup> JEUDY, Henri-Pierre. “Philippe Starck Ficção Semântica”. *ARCOS* vol. II, 1999. Número Único, p.46.

determinadas formas revela, que necessidades a elas se associam. Sob essa perspectiva, designers, arquitetos e artistas são, sem dúvida, fornecedores de formas e com sorte, algumas delas encontram ressonância nas necessidades humanas. Pretender determinar que necessidade é moralmente válida e digna de ser atendida por meio da arte ou do design, mais de uma vez já se demonstrou um expediente inútil.

### **Modernist style in the light of “necessity” and “innocence”**

**Abstract:** When Nietzsche first reflected about Greeks, he concludes that the formal aspect of Pre-Hellenic sculpture revealed desire for eternity or “optimism”. In this paper, I will approach those reflections to one Style, which among us, became known as “Modernist”, given some formal similarities. I intend to argue that this Style was necessary, but not in that way its creators and critics expect it happen. Understand it as necessary will make us realize it was also innocent. With these arguments I intend to question the way that “Post-Modernity”, when it refers to “Modernism”, claims it should be corrected, and in doing that deny its “innocence”.

**Key words:** Modernism, Design, Philosophy, Greek Art, Criticism.

### **Bibliografia**

- GREENHALGH, P. *Modernism in Design*, Edited by P. Greenhalgh, London: Reaktion Books, 1990;
- GROPIUS, W. *Bauhaus: nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva;
- HITCHCOCK Appud COLINS, Sílvia <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2011/09/28/estilo-internacional/>;
- JENCKS, C. “What then is post-modernism?” In *The post-modern reader*, edited by Charles Jencks, pp. 14-37. New York: John Wiley & Sons, 2010;
- JEUDY, Henri-Pierre. “Philippe Starck Ficção Semântica”. *ARCOS* vol. II, 1999. Número Único;
- LUPTON, E. & MILLER, J. A. (orgs.). *A B C da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008;
- NAKAYAMA, S. “The Impact of Willian Morris in Japan, 1904 to the present”. *Journal of Design History* Vol.9 no. 4, 1966;
- NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo Roberto de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999;
- \_\_\_\_\_. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. Tradução de Marcos SP Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão de tradução Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005;
- SIMON, H. *The sciences of the artificial*. Cambridge, Ma: The MIT Press, 1998;
- SÜSSEKIND, P. “A Grécia de Winckelmann”, *KRITERION*, Belo Horizonte, nº 117, Jun./2008.