

ERIC HOBSBAWM

TEMPOS FRATURADOS



CULTURA E SOCIEDADE NO SÉCULO XX

COMPANHIA DAS LETRAS

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

Obras de Eric Hobsbawm publicadas pela Companhia das Letras

Como mudar o mundo

Ecos da Marselhesa

Era dos extremos

Globalização, democracia e terrorismo

O novo século

Sobre história

Tempos fraturados

Tempos interessantes

ERIC HOBSBAWM

Tempos fraturados

Cultura e sociedade no século XX

Tradução

Berilo Vargas


COMPANHIA DAS LETRAS

Sumário

Agradecimentos

Prefácio

1. Manifestos

PARTE I: A DIFÍCIL SITUAÇÃO DA “CULTURA ERUDITA” HOJE

2. Para onde vão as artes?

3. Um século de simbolismo cultural?

4. Por que realizar festivais no século XXI?

5. Política e cultura no novo século

PARTE II: A CULTURA DO MUNDO BURGUEÊS

6. Iluminismo e conquista: a emancipação do talento judeu depois de 1800

7. Os judeus e a Alemanha

8. Destinos Mitteleuropeus

9. Cultura e gênero na sociedade burguesa europeia de 1870-1914

10. Art nouveau

11. Os últimos dias da humanidade

12. Herança

PARTE III: INCERTEZAS, CIÊNCIA, RELIGIÃO

13. Preocupar-se com o futuro
14. Ciência: função social e mudança do mundo
15. Mandarin com barrete frígido: Joseph Needham
16. Os intelectuais: papel, função e paradoxo
17. A perspectiva da religião pública
18. Arte e revolução
19. Arte e poder
20. Os fracassos da vanguarda

PARTE IV: DE ARTE A MITO

21. O artista se torna pop: nossa cultura em explosão
22. O caubói americano: um mito internacional?

Notas

Agradecimentos

Gostaria de expressar minha gratidão ao Festival de Salzburgo, em especial à sua presidente, Helga Rabl-Stadler, ao professor Heinrich Fischer, da Universidade de Salzburgo, ao *London Review of Books*, que publicou alguns capítulos deste livro, a Rosalind Kelly, Lucy Dow e Zöe Sutherland, que colaboraram com a pesquisa e a edição, e a Christine Shuttleworth, pelas excelentes traduções. Gostaria também de pedir desculpas a Marlene por ter me dedicado a este livro mais do que deveria.

Prefácio

*And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.*

[E aqui estamos, como numa planície escura
Tomada por alaridos de luta e de fuga,
Onde exércitos ignorantes se confrontam na noite.]

Matthew Arnold, “Dover Beach”

Este livro é sobre o que aconteceu com a arte e a cultura da sociedade burguesa depois que essa sociedade desapareceu com a geração pós-1914, para nunca mais voltar. É sobre um aspecto da transformação sísmica global que a humanidade tem vivido desde que a Idade Média terminou bruscamente, nos anos 1950 para 80% do globo, e sobre os anos 1960, quando as regras e convenções que governavam as relações humanas se desmancharam para todo o resto. Por conseguinte, este livro também se refere a uma época da história que perdeu o rumo e que, nos primeiros anos do novo milênio, com mais perplexidade do que lembro ter visto numa já longa vida, aguarda, desgovernada e desorientada, um futuro irreconhecível. Tendo meditado e escrito, esporadicamente, como historiador, sobre o curioso entrelaçamento da realidade social com a arte, no fim do século passado fui solicitado a falar a esse respeito (ceticamente) pelos organizadores do Festival anual de Salzburgo, notável sobrevivente do “Mundo de Ontem” de Stefan Zweig, que estava estreitamente associado a ele. As palestras de Salzburgo são o ponto de partida do presente livro,

escrito entre 1964 e 2012. Mais da metade de seu conteúdo nunca foi publicada antes, ao menos em inglês.

Abre com uma incrível fanfarra sobre manifestos do século XX. Os capítulos 2 a 5 são reflexões realistas sobre a situação das artes no começo do novo milênio. Elas não podem ser compreendidas sem um mergulho de volta no mundo perdido de ontem. Os capítulos 6 a 12 tratam desse mundo, essencialmente moldado na Europa do século XIX, que criou não apenas o cânone de “clássicos”, em particular na música, na ópera, no balé e no teatro, mas também, em muitos países, a linguagem básica da literatura moderna. Meus exemplos são tirados sobretudo da região que forma o meu próprio background cultural — geograficamente, Europa Central; linguisticamente, Alemanha —, mas também levam em conta o crucial “veranico” ou “belle époque” dessa cultura nas décadas que precederam 1914. Termina com um exame cuidadoso de seu legado cultural.

Poucas páginas são hoje mais familiares do que a profética descrição feita por Karl Marx das consequências econômicas e sociais da industrialização capitalista ocidental. Mas o capitalismo europeu, ao mesmo tempo que estabelecia seu domínio no século XIX sobre um globo que estava destinado a transformar pela conquista, superioridade técnica e globalização da economia, também levava consigo uma forte e prestigiosa carga de crenças e valores que naturalmente julgava superiores aos demais. Chamemo-los de “civilização burguesa europeia”, que jamais se recuperou da Primeira Guerra Mundial. As artes e as ciências eram tão fundamentais nessa visão de mundo voltada para si mesma quanto a crença no progresso e na educação, e, na verdade, eram o cerne espiritual que substituiu a religião tradicional. Nasci e fui criado nessa “civilização burguesa”, fabulosamente simbolizada pelo grande círculo de edifícios públicos de meados do século em torno do antigo centro medieval e imperial de Viena: a Bolsa de Valores, a universidade, o Burgtheater, a monumental Prefeitura, o clássico Parlamento, os titânicos museus de história da arte e de história natural, um de frente para o outro, e, é claro, o coração de qualquer cidade burguesa do

século XIX que se prezasse, a Ópera. Eram esses os lugares onde “pessoas cultas” adoravam nos altares da cultura e das artes. Uma igreja do século XIX foi acrescentada ao conjunto apenas como tardia concessão aos vínculos entre a Igreja e o imperador.

Apesar de recente e singular, essa cena cultural estava profundamente enraizada nas velhas culturas principescas, reais e eclesiásticas anteriores à Revolução Francesa, quer dizer, no mundo do poder e da riqueza extrema, que são os típicos e perfeitos mecenas das artes e apresentações eruditas. Ela ainda sobrevive significativamente nessa associação entre prestígio tradicional e poder financeiro, demonstrada em apresentações públicas, mas não mais garantida pela aura socialmente aceita de nascimento e autoridade espiritual. Talvez esta seja uma das razões de ela ter sobrevivido ao relativo declínio da Europa e continuar sendo a expressão quintessencial, em qualquer parte do mundo, de uma cultura que combine poder e generosidade financeira com alto prestígio social. Nesse sentido, as artes eruditas, como o champanhe, permanecem eurocêntricas, mesmo num planeta globalizado.

Essa seção do livro termina com algumas reflexões sobre o legado cultural desse período e os problemas que ele enfrenta.

Como pôde o século XX enfrentar o colapso da sociedade burguesa tradicional e dos valores que a mantinham de pé? Esse é o assunto dos oito capítulos da parte III do livro, uma série de reações intelectuais e conraintelectuais ao fim de uma era. Entre outras questões, examina-se o impacto das ciências do século XX numa civilização que, por mais dedicada ao progresso que fosse, era incapaz de compreendê-las e por elas foi enfraquecida; a curiosa dialética entre a religião pública numa época de secularização acelerada e as artes, que perderam o antigo rumo mas não conseguiam encontrar um novo nem por meio de sua própria busca “modernista” ou “vanguardista” de progresso na competição com a tecnologia, nem por meio de alianças com o poder, nem, finalmente, por uma desiludida e ressentida submissão ao mercado.

O que deu errado com a civilização burguesa? Ainda que fosse baseada num modo de produção que a tudo destruía e transformava, suas operações, suas instituições e seus sistemas políticos e de valores eram projetados por uma minoria e a ela destinados, embora essa minoria pudesse se ampliar como de fato se ampliou. Era (e continua sendo) meritocrática, ou seja, nem igualitária nem democrática. Até o fim do século XIX, “burguesia”, ou classe média alta, ainda significava grupos muito pequenos. Em 1875, mesmo na bem instruída Alemanha, apenas 100 mil crianças frequentavam o ginásio humanista (ensino médio) e pouquíssimas chegavam ao exame final, o Abitur. Não mais que 16 mil estudavam nas universidades. Até a véspera da Segunda Guerra Mundial, a Alemanha, a França e a Grã-Bretanha, três dos países maiores, mais desenvolvidos e instruídos, com uma população total de 150 milhões, não tinham mais de 150 mil estudantes universitários, ou um décimo de 1% de sua população conjunta. A espetacular expansão da educação secundária e universitária depois de 1945 multiplicou o número dos instruídos, ou seja, dos treinados basicamente nas culturas do século XIX ensinadas nas escolas, mas não necessariamente o número dos que se sentiam à vontade nessas culturas.

Obviamente, para esse sistema o perigo vem da grande maioria fora dessas elites. Ela pode viver na expectativa de uma sociedade progressista porém igualitária e democrática fora ou depois do capitalismo, como a dos socialistas, mas estes adotavam muitos valores da “modernidade” burguesa e não ofereciam nenhuma alternativa específica. A rigor, culturalmente, o objetivo do militante social-democrata “politicamente consciente” era dar ao operário livre acesso a esses valores, a ser assegurado pelas autoridades socialistas locais. Paradoxalmente, os genuínos desenvolvimentos de cultura subalterna dessa época, como o mundo do futebol profissional e seu público, tendiam a ser vistos como diversões politicamente irrelevantes e imaturas. Pelo que sei, a inusitada paixão pelo futebol do proletariado vienense da minha meninice era esperada, mas não tinha ligação alguma com a

igualmente apaixonada adesão de seus eleitores ao Partido Social-Democrata.

O argumento básico das dissertações reunidas neste livro é que a lógica tanto do desenvolvimento capitalista como da própria civilização burguesa estava destinada a destruir seus alicerces, uma sociedade e suas instituições governadas por uma elite minoritária progressista, tolerada e talvez até aprovada pela maioria, ao menos enquanto o sistema garantisse a estabilidade, a paz e a ordem pública e as modestas expectativas dos pobres. Ela não poderia resistir ao golpe triplo da revolução da ciência e da tecnologia no século XX, que transformou antigas maneiras de ganhar a vida antes de destruí-las, da sociedade de consumo de massa gerada pela explosão do potencial das economias ocidentais, e da decisiva entrada das massas na cena política como consumidores e eleitores. O século XX, mais precisamente sua segunda metade, pertenceu ao homem ocidental comum e, embora em grau menor, à mulher. O século XXI globalizou o fenômeno. Também demonstrou os defeitos dos sistemas políticos que identificam a democracia com o sufrágio universal e o governo representativo, especialmente em vista do fato de que a política e a estrutura de governança permaneceram imunes à globalização e, a rigor, até foram reforçadas por uma transformação quase universal do globo numa coleção de “Estados-nações”. Além disso, as elites governantes, ou ao menos hegemônicas, antigas e novas, não têm ideia do que fazer, ou, se dizem ter, não têm o poder necessário para agir.

Culturalmente o século dos homens e das mulheres comuns tem sido muito mais positivo, mesmo tendo reduzido o público da cultura erudita clássica burguesa a um nicho para os idosos, para os esnobes ou para os ricos em busca de prestígio. Em 1960 a música clássica mal representou 2% da produção fonográfica, essencialmente obras compostas antes do século XX — pois a vanguarda musical jamais conquistou um público significativo. Na realidade, a combinação de tecnologias novas e consumo de massa não só criou o cenário cultural geral em que vivemos, mas também deu origem a

sua melhor e mais original realização artística: o cinema. Vem daí a hegemonia dos Estados Unidos democratizados na aldeia global do século XX, sua originalidade nas novas formas de criação artística — literária, musical, teatral, misturando as tradições eruditas e subalternas —, mas também a escala do seu poder de corromper. O desenvolvimento de sociedades nas quais uma economia tecnoindustrializada imerge nossa vida em experiências universais, constantes e onipresentes de informação e produção cultural — de som, imagem, palavra, memória e símbolos — é, historicamente, inédito. Transformou totalmente nossa maneira de apreender a realidade e a produção de arte, sobretudo acabando com o tradicional status privilegiado das “artes” na velha sociedade burguesa, quer dizer, sua função como medida do que é bom e do que é ruim, como transmissoras de valores: verdade, beleza e catarse.

Elas podem continuar válidas para o público do Wigmore Hall, mas são incompatíveis com o pressuposto básico de uma sociedade de mercado alterada — especificamente, o de que “minha satisfação”, a qualquer custo, é o único objeto de experiência. Na frase de Jeremy Bentham (ou melhor, de John Stuart Mill), “alfinetes são tão bons quanto poesia”. Evidentemente, não são, quanto mais não seja porque nesse caso não se leva em conta, como se deveria, até que ponto o solipsismo da sociedade de consumo tem sido mesclado com os rituais de participação coletiva e semostração, tanto oficiais como não oficiais, que passaram a caracterizar nossas cerimônias de show business e nossas sociedades civis. A não ser pelo fato de que a sociedade burguesa sabia o que era cultura (como diz T.S. Eliot, “In the room the women come and go,/ Talking of Michaelangelo”),* já não temos palavras ou conceitos para o caráter bem diferente dessa dimensão de nossa experiência. Mesmo a pergunta “Isto é arte?” provavelmente só é feita por aqueles que não aceitam que o conceito clássico burguês de “artes”, embora cuidadosamente preservado em seus mausoléus, já não está vivo. Atingiu o fim da linha já na Primeira Guerra Mundial, com dadá, o urinol de Marcel Duchamp e o quadrado negro de Malevich. É claro que a arte não acabou,

como se chegou a supor. Nem a sociedade da qual “as artes” eram parte integrante. Porém, já não compreendemos o atual dilúvio criativo que inunda o globo de imagens, sons e palavras, nem sabemos lidar com ele, dilúvio que quase certamente se tornará incontrolável tanto no espaço como no ciberespaço.

Espero que este livro possa ajudar a trazer mais luz para a discussão.

* “Damas passeiam pela sala/ Falando de Michelangelo”.

1. Manifestos*

A maioria dos participantes desta maratona escreveu manifestos. Não tenho nenhum manifesto a propor, e acho que nunca redigi um documento sob esse título, embora tenha redigido textos equivalentes. Mas durante boa parte de um século tenho lido documentos chamados manifestos, e imagino que isso me dá certa credibilidade como comentarista numa maratona de manifestos. Comecei a vida intelectual na escola em Berlim aos quinze anos de idade com um manifesto — o *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels. Tenho uma foto de agência em que apareço, já octogenário, lendo o jornal italiano *Il Manifesto*, que suponho seja o último jornal europeu a se identificar como comunista. Levando em conta que meus pais se casaram na Zurique da Primeira Guerra Mundial, entre Lênin e os dadaístas do Cabaret Voltaire, gosto de pensar que o *Manifesto Dadaísta* soltou um grande pum no momento da minha concepção, mas infelizmente o primeiro *Manifesto Dadaísta* foi recitado três meses antes que isso pudesse acontecer.

Para ser exato, leitores sistemáticos de manifesto são uma espécie própria do século XX. Houve muitas dessas declarações coletivas, principalmente de caráter religioso e político, em séculos anteriores, mas debaixo de outros rótulos: petições, estatutos, apelos, e assim por diante. Houve grandes declarações — a Declaração da Independência dos Estados Unidos, a Declaração dos Direitos do Homem, mas, tipicamente, eram declarações de governos e organizações muito oficiais. A maioria dos manifestos pertence ao século passado.

Como os manifestos hão de sobreviver ao século XXI? Os partidos e os movimentos políticos não são mais o que eram no século passado, e eles eram, no fim das contas, um dos dois grandes produtores de manifestos. As artes eram o outro. Além disso, com a ascensão da sociedade de negócios e o jargão de MBA, eles foram em grande parte substituídos por essa invenção espantosa, a “declaração de missão”. Nenhuma declaração de missão que já vi diz qualquer coisa que valha a pena, a não ser para quem seja fanático por banalidades mal escritas. Não conseguimos andar uns poucos metros pelo matagal das publicações sem tropeçar em algum exemplo, quase universalmente inosso em sentimento, que nos diz o equivalente a um “Bom dia” e “Sua ligação é muito importante para nós”.

Apesar disso, os manifestos concorrem bem com as declarações de missão. Há quase 20 milhões de cliques em potencial sob esse título no Google, e isso nos deixa uma grande fartura. Eu não diria que todos correspondem à definição do dicionário, que é a de “declaração pública de princípios, programas ou intenções, especialmente de natureza política”. Ou de qualquer outra natureza. Há um manifesto sobre aleitamento materno, um manifesto sobre jardinagem em benefício de animais silvestres, um manifesto em favor dos montes, que trata da criação de gado nas terras altas da Escócia, e um tentador manifesto em defesa de uma nova cultura da caminhada, de autoria de Wrights and Sites com fartas referências aos dadaístas, aos situacionistas, a André Breton e Brecht, mas, para surpresa geral, nenhuma menção ao campeão dos andarilhos urbanos, Walter Benjamin. E, é claro, incluem todos os manifestos desta maratona.

Não tive oportunidade de me inteirar muito dos manifestos deste fim de semana, mas uma coisa que me chama a atenção é que tantos deles são declarações individuais e não, como quase todos os manifestos do passado, declarações de grupos, representando algum “nós” coletivo, formalmente organizado ou não. Por certo é esse o caso de todos os manifestos políticos de que me lembro. Sempre falam no plural e almejam conquistar adeptos (também no plural). Este é também, tradicionalmente, o caso de manifestos

nas artes, que se tornaram bastante populares depois que os futuristas introduziram a palavra no mundo da arte em 1909, graças ao talento italiano de Marinetti para a tagarelice retórica. Nisso eles se adiantaram aos franceses alguns anos. Tenho certeza de que os cubistas teriam adorado inventar a palavra “manifesto”, mas não eram muito políticos nessa época e pensavam melhor com pinturas do que com palavras. Refiro-me, obviamente, às vanguardas que se reconheciam como tais na época, não a rótulos ou escolas criados retrospectivamente, como “pós-impressionismo”, ou inventados por críticos e, cada vez mais, por marchands, como “expressionismo abstrato”. Estou pensando em grupos genuínos, por vezes formados em torno de uma pessoa ou de um periódico, por mais breve que seja sua existência, conscientes daquilo contra o que lutam, bem como daquilo que julgam ter em comum: dadaístas, surrealistas, De Stijl, LEF ou o Grupo Independente em torno do qual surgiu a pop art na Grã-Bretanha nos anos 1950. Ou, já que estamos falando no assunto, na cooperativa original de fotógrafos, Magnum. Quero dizer que todos são grupos de combate.

Não sei muito bem para que servem manifestos puramente individuais, além de refletir os temores de alguém pelo presente e suas esperanças para o futuro, que esse alguém pode ou não contar que sejam compartilhados por outros. Como é que isso será feito? Será basicamente pelo cultivo de nós mesmos e pela experiência compartilhada, como nos diz Vivienne Westwood em seu atraente manifesto? Os futuristas inventaram a autopromoção pública. É marca de nossa sociedade caótica e em desintegração o fato de a publicidade na mídia ser a primeira coisa que ocorre a um manifestante em potencial, e não a tradicional ação coletiva. É claro que indivíduos podem também usar manifestos para fazer propaganda e reivindicar a prioridade de uma inovação pessoal, como no caso do Manifesto Literário de Jeff Noon em 2001 (*Guardian*, 10 de janeiro de 2001). Há igualmente o manifesto terrorista lançado em primeira mão pelo Unabomber em 1995, que trazia a público uma tentativa individual de mudar a sociedade, neste caso

mandando bombas incendiárias para inimigos selecionados, mas não sei muito bem se isso pertence ao campo da política ou da arte conceitual. Existe, porém, ainda outro manifesto puramente individual, ou ego trip, sem outra pessoa em mente além do solipsista que o lança. Exemplo disso é aquele extraordinário documento de 1961, o *Manifesto do Hotel Chelsea*, de Yves Klein. Klein, como vocês talvez se lembrem, fez carreira na pintura usando uma só cor, um azul-marinho imediatamente reconhecível. Nada mais: em telas quadradas e oblongas, em qualquer coisa tridimensional, sobretudo esponjas, mas também em modelos que ele fazia rolar na tinta. O manifesto explica que ele se sentia perseguido pelo céu azul — apesar de o azul de Klein ser a cor menos cerúlea que já vi. Deitado na praia em Nice, ele nos diz: “Comecei a me sentir odiado pelos pássaros que voavam de um lado para outro em meu céu azul sem nuvens, porque eles tentaram abrir buracos em minha melhor e mais bonita obra. Os pássaros têm de ser eliminados”.

Nem preciso dizer que Klein encontrou críticos para explicar sua profundidade e marchands para vendê-lo aos apostadores. Ele recebeu a imortalidade que merecia da Galeria Gagosian, que adquiriu os direitos autorais de seu manifesto.

Isso me leva ao conteúdo dos manifestos surgidos ao longo da minha vida. A primeira coisa que me chama a atenção, olhando para trás, é que o interesse real desses documentos não está naquilo que de fato propõem. Na maioria dos casos, isso tende a ser óbvio, banal mesmo — e grandes aterros sanitários poderiam ser enchidos até o limite de sua capacidade com esse tipo de material, que, de qualquer forma, está condenado a rápida obsolescência. Isso é verdade até com relação ao grande e inspirador *Manifesto Comunista*, ainda tão vivo que nos últimos dez anos foi redescoberto pelos próprios capitalistas, na ausência, no Ocidente, de uma esquerda com sério significado político. A razão que nos leva a lê-lo hoje em dia é a mesma que me fez lê-lo quando tinha quinze anos: o estilo maravilhoso e irresistível, a verve do texto. Mas, acima de tudo, é a elevada visão analítica de mudança do mundo que está nas primeiras páginas. A

maior parte do que o manifesto de fato recomenda é de interesse puramente histórico, e quase todos os leitores saltam essa passagem para ler o chamado para a ação contido no final — aquele que diz que os trabalhadores nada têm a perder, exceto os grilhões, e têm um mundo para ganhar. Trabalhadores do mundo, uni-vos! Infelizmente, isso também já passou do prazo de validade.

É claro que este é o problema de qualquer escrito sobre o futuro: é imperscrutável. Sabemos do que é que não gostamos no presente, e por que não gostamos, e é por isso que os manifestos são melhores quando denunciam. Quanto ao futuro, temos apenas a certeza de que o que fizermos terá consequências involuntárias.

Se tudo isso é verdade com relação a um texto tão permanente como o *Manifesto Comunista*, é mais verdade ainda com relação a manifestos nas artes criativas. Para um grande número de artistas, como um jazzista americano me disse certa vez numa casa noturna, “as palavras não são meu instrumento”. Mesmo onde são, como entre os poetas, ainda os mais brilhantes, a criação não segue a ordem de “penso e depois escrevo”, mas uma muito mais difícil de controlar. Este, se assim posso dizer, é o problema da arte conceitual. Intelectualmente, os conceitos na arte conceitual quase sempre são desinteressantes, a não ser quando entendidos como piada, à maneira do urinol de Duchamp ou, a meu ver bem mais engraçada, das obras de Paul Klee.

Portanto, ler a maior parte dos manifestos nas artes por seu pretense significado é uma experiência frustrante, salvo, talvez, como performance. E mesmo nesse caso são melhores como ditos espirituosos ou como piadas do que como peças de oratória. É provavelmente por isso que dadá, esse estilo para comediantes stand-up, ainda é o modelo de tantos manifestos de hoje: seu humor é ao mesmo tempo engraçado e negro e, como o surrealismo, não requer interpretações, apenas imaginação, no fim das contas o alicerce de toda obra de criação. E de qualquer maneira a prova de que uma sobremesa

é boa não é sua descrição num cardápio de restaurante, por mais floreada que seja, mas seu sabor.

Nisso os criadores nas artes têm tido mais êxito que seus manifestos. Em *Era dos extremos* escrevi: “Saber por que brilhantes estilistas da moda, raça notoriamente não analítica, por vezes conseguem prever que forma as coisas vão tomar melhor do que os profetas profissionais é uma das questões mais obscuras da história e, para o historiador de arte, uma das principais”. Ainda não sei a resposta. Examinando retrospectivamente as artes na década anterior a 1914, vemos que muita coisa nelas previu o colapso da civilização burguesa depois daquela data. A pop art dos anos 1950 e 1960 reconheceu as implicações da economia fordista e da sociedade de consumo de massa e, ao fazê-lo, a deposição da velha obra de arte visual. Quem sabe um historiador que escreva daqui a cinquenta anos não diga o mesmo sobre o que acontece agora nas artes, ou no que passa por arte, em nosso momento de crise capitalista, e se retire para as ricas civilizações do Ocidente. Como o notável filme quase documentário *Man on Wire* [O equilibrista], mas de modo muito mais desconfortável, as artes andam na corda bamba entre a alma e o mercado, entre a criação individual e a coletiva, até mesmo entre produtos humanos reconhecíveis e identificáveis e sua deglutição pela tecnologia e pelo barulho que tudo engloba da internet. No geral, o capitalismo tardio tem assegurado uma boa vida para um maior número de pessoas criativas do que em qualquer outra época, mas felizmente não as tornou satisfeitas nem com sua situação nem com a sociedade. Que previsões identificará o historiador de 2060 na produção cultural dos últimos trinta anos? Não sei nem posso saber, mas alguns manifestos serão divulgados até lá.

* Texto originariamente oferecido como colaboração à “Maratona de Manifestos” da Serpentine Gallery, em Londres, concebida por Hans Ubrich Obrist, em 2008.

PARTE I
A DIFÍCIL SITUAÇÃO DA
“CULTURA ERUDITA” HOJE

2. Para onde vão as artes^{*}

A rigor é inconveniente perguntar a um historiador como será a cultura no novo milênio. Somos especialistas no passado. Não estamos ligados ao futuro, e certamente não ao futuro das artes, que passam pelo momento mais revolucionário de sua longa história. Mas, uma vez que não podemos recorrer a profetas profissionais, apesar das gigantescas somas que governos e empresas gastam com seus prognósticos, um historiador pode se aventurar pelo campo da futurologia. Afinal, não obstante todas as sublevações, passado, presente e futuro formam um continuum indivisível.

O que caracteriza as artes em nosso século é sua dependência com a revolução tecnológica, única do ponto de vista histórico, e sua transformação por ela, em particular no tocante às tecnologias de comunicação e reprodução. Pois a segunda força que vem revolucionando a cultura, a sociedade de consumo de massa, é impensável sem a revolução tecnológica, por exemplo, sem filme, sem rádio, sem televisão, sem aparelhos de som portáteis no bolso da camisa. Mas é justamente isso que dá pouca margem a previsões gerais sobre o futuro das artes. As velhas artes visuais, como a pintura e a escultura, até recentemente continuavam sendo puro trabalho manual; não tomaram parte na industrialização — e vem daí, a propósito, a crise em que hoje se encontram. Já a literatura se ajustou à reprodução mecânica meio milênio atrás, nos tempos de Gutenberg. O poema não é feito para ser representado em público (como já foi o caso do poema épico, que por isso caiu em desuso com a invenção da imprensa) nem

— como na literatura clássica chinesa — para ser visto como obra de caligrafia. É, simplesmente, uma unidade mecanicamente montada a partir de símbolos alfabéticos. Onde, quando e como o recebemos, no papel, na tela ou em qualquer outra parte, não deixa de ter importância, mas é questão secundária.

A música, entretanto, no século XX, e pela primeira vez na história, rompeu a muralha da comunicação puramente física entre instrumento e ouvido. A esmagadora maioria de sons e ruídos que ouvimos como experiência cultural hoje nos chega por via indireta — mecanicamente reproduzida ou transmitida à distância. Assim, cada uma das Musas tem tido uma experiência diferente com a era da reprodutibilidade de Walter Benjamin, e enfrenta o futuro cada uma à sua maneira.

Começo, portanto, com um breve exame das áreas individuais da cultura. Como escritor, talvez me seja permitido examinar primeiro a literatura.

Parto da constatação de que (em contraste com o início do século XX) a humanidade no século XXI não será mais constituída basicamente de analfabetos. Hoje só restam duas partes do mundo onde a maioria das pessoas é analfabeta: a Ásia Meridional (Índia, Paquistão e regiões circunvizinhas) e a África. Educação formal significa livros e leitores. Um mero aumento de 5% no nível de alfabetização significa um aumento de 50 milhões de leitores potenciais, ao menos de livros didáticos. Mais importante ainda, desde meados deste século a maioria da população dos chamados países “desenvolvidos” espera receber educação secundária, e no terço final do século uma percentagem significativa dos grupos etários em questão recebe instrução superior (na Inglaterra hoje a proporção é de cerca de um terço). Dessa maneira, o público para literatura de todos os tipos vem se multiplicando. E, com ele, a propósito, todo o “público instruído” ao qual as artes da alta cultura ocidental se destinam desde o século XVIII. Em números absolutos, o novo público leitor continua a crescer acentuadamente. Até mesmo os meios de comunicação de massa a ele se dirigem.

O filme *O paciente inglês*, por exemplo, mostra o personagem principal lendo Heródoto, e logo em seguida massas de britânicos e americanos compram esse velho historiador grego, de quem antes sabiam apenas o nome, se tanto.

Essa democratização da matéria escrita deve, necessariamente — como no século XIX —, levar à fragmentação pela ascensão de velhas e novas literaturas nacionais e — também como no século XIX — a uma idade de ouro para tradutores. Pois como, a não ser por meio de traduções, poderiam Shakespeare e Dickens, Balzac e os grandes russos terem se tornado propriedade comum da cultura burguesa internacional? Isso ainda é parcialmente verdade em nossa época. Um John le Carré torna-se best-seller porque é rotineiramente traduzido para trinta ou cinquenta idiomas. Mas a posição hoje é fundamentalmente diferente em dois sentidos.

Em primeiro lugar, como se sabe, a palavra durante algum tempo foi obrigada a recuar diante da imagem, e o mundo escrito e impresso diante do falado na tela. Tiras de quadrinhos e livros ilustrados com um mínimo de texto hoje não se destinam mais somente a iniciantes que estão aprendendo a soletrar. De muito mais peso, no entanto, é o recuo da notícia impressa em face da notícia falada e ilustrada. A imprensa, principal veículo da “esfera pública” de Habermas no século XIX assim como em boa parte do século XX, dificilmente será capaz de manter sua posição no século XXI. Porém, em segundo lugar, a economia e a cultura globais de hoje precisam de uma língua global para suplementar a língua local, e não apenas para uma elite insignificante em termos numéricos, mas para estratos mais vastos da população. Hoje o inglês é a língua global, e provavelmente continuará a ser no século XXI. Uma literatura internacional para especialistas em inglês já está em desenvolvimento. E esse novo inglês-esperanto tem tão pouco a ver com a linguagem literária inglesa quanto o latim de igreja da Idade Média tinha a ver com Virgílio ou Cícero.

Mas nada disso pode deter a ascensão quantitativa da literatura, ou seja, de palavras tipografadas — nem mesmo a das *belles lettres*. A rigor, eu quase

diria que — apesar dos prognósticos pessimistas — o mais importante veículo tradicional da literatura, o livro impresso, sobreviverá sem grande dificuldade, com poucas exceções, como as dos grandes livros de referência, léxicos, dicionários etc., os queridinhos da internet. Em primeiro lugar, não há nada mais fácil e prático de ler do que o livro de bolso pequeno, portátil e claramente impresso inventado por Aldus Manutius em Veneza no século XVI — muito mais fácil e prático do que a cópia impressa de um texto de computador, que, a propósito, é incomparavelmente mais fácil de ler que o tremeluzente texto na tela. Nem mesmo o e-book baseia suas reivindicações numa legibilidade superior, e sim numa maior capacidade de armazenamento e no fato de não ser preciso virar páginas.

Em segundo lugar, o papel impresso é, até a presente data, mais durável do que veículos tecnologicamente mais avançados. A primeira edição d'*Os sofrimentos do jovem Werther* ainda hoje é legível, mas textos de computador de trinta anos atrás já não o são necessariamente, seja porque — como velhos filmes e fotocópias — têm prazo de validade limitado, seja porque a tecnologia é tão rapidamente superada que os computadores mais recentes não os conseguem ler mais. O progresso triunfal do computador não acabará com o livro, assim como o cinema, o rádio, a televisão e outras novidades tecnológicas não o fizeram.

A segunda das belas-artes que hoje vai muito bem é a arquitetura, e assim continuará no século XXI. Pois a humanidade não pode viver sem edifícios. Pintura é luxo, mas casa é necessidade. Quem projeta e constrói prédios, onde, como, com que materiais, em que estilo, como arquiteto, engenheiro ou computador — tudo isso provavelmente mudará, mas não a necessidade de criar prédios. A rigor, pode-se mesmo dizer que ao longo do século XX o arquiteto, em particular o arquiteto de grandes edifícios públicos, tornou-se o mandachuva do mundo das belas-artes. Ele — em geral é ele, não ela — encontra a expressão mais adequada, ou seja, a mais onerosa e impressionante, para a megalomania da riqueza e do poder, e também do nacionalismo. (Afinal, a região basca acaba de contratar uma sumidade

internacional para produzir um símbolo nacional, em outras palavras, um museu de arte não convencional em Bilbao, que abrigará outro símbolo nacional, *Guernica*, de Picasso, embora, ao pintá-lo, Picasso não tenha pretendido produzir um exemplo de arte regional basca.)

É quase certo que essa tendência continuará no próximo século. Hoje Kuala Lumpur e Xangai já dão provas de que possivelmente têm direito ao status de economias de primeira linha com arranha-céus que batem recordes de altura, e a Alemanha, reunificada, transforma sua nova capital num gigantesco canteiro de obras. Mas que espécie de prédio simbolizará o século XXI? Uma coisa é certa: serão prédios grandes. Na era das massas é pequena a probabilidade de que venham a ser sedes de governo, ou mesmo de grandes corporações internacionais, ainda que estas continuem a dar nome aos arranha-céus. Quase certamente, serão edifícios, ou conjuntos de edifícios, abertos ao público. Antes da era burguesa eram, ao menos no Ocidente, as igrejas. No século XIX eram, caracteristicamente, ao menos nas cidades, as casas de ópera, as catedrais da burguesia, e as estações ferroviárias, as catedrais do progresso tecnológico. (Valeria a pena estudar, um dia, por que, na segunda metade do século XX, a monumentalidade deixou de ser uma característica das estações ferroviárias e de seus sucessores, os aeroportos. Pode ser que ela esteja de volta amanhã.) No fim do nosso milênio há três tipos de edifício ou conjunto de edifícios que funcionam bem como símbolos da esfera pública: primeiro, as grandes arenas e os grandes estádios para shows e esportes; segundo, o hotel internacional; e terceiro, o mais recente desses avanços, os gigantesco edifícios fechados dos novos shopping centers e centros de entretenimento. Se eu tivesse de apostar num desses cavalos, apostaria nas arenas e nos estádios. Mas, se me perguntarem quanto tempo durará a moda, que se alastra desde a construção da Ópera de Sydney, em outras palavras, a moda de projetar esses edifícios com formas inesperadas e fantásticas, não saberei responder.

E que dizer da música? No fim do século XX vivemos num mundo saturado de música. Sons nos acompanham por toda parte, e em particular quando estamos aguardando a vez em espaços fechados — no telefone, num avião ou no cabeleireiro. A sociedade de consumo parece achar que silêncio é crime. Por isso a música nada tem a temer no século XXI. É verdade que soará bem diferente da música do século XX. Já foi fundamentalmente alterada pela eletrônica, o que significa que está em grande parte liberta do talento inventivo e da habilidade técnica do artista individual. A música do século XXI será essencialmente produzida, e chegará aos nossos ouvidos sem muita contribuição humana.

Mas o que ouviremos, de fato? A música clássica, basicamente, vive de um repertório morto. Das cerca de sessenta óperas encenadas na Ópera de Viena em 1996-97, só uma era de compositor nascido no século XX, e a situação não é muito melhor nas salas de concerto. Além disso, a audiência potencial de concertos, que mesmo numa cidade de mais de 1 milhão de habitantes consiste, na melhor hipótese, em perto de 20 mil senhoras e senhores de idade, quase não se renova. Não pode continuar assim indefinidamente. A rigor, enquanto o repertório continuar congelado no tempo, nem mesmo a imensa audiência de ouvintes indiretos poderá salvar o negócio da música clássica. Quantos discos da sinfonia *Júpiter*, da *Winterreise* de Schubert ou da *Missa solemnis* o mercado tem condições de acomodar? Depois da Segunda Guerra Mundial, esse mercado foi salvo três vezes por inovações tecnológicas, ou seja, pelas sucessivas transferências para long-plays, para fitas cassete e para CDs. A revolução tecnológica prossegue, mas o computador e a internet estão praticamente destruindo o direito autoral, assim como o monopólio de produção, e muito provavelmente terão efeito negativo nas vendas. Nada disso significa, de forma nenhuma, o fim da música clássica, mas com alguma dúvida significa uma mudança em seu papel na vida cultural, e com toda a certeza uma mudança em sua estrutura social.

Certa exaustão também pode ser observada hoje na música comercial de massa, área que foi tão viva, tão dinâmica e tão criativa durante este século.

Menciono apenas um indício. Em julho, por exemplo, uma pesquisa entre fãs e especialistas de rock revelou que quase todos os cem “melhores discos de rock da história” vieram dos anos 1960, e praticamente nenhum das duas últimas décadas. Mas até agora a música pop tem sabido se revigorar, repetidamente, e deve ser capaz de fazer o mesmo no novo século.

Portanto, haverá muito canto e muito balanço no século XXI, exatamente como no século XX, ainda que, por vezes, de formas inesperadas.

No que diz respeito às artes visuais, a coisa parece diferente. A escultura consegue levar uma existência miserável na periferia da cultura, pois foi abandonada no decorrer deste século tanto pelo setor público quanto pelo privado como meio de registrar a realidade ou como simbolismo em forma humana. Comparem-se, por exemplo, os cemitérios de hoje com os do século XIX, tão engalanados de monumentos. Nos anos 1870 da Terceira República, mais de 210 monumentos foram erigidos em Paris, ou seja, uma média de três por ano. Um terço dessas estátuas desapareceu durante a Segunda Guerra Mundial, e o massacre de estátuas, como todos sabem, prosseguiu festivamente sob André Malraux por razões estéticas. Além disso, depois da Segunda Guerra Mundial, ao menos fora da esfera soviética, poucos monumentos de guerra foram construídos, em parte porque os nomes dos novos mortos poderiam ser gravados na base dos memoriais da Primeira Guerra Mundial. Os velhos símbolos e alegorias também desapareceram. Em suma, a escultura perdeu seu principal mercado. Tentou se salvar, talvez por analogia com a arquitetura, por meio do gigantismo em espaços públicos — o que é grande impressiona sempre, qualquer que seja a forma — e com a ajuda de alguns talentos genuínos; com que grau de êxito o ano de 2050 saberá julgar melhor do que nós.

A base das artes visuais do Ocidente — em contraste com as artes islâmicas, para citar um exemplo — é a representação da realidade. Fundamentalmente, a arte figurativa sofre, desde meados do século XIX, a

concorrência da fotografia, que cumpre sua maior tarefa tradicional, a representação da impressão dos sentidos no olho humano, de modo mais fácil, barato e preciso. Acho que isso explica o surgimento das vanguardas desde os impressionistas, ou seja, de uma pintura além da capacidade técnica da câmera: seja por novas técnicas de representação, pelo expressionismo, pela fantasia e pela visão, e, em último caso, pela abstração, a rejeição do representacionalismo. Essa busca de alternativas foi transformada, pelo ciclo da moda, numa infundável busca do novo, que, é claro, por analogia com a ciência e a tecnologia, era considerado melhor, mais progressista, mais moderno. Esse “choque do novo” (Robert Hughes) perdeu sua legitimidade artística já nos anos 1950, por razões que não disponho de tempo para examinar melhor agora. Além disso, a tecnologia moderna hoje produz arte abstrata, ou ao menos puramente decorativa, tão bem quanto a habilidade artesanal. A pintura está mergulhada, portanto, numa crise a meu ver desesperada; o que não quer dizer que não haverá mais bons pintores, ou mesmo pintores extraordinários. Provavelmente não é por acaso que o prêmio Turner, conferido aos melhores pintores jovens britânicos do ano, tem encontrado cada vez menos pintores entre os candidatos nos últimos dez anos. Este ano (1997) não há nem sequer um entre os quatro candidatos da fase final da competição. A pintura também é ignorada na Bienal de Veneza.

Então, o que fazem os artistas? Fazem o que chamam de “instalações” e vídeos, embora o resultado seja menos interessante do que a obra de cenógrafos e especialistas em publicidade. Jogam com *objets trouvés* geralmente escandalosos. Têm ideias, por vezes más ideias. As artes visuais dos anos 1990 estão fazendo o caminho de volta da arte para a ideia: só humanos têm ideias, em contraste com lentes e computadores. Arte não é mais o que posso fazer e produzir criativamente, mas o que penso. “Arte conceitual” é, em última análise, subproduto de Marcel Duchamp. E, como Duchamp, com sua revolucionária exposição de um urinol público como “arte ready-made”, essas modas não visam ampliar o campo das belas-artes,

mas destruí-lo. São declarações de guerra contra as belas-artes, ou contra a “obra de arte”, criação de um único artista, ícone feito para ser admirado e reverenciado pelo observador e julgado pelos críticos de acordo com critérios estéticos de beleza. Na realidade, o que faz hoje o crítico de arte? Quem ainda usa a palavra “beleza” sem ironia no discurso crítico? Só matemáticos, jogadores de xadrez, repórteres esportivos, admiradores da beleza humana, seja na voz, seja na aparência, conseguem, sem dificuldade, chegar a um consenso sobre “beleza” ou ausência de beleza. Isso não é permitido aos críticos de arte.

O que me parece significativo agora é que, após três quartos de século, artistas plásticos estejam voltando à disposição de espírito dos tempos dadaístas, ou seja, das vanguardas apocalípticas dos anos em torno de 1917-23, que não queriam modernizar a arte como tal, mas liquidá-la. Acredito que eles de alguma forma reconhecem que nosso conceito tradicional de arte está ficando obsoleto. Ainda se aplica à velha arte criada manualmente, que se petrificou no classicismo. Mas simplesmente não se aplica mais ao mundo de impressões sensoriais e sentimentos que hoje inundam a humanidade.

E por duas razões. A primeira é que essa inundação já não pode ser analisada como uma série desconectada de criações artísticas pessoais. Mesmo a alta-costura deixou de ser vista como playground de brilhantes criadores individuais, como um Balenciaga, um Dior, um Gianni Versace, cujas grandes obras, encomendadas como peças exclusivas, não repetíveis, por fregueses ricos, inspirem, e portanto dominem, a moda das massas. Os grandes nomes tornaram-se rótulos comerciais de empresas globais da indústria de atavio geral do corpo humano. A casa de Dior vive não de criações para senhoras ricas, mas de vendas em massa de cosméticos e roupas feitas enobrecidas por seu nome. Essa indústria, como todas as que servem a uma humanidade não mais sob coação da necessidade de subsistência física, tem um elemento criativo, mas não é e não pode ser criação no sentido do velho vocabulário do indivíduo artístico autônomo com aspirações a gênio. A rigor, no novo vocabulário das ofertas de

emprego, “criativo” agora dificilmente quer dizer mais do que trabalho de natureza não exclusivamente rotineira.

A segunda razão é que vivemos num mundo de civilização consumista, no qual se espera que a satisfação (de preferência imediata) de todos os desejos humanos determine a estrutura da vida. Haverá uma hierarquia entre as possibilidades de satisfação de desejos? Pode haver? Faz sentido isolar uma ou outra fonte desses deleites e examiná-la separadamente? Drogas e rock, como se sabe, andam juntos desde os anos 1960. A experiência da juventude inglesa nas chamadas raves não consiste separadamente em música, dança, bebidas, drogas e sexo, nas roupas próprias de alguém — adornos para o corpo no auge da moda atual — e nas roupas da massa dos demais nesses festivais órficos, mas em tudo isso junto, já, e não em qualquer outro momento. E são exatamente essas conexões que hoje constituem a experiência cultural típica da maioria das pessoas.

A velha sociedade burguesa foi a era do separatismo nas artes e na alta cultura. Como a religião anteriormente, a arte era “algo mais elevado”, ou um passo na direção de algo mais elevado: ou seja, da “cultura”. A fruição da arte conduzia ao aperfeiçoamento espiritual e era uma espécie de devoção, fosse particular, como a leitura, fosse pública, no teatro, na sala de concertos, no museu, ou em sítios reconhecidos da cultura mundial, como as Pirâmides ou o Panteão. Distinguia-se claramente da vida diária e da simples “diversão”, ao menos até que um dia a “diversão” fosse promovida à cultura, por exemplo, Johann Strauss conduzido por Carlos Kleiber, em vez de Johann Strauss tocado numa taberna vienense, ou o filme B de Hollywood elevado ao status de arte pelos críticos de Paris. Esse tipo de experiência artística ainda existe, é claro, como o prova, entre outras coisas, a nossa participação no Festival de Salzburgo. Mas, em primeiro lugar, não é acessível, culturalmente, a qualquer um, e em segundo, ao menos para a nova geração, deixou de ser uma típica experiência cultural. O muro que separa cultura e vida, reverência e consumo, trabalho e lazer, corpo e espírito, está sendo derrubado. Em outras palavras, “cultura” no sentido burguês

criticamente avaliativo do mundo cede a vez à “cultura” no sentido antropológico puramente descritivo.

No fim do século XX, a obra de arte não só se perdeu no dilúvio de palavras, sons e imagens do ambiente universal que um dia seria chamado de “arte”, como também desapareceu na dissolução da experiência estética na esfera em que é impossível distinguir sentimentos desenvolvidos dentro de nós de sentimentos trazidos de fora. Nessas circunstâncias, como seria possível falar em arte?

Quanta paixão por uma música ou por uma pintura hoje se deve a associações — não por ser a canção bonita, mas por ser “a nossa canção”? Não se pode saber, e o papel das artes vivas, ou de sua existência ainda no século XXI, continuará obscuro até que possamos sabê-lo.

* Originariamente uma palestra em alemão nos Diálogos do Festival, Salzburgo, 1996. Traduzida para o inglês por Christine Shuttleworth.

3. Um século de simbolismo cultural?*

O historiador deixa a futurologia para os outros. Mas tem uma vantagem sobre o futurólogo. A história o ajuda, se não a predizer o futuro, ao menos a reconhecer o que há de historicamente novo no presente — e com isso, talvez, lançar luz sobre o futuro. Começarei minha contribuição aos diálogos do festival com uma olhada no passado.

Alguém se lembra do velho ditado que diz “Quando alguém sai de viagem, tem uma história para contar”? Vem de uma época em que viajar ainda era pouco comum. Em 1935, quando meu amigo, o maravilhoso helenista francês Jean-Pierre Vernant, então com vinte anos, descobriu a Grécia em sua primeira viagem de mochila nas costas e com dois companheiros, os moradores das aldeias tinham o costume de tocar os sinos quando avistavam estrangeiros, e disputavam entre si para lhes oferecer hospitalidade. A chegada de alguém de fora trazia algo de novo — afinal, era muito raro chegar alguém — e honrava a aldeia.¹ Qual é o quadro hoje? Em meados dos anos 1990, de 9 a 10 milhões de estrangeiros visitaram a Grécia, o que significa que no período de férias o número de estrangeiros é igual ao de gregos. Desde outubro de 1999, segundo números oficiais, nosso globo suporta mais de 6 bilhões de habitantes. Estima-se que o número total de turistas, dentro e fora do país, passou dos 5 bilhões em 1998. (O fato de muitas dessas pessoas viajarem mais de uma vez por ano apenas ressalta a mobilidade geográfica sem precedentes que estamos vivendo.) E só mais um número sobre a mobilidade humana. Não é impossível que o recenseamento

da população americana este ano revele que mais da metade dos 34 milhões de habitantes da Califórnia é oriunda não dos Estados Unidos, mas da América Latina, da Ásia e da África. Se não for esse o caso agora, certamente o será em poucos anos.

Que significa essa mobilidade para o mundo no século XXI, e não menos para a cultura? É o meu tema de hoje. Quero lhes pedir que pensem nisso. Infelizmente o problema não é só para acadêmicos, criadores de cultura e consumidores dessa cultura; é também uma questão controvertida, dir-se-ia até explosiva, para os políticos. Não menos para os políticos deste belo país, mas nem de longe só para eles. Pois as epidemias também viajam com os bilhões de viajantes — da aids à xenofobia.

Há três formas bastante diversas de mobilidade humana. Em primeiro lugar, há o tráfego nacional e internacional regular, ou seja, a viagem de negócios ou de lazer — sem contar as viagens normais entre a casa e o trabalho; em segundo lugar, há a emigração e a imigração, sejam deliberadas ou compulsórias. Mas, em terceiro lugar, desde o fim do século XX tem havido um fenômeno completamente novo, que talvez possa ser chamado de transnacionalidade; ou seja, pessoas que atravessam fronteiras sem dar a isso grande importância, uma vez que sua existência não está presa a nenhum lugar ou país em particular. Poucas décadas atrás, dificilmente haveria mais de uma dúzia dessas pessoas transnacionais, decerto muito conhecidas em Salzburgo, pois quase todas eram estrelas do mundo da música, a mais internacional das artes. Hoje são ao menos dezenas de milhares, e no novo século haverá milhões. Uma parte importante das viagens a negócios provavelmente já entra no domínio da transnacionalidade.

Embora para muita gente, talvez para a maioria dos turistas, a experiência cultural seja um importante motivo para viajar — pois até mesmo a Disneylândia e o exotismo dos trópicos fazem parte da cultura —, essa área não é muito gratificante para o meu tópico atual. O turismo torna-se cada vez mais importante na economia global — pelo fim do século já era responsável por 12% de todos os empregos existentes —, mas culturalmente

não tem resultado em muita coisa que se possa chamar de nova. Há um bom tempo a Europa está acostumada ao turismo em massa. A rigor, no fim do século XX essa tendência avançara de tal maneira que foram tomadas providências para monitorar e restringir o acesso a grandes lugares e eventos culturais; hoje isso é quase prática corrente, por exemplo, em importantes exposições internacionais de arte.

O novo século trará, inevitavelmente, mais monitoramento e mais restrições, quanto mais não seja porque para esses lugares — quer se trate de Florença e Veneza, quer de pistas de esqui e picos de montanha — as massas de visitantes são fisicamente impossíveis de administrar. Em contraste com problemas ambientais globais, essa poluição localizada é manejada com relativa facilidade. E esses lugares já estão bem acostumados às massas de turistas. Como grupo, elas não pertencem à nossa vida real, ainda que nossa economia dependa delas. Não ficam muito tempo. Reclamamos delas, mas apenas como reclamamos dos aborrecimentos diários de uma sociedade de massa — os exércitos de caminhões nas rodovias, a dificuldade de encontrar vaga para estacionar, os trens de metrô superlotados. É claro que existem turistas que ninguém quer, como os hooligans do futebol inglês; e, como viagens curtas que cobrem longas distâncias se tornam cada dia mais fáceis, é provável, infelizmente, que certos destinos, neste século, como Ibiza, sejam muito disputados pelos bárbaros (na maioria jovens). Mas nem isso é novidade: as grandes cidades portuárias há séculos preparam as suas Reeperbahns e outros bairros de marinheiros para essas invasões.

De outro lado há ao menos um tipo de turismo que traz não apenas dinheiro, mas também outras vantagens para os moradores locais, e é incentivado com entusiasmo, sobretudo em áreas culturalmente remotas. E em particular porque essas áreas estão sendo cada vez mais colonizadas pela classe média, que nelas constrói suas segundas casas. Vem daí o crescimento rápido do turismo especificamente cultural nas últimas décadas, e que por certo prosseguirá no novo século. Hoje existem ao menos 1300 festivais culturais na Europa. Minha família tem uma pequena casa na área

fronteira entre a Inglaterra e o País de Gales. Ao longo do verão temos, ao nosso alcance, num raio de doze quilômetros, em várias direções, um pequeno festival de música clássica, uma importante festa literária e um conhecido festival de jazz, que atraem para a região um público internacional, ou ao menos anglo-americano. Esses visitantes descobrem, entre outras coisas, vários restaurantes indicados pelo Guia Michelin numa cidadezinha histórica das redondezas. Esse padrão provavelmente se acentuará no novo século, mas sem que nos traga muita coisa de inesperado. Por isso não há muita coisa a ser dita sobre os efeitos culturais do turismo no século XXI.

O sujeito que viaja a negócios pelo mundo é provavelmente uma espécie mais interessante, pois nos conduz ao novo mundo da globalização. Como estamos falando de centenas de milhares de pessoas, essa espécie já deu origem a duas direções culturais bem originais: o jornal diário para um público mundial (e quase exclusivamente anglófono) — estou pensando no *Herald Tribune* — e a peculiar programação de TV dos hotéis internacionais. O que há de interessante nessa mídia não é apenas o fato de se destinar a uma audiência global, ou ao menos a uma audiência que hoje pode estar em Moscou e amanhã no México, e por isso precisa de boletins meteorológicos globais e pode ser alertada (por exemplo, semanalmente pelo *Financial Times*) sobre ofertas culturais no mundo inteiro. Como qualquer hóspede de hotel sabe, é uma mistura de informações globais, nacionais e locais, como programas de televisão, com shows pessoalmente selecionados, quer dizer, acima de tudo filmes. A literatura está a bem dizer ausente; as outras artes visuais só existem nas margens extremas; e, exceto no contexto dos filmes, a música nos hotéis internacionais existe como background, quando existe. Já é típico da experiência musical de hoje o fato de que aquele momento em que nos concentramos para ouvir e produzir música — como ir a um concerto ou cantar na banheira — é apenas uma fração minúscula da música que absorvemos todos os dias. Além disso, hoje a experiência musical da maioria das pessoas através de tecnologia moderna, e por certo

em breve através da internet, é quase cem por cento acessível privadamente, e portanto não depende de mídia pública.

A cultura mundial do hóspede de hotel global provavelmente não oferece motivo para muito entusiasmo. Mas não acredito que ela tome o lugar da cultura mundial do século XXI. De um lado, a CNN demonstra que ainda se dirige a um público atípico, ou seja, o ainda quase exclusivamente masculino e adulto executivo que viaja sozinho. Hoje ele é parte de um estilo profissional solteiro, americanizado e global, em termos de negócio, cultura e até idioma. Por isso a cultura da CNN representa apenas uma fração da nova cultura mundial.

De outro lado, as mídias estão num estágio tecnológico intermediário e, dessa maneira, como a indústria na era de Henry Ford (e, por falar nisso, do McDonald's), ainda na época da padronização: ou seja, da limitadíssima escolha determinada por um número cada vez menor de corporações globais — quer dizer, americanizadas culturalmente. O que nos é oferecido hoje em dia é, quanto mais não seja por razões tecnológicas, meramente o denominador comum de diversas culturas. E isso é simplesmente uma parte muito limitada, às vezes uma parte por demais pequena, da vida cultural. Em poucos anos, graças à tecnologia digital e à internet, isso parecerá consideravelmente diferente.

Pois já está claro hoje que a globalização não só destrói as culturas regionais, nacionais e de qualquer outro tipo, mas também se combina com elas de modo peculiar. Eis aqui dois exemplos. Num canto do Equador vive uma comunidade de índios que de alguma forma passou a fazer parte da moderna economia global, como tecelões e negociantes de tecidos. Décadas atrás esses índios eram encontrados com seus sacos em toda parte nas cidades da América Latina — por vezes chegavam até Nova York. Os otavaleños eram e ainda são fáceis de reconhecer: as mulheres de saia azul-marinho, os homens de poncho, com longas tranças.

Nas últimas décadas, ficaram ricos. Estão entre os povos mais ricos do Equador, o que significa que podem se dar ao luxo de consumir os bens

oferecidos pela moderna sociedade de consumo ocidental. Mas o extraordinário é que não se tornaram americanizados; pelo contrário, por assim dizer “otavaleñisaram” a influência dos Estados Unidos. Os adolescentes usam jeans e tênis Reebok, como os adolescentes californianos, mas, ao mesmo tempo, os chapéus dos antepassados e cabelos com as longas tranças da tradição. As mulheres dirigem jipes Cherokee, mas trajam roupas tradicionais. Aqui a globalização não trouxe a assimilação, mas, ao menos nessa nova burguesia indígena, novas oportunidades de ressaltar o que há de específico na velha cultura, como as roupas e a língua.

Meu segundo exemplo desse sincretismo vem de um relatório feito pelo escritor britânico Ian Buruma, da capital do distante Tibete, Lhasa. Essa cidade, de acordo com Buruma, tem uma trilha sonora dominada por música pop indiana e chinesa e pelo pipocar das metralhadoras dos vídeos americanos com que se maravilham os jovens tibetanos nas salas de video games. Buruma assim descreve uma casa noturna tibetana:

A decoração de alguma forma parece tibetana, as cortinas brancas forradas de listras vermelhas, azuis e verdes. As canções são tibetanas e chinesas [...] alguns artistas usam roupa tibetana tradicional [...]. Trechos de filmes de Hollywood são exibidos em telas de vídeo, incluindo algo de *Titanic* e a destruição de Atlanta em ...*E o vento levou*, assim como as cenas costumeiras do Tibete que provavelmente vêm de vídeos promocionais para turistas: danças populares, iaques no pasto, monges soprando trombetas [e coisas do gênero]. Na parede há uma *Mona Lisa* pendurada perto de uma cabeça de plástico de Bodhisattva.²

Costuma-se supor que a globalização envolve a assimilação pelo mundo de um simples modelo dominante, na prática um modelo ocidental, ou, mais precisamente, americano. Isso talvez seja verdade no que se refere ao lado da vida tecnologicamente governado — aeroportos, escritórios modernos, estádios de futebol. Mas já se pode determinar que culturalmente ela conduz a um mundo heterogêneo de confusão e coexistência cultural, ou, talvez, a um mundo de sincretismos. Será que os contornos do futuro

podem ser vistos nas cidadezinhas do Equador e nas casas noturnas de Lhasa? E por que não?

E isso me leva à questão das enormes migrações que hoje inundam todas as partes do mundo: dos que a elas resistem, como a União Europeia, a China e o Japão, assim como daqueles que tentam assimilá-las, como a América do Norte e a Austrália. Quanto maior a distância entre as terras de inimaginável riqueza e paz e as terras da pobreza, mais gigantesca é a torrente de humanidade que flui de umas para as outras. E, em contraste com a época anterior às catástrofes globais do século XX, quando apenas alguns povos, quase exclusivamente europeus, descobriram que havia países cujas ruas, como se dizia, eram calçadas de ouro, hoje não há lugar que seja tão remoto a ponto de esse fato não ser conhecido. Quais são as consequências culturais dessa redistribuição de humanidade?

Essa migração em massa é, em certo sentido, totalmente nova, pois se dá numa era em que a humanidade já não vive debaixo das limitações de tempo e distância. Em outras palavras, emigrantes já não têm de escolher entre duas opções, já não precisam enfrentar uma separação longa ou definitiva da família, como foi o caso até o fim do século XX. Em nossa época, mesmo as viagens mais longas são medidas não em dias, menos ainda em semanas ou meses, mas em horas; as comunicações telefônicas, quer dizer orais, em minutos; e as comunicações escritas, por e-mail, em segundos. Os emigrantes agora permanecem em contato constante com a família, voltam com regularidade, a rigor levam, cada vez mais, uma vida dupla, ativos tanto no país de origem como no novo país. Todos nós conhecemos casos assim. É claro que em princípio não há diferença alguma entre essa vida dupla internacional e uma vida dupla semelhante dentro de um mesmo país — por exemplo, a de um professor italiano que mora em Turim e trabalha em Nápoles. Mas o que me interessa aqui é que essa vida hoje ocorre em ao menos dois lados das fronteiras, dos Estados, das línguas, das culturas — e também das classes. O que há, pois, de significativo numa vida simultânea em ao menos duas culturas?

Em primeiro lugar, ela enfraquece o status das culturas hegemônicas ou governantes — sobretudo porque estas, com o desaparecimento do analfabetismo, estão perdendo o monopólio da linguagem escrita pública. A rigor, a velha migração em massa significava assimilação mínima, na primeira geração, e coexistência das duas culturas (prática na segunda geração), na esperança de que o país de imigração fosse completamente assimilado pela cultura hegemônica. Fora isso, as duas culturas quase não tinham influência uma sobre a outra. Hollywood é o exemplo clássico, pois, como se sabe, é quase cem por cento uma criação de imigrantes judeus da Europa Central e Oriental, que, por falar nisso, desenvolveram uma alta cultura própria, muito dinâmica, em Nova York — as primeiras produções americanas de Ibsen eram em iídiche. Mas uma influência judaica perceptível, ou qualquer outra influência oriunda da imigração em massa (salvo, talvez, dos irlandeses), simplesmente não existe nos filmes das décadas de ouro de Hollywood. A imagem dos Estados Unidos que oferecem é cem por cento anglo. Até os nomes dos atores eram, tanto quanto possível, sistematicamente anglicizados, exceto nos casos de especialidades exóticas. Inversamente, os milhões de italianos residentes nos Estados Unidos, ou que voltaram para a Itália, tiveram pouca ou nenhuma influência na cultura italiana. Além disso, a cultura dos imigrantes era duplamente isolada, pois, como resultado da separação permanente da terra de origem, eles não tinham contato vivo com seu antigo mundo. O chamado “nacionalismo de longa distância” das modernas diásporas nacionais existe, sobretudo, como se vê, num passado já desaparecido. A luta da República da Irlanda para se tornar independente do Reino Unido terminou há oitenta anos, mas os irlandeses-americanos continuaram totalmente envolvidos com ela até o fim, e apoiavam o IRA com grande entusiasmo. A situação ainda é mais óbvia com os emigrantes croatas, ucranianos, letões, e assim por diante, que por muito tempo eram proibidos de manter contato com a terra natal.

Hoje, porém, os imigrantes vivem em três mundos: o próprio, o do país de imigração e o mundo global, tornado propriedade comum da humanidade

pela tecnologia e pela moderna sociedade de consumo capitalista. Mas os nativos dos países de recepção, incluindo a segunda e a terceira geração de imigrantes, também vivem num mundo de ilimitada variedade: ou seja, em países onde falantes das outras noventa línguas a serem encontradas nas escolas primárias de Londres agora são parte da vida diária, acima de tudo nas grandes cidades.

Essa assimetria está na raiz da questão, hoje tão altamente politizada (em particular no mundo anglófono), do chamado multiculturalismo: quer dizer, o reconhecimento *público* de *todos* os grupos culturais que se identificam como tais. Pois apenas aquilo que lhes diz respeito é importante para cada grupo. Desde que o Estado não crie obstáculos ao islã, para os muçulmanos britânicos a situação dos judeus, hindus, católicos e budistas britânicos é irrelevante. Mas não para os professores das escolas inglesas com alunos da Nigéria, do Caribe, da Índia, da Chipre grega e turca, de Bangladesh, de Kosovo e do Vietnã, e um pouco para os planejadores da programação da BBC. Mas prefiro não me aprofundar na discussão das identidades culturais. O fato de todas essas culturas serem influenciadas pela inglesa não é novidade. O que há de novo é que as várias culturas que, graças à migração em massa, existem em cada país também influenciam e estimulam a cultura do país de recepção, e os elementos da cultura global penetram todas as outras.

Isso é observado com mais facilidade na música pop e na dance music, pois nesses casos, diferentemente da música clássica, nada impede a assimilação de elementos não ortodoxos ou pouco familiares. Estou pensando na contribuição dos imigrantes latino-americanos — basicamente caribenhos — para os Estados Unidos. Mas igualmente interessante é a nova receptividade que velhas culturas imigrantes encontram no filme americano de grande sucesso comercial, que não se destina ao nicho de mercado dos imigrantes, mas ao público de Hollywood em geral. Para citar um exemplo: o gênero que torna atraente o filme sobre a Máfia só existe, a rigor, desde os anos 1970, e seria impensável antes disso (a propósito, os próprios ítalo-

americanos o teriam rejeitado com indignação, por considerá-lo difamatório). No cinema britânico, a imigração da América do Sul tem papel similar; reconheço que, ao menos até agora, estamos falando basicamente de um cinema destinado a intelectuais.

Será que essa combinação também é percebida na alta cultura tradicional? Certamente na literatura, em especial no romance. Como de hábito, os imigrantes de mais idade são os primeiros a opinar: um importante componente da literatura americana de hoje é o gênero do romance conscientemente judeu (Saul Bellow, Philip Roth). Mas a vida americana dos mais recentes imigrantes vindos da Ásia, os judeus do século XXI, começa a aparecer na literatura dos Estados Unidos.

O melhor exemplo atual dessa coexistência e dessa mistura de mundos, no entanto, é a culinária, que cada vez mais se internacionaliza em todos os países. De acordo com Buruma, é possível até encomendar pizzas nos restaurantes da remota Lhasa. A culinária nativa persiste — na verdade, às vezes por razões de natureza religiosa —, mas tanto a imigração como as viagens nos feriados universais transformam sua diversidade numa experiência de todos os dias. A rigor, elas possibilitam no mundo todo uma luta darwiniana pela existência culinária, na qual, até o momento, parecem emergir dois vitoriosos: uma forma globalizada de comida chinesa e a cozinha italiana. Em termos culturais, a marcha triunfal do café expresso e da pizza (com a ajuda dos *scampi*) pode ser comparada com a hegemonia da ópera barroca italiana. Além disso, a tecnologia moderna entrega mangas e papaias em qualquer supermercado; a globalização da produção cria o supermercado onde ambas podem ser encontradas diariamente; e, graças à hegemonia econômica dos Estados Unidos, o mundo inteiro consome coca-cola, hambúrgueres e frango frito.

Mas particularmente característica da nossa época — e portanto, suponhamos, do novo século — é a influência específica de certos grupos de imigrantes nos países que os recebem. Alguns dos presentes aqui provavelmente pensarão nos turcos na Alemanha e nos norte-africanos na

França. Eu que sou inglês penso no sul da Ásia. Do ponto de vista culinário, desde o fim do Império Britânico a Índia vem conquistando a Inglaterra por intermédio da imigração sul-asiática. O número de restaurantes indianos (a propósito, grandemente monopolizados por imigrantes de certa província de Bangladesh) cresceu de algumas centenas para 60 a 80 mil — o que significa que os próprios ingleses foram convertidos. Novos cardápios, desconhecidos no sul da Ásia, foram inventados para satisfazer o gosto inglês. Praticamente não existe britânico, por mais xenófobo que seja, para quem palavras como “samosa”, “chicken tikka masala” e “vindaloo” não se tornaram tão familiares quanto “fish and chips” — provavelmente mais ainda, porque o peixe agora é prato de luxo. Caso parecido é o da chamada cozinha mexicana nos Estados Unidos, da qual uma mutação bárbara, a culinária tex-mex, existe já há um bom tempo nos estados do sudoeste.

Assim sendo, em termos culinários continuamos a viver não em um, mas em vários mundos ao mesmo tempo. Pois a maldição da Torre de Babel fez de uma cultura mundial única uma impossibilidade até os dias atuais. Pelo contrário, é quase certo que o avanço da riqueza e da instrução formal representará um desafio para o monopólio global da língua inglesa. Hoje provavelmente 90% dos textos da internet são escritos em inglês — e não só porque americanos e ingleses têm forte presença entre os usuários da internet. Porém, quando os 1,1 bilhão de chineses, os 500 milhões de falantes do híndi e os 350 milhões de falantes do espanhol fora dos Estados Unidos usarem a internet, ainda que com metade dessa intensidade, será o fim do monopólio virtual não apenas da língua inglesa, mas do alfabeto europeu ocidental.

Apesar disso, as culturas continuarão sendo mais do que supermercados onde vamos nos abastecer de acordo com nosso gosto pessoal. Em primeiro lugar, porque a cultura global sincrética da sociedade de consumo moderna e da indústria do entretenimento talvez seja parte da vida de todos nós. Mas, em segundo lugar, na era pós-industrial da informação, a escola — quer dizer, a instrução secundária, universitária e mais além — é mais decisiva do

que nunca, e forma, tanto nacional como internacionalmente, um elemento unificador, não apenas na tecnologia, como também na formação de classes. No mercado sem fronteiras da internet, subculturas de grupos específicos, mesmo dos menores, podem formar uma cena cultural e um meio que a ninguém mais interesse — digamos, a título de exemplo, neonazistas transexuais ou admiradores islâmicos de Caspar David Friedrich —, mas um sistema educacional que decide quem na sociedade alcançará riqueza e poder civil não pode ser determinado por piadas pós-modernas. O que se faz necessário é um programa educacional viável, destinado à comunidade de jovens educáveis, não apenas dentro de um país ou de um círculo cultural, mas no mundo inteiro. Isso vai garantir, ao menos dentro de uma área particular de culturas intelectuais, certo universalismo, tanto de informação como de valores culturais, uma espécie de estoque básico de coisas que uma “pessoa instruída” deve saber. É, portanto, altamente improvável que os nomes de Beethoven, de Picasso e da *Mona Lisa* venham a desaparecer da lista de conhecimentos gerais no século XXI. É claro que esse estoque básico de “conhecimentos gerais” já não será regional, como era há cinquenta anos. Viajar para Machu Picchu, Angkor Wat, Isfahan e para as cidades de templos do sul da Índia será parte tão integrante da educação quanto visitar Veneza ou Florença. Mas se haverá novos clássicos mundiais nas velhas artes — literatura, pintura e música — é uma questão da qual eu não gostaria de tratar aqui.

Mas será que esse globo novo, complicado e multidimensional, em constante movimento e em constante combinação, traz consigo a esperança de fraternização humana, da qual nossa era de xenofobia parece tão distanciada? Não sei dizer. Acredito, porém, que a resposta talvez possa ser encontrada nos estádios de futebol do mundo. Pois o mais global de todos os esportes é ao mesmo tempo o mais nacional. Para a maior parte da humanidade hoje, onze homens jovens num campo de futebol é que personificam “o país”, o Estado, “o nosso povo”, e não os políticos, as constituições e as movimentações militares. Aparentemente, esses times

nacionais são compostos de cidadãos nacionais. Mas todos nós sabemos que esses milionários dos esportes aparecem num contexto nacional apenas alguns dias por ano. Em sua principal ocupação, eles são mercenários transnacionais, regiamente pagos, quase todos a serviço de outros países. Os times aclamados a cada dia por um público nacional são montagens heterogêneas de só Deus sabe quantos países e raças, em outras palavras, daqueles que são reconhecidos como os melhores jogadores do mundo. Na maioria dos clubes nacionais bem-sucedidos há, por vezes, não mais que dois ou três jogadores nativos. Isso é lógico mesmo para torcedores racistas, pois o que eles querem acima de tudo é um clube vitorioso, ainda que não mais racialmente puro.

Feliz a terra que, como a França, se abriu para a imigração, e não leva em conta a etnicidade de seus cidadãos. Feliz a terra que se orgulha de poder escolher, para seu time nacional, africanos e afro-caribenhos, berberes, celtas, bascos e os filhos de imigrantes ibéricos e do leste da Europa. Feliz, não só porque isso lhe permitiu ganhar a Copa do Mundo, mas porque hoje os franceses — não os intelectuais e os principais adversários do racismo, mas as massas, que afinal de contas inventaram e ainda personificam a palavra “chauvinismo” — declararam que seu melhor jogador, o filho de imigrantes muçulmanos da Argélia, Zinedine Zidane, é, muito simplesmente, o “maior dos franceses”. Reconheçamos que isso não está muito longe do velho ideal da irmandade das nações, mas está mais longe ainda do pensamento dos valentões neonazistas da Alemanha e do governador de Caríntia. E, se as pessoas não forem julgadas pela cor da pele, pela língua que falam, pela religião que praticam, e coisas do gênero, mas por seus talentos e conquistas, então há motivo de esperança. E há motivo de esperança, porque o curso da evolução histórica vai na direção de Zidane, e não na de Jörg Haider.³

* Originariamente uma palestra em alemão no Festival de Música de Salzburgo, em 2000. Traduzida para o inglês por Christine Shuttleworth.

4. Por que realizar festivais no século XXI?*

“Por que realizar festivais no século XXI?” é uma pergunta que não deve ser confundida com “Os festivais têm futuro no século XXI?”. É óbvio que têm. Os festivais se multiplicam como coelhos. Seu número disparou desde os anos 1970 e nada sugere que esse crescimento esteja chegando ao fim. Só na América do Norte parece que há 2500. Os festivais de jazz chegam, ao menos, a 250 em 33 países. O número aumenta a cada ano. Na Grã-Bretanha, país sobre o qual estou mais bem informado, há 221 festivais de música este ano (2006), sendo que três anos atrás foram apenas 120. E isso é verdade no que diz respeito não apenas a festivais voltados para a música, mas também a outros eventos de arte e cultura, incluindo gêneros já existentes desde os anos 1930, como festivais de cinema e de literatura, ou festas literárias, que têm crescido nos últimos anos e que, a propósito, na maioria, têm também o seu lado musical. Os festivais hoje estão tão globalizados quanto os campeonatos de futebol.

Em si, isso não chega a surpreender. Os festivais tornaram-se sólidos componentes do complexo da indústria do entretenimento, cada dia mais importante do ponto de vista econômico, e especialmente do turismo cultural, que se expande com rapidez, ao menos nas prósperas sociedades do chamado mundo “desenvolvido”. Nada mais fácil agora do que fazer longas viagens. Há dinheiro suficiente, em comparação com os primeiros cinquenta anos do Festival de Salzburgo, e há também uma audiência cultural inchada pela enorme expansão da educação superior. Este ano, uma agência de

viagens inglesa especializada em turismo cultural ofereceu a esta audiência cerca de 150 viagens desse tipo em 36 países, incluindo, especificamente, 27 tours a festivais de música. Em suma, há muito dinheiro a ser ganho hoje em dia no negócio da cultura.

Mas o que essas estatísticas querem dizer não é, de forma alguma, óbvio. Pois a criação artística não depende da busca do lucro. Os festivais, apesar de incrustados no sistema econômico mais amplo, não são, como a ópera não é, empreendimentos basicamente racionais em termos econômicos. Não podem subsistir apenas com a venda de ingressos, mesmo a preços de luxo, mais do que subsistem as Olimpíadas ou a Copa do Mundo de futebol. Como a ópera, os festivais, em particular os onerosos, dificilmente seriam viáveis sem subsídios públicos ou privados, e sem patrocínio comercial. A propósito, eles são diferentes também, em princípio, dos grandes festivais esportivos de hoje, não só porque estes, diferentemente da “disputa de canções e bigas” do poema “Os grous de Ibycus”, de Schiller, não têm um lado cultural consciente, mas também porque não são competições nas quais existem ganhadores e perdedores.

A análise econômica não nos leva muito longe, como se vê. Acho que precisamos adotar uma abordagem diferente do problema — por exemplo, uma abordagem geográfica. Começamos pela cada vez mais evidente localização desses festivais que ocorrem regularmente, sobretudo — até agora — fora dos centros de produção cultural no capitalismo recente: ou seja, as cidades e capitais nacionais. A lista dos festivais modernos mais conhecidos não inclui Londres nem Nova York, Washington nem Los Angeles, Paris, Roma ou Moscou. Um dinâmico empresário conhecido meu, que fundou um festival literário de muito sucesso em Hay-on-Wye, um cafundó britânico, hoje tem uma organização de festivais desse tipo, de Mântua na Itália e Segóvia na Espanha a Parati no Brasil e Cartagena na Colômbia. Mas sua tentativa de exportar a fórmula para Londres foi um fracasso. Os festivais florescem particularmente bem em cidades pequenas e de porte médio, até mesmo em campo aberto, como alguns bem-sucedidos

festivais de música pop, ou o festival de ópera de Glimmerglass [em Cooperstown, Nova York]. Pois as iniciativas culturais, especialmente os festivais, requerem certo espírito comunal, o que significa não apenas um senso de interesses e sentimentos comuns, mas até — como nos festivais pop — de autoexpressão coletiva pública, que só em circunstâncias excepcionais pode vir à tona nas dimensões sobre-humanas das megalópoles.

A apreciação da arte não é uma experiência puramente privada, mas social, às vezes até política, sobretudo no caso de apresentações públicas planejadas em ambientes construídos para esse fim, como os teatros. Por essa razão é que a cultura foi o verdadeiro palco do processo de educação das novas elites culturais e cívicas nas terras da monarquia aristocrática. Era no sentido literal, e não apenas no sentido dado por Habermas, uma “esfera pública”, mesmo que ainda não fosse, como nos países burgueses, uma esfera pública constitucionalmente reconhecida, mas ainda assim era efetiva, simplesmente porque, como se viu, ela enfraqueceu de dentro para fora a autoridade de governantes e de direitos de nascença, sem primeiro confrontá-los politicamente. Não é por acaso que no século XIX as apresentações teatrais e operísticas deram origem a manifestações políticas ou até, como na Bélgica em 1830, a revoluções, ou que escolas de natureza conscientemente nacional — quer dizer, politicamente patriótica — se desenvolveram na música.

A genealogia dos festivais de hoje começa com a descoberta do palco como expressão político-cultural e social de uma nova elite que é segura de si e burguesa, ou melhor, recrutada de acordo com critérios de instrução e habilidade em vez de nascimento. A Itália é provavelmente o exemplo clássico desse processo. Em nenhuma parte ele se manifestou com mais clareza do que no país onde, como disse Verdi, “o teatro é a verdadeira sede da música italiana”, e onde não menos de 613 novos teatros foram construídos nos cinquenta anos que se seguiram a 1815: ou seja, doze ou treze por ano. Dessa febre de construir, empresários privados praticamente não participaram. Embora o dilúvio de teatros fosse controlado, ao mesmo

tempo que era, por várias razões, também apoiado pelas autoridades — por exemplo, a monarquia Habsburgo na Lombardia e no Vêneto —, e adotasse a tradição cortesã mesmo na arquitetura dos teatros, o fato é que não deixava de ser potencialmente subversivo. E não só porque as cortes principescas italianas apoiassem a cultura em grau menor do que seus homólogos alemães (a propósito, muito mais numerosos). Na Itália a iniciativa vinha de círculos e grupos de cidadãos e patrícios de cidades que, na construção de teatros, competiam com outras da mesma região. Na nova imagem urbana, o prédio, deliberadamente construído para o esplendor, templo mundano do intelecto, em geral ficava defronte do templo divino da Igreja. E a cultura que propagava era inteiramente nacional. Antes da Revolução de 1848 quase oitocentas óperas tinham sido produzidas na península, quase todas elas parte do novo repertório dos compositores jovens. Isso era o dobro dos 25 anos anteriores. Os cidadãos de Viterbo e Senigallia, de Ancona e Parma, aprenderam a ser italianos através do palco — que, na Itália, significava ópera.

Que tem essa digressão histórica, a qual devo à historiadora Carlotta Sorba, a ver com o futuro dos festivais? Os festivais modernos também têm sido, com frequência, criados por iniciativas semelhantes — hoje talvez motivadas por razões econômicas, mas não sem patriotismo local —, por exemplo, o festival de óperas de Rossini em Pesaro ou, ainda sob a bandeira de Benjamin Britten, o Festival de Aldeburgh. Mas muitos festivais, em particular os conhecidos internacionalmente, como o de Salzburgo, só até certo ponto dependem de uma audiência estável e local: eles vivem, principalmente, de recém-chegados, na melhor hipótese, e, como os velhos resorts de veraneio, de visitantes regulares. Aqui o apelo da localidade e da paisagem exerce um papel, o que Salzburgo tem sabido explorar brilhantemente desde o início, com o cenário e os bombons Mozartkugeln. Mas muitos festivais, sobretudo depois da ascensão das culturas jovens, hoje são celebrações organizadas, localizadas, de amantes de um estilo musical específico, como o heavy metal, ou de um instrumento, como a guitarra, ou

da tecnologia, como é o caso dos festivais de música eletrônica. São expressões de comunidades de interesse e predileções fortes, porém mundiais, cujos membros gostam de se encontrar face a face de tempos em tempos.

Isso é particularmente importante nas artes ancoradas na cultura jovem, como o rock. Aqui a experiência consiste, em grande parte, na autoexpressão coletiva dos participantes, e o elemento interativo do festival — em outras palavras, a interação entre os artistas e a audiência de massa — é decisivo. Nos festivais da velha ou da nova cultura de elite, isso é menos importante. Há música de câmara nos repertórios clássico e jazzístico, mas não no punk rock e no heavy metal.

Há outra coisa que vincula esses novos tipos de festival à explosão operística italiana no século XIX: até o momento, eles não têm clássicos. Como hoje no cinema e no teatro comercial, esperava-se algo de novo no teatro e na sala de concertos, fossem os artistas conhecidos e admirados ou não. É verdade que, reconhecidamente, com o tempo toda arte viva produz suas obras clássicas, ou seus artistas clássicos, que passam a fazer parte do repertório comum, como as três ou quatro óperas de Donizetti — do total de 75 — ainda encenadas, ou os filmes clássicos disponíveis em DVD. É o mesmo caso do rock. Mas a situação fica séria quando um estilo ou gênero se esgota, ou perde contato com o público mais amplo, e tudo que resta é um repertório morto de clássicos, ou uma vanguarda alienada das massas. Desde a Primeira Guerra Mundial tem sido essa a situação da música clássica ocidental, e desde os anos 1960 a do jazz. A tentativa de reviver ambos por meio de voos que revolucionam a tradição fracassou. O público admite ser provocado, mas não convertido. O programa deste ano no Festival de Música de Verbier inclui, com a exceção dos concertos de jazz, obras de 56 compositores mortos e, se tanto, meia dúzia de vivos, mas nenhuma obra completa dos vivos, e no geral, com exceção dos russos, quase nenhuma obra da segunda metade do século passado. Quem

comparece a um festival de música renomado não tem nenhuma expectativa de aventura.

De outro lado, este ano as cerca de 100 mil pessoas que compareceram aos quatro dias do Festival de Roskilde — basicamente um festival de rock e música pop — puderam ouvir 170 bandas do mundo todo, conhecidas ou não, mas quase todas novas, inesperadas e originais. Essas, então, são viagens de descoberta. Qualquer interessado pode descobrir “se Frank Zappa, Vivaldi e John Coltrane têm algo em comum” — cito uma banda que se chama Anarchist Evening Entertainment. Dessa maneira, enquanto as formas clássicas de música ficam estagnadas, as formas não clássicas estão determinadas a trilhar novos caminhos.

Assim sendo, na era da globalização, a fundação WOMAD (World of Music, Arts and Dance), originariamente uma iniciativa de dois jovens ingleses, dedica-se sistematicamente à chamada world music, ou seja, ao vínculo entre as tradições musicais do mundo. Este ano, os festivais WOMAD de música ocorrem na Inglaterra, Austrália, Nova Zelândia, Sicília, Espanha, Ilhas Canárias, Coreia do Sul e Sri Lanka, e — para mencionar apenas o programa no velho teatro de Taormina — apresentam-se artistas de Burundi, Jamaica, África do Sul, Coreia, Sicília, China, Cabo Verde, Grã-Bretanha e Irlanda. Como quase sempre acontece, por trás dessas viagens de descoberta há um impulso cultural ou subversivo, até mesmo político. Uma prova convincente disso pode ser encontrada no grande sucesso, desde 1960, da música brasileira, agora, como todos sabem, mundialmente famosa. Mas isso não faz parte da presente discussão.

Com iniciativas desse tipo, a pergunta “por quê?” já é a própria resposta. Vivemos numa época de expansão e alteração culturais. O que caracteriza os novos festivais não é tanto a inovação e o rompimento com o passado, como, acima de tudo, a descoberta de formas em desenvolvimento de comunicação artística e experiência estética, quase sempre pelo surgimento de novos grupos de público que se organizam por conta própria. Se isso passará a ser um componente regular do patrimônio de cultura geral da audiência culta

não se pode prever. O importante é que a reconhecida — por assim dizer, “oficial” — alta cultura (a propósito, formada, quase exclusivamente, a partir de modelos europeus) não deve se separar institucionalmente de tendências de desenvolvimento ainda não reconhecidas nas artes e nos países. No século XXI, os festivais, velhos e novos, que se mantiverem abertos em novas direções podem desempenhar um papel mais importante na vida cultural do nosso mundo globalizado, em seu estado de contínua sublevação, do que no século passado. A rigor, levando-se em conta que praticamente só depois da Segunda Guerra Mundial os festivais começaram a proliferar, o século XXI pode ser considerado o verdadeiro apogeu dessa forma de experiência cultural. Por certo os festivais desempenharão papel mais modesto nesse sentido do que a internet, mas a internet ainda é jovem — quando muito, tem doze anos — e sua influência na evolução das artes no século XXI ainda não pode ser prevista.

Mas a experiência artística, como todas as formas de comunicação humana, é mais do que “virtual”. Por isso, certamente ainda haverá espaço para eventos reais em locais de verdade, onde se possa, de algum modo, prosseguir no sonho da fusão de comunidade, arte e *genius loci*, de audiência e artistas. E onde o sonho ocasionalmente, por um momento, se torne realidade.

Mas que dizer dos festivais de música clássica e de peças tradicionais? Ainda precisamos deles? Ou seja, serão eles necessários para a sobrevivência da música clássica ocidental dos séculos XVII ao XX? Esse maravilhoso legado cultural precisa ser preservado. Seria uma tragédia se ele, de fato, se perdesse, ou encontrasse refúgio apenas no corpo docente de algumas universidades, como a grande tradição da poesia épica. Não há dúvida de que essas duas formas de arte estão em má situação. Crescimento nem sempre significa período de grande prosperidade nas artes em questão. A ascensão dos festivais de música é, entre outras coisas, expressão da crise da música clássica, cujo repertório fossilizado e público envelhecido já não podem ser mantidos à tona pelo progresso tecnológico da indústria

fonográfica. Com o jazz, cujos músicos há muito tempo dependem dos ciclos de festival de jazz, a situação é parecida. Como se defenderá esse campo da queda de rendimento? A audiência regular das grandes cidades ou dos tours de concerto normais já não basta. Somente uma pequena parte da nova geração, mesmo de jovens cultos, é capaz de promover o entusiasmo pelas sinfonias. É preciso encontrar uma fórmula para juntar as minorias espalhadas pelo mundo e formar massas financeiramente solventes. Na era da globalização, essa fórmula é o festival. Com relação à música clássica, essa é, provavelmente, a resposta mais convincente à pergunta “Por que realizar festivais no século XXI?”.

Mas uma pergunta talvez se imponha: qual será sua contribuição nessa operação de resgate? Isso ainda não está, de forma alguma, claro. Em comparação com o potencial da internet, provavelmente será modesta. E, sejamos honestos: a cultura global entrará em colapso se, digamos, nos próximos cinco anos *Traviata* e *Aida*, *Tosca* e *La bohème*, mesmo *Fígaro* e *A flauta mágica*, forem encenadas a metade das vezes que já foram nos palcos do mundo?

É claro que os festivais mais famosos continuarão a florescer, como vitrines de prestígio e pontos de turismo de luxo; pois, graças a Deus, a tradição cultural clássica do Ocidente ainda é valorizada mesmo em outras partes do mundo como sinal de modernidade, e, como os brilhantes de uma mulher, como símbolo de status mesmo na vida profissional, particularmente quando exclusiva. Grandes corporações tornam-se patrocinadoras das artes, como os príncipes do passado, muitos dos quais, é claro, começaram, em sua época, como banqueiros, caso, por exemplo, dos Medici.

Na verdade, o fim do comunismo provavelmente os fortaleceu, liberando, para o Ocidente, a partir dos países socialistas — último hábitat florescente da música clássica —, um dilúvio de talentos importantes, baratos nos termos da cotação internacional do dólar. Seja-nos permitido supor que os *nouveaux riches* russos desejosos de se estabelecer no Ocidente incluam

bilionários dispostos a financiar a marcha triunfal dos artistas e da cultura russos em direção oeste. Nem todos os bilionários de Moscou se especializam em comprar passe de jogador de futebol. E quem sabe os indianos e chineses ricos já não estejam no caminho bem trilhado pelos japoneses.

Não devemos, portanto, nos preocupar muito com o futuro material do Festival de Salzburgo e similares. Mas que futuro hão de ter como sítios culturais se não conseguirmos enxertar novo estoque no caule desfalecente da tradição musical do Ocidente? É possível que um dia Salzburgo venha a ser uma espécie de Escola Espanhola de Equitação, com exercícios que quase ninguém mais entende, de interesse apenas para um punhado de gente, e ainda apresentados em público como curiosidade histórica? Provavelmente não num futuro próximo. Mas por quanto tempo ainda teremos esperança de preservar as poucas óperas, infinitamente repetidas, cujo financiamento é garantido apenas por cabriolas cada vez mais desesperadas de diretores e cenógrafos? A pergunta deve continuar em aberto — mas, qualquer que seja a resposta, não é agradável.

Por favor, me perdoem estas palavras de descrença, ditas como prelúdio do festival. E, por favor, esqueçam as preocupações com o futuro por alguns dias, no salão do festival, como eu também o farei. Pelas próximas semanas, o maravilhoso presente do Festival de Salzburgo de 2006 nos bastará a todos.

* Originariamente uma palestra em alemão no Festival de Música de Salzburgo, em 2006. Traduzida para o inglês por Christine Shuttleworth.

5. Política e cultura no novo século*

Começo com um incidente que ilustra as constantes, mas quase sempre obscuras, relações entre política e cultura nos dias de hoje. Em abril de 2002, o chefe de uma grande e ambiciosa corporação francesa, que deixou de ser fornecedora de água corrente para se transformar num gigante internacional de filmes, música e mídia sob o nome deliberadamente insignificante de Vivendi, demitiu o diretor do seu canal de TV francesa por assinatura, Canal-Plus. Como as eleições presidenciais francesas estavam prestes a acontecer, os principais candidatos se juntaram para execrá-lo. Isso também foi feito por um grande e eminente elenco de atores, produtores e diretores franceses. M. Messier, como homem de negócios lógico, guiava-se pela contabilidade, e o Canal-Plus estava perdendo dinheiro. Infelizmente para ele, o Canal-Plus obtivera a concessão para operar na França na condição de que uma percentagem de sua renda fosse destinada a subsidiar a produção de filmes franceses. Sem esse subsídio, haveria pouca produção de filmes na França. E, do ponto de vista de uma cultura francesa específica, ou ao menos da produção cultural em língua francesa, isso é assunto de certa importância. Em outras palavras, a não ser que a única cultura a ser produzida seja a viabilizada por critérios de mercado — hoje, em grande parte, mercado globalizado —, é necessário que haja outras maneiras de garantir a produção do que, de outra forma, não conseguiria competir nesse mercado. E a política é o mecanismo óbvio de redistribuição, embora não seja o único.

Aqui temos dois participantes do jogo da “cultura” e da política no início do século XXI: a política e o mercado. Eles decidem como bens e serviços serão financiados — se essencialmente pelo mercado, ou por meio de subsídios. A política entra como fonte óbvia, ou recusadora, de subsídios. Mas há um terceiro elemento que decide o que pode, o que deve e o que não deve ser produzido. Chamemo-lo de “mecanismo moral”, tanto no sentido negativo daquilo que define e desencoraja o inadmissível, como no sentido positivo de impor o desejável. Isso é, essencialmente, uma questão de política (quer dizer, de poder político). Pois o mercado em princípio decide apenas o que dá e o que não dá dinheiro, não o que se deve ou não vender. Não direi quase nada sobre correção política ou moral, embora sua força não esteja confinada aos Estados autoritários, às Igrejas e outras instituições que impõem uma rígida e exclusiva ortodoxia. Felizmente são menos comuns agora do que na maior parte do século passado. Os extremos de ortodoxia provavelmente ficaram para trás, ainda que um dos exemplos mais lunáticos, o dos talibãs no Afeganistão, que baniram e, onde possível, destruíram imagens e músicas seculares, só tenha desaparecido há pouco tempo. Apesar disso, expressar opiniões “politicamente incorretas” sobre vários tópicos familiares ou questões políticas não é algo que esteja livre de riscos, e alguns assuntos ainda se situam, ou voltaram a se situar, fora da esfera do debate público em numerosos países muito democráticos.

Estes são, portanto, os três participantes do jogo: o mercado, o poder político e o imperativo moral. Vamos colocá-los, como costumam dizer os políticos quando alegam ter sido mal interpretados, “em perspectiva”.

A melhor maneira de fazê-lo é comparar as relações entre política e cultura — para os objetivos desta palestra, artes e humanidades — com as relações entre política e ciências naturais. Há duas diferenças. A primeira, no caso da pesquisa fundamental em ciência, é que o mercado nunca foi, e ainda hoje não é, alternativa viável para o financiamento sem fins lucrativos. Isso não ocorre apenas porque alguns dos principais campos da pesquisa científica no século XX eram tão caros que nenhum investimento privado

jamais os consideraria lucrativos — a física nuclear, por exemplo —, mas porque o principal dínamo do progresso tem sido a pesquisa *pura* e não a pesquisa aplicada. E os resultados da pesquisa pura, menos ainda seus resultados financeiros, não podem ser especificados de antemão. Isso não significa que a pesquisa pura, conduzida por motivos estritamente não lucrativos, não possa gerar ganhos bem interessantes; significa que se trata de uma questão bem diferente.

A segunda é que as ciências naturais precisam funcionar sem censura ou correção política, do contrário não funcionam de jeito nenhum. Nenhum governo que financie a pesquisa nuclear pode dar a mínima importância ao que o Alcorão, o Mahabharata ou o marxismo-leninismo têm a dizer sobre a natureza da matéria, ou ao fato de que 30% dos eleitores nos Estados Unidos talvez achem que o mundo foi criado em sete dias. E por que não podem dar importância a nada disso? Porque, desde o início do século XX, a pesquisa fundamental nas ciências naturais tem sido essencial para os detentores do poder político, de uma forma que as artes e humanidades não têm. Ela tem sido essencial para a guerra. Para falar com brutal simplicidade: Hitler aprendeu da pior maneira possível que lhe custava muito pouco expulsar músicos e atores judeus. Mas, como se viu, expulsar matemáticos e físicos judeus foi um erro fatal.

Farei ainda uma pequena observação complementar. O fato de serem indispensáveis não confere aos cientistas nenhum poder na política. Embora o poder não possa se dar ao luxo de recusar-se a pagar por eles, e até mesmo a Rússia soviética tenha tido que lhes conceder mais liberdade para trabalhar do que a qualquer outro grupo, cientistas atômicos tanto nos Estados Unidos como na União Soviética descobriram que os governos não dão mais atenção aos seus desejos do que aos desejos de maestros e pintores.

Onde ficam, então, as artes em relação à política e ao mercado no momento atual? A principal questão para elas hoje, ao menos nos países democráticos, é o financiamento: ou seja, o financiamento de atividades que não são nem baratas a ponto de o dispensarem nem vendáveis a ponto de se

sujeitarem aos cálculos do mercado. O problema está em algum ponto do espaço entre dois grupos que não precisam de subsídios: os poetas que só necessitam de papel e não esperam ganhar a vida com a venda ou o aluguel de seus produtos e os milionários da música pop. Sabe-se com bastante clareza onde o custo de produção é alto e seu objeto não é comercial — como a construção de grandes museus e galerias de arte — ou onde a demanda do mercado por um produto caro é limitada, como o teatro e a ópera sérios. Por coincidência, o mundo ocidental ficou tão mais rico nas últimas décadas que a fonte de subsídios, públicos e privados, aumentou rapidamente — pensem no dinheiro das loterias —, ao mesmo tempo que as recompensas do mercado dispararam. A prosperidade geral possibilitou até o modesto florescimento de nichos culturais de mercado, graças a interesses de minorias como, para citar um exemplo, a exigência de apresentações historicamente fiéis de música barroca.

De outro lado, o problema fica mais urgente quando as expectativas ultrapassam a realidade, ou precisam ser reduzidas para se ajustar à realidade. Veja-se o caso de Berlim, com suas três grandes casas de ópera, depois de meio século de subsídios competitivos no Leste e no Oeste: a soma anual para cultura que o governo de Bonn pagava a Berlim Oriental antes da reunificação alemã era de 550 milhões de marcos. Veja-se a situação da música clássica em toda parte. Há décadas ela tem sido mantida essencialmente pela crescente prosperidade geral, mas acima de tudo pela tecnologia: a ascensão de novas mídias, como sistemas de entretenimento para carros e o walkman, e a necessidade de substituir periodicamente coleções de gravações, por LPs, fitas e CDs. A crise atual da indústria fonográfica nos ajuda a compreender como é pequeno o público de música clássica ao vivo; em Nova York, seu número foi calculado em não mais de 20 mil pessoas.

Como é, então, que a cultura, a política e o mercado interagem? Até agora, no que se refere aos estrategistas políticos, ao menos nos países democráticos, a cultura simplesmente não tem grande importância nas

questões de política interna, como bem o demonstra o valor gasto pelo governo federal dos Estados Unidos nas artes e humanidades, em comparação com o valor gasto nas ciências. Internacionalmente, porém, a cultura pode ser assunto sério, sobretudo quando se torna símbolo de identidade nacional ou estatal: vêm daí as campanhas, porfiadamente disputadas dos dois lados, pró e contra o retorno dos mármore de Elgin ou contra a venda no exterior de alguns arquivos ou artefatos descritos como tesouros nacionais. O caso francês mostra que as mídias para comunicação de cultura talvez sejam as mais explosivas politicamente, em especial língua e alfabeto, e, é claro, as instituições de ensino através das quais a maioria dos cidadãos adquire seus conhecimentos a respeito das artes estabelecidas. São essas as zonas em que as considerações políticas têm maior probabilidade de entrar em choque com as forças de mercado, quando se trata de questões das artes.

Apesar disso, mesmo não ocupando posição prioritária em política interna, alguma importância tem a cultura. Os políticos de hoje até podem ser muito sensíveis às fortes opiniões do eleitorado em questões de gosto e moralidade, mas, falando nacionalmente, bem menos do que teriam sido no passado. E, é claro, por tradição as artes e a alta cultura têm grande prestígio. Indicam elevado status, social e internacionalmente, e são estimadas pelas elites dos países. Nos Estados Unidos, que carecem de uma hierarquia nacional de reconhecimento público, fazer doações para a cultura, mais até que para a educação, tem sido, por tradição, o caminho para os super-ricos alcançarem o topo da árvore social. Pertencer ao conselho deliberativo do Metropolitan — ópera ou museu — é o que de fato estabelece socialmente um bilionário em Nova York. Em quase todos os demais países democráticos, as artes mantêm sua reivindicação histórica de auxílio *público*. Em vista da enorme explosão do turismo cultural, as artes agora também podem se oferecer aos políticos como patrimônio econômico nacional ou regional, o que afrouxa os cordões da bolsa fiscal. Recentemente, Barcelona e Bilbao, na Espanha, tiveram êxito espetacular nessa acometida. A cultura

continuará sendo, portanto, uma coisa sobre a qual governos e políticos têm opiniões, à qual conferem reconhecimento público e na qual estão preparados para gastar algum dinheiro — de preferência não o dinheiro do contribuinte.

Do ponto de vista do mercado, a única cultura interessante é o produto ou serviço que dá dinheiro. Mas não sejamos anacrônicos. Nos campos culturais o conceito contemporâneo de “mercado” — a busca indiscriminada, globalizante, do máximo de lucro — é bastante novo. Até poucas décadas atrás, as artes, mesmo para aqueles que lucram com elas, como investidores ou empresários, não eram como outros produtos. Não se negociava com arte, não se publicavam livros, não se financiavam novas peças nem se organizava a turnê internacional de uma grande orquestra por se achar que seria mais rentável do que vender lingerie. Duveen ou Kahnweiler, Knopf ou Gallimard não teriam entrado no negócio de hardware se fosse mais lucrativo do que negociar com arte ou publicar livros. Mais ainda, o conceito de uma única taxa universal de lucro à qual toda empresa deve se acomodar é produto recente do livre mercado globalizado, assim como o conceito de que a única alternativa para fechar o negócio é o crescimento ilimitado.

Escrever livros é a atividade em que sou menos ignorante, portanto peço que me perdoem por tomar exemplos da literatura. Nos últimos 25 anos viu-se um gigantesco processo de concentração e aquisição. Dificilmente há uma editora que não pertença a alguma corporação de mídia ou qualquer outra. A editora mais antiga ainda em funcionamento, John Murray, que publicou Byron, afinal foi adquirida. Os editores de livros comerciais, idealmente respaldados por longas listas de velhos livros ainda disponíveis, já não se satisfazem com uma modesta taxa de lucro — por certo bem menor do que aquela em que os contadores das corporações insistem hoje em dia — para investimentos razoavelmente modestos. Um editor americano me dizia, ao voltar da Feira de Livros de Frankfurt: “O que gastei me abastecendo de títulos estrangeiros suficientes para um ano não é mais do que me custariam

dois carros de luxo”. Em sentido inverso, outro amigo, que jamais tentou escrever um livro que fizesse grande sucesso comercial, e só uma vez teve um romance convertido em filme, garantiu um modesto padrão de vida durante anos escrevendo uma sucessão regular de romances inteligentes para uns poucos milhares de leitores constantes — até que um dia o editor recusou seu romance seguinte, alegando precisar agora de alguma coisa que promettesse retorno maior. Francamente, isso não tem sido ruim para a literatura como um todo. O número de títulos publicados neste país continua aumentando, e não há razão para achar que a percentagem de bons livros diminuiu. Em alguns países, incluindo a Grã-Bretanha, a venda de livros continua a crescer, embora isso não seja típico.

Apesar da infeliz experiência desse amigo, na nova situação os empresários descobriram que há mais dinheiro a ser ganho com a cultura do que qualquer um, salvo os magnatas de Hollywood, imaginava, sobretudo porque o verdadeiro dínamo do progresso econômico está numa coisa que é um dos elementos essenciais das artes, ou seja, a revolução na *comunicação* de informações, imagens e sons. De outro lado, não só os empresários das artes, mas seus produtores primários também aprenderam as regras do jogo da maximização. Uma pequena minoria em algumas artes, como nos esportes profissionais, percebeu, nas últimas duas ou três décadas, que há realmente muito dinheiro, até mesmo uma enorme quantidade de dinheiro, a se ganhar. Vem daí a ascensão do agente em face do editor, ou da empresa cinematográfica, ou da empresa fonográfica, e, para os mais modestos, o surgimento da Authors’ Licensing and Copyright Society, que agora arranca direitos autorais de reproduções xerográficas para escritores como a Performing Right Society há muito tempo vem fazendo para os músicos.

Nas décadas seguintes à de 1970, enquanto a riqueza do mundo desenvolvido atingia alturas estratosféricas, os recursos disponíveis para financiar a cultura e as artes cresceram de maneira explosiva, embora a distribuição tenha se tornado acentuatadamente mais desigual. A maior parte dessa nova riqueza global foi para o setor privado, mas obviamente seu

crescimento beneficiou também as receitas públicas. Grande parte desse vasto aumento da riqueza privada foi para um pequeno segmento de ultrarricos, incluindo alguns que se mostram dispostos a subsidiar boas causas quase em escala cósmica, como George Soros, Bill Gates e Ted Turner. Admite-se que a munificência privada, seja de indivíduos, corporações ou fundações, é comparativamente rara fora dos Estados Unidos, e a arte recebe apenas uma proporção modesta dessa generosidade, exceto na forma de uma espetacular inflação de preços no mercado das artes visuais que os muito ricos podem comprar. Seja como for, ao menos fora dos Estados Unidos é quase certo que outros setores contribuem mais para as artes do que os ricos, ainda que não queiram, como bem o demonstra a distribuição do dinheiro das loterias no Reino Unido.

De fato, isso ocorre também em outros campos de doação deliberada. O setor de serviço voluntário britânico obtém mais de um terço de sua receita do público em geral, menos de 5% de doações do empresariado, e duas vezes mais de contratos governamentais que das doações conjuntas de empresas e fundos de beneficência. Eu me arriscaria a dizer que os subsídios públicos para as artes na maioria dos países ainda são muito mais importantes que os subsídios privados. No tocante ao setor privado, deixando de lado alguns indivíduos com interesses específicos pelas artes, o principal meio de distribuição de lucros privados, direta ou indiretamente, em benefício das artes é o crescimento enorme e (salvo em época de depressão econômica) contínuo da publicidade. Os maiores mecenas privados (ou, como diz o jargão, “patrocinadores”) são hoje provavelmente os orçamentos de publicidade das grandes marcas comerciais, sejam globais ou nacionais, além, é claro, das indústrias de entretenimento, mídia e comunicação, que podem muito bem ser consideradas participantes no ramo da cultura. Apesar disso, há no mercado uma imensa quantidade de dinheiro trocado que pode ser usado para patrocinar as artes, e, como as universidades, o pessoal das artes está aprendendo a captar algum.

De modo que as artes, neste momento, estão longe de morrer de inanição. Se tanto, a verdade é justamente o oposto. Na base da escala de distribuição, o número e a magnanimidade dos prêmios culturais continuam a crescer de maneira notável. No topo talvez se possa dizer que mais museus, casas de ópera e outros locais de cultura foram construídos ou reconstruídos no mundo ocidental nos últimos trinta anos do que em qualquer outra época desde a grande explosão de crescimento do século XIX nesse tipo de construção. O problema é mais quem e o que colocar neles. Há um problema duplo, talvez triplo. Algumas das atividades que ocorrem lá dentro estão, simplesmente, desaparecendo. Veja-se o caso da ópera — à diferença do balé e dos musicais, ambos gêneros ainda muito vivos. Provavelmente nenhuma das óperas do repertório atual tenha menos de oitenta anos, e praticamente nenhuma terá sido escrita por compositores nascidos depois de 1914. Ninguém mais vive de escrever óperas, como se fazia no século XIX e como dramaturgos profissionais ainda o fazem. A produção operística, assim como a produção de peças shakespearianas, consiste, na maioria esmagadora, em tentativas de refrescar túmulos eminentes depositando sobre eles diferentes conjuntos de flores. Determinadas artes criativas — notavelmente algumas artes visuais, depois que o modernismo perdeu gás — praticamente desistiram do fantasma. No que diz respeito à chamada “arte conceitual”, um século e meio de manifestos de pintores demonstra que o campo intelectual dos conceitos não é onde os artistas criadores, mesmo os grandes, necessariamente se destacam. E, seja como for, os criadores que decidem desafiar o público também restringem a demanda por seu trabalho. Para falar cruamente, há uma quantidade insuficiente de arte erudita, sobretudo obras contemporâneas, que as pessoas, em grande número, queiram ver ou ouvir.

Vejamos a Tate Modern. Por razões históricas, não existe arte moderna não britânica em quantidade suficiente para encher um verdadeiro Museu de Arte Moderna como o MoMA de Nova York — por isso a Tate Modern é, na verdade, um espaço bastante vazio. Felizmente, o verdadeiro setor de

bilheteria do negócio das galerias de arte é a apresentação de exposições temporárias, de preferência grandes sucessos comerciais internacionais, e a Tate Modern se estabelece como importante ponto para essas exposições. Apesar disso, é um jeito caro de oferecer mais um local para exposições. Ou vejamos o caso das apresentações ao vivo de música clássica (ocidental), que, de qualquer maneira, atrai apenas uma percentagem muito pequena da população — uma fração dos responsáveis pelos 2% da venda de discos, tudo que a indústria fonográfica, voltada para o mercado, dedica à música clássica. Até mesmo esse setor é notoriamente relutante em encher grandes salas de concerto para ouvir sons diferentes demais dos clássicos familiares anteriores a 1914. E o repertório clássico aceitável é limitado. A grande e laboriosa Filarmônica vive, assim como outras orquestras que não trabalham também no acompanhamento de óperas, às custas de sinfonias e concertos. Não obstante os esforços de Shostakovich, Vaughan Williams e Martinu, as sinfonias deixaram de ser de interesse primordial para os compositores desde a Grande Guerra. É difícil imaginar o que as grandes orquestras fariam sem o estoque básico de músicas que atrai um público maior e que consiste, suponho, em não mais de cem ou duzentas peças, cobrindo os últimos dois séculos e meio.

Naturalmente nichos de mercado, como os da música contemporânea inovadora, desenvolveram mecanismos alternativos ou suplementares para sobreviver, de modo notável, desde a Segunda Guerra Mundial e sobretudo depois dos anos 1960: o circuito de festivais especializados de música. Nisso eles são como o mercado para esta minoria ainda menor que a dos amantes de música clássica, a dos amantes de jazz. Ambos os mercados, é claro, se beneficiaram da crescente prosperidade dos amantes dos sons. Apesar disso, pode-se afirmar com segurança que a enorme infraestrutura tradicional construída para as artes no século XIX e depois — talvez com exceção do teatro comercial — é categoricamente impossível de ser mantida sem substanciais subsídios públicos ou patrocínio privado, ou uma combinação dos dois. Pensemos no que ocorreu com as salas de música de Londres, ou

com o vasto número de cinemas, em geral enormes, os “palácios de filmes”, construídos na Grã-Bretanha entre as duas guerras para uma arte que vivia inteiramente pelas leis do mercado. A maioria deles simplesmente deixou de existir, ou foi transformada em outras coisas, como salas de bingo, quando a demanda desapareceu. Foram as decisões políticas que permitiram o desaparecimento das agências de correio, ao mesmo tempo que preservaram igrejas (não confundir com capelas) e museus; da mesma forma, deixaram o Hipódromo Holborn desaparecer, mas construíram teatros municipais nas províncias.

Quero ressaltar que esse problema é específico de algumas formas de artes visuais e musicais, e não um problema geral. Noutra parte examinei as razões disso — em particular no capítulo 15 deste livro — e elas não se aplicam à literatura nem à música, entre as artes mais antigas, ou às artes básicas para as massas desenvolvidas no último século, aquelas que se baseiam na fotografia em movimento e na reprodução mecânica do som. Mas mesmo para elas os subsídios, ou arranjos especiais em favor delas, talvez sejam essenciais. Isso é claramente verdade com relação aos arquitetos, pois é basicamente o patrocínio sem fins lucrativos que financia as obras que lhes dão prestígio e perpetuam seu nome. Mas também tem sido verdade com relação à indústria dos filmes de todos os países, salvo a Índia e, talvez, o Japão, diante do monopólio global de Hollywood.

Até mesmo boa parte da literatura, sobretudo os clássicos, só continua sendo editada, assim como muitos escritos de qualidade que jamais passariam pelo crivo de lucratividade imposto pelos contadores, graças a decisões não mercadológicas. Na Europa Oriental pós-comunista, escritos acadêmicos sérios sobreviveram em grande parte devido aos magníficos esforços de fundações de George Soros. No Ocidente, a escolha dos livros a serem estudados para as provas de escolas e universidades decide a sorte de escritores felizardos e dos catálogos de livros velhos de seus editores. A rigor, ao menos no mundo de fala inglesa, as instituições de ensino superior vastamente multiplicadas têm atuado como uma espécie de subsídio oculto

para talentos criativos nas artes com insuficiente apelo de mercado: pintores, que garantem a sobrevivência principalmente como professores de escolas de arte; os escritores cujo salário vem do ensino de literatura ou de “escrita criativa”; os mais peripatéticos poetas, escritores, músicos e outros pilares da cultura “residentes” por um ou dois períodos. Não é de admirar que, desde os anos 1950, um ramo de ficção completamente novo tenha surgido na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, o “romance de campus” sobre o que se passa não com os alunos, mas com os professores. *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, é talvez a primeira, e sem dúvida a mais engraçada, obra do gênero.

Pois bem. Subsídios públicos ou patrocínio privado são um componente essencial da cena cultural, e é provável que continue assim. E, como dinheiro não falta no mundo ocidental, e pluralismo significa que nenhum órgão, mesmo dentro de um país, decide sozinho o que é e o que não é subsidiado, será preciso dizer mais alguma coisa? Acho que sim, por três motivos. O primeiro é que vimos, na Europa Oriental, o que acontece quando um maciço sistema de subsídio das artes e da cultura simplesmente entra em colapso e é substituído por uma sociedade de mercado ou, na melhor hipótese, por países pobres demais para manter mais que uma fração do apoio antigo. Perguntem às grandes companhias russas de ópera e balé, e ao Museu Hermitage! Não vai acontecer no Reino Unido, mas, mesmo em países prósperos, governos, em particular os que reduzem impostos, dispõem de fundos limitados para alocar para a cultura. David Hockney e Damien Hirst acabam de exigir mais museus. Mas com que argumento se pode exigir prioridade para a construção de mais museus, e não de outras amenidades públicas? Especialmente quando Bilbao e as obras de Libeskind mostram que a atração dos novos museus está mais no próprio edifício do que naquilo que está dentro dele?

O segundo é que hoje vemos como a economia mundial, na forma do livre-comércio compulsório, pode reforçar o domínio de uma indústria globalmente estabelecida, com a qual a produção nacional de outros países é incapaz de competir. As indústrias cinematográficas europeias são exemplos

óbvios, mas, no momento em que vos falo, enfrentamos conflito semelhante na literatura de língua inglesa. O prêmio Booker foi tomado de assalto por uma corporação que insiste em se abrir, de agora em diante, para autores americanos até aqui ausentes da competição. Por trás dos autores americanos está o músculo da indústria editorial e da mídia dos Estados Unidos. Será que isso significa, como ocorre com a indústria de cinema dos Estados Unidos, que daqui para a frente ele visará basicamente ao mercado americano, em detrimento de escritores da Grã-Bretanha e da Commonwealth — e que escrevem para as comunidades anglófonas menores dentro delas — que até agora se beneficiaram da disposição do menos provinciano público britânico na acolhida de suas obras? Alguns juízes do prêmio Booker, passados e presentes, estão preocupados. Mesmo aqueles que não compartilham esses temores percebem por quê. Mais ainda, num mundo em que os porta-vozes de países, velhos e novos, grandes, pequenos e mínimos, exigem espaço para sua cultura, os perigos políticos dos subsídios são reais. Em meu próprio campo de história os últimos trinta anos têm sido a idade de ouro para a construção de museus históricos, patrimônios culturais, parques e espetáculos temáticos, mas também para a confecção pública de fictícias histórias nacionais ou de grupos.

Há um terceiro motivo de reflexão. Até o fim do século passado, o progresso tecnológico foi, no geral, bom para as artes — ao menos para as artes que não ficam presas, como a pintura, à economia pré-capitalista e artesanal, que produz objetos únicos, exclusivos e irreproduzíveis, vendidos isoladamente e valorizados por sua não reprodutibilidade. Ele criou e tornou possíveis as novas artes que foram e ainda são fundamentais para nossa civilização — as da câmera móvel e da reprodução de som. Sua capacidade de libertar as apresentações da presença física levou as artes a um público medido em centenas de milhões. Apesar dos temores pessimistas, não destruiu nem as velhas nem as novas artes. Os livros sobreviveram à invenção dos filmes e da televisão, e continuam a florescer. Os filmes sobreviveram à introdução dos vídeos e DVDs, hoje um dos pilares

financeiros da indústria cinematográfica. Mesmo os retratos tradicionais a óleo de cavalete, primeiro gênero a ser desafiado pela tecnologia na forma da fotografia, sobreviveram para decorar as salas de reunião e casas particulares mais elegantes do século XXI.

E, ainda assim, na era da cibercivilização, na qual estamos entrando, isso pode não ser mais verdade. Para citar um ponto óbvio, parece minar o mais elementar requisito de continuidade cultural na cultura ocidental (não se aplica, no mesmo grau, a algumas outras culturas): a conservação de seus produtos materiais. Alguns dos senhores talvez estejam cientes da batalha que está sendo travada no mundo dos bibliotecários, pró e contra aqueles que, diante do crescimento exponencial do material impresso, querem substituí-lo, o máximo possível, por veículos que ocupem menos espaço. Mas não só alguns destes — os meios fotográficos e talvez o material dos discos — têm uma expectativa de vida bem mais curta do que o papel, como também o progresso tecnológico hoje é tão rápido que produz sua própria obsolescência. Materiais gravados em discos de computador dez anos atrás podem se tornar praticamente ilegíveis para os computadores de 2002, e em muitos casos as linguagens de computação em que foram escritos e os aparelhos capazes de lê-los já deixaram de ser produzidos. Isso pode muito bem afetar a publicação de escritos destinados a comunidades restritas e especiais — ao menos em meu campo, onde as monografias são cada vez mais publicadas on-line. Ainda mais atribulados estão aqueles que visam ao lucro no negócio da música; eles descobriram que os alicerces da indústria fonográfica parecem estar desmoronando. Graças à tecnologia e à inventividade, agora qualquer criança com um computador pode baixar uma quantidade ilimitada de música gravada sem pagar um centavo. Uma vez mais a internet se tornou um acréscimo, e um substituto, para outras atividades culturais; pesquisas sugerem que o leitor comum passa mais tempo on-line do que com livros e periódicos. Eu não diria que esses problemas não podem ser resolvidos, nem quero provocar apreensão. Simplesmente registro que os avanços na era cibernética são demasiado

rápidos, espetaculares e imprevisíveis em comparação com velhas formas estabelecidas de buscar financiamento cultural.

Essas questões são importantes não apenas para as pessoas que decidem sobre a distribuição de dinheiro para as artes, mas para todos nós. Vivemos numa sociedade que muda tão rápida e imprevisivelmente que quase nada do que herdamos pode mais ser tido como certo. Os mais velhos entre nós foram criados no contexto de uma cultura feita pela burguesia do século XIX e para a burguesia do século XIX, que estabeleceu as instituições e criou os modelos públicos e privados das artes convencionais: os edifícios, o conceito do que deve estar dentro deles, a tradição do que as pessoas devem fazer e sentir na presença “das artes”, a natureza do público. Esse modelo ainda está claramente vivo, e a enorme expansão do turismo cultural parece até reforçá-lo. Seja como for, nós, que comparecemos a festivais como o de Aldeburgh, continuamos a representá-lo. E, apesar disso, ele hoje é apenas uma parte — talvez uma parte cada vez menor — da experiência cultural. Como todos nós atravessamos meio século de televisão e música de rock, ele deve incluir um contingente ainda maior das audiências já um tanto idosas do admirável Wigmore Hall. E está se desintegrando. Até que ponto pode ser preservado? Para quem deve ser preservado? Quanto dele devemos permitir que afunde ou nade sem o salva-vidas público?

Não tenho respostas para essas perguntas, salvo a óbvia observação de que os interesses da cultura não podem ser deixados por conta do mercado, mais do que os interesses da sociedade. Mas nenhuma pergunta pode ser respondida enquanto não for formulada, e espero ter ajudado a formulá-la.

* Originariamente a Palestra de Hesse, Festival de Aldeburgh, em 2002.

PARTE II
A CULTURA DO MUNDO BURGUEÊS

6. Iluminismo e conquista: a emancipação do talento judeu depois de 1800*

Meu tema esta noite, diferentemente da maioria das obras históricas no campo da história judaica, trata não do impacto do mundo exterior — quase invariavelmente vasto — sobre os judeus — quase invariavelmente uma pequena minoria da população —, mas de seu oposto, ou seja, o impacto dos judeus sobre o resto da humanidade. E, em particular, da explosiva transformação desse impacto nos séculos XIX e XX, o que equivale a dizer desde a emancipação e, eu acrescentaria, autoemancipação dos judeus a partir do fim do século XVIII .

Minha tese básica é simples e antiquada. Está muito bem expressa nas últimas linhas de *Erfahrungen und Erinnerungen*, de Arnold Paucker. Como ele, “escrevo estas palavras numa época em que se tornou moda pôr em dúvida até mesmo o *Aufklärung* [o Iluminismo], quer dizer, aquele avanço que por si ofereceu a nós, judeus, uma vida digna de seres humanos” (tradução minha). Avanço, acréscito, que possibilitou aos judeus dar uma segunda grande contribuição para a civilização mundial desde que inventaram um monoteísmo tribal que forneceu ideias universalistas aos fundadores do cristianismo e do islamismo. Deixem-me dizê-lo de outra maneira. A história do mundo entre a expulsão dos judeus da Palestina no século I depois de Cristo e o século XIX é uma história de autossegregação dos judeus, bem como de segregação imposta. Viviam eles dentro da

sociedade mais ampla dos gentios, cujas línguas adotavam como sua e cuja culinária adaptavam a seus requisitos rituais: mas só rara e intermitentemente podiam — e, o que se aplica da mesma forma, queriam — participar da vida cultural e intelectual daquelas sociedades. Por conseguinte sua contribuição original para essa vida foi marginal, embora sua contribuição como intermediários entre as diversas culturas intelectuais, notavelmente entre os mundos islâmico e cristão ocidental na Idade Média (europeia), tenha sido muito significativa. E isso mesmo em campos nos quais, desde a emancipação, a contribuição judaica foi absolutamente enorme.

Vejamos o caso de uma área de excepcionais realizações judaicas: a matemática. Pelo que sei, nenhum progresso moderno significativo na matemática moderna esteve especificamente associado a nomes judeus até o século XIX. Nem — e mais uma vez falo na condição de leigo, pronto para aceitar correções — vemos que matemáticos judeus, trabalhando em seu próprio ambiente intelectual, tivessem feito grandes avanços só descobertos muito mais tarde pelo mundo matemático em geral, como ocorreu com matemáticos indianos cujas obras dos séculos xiv ao XVI, escritas na língua malaiala, permaneceram desconhecidas até a segunda metade do século XX. Além disso, veja-se o caso do xadrez, cuja prática excessiva era ativamente desestimulada pelas autoridades religiosas judaicas em geral e pelos maimônides em particular como uma distração prejudicial ao estudo da lei. Não admira que o primeiro enxadrista judeu a adquirir reputação mais ampla tenha sido o francês Aaron Alexandre (1766-1850), cuja vida coincidiu com a emancipação.

É bem possível que os séculos xiv a XVIII, pelo calendário ocidental, tenham sido o auge dessa segregação ou guetização, tanto imposta como autoimposta, reforçada, depois de 1492, pela expulsão de judeus não conversos das possessões espanholas, incluindo, como se sabe, os da Itália e de outros países. Isso restringia as oportunidades de contato social e intelectual com não judeus, além daqueles advindos das atividades

profissionais que os ligavam ao mundo dos gentios. A rigor, é difícil pensar em judeus, durante aquele período, que estivessem em posição de manter contato intelectual informal com gentios instruídos fora da única população judaica significativa que restou no Ocidente, a comunidade de emigrantes majoritariamente sefardi de Amsterdam. Tenha-se em mente que a maioria dos judeus era confinada a guetos ou impedida de se estabelecer em grandes cidades até boa parte do século XIX.

Já foi bem observado que naquele tempo “o mundo exterior não ocupava muito a mente judaica”.¹ Na verdade, a elaborada codificação das práticas de ortodoxia que constituíam a religião judaica nos compêndios da época, em especial o *Shulchan Aruch*, reforçava a segregação, e a forma tradicional de atividade intelectual judaica, a homilética exposição da Bíblia e do Talmude e sua aplicação às contingências da vida judaica, deixava pouca margem para qualquer outra coisa. Mais ainda, a autoridade rabínica bania a filosofia, a ciência e outros ramos do conhecimento de origem não judaica,² incluindo, na mais sombria Volhynia, até as línguas estrangeiras.³ Nada demonstra melhor a distância entre os mundos intelectuais do que o fato de os (raros) pioneiros da emancipação entre os judeus orientais julgarem necessário traduzir para o hebraico obras evidentemente disponíveis para qualquer pessoa instruída na cultura impressa gentia, como Euclides e obras de trigonometria, além de livros de geografia e etnografia.⁴

O contraste entre a situação existente antes e depois da era da emancipação é notável. Depois de séculos em que a história intelectual e cultural do mundo, sem falar na história política, podia ser escrita com poucas referências à contribuição de qualquer judeu aceitável como tal para os ortodoxos, além, talvez, de Maimônides, entramos, quase de chofre, na era moderna, quando os nomes judaicos têm uma representatividade desproporcional. É como se a tampa de uma panela de pressão de talentos tivesse sido tirada. Apesar disso, não devemos nos deixar iludir pelo quase imediato destaque desses nomes — Heine, Mendelssohn Bartholdy, Ricardo, Marx, Disraeli — e pelo próspero meio social emancipado de judeus ricos

instruídos numas poucas cidades favorecidas, notavelmente Berlim. No fim das Guerras Napoleônicas, a grande maioria dos judeus asquenazes continuava à margem da sociedade gentia, provavelmente até na Alemanha, exceto — acontecimento muito recente — administrativamente, como súditos com sobrenomes civis. Mesmo às famílias de elite ainda faltava alguma coisa: durante a vida inteira a mãe de Karl Marx nunca se sentiu inteiramente à vontade com o alto-alemão, e as duas primeiras gerações de Rothschild correspondiam-se entre si em Judendeutsch no alfabeto hebraico. Os judeus das remotas áreas centro-europeias do Império dos Habsburgo permaneceram não afetados pela emancipação até os anos 1840, na melhor hipótese, quando a imigração nas cidades se tornou possível, e os da Galícia e das *shtetls* na Rússia até não muito depois. Já se disse dos judeus americanos que até boa parte do século XX a maioria dos imigrantes se lembrava, ou vinha diretamente, de uma sociedade judaica tradicional governada pela “disciplina imposta pela *Halaca*”.⁵ A maior parte dos sefardis também manteve seu tradicional estado de segregação. A rigor, com exceção de pequenos enclaves como as comunidades de refugiados na França e na Holanda, e as antigas comunidades do norte da Itália e do sul da França, duvido que se ache qualquer lugar antes da Revolução Francesa onde a totalidade dos judeus e não simplesmente a elite estivesse integrada na sociedade circundante: por exemplo, eles habitualmente falavam o dialeto local dos gentios entre si.

O processo de emancipação judaica, portanto, parece ter sido não tanto uma fonte que brotou de súbito, mas um minúsculo riacho que se transformou em rio caudaloso. Separei em grupos os matemáticos, físicos e químicos relacionados nos respectivos artigos da *Enciclopédia judaica* por data de nascimento. Apenas *um* nesses três grupos nasceu antes de 1800, 31 nasceram na primeira metade do século XIX e 162 na segunda. (Uma curva análoga para a medicina, o campo intelectual em que os judeus pré-emancipação já haviam se estabelecido no mundo em geral, é menos espetacular.) Nem preciso acrescentar que nesse estágio estamos falando,

quase exclusivamente, da ala asquenaze da judiaria, que formava uma vasta e crescente maioria da população judaica mundial e estava envolvida em particular com sua crescente megaurbanização. O número de judeus em Viena, por exemplo, pulou de menos de 4 mil em 1848 para 175 mil nas vésperas da Primeira Guerra Mundial.

Não é que se deva subestimar o efeito demonstrativo, ou mesmo o impacto real, das pequenas elites dos ricos e instruídos — digamos, das 405 famílias judaicas na Berlim do início do século XIX.⁶ As sociedades liberais pré-democráticas eram construídas por esses grupos. Dessa maneira, os judeus italianos, apesar de representarem 0,1% da população, podiam, sob a restritiva lei eleitoral italiana, chegar a 10% do eleitorado; a eleição de Cavour no reino de Saboia em 1851 foi assegurada pelos votos da comunidade judaica de Turim. Isso ajuda, talvez, a explicar a rápida ascensão dos judeus na vida pública na Europa Ocidental e Central. Pelo que sei, judeus quase não aparecem na Revolução Francesa, nem entre seus simpatizantes europeus, exceto, como era de esperar, no meio social burguês da Holanda. Em contraste, pela época das revoluções de 1830, era impossível ignorar a presença judaica na política na França (sobretudo no sul), na Alemanha e no norte da Itália, notavelmente em torno de Mazzini, cujo secretário era judeu, assim como eram judeus vários de seus ativistas e financistas. Pela altura de 1848, a proeminência dos judeus chegava a ser quase assombrosa. Um judeu se tornou ministro do novo governo revolucionário francês (Crémieux); outro (Daniel Manin) se tornou o líder da Veneza revolucionária. Três judeus ocuparam, com destaque, assentos na Assembleia Constituinte prussiana, quatro no Parlamento de Frankfurt. Foi um judeu que, depois da dissolução deste último, salvou seu Grande Selo, devolvido à República Federal poucos anos atrás por seus descendentes britânicos. Em Viena foram estudantes universitários judeus que lançaram o chamado para a revolução de março, e judeus apuseram oito das 29 assinaturas no Manifesto de Escritores de Viena. Na Polônia, apenas poucos anos depois de a lista de subversivos de Metternich na Polônia austríaca não

conter nenhum nome obviamente judeu, os judeus manifestaram entusiasmo pela liberdade polonesa, e um rabino, eleito para o Reichstag imperial, integrou a facção polonesa. Na Europa pré-democrática, a política, mesmo a política revolucionária, pertencia a um pequeno esquadrão dos instruídos.

Não havia dúvida, na cabeça dos emancipadores, de que duas mudanças eram essenciais para que pudessem prosseguir: certo grau de *secularização* e de *instrução* na língua nacional, assim como seu *uso habitual*, de preferência, mas não necessariamente, numa língua aceita de cultura escrita — pensemos nos judeus entusiasticamente magiarizados da Hungria. Por secularização quero dizer não necessariamente o abandono da fé judaica (apesar de ter havido, entre os emancipados, uma corrida para a conversão, fosse sincera ou pragmática), mas a redução da religião de um fundamento de vida ininterrupto, onipresente e abrangente a alguma coisa que, por mais importante que fosse, preenchesse apenas uma parte da vida. Esse tipo de secularização deveria incluir o casamento entre pessoas de diferentes raças e religiões ou a parceria de mulheres judias instruídas com gentios, que viria a desempenhar papel relativamente importante tanto na cultura como, mais tarde, na política (de esquerda). A relação entre emancipação das mulheres e emancipação judaica é assunto do maior significado, mas infelizmente não tenho tempo nem, para ser honesto, qualificações para discuti-lo esta noite.

A educação primária, sobretudo no idioma nacional, só se tornou universal na última terça parte do século XIX, embora se pudesse pressupor que a alfabetização era quase universal em grandes partes da Alemanha de meados do século. Depois de 1811, teria sido tecnicamente difícil para um menino judeu na Alemanha escapar do sistema público de ensino, e a bem dizer já não era compulsório aprender os caracteres hebraicos num estabelecimento religioso, como ainda ocorria no Leste. A oeste das fronteiras da Rússia e da Polônia austríaca, a *cheder* deixou de ser concorrente da escola secular. A educação secundária permaneceu altamente restrita em toda parte, indo de um mínimo de menos de 0,1% em meados

do século (na Itália) a um máximo (na Prússia) de menos de 2% do grupo etário relevante (dos dez aos dezenove anos), enquanto a instrução universitária era ainda mais circunscrita. Na verdade, isso maximizava as chances dos filhos de pequenas comunidades desproporcionalmente prósperas, como a dos judeus, em particular se se considera o alto valor que o conhecimento tinha entre eles. Foi por isso que a proporção de judeus na instrução superior prussiana atingiu o auge nos anos 1870. E decaiu depois disso, quando a instrução superior começou sua expansão generalizada.⁷

Falar a mesma língua que falavam os não judeus instruídos, e ler e escrever nessa mesma língua era pré-requisito para ingressar na civilização moderna, e o meio mais imediato de dessegregação. Todavia, a paixão dos judeus emancipados pelas línguas e culturas nacionais de seus países gentios era tanto mais intensa porque, em muitos casos, eles não estavam ingressando, na verdade, em clubes já estabelecidos, mas em clubes de que quase podiam, eles próprios, ser membros fundadores. Eles foram emancipados na época da criação da literatura clássica e das várias escolas nacionais de música alemãs, húngaras e polonesas. Que poderia haver de mais próximo da vanguarda da literatura alemã do que o meio social de Rahel Varnhagen na Berlim do início do século XIX? Como escreveu Theodor Fontane ao se referir a um apaixonado defensor da emancipação judaica: “Só na região onde ele mora encontramos genuíno interesse pela literatura alemã” (“Ein wirkliches Interesse für deutsche Literatur hat nur die(se) Karl Emil Franzos Gegend”).⁸ Quase da mesma forma, duas ou três gerações depois, intelectuais judeus russos emancipados apaixonaram-se, nas palavras de Jabotinsky, “perdidamente, vergonhosamente, pela cultura russa”. Só no Levante multilinguístico a ausência de culturas linguísticas nacionais tornava a língua menos crucial. Ali, graças à nova Alliance Israelite Universelle de 1860, judeus que se modernizavam recebiam instrução em francês, enquanto continuavam a falar, porém não mais a escrever, em ladino, árabe ou turco.

Entretanto, de todas as línguas libertadoras, o alemão era de longe a mais crucial, por duas razões. Em metade da Europa — de Berlim até as profundezas da Grande Rússia, da Escandinávia até o Adriático, e nos mais remotos pontos dos Bálcãs — a rota do atraso para o progresso, do provincianismo para o vasto mundo, era pavimentada de letras alemãs. Costumamos esquecer que um dia foi assim. O alemão era a porta de entrada para a modernidade. Por ocasião do centenário do nascimento de Schiller, o poeta que era a voz clássica da liberdade moral e política para os leitores comuns do alemão no século XIX, Karl Emil Franzos escreveu uma história, “Schiller em Barnow”, que ilustra isso maravilhosamente. Na história um pequeno e bem impresso volume dos poemas de Schiller torna-se o veículo pelo qual um monge dominicano, um jovem professor ruteno e um pobre menino judeu de uma *shtetl* naquilo que o autor chama acerbamente de “Semi-Ásia” (“Halb-Asien”) encontram a libertação oferecida pela versão século XIX da instrução e da cultura modernas.⁹ A história chega ao ponto culminante com a leitura de “Ode à alegria”. No sombrio Leste, Schiller era até traduzido para o hebraico. Esse papel libertador do alemão explica por que os administradores do mais judaico centro urbano da Galícia, a cidade de Brody, cuja população era composta de 76% de judeus, insistiam em que o alemão fosse a língua de instrução de suas escolas. Em 1880 até levaram o assunto — e ganharam — à corte imperial em Viena com base no argumento, claramente implausível, de que era a Landesübliche, a língua (de uso comum e corrente) na Galícia.

Não era. Quase todos os judeus orientais falavam iídiche, um dialeto alemão, relíquia de um passado vinculado à sociedade mais ampla, mas agora — como o espanhol sefardi depois de 1492 — emblema de separação linguística. A priori, era de esperar que o iídiche convivesse como veículo oral com o idioma escrito nacional, como foi o caso de outros dialetos alemães, e ainda é o dos Schwyzerdütsch, mas, à diferença destes, era uma barreira ao ingresso do mundo moderno que precisou ser removida: linguisticamente e, como língua das comunidades mais obscurantistas,

ideologicamente. Usar “paletós alemães”, assim como falar polonês ou alemão, era a marca do pequeno grupo de pioneiros da emancipação em Varsóvia.¹⁰ Seja como for, os filhos de imigrantes de fala iídiche nas escolas alemãs viam-se em desvantagem em questões gramaticais, tendo pleno domínio do iídiche mas cometendo erros quando escreviam em alemão. Judeus mais ricos, parvenus numa sociedade estabelecida, tinham ainda mais dificuldade para abandonar as marcas visíveis e audíveis de suas origens. Caracteristicamente, no romance de Arthur Schnitzler *Der Weg ins Freie*, esse relato maravilhosamente arguto das nuances da assimilação judaica na Viena do fim do século, o velho Ehrenberg, comerciante rico, renuncia à velha esperança liberal alemã dos judeus vienenses da sala de tertúlias de sua mulher com deliberadas recaídas, na presença de “sociedade” gentia, no semi-iídiche: “vor die Jours im Haus Ehrenberg is mir mieß”.¹¹

Dessa maneira, a divisão entre *Ostjuden* falantes de iídiche não assimilados e *Westjuden* assimilados tornou-se, e continuou sendo, fundamental, até ambos perecerem no mesmo holocausto.¹² Embora sem dúvida alguma comum em conversas instruídas, essa divisão parece ter sido feita formalmente pela primeira vez a partir dos anos 1870 na Bucovina,¹³ onde uma classe média orgulhosa, extraordinariamente distinta e instruída encontrou os primeiros sinais (pelos cétricos da germanização) indicativos da concessão de um status nacional aos judeus através de sua própria língua nacional — o iídiche. Para judeus emancipados da Mitteleuropa, “*Ostjuden*” definia aquilo que eles não eram e não queriam ser: pessoas tão visivelmente diferentes que quase constituíam uma espécie diferente. Ouvindo conversas de adulto quando menino pequeno em Viena, eu me lembro de ter perguntado a uma parenta mais velha: “Quais são os nomes desses *Ostjuden*?” — para seu óbvio constrangimento, pois ela sabia muito bem que nossa família, os Grün e os Koritschoner, tinha vindo para Viena direto da Polônia austríaca, da mesma forma que figuras distintas na judiaria alemã, como Rudolf Mosse, Heinrich Graetz, Emmanuel Lasker e Arthur Ruppin, vieram direto da Polônia prussiana.

E, ainda assim, foi a migração em massa dos *Ostjuden* a partir do fim do século XIX que marcou e ajudou a transformar o impacto dos judeus no mundo moderno. Apesar de haver uma óbvia continuidade, o impacto judaico no mundo gentio no século XX não se compara com o do século XIX. Quando o século burguês liberal introduziu o século XX, foi como a imagem refletida de um livro novo importante, *The Jewish Century*.¹⁴ A comunidade judaica americana tornou-se de longe a maior da diáspora ocidental. Diferentemente de qualquer outra diáspora em países desenvolvidos, era formada, na avassaladora maioria, por *Ostjuden* pobres, e grande demais para se ajustar ao ambiente judaico-alemão aculturado já existente nos Estados Unidos. Ela também permaneceu culturalmente marginalizada, exceto talvez no sistema legal, até depois da Segunda Guerra Mundial.¹⁵ A modernização dos judeus na Polônia e na Rússia através de maciça consciência política, reforçada pela Revolução Russa, transformou a natureza da emancipação judaica, incluindo a versão sionista. Como o fez também a enorme expansão de empregos não manuais instruídos, notavelmente na segunda metade do século passado, na educação superior. Como o fizeram o fascismo, a fundação de Israel e o espetacular declínio de discriminação antisemita ocidental depois de 1945. A escala da presença cultural judaica teria sido inconcebível antes da Primeira ou mesmo da Segunda Guerra Mundial. Da mesma forma, é óbvio, o tamanho do público judaico consciente de sua identidade e desproporcionalmente comprador de livros, o que claramente afetou a situação do mercado literário de massa para temas judaicos, primeiro na República de Weimar e depois noutras partes. É imprescindível, portanto, que se faça uma distinção entre os dois períodos.

Desde o início, a contribuição de judeus emancipados às sociedades que os recebem tem sido desproporcionalmente alta, mas pela própria natureza da emancipação essa contribuição era culturalmente não específica: eles queriam ser simplesmente franceses, italianos, alemães e ingleses não hifenizados. Inversamente, mesmo descontando os sentimentos

generalizados de antissemitismo, em sua fase liberal essas sociedades também acolhiam de bom grado uma minoria próspera e instruída que reforçava seus valores políticos, culturais e nacionais.¹⁶ Veja-se o caso, até a Segunda Guerra Mundial, do show business popular, no qual os judeus eram inquestionavelmente dominantes: as operetas e os musicais tanto na Europa como nos Estados Unidos, o teatro e posteriormente o cinema, ou, por falar nisso, a música popular comercial nos dois lados do Atlântico. No século XIX Offenbach era francês, Strauss era austríaco. Mesmo no século XX, Irving Berlin era americano. Na Hollywood do grande período, totalmente controlada pelos judeus, seria inútil procurar qualquer outra coisa que não fosse aquilo que Zukor, Loew e Mayer consideravam valores dos brancos americanos, ou mesmo astros e estrelas com nomes que sugerissem origem imigrante. Na vida pública da Itália unida o 0,1% de judeus desempenhou papel muito maior do que em qualquer outro Estado: dezessete judeus ocupavam cadeiras no Senado ou chegaram a ser primeiros-ministros ou ministros, até mesmo generais.¹⁷ Ainda assim, eram tão indistinguíveis de outros italianos que só depois de 1945 historiadores passaram a chamar a atenção para essa extraordinária super-representatividade.

Foi esse também o caso nas artes eruditas. Compositores judeus produziram música alemã e francesa. Em certo sentido, ainda é assim com relação a músicos e virtuosos judeus, cuja conquista do fosso de orquestra e das salas de concerto foi o primeiro sinal de emancipação no inculto Leste. Os grandes violinistas e pianistas judeus do século XX reforçaram o repertório da música clássica ocidental, diferentemente dos modestos violinistas ciganos, dos jazzistas negros e dos músicos latino-americanos, que ampliaram seu alcance. Um pequeno grupo de escritores irlandeses na Londres do século XIX (Wilde, Shaw, Yeats) deixou marca maior, e reconhecidamente “irlandesa”, na literatura inglesa que a dos escritores judeus em qualquer literatura europeia do século XIX. De outro lado, no período “modernista” a contribuição judaica para as literaturas e artes visuais nacionais tornou-se muito mais fácil de identificar e mais influente. Foi

assim, talvez, porque a inovação modernista tornou esses campos mais atraentes para um grupo inseguro de sua situação no mundo, bem como para recém-emancipados, sobretudo os provenientes do Leste. Pode ter sido também porque a crise da sociedade do século XIX aproximou as percepções gentias da situação incerta dos judeus. Foi o século XX que imbuiu a cultura ocidental de ideias oriundas do muito conscientemente judeu pai da psicanálise. Um judeu se torna personagem central no *Ulysses*, de James Joyce, enquanto Thomas Mann se preocupa com esses temas e Kafka produz seu imenso e póstumo impacto no século XX. Inversamente, apesar de nos comovermos com os significados em geral americanos, mas talvez globais, de *A morte de um caixeiro-viajante*, de Arthur Miller, mal nos damos conta, como assinalou David Mamet, de quanto a experiência em que a peça se baseia é facilmente reconhecível como judaica.

Nas artes visuais, uma ou duas figuras de distinção, que por acaso eram judias (Liebermann, Pissarro), abriram caminho para uma diáspora cosmopolita do século XX, na qual judeus eram não apenas mais numerosos — cerca de 20% das “biografias de artistas” no catálogo da Grande Exposição de 1900-05 em Berlim/Moscou parecem ser de judeus —, mas também mais proeminentes (Modigliani, Pascin, Marcoussis, Chagall, Soutine, Epstein, Lipchitz, Lissitzky, Zadkine), e por vezes mais fáceis de reconhecer como judeus. Recentemente, a cultura de massa americanizada chegou mesmo a introduzir locuções e expressões idiomáticas ídiches no inglês corrente dos jornalistas gentios. Hoje a maioria dos gentios anglófonos entende a palavra “chutzpah”, como praticamente ninguém que não fosse judeu entenderia quarenta anos atrás.

Como há pouca possibilidade de coloração nacional e cultural nas ciências naturais modernas, a situação não poderia ser a mesma nesses campos, que se tornaram cada vez mais distantes do senso comum, além de incompreensíveis para os leigos no século XX. A contribuição dos judeus nessa área aumentou de maneira espetacular depois de 1914, como os registros dos prêmios Nobel relevantes bem o demonstram. Porém, só as

ideologias da direita radical poderiam vincular as duas como “ciência judaica”. As ciências humanas ofereciam maior possibilidade; a rigor, por motivos óbvios, a natureza, a estrutura e as transformações da sociedade numa era de mudança histórica radical atraíram desproporcionalmente judeus emancipados quase desde o primeiro momento, tanto na prática como na teoria — a começar pelos saint-simonianos e por Marx. Isso se encaixa na compreensível propensão judaica para apoiar movimentos em favor de transformações revolucionárias globais, tão notável na época dos movimentos socialistas e comunistas inspirados em Marx. Na verdade, pode-se dizer que os judeus ocidentais do início do século XIX receberam a emancipação de uma ideologia não associada a eles, enquanto os asquenazes orientais emanciparam a si mesmos em grande parte graças a uma ideologia revolucionária universalista com a qual tinham estreita relação. Isso é verdade mesmo no que diz respeito ao sionismo original, tão profundamente impregnado de marxismo, que verdadeiramente construiu o Estado de Israel. Da mesma forma, no século XX, desenvolveram-se certos campos (como, em algumas regiões da Europa, a sociologia, em particular, a psicanálise) que às vezes pareciam tão desproporcionalmente ocupados por judeus como, digamos, o clube internacional de virtuosos do violino. Mas o que caracterizava essas ciências, como todas as outras para as quais os judeus contribuíram de modo tão notável, não era a associação genética, e sim a falta de fixidez, e portanto a inovação. Já se disse, corretamente, que na Grã-Bretanha “o maior impacto dos exilados [da Europa Central] se deu talvez nos campos mais novos, mais interdisciplinares (história da arte, psicologia, sociologia, criminologia, física nuclear, bioquímica), e nas profissões que mudam com maior rapidez (filme, fotografia, arquitetura, rádio e teledifusão), mais que nas profissões bem estabelecidas”.¹⁸ Einstein tornou-se o rosto mais conhecido da ciência do século XX não porque era judeu, mas porque veio a ser o ícone de uma ciência em revolução num século de constante sublevação intelectual.

Isso me leva à questão final neste sobrevoo na contribuição judaica para o mundo mais amplo da cultura e do conhecimento ocidentais. Por que foi ela muito mais marcante em umas regiões do que em outras? Veja-se a diferença entre os prêmios Nobel de ciências dados ao Reino Unido, Rússia, Israel e África do Sul. Dos 74 prêmios britânicos, onze foram concedidos a judeus, mas, com uma possível exceção, nenhum nascido na Grã-Bretanha. Dos onze prêmios dados à Rússia desde 1917, seis ou sete foram atribuídos a judeus, supostamente nascidos na região. Até 2004 nenhum prêmio Nobel na área de ciências foi conquistado por pesquisadores israelenses em qualquer país, ainda que Israel tenha uma das mais altas produções de monografias científicas per capita. O ano de 2004, no entanto, produziu dois, um nativo e outro nascido na Hungria. De outro lado, desde que Israel se tornou independente, dois ou talvez três foram conquistados por membros da modesta população judaico-lituana da África do Sul (de aproximadamente 150 mil), embora todos de fora daquele continente. Como explicar diferenças tão notáveis?

Tudo que podemos fazer é conjecturar. Nas ciências, é claro, o enorme aumento nas profissões de pesquisa é crucial. Recordemos que o número total de professores universitários na Prússia, mesmo em 1913, estava abaixo de 2 mil; o número de professores secundários de escolas públicas na Alemanha mal passava de 4200.¹⁹ O número exíguo de cargos acadêmicos nesse campo não ajudaria a explicar a surpreendente ausência de judeus na lista de eminentes teóricos acadêmicos convencionais na área de economia antes da Segunda Guerra Mundial (com a notável exceção de Ricardo)? Inversamente, o fato de ser em química que os judeus mais ganharam prêmios Nobel antes de 1918 decerto tem a ver com o fato de ser esse o primeiro campo no qual especialistas com treinamento acadêmico foram empregados em números substanciais — só as três grandes empresas de produtos químicos alemãs empregaram cerca de mil.²⁰ O único dos meus sete tios paternos que conseguiu fazer carreira profissional antes de 1914 o fez como químico. Mas esses critérios são superficiais, embora não

desprezíveis. Evidentemente, sem a abertura do mundo acadêmico aos judeus nos Estados Unidos depois de 1948 e sua vasta expansão, a enorme onda de prêmios Nobel americanos nativos depois de 1970 teria sido impossível.²¹ Um fator mais importante, suponho, é a segregação, seja do tipo pré-emancipação, seja por nacionalismo territorial/genético. Isso talvez explique a contribuição relativamente decepcionante de Israel, levando-se em conta o tamanho relativamente vasto da população israelense. Poderia até parecer que viver e tratar com os gentios seja um estímulo para esforços criativos mais altos, assim como é estímulo para piadas, filmes e música pop. A esse respeito ainda é bem melhor vir do Brooklyn que de Tel Aviv.

De outro lado, onde os judeus têm direitos iguais, ao menos em tese, certo grau de desconforto nas relações entre eles e os não judeus tem sido historicamente útil. Este é sem dúvida o caso da Alemanha no Império dos Habsburgo, assim como nos Estados Unidos até bem depois da Segunda Guerra Mundial. Foi decerto assim na primeira metade do século XX na Rússia/URSS²² e além-mar, na África do Sul e na Argentina. O apoio substancial de judeus de outros grupos que sofriam discriminação racial, como na África do Sul e nos Estados Unidos, é seguramente sintoma desse desconforto. Não ocorre em todas as comunidades judaicas. Eu diria que, mesmo nos países onde há plena tolerância — a França na Terceira República, a Áustria oriental sob Francisco José, a Hungria de assimilação magiar em massa —, as épocas de máximo estímulo para o talento judeu talvez tenham sido aquelas em que os judeus se tornaram conscientes dos limites da assimilação — o momento *fin-de-siècle* de Proust, que atingiu a maturidade na década de Dreyfus, a era de Schönberg, Mahler, Freud, Schnitzler e Karl Kraus. É possível que judeus da diáspora se integrem a ponto de perderem esse estímulo? Volta e meia se afirma que foi esse o caso da comunidade anglo-judaica estabelecida no século XIX. No Reino Unido, por certo, os judeus destacavam-se menos como líderes na cena intelectual dos movimentos socialistas e social-revolucionários ou eram menos rebeldes do que em outros países — por certo menos do que a leste do Reno e ao

norte dos Alpes. Sou igualmente desqualificado para chegar a uma conclusão. Qualquer que tenha sido o caso até os dias de Hitler e do Holocausto, não é mais.

Mas que dizer do futuro? O paradoxo da era iniciada em 1945 é que a maior tragédia da história judaica teve duas consequências totalmente diversas. De um lado concentrou uma minoria substancial da população judaica do globo num Estado-nação: Israel, ele mesmo, durante algum tempo, rebento da emancipação judaica, dotado do impulso de entrar no mesmo mundo a que pertence o resto da humanidade. Isso reduziu a diáspora, drasticamente nas regiões islâmicas. De outro lado, em quase todas as partes do planeta ela foi seguida de uma aceitação pública dos judeus praticamente ilimitada, com o desaparecimento quase completo do antissemitismo e da discriminação de quando eu era jovem, e com as conquistas judaicas sem paralelo e sem precedentes nos campos da cultura, do intelecto e dos assuntos públicos. Não há precedente histórico para o triunfo do *Aufklärung* na diáspora pós-Holocausto. Apesar disso, há aqueles que querem se retirar para a velha segregação da ultraortodoxia religiosa e para a nova segregação de uma comunidade-estado etnogenética. Se tivessem êxito, não creio que fosse bom para os judeus nem para o mundo.

* Título original da palestra dada em 10 de maio de 2005 no quinquagésimo aniversário do Instituto Leo Baeck. Publicada pela primeira vez com o título “Benefits of Diaspora”, em *London Review of Books*, v. 27, n. 20, 20 out. 2005.

7. Os judeus e a Alemanha*

Quase toda a história mundial até o fim do século XVIII poderia ser escrita sem referências mais do que marginais aos judeus, exceto como um pequeno povo que fundou uma das primeiras religiões monoteístas do mundo, dívida reconhecida pelo islã, mas que criou infindáveis problemas para o cristianismo, ou melhor, para os judeus que tiveram a má sorte de viver sob governantes cristãos. Praticamente toda a história intelectual do mundo ocidental, e toda a história das grandes culturas do Leste, poderia ser escrita sem nada mais que umas poucas notas de rodapé sobre a contribuição direta dos judeus, embora não sem dedicar considerável atenção ao papel dos judeus como intermediários e agentes culturais, notavelmente entre o legado cultural clássico do Mediterrâneo, o islã e o Ocidente medieval. Isso é mais surpreendente quando se leva em conta o extraordinário destaque alcançado na vida cultural, intelectual e pública do século XX por membros desse minúsculo grupo de pessoas, que, mesmo em seu pico demográfico antes do Holocausto, representava menos de 1% da população mundial.

Como a maior parte da vida pública lhes era vedada, sua ausência dela antes da Revolução Francesa talvez fosse previsível. Mas também é claro que a atividade intelectual judaica durante a maior parte dos últimos dois milênios, talvez com exceção do período helenístico, era quase completamente voltada para si mesma. Só o sábio ocasional, nos muitos séculos transcorridos entre Filo, o Judeu, e Espinosa, parecia seriamente

preocupado com o pensamento não judaico, e esses indivíduos, como Maimônides, tendiam, não por acaso, a nascer na civilização aberta da Espanha muçulmana. Os grandes rabinos, cujos comentários sobre os textos sagrados, com toda a sua sutileza babilônica, ainda são o principal assunto das academias talmúdicas, não estavam interessados nas opiniões de não crentes. Com a possível exceção da medicina, onde a reconhecida expertise judaica atravessava as fronteiras comunais, o conhecimento e o esforço intelectual judaicos se concentravam em questões sagradas. A palavra iídiche para o lugar de culto, a sinagoga, não é a velha palavra alemã para escola?

É evidente que um enorme campo petrolífero de talento estava à espera de ser perfurado pelo mais admirável de todos os movimentos humanos, o Iluminismo do século XVIII, que, entre suas muitas outras realizações benéficas, trouxe a emancipação dos judeus. Quando se leva em conta que, por quase um século depois de José II, o Toleranzedikte [Édito de Tolerância] de 1781-82 ficou praticamente confinado às pequenas comunidades judaicas da Europa Ocidental e Centro-Ocidental, e que os judeus mal tinham começado a deixar sua marca em algumas das principais áreas de suas subsequentes conquistas intelectuais, o tamanho da contribuição que os judeus passaram a dar à história do século XIX é verdadeiramente extraordinário. Quem escreveria hoje a história do mundo sem prestar atenção em Ricardo e Marx, produtos, ambos, do primeiro meio século de emancipação?

Por razões compreensíveis, a maioria dos escritores que se dedicam à história judaica, eles mesmos predominantemente judeus, tendem a se concentrar no impacto do mundo exterior sobre seu povo, e não no impacto inverso. Nem mesmo a excelente “história política de uma minoria”, de Peter Pulzer, escapa totalmente dessa introversão. Os dois judeus cujo impacto na política alemã foi maior, os fundadores do movimento trabalhista alemão, Marx e Lassalle, mal aparecem (há exatamente três referências a Lassalle, uma das quais a respeito do pai), e fica evidente que o autor se sente pouco à vontade com a “disparidade entre o grande número de judeus proeminentes

na liderança e nos debates do partido Wilhelmine Socialdemocratic e o lento crescimento de seus seguidores eleitorais entre os judeus”, preferindo se concentrar neste último.

Apesar disso, sua arguta, embora por vezes excessivamente minuciosa, análise resiste à maioria das tentações do separatismo histórico judaico. Sua obra é parte do que talvez seja o último sobrevivente da tradição liberal judaico-alemã, o grupo de historiadores associados ao Instituto Leo Baeck em Londres. Tem a força e o equilíbrio tranquilos e discretos da obra produzida por essa admirável instituição sob os auspícios de acadêmicos como Arnold Paucker e Werner Mosse. Como seus colegas, Pulzer compreende aquilo que depois de Hitler ficou quase incompreensível, ou seja, que os judeus alemães se sentissem tão profundamente alemães, e, na verdade, que “o ‘quarto Reich’ que se estabeleceu em Hampstead e Washington Heights, em Hollywood e Nahariya, com surrados tomos de Lessing, Kant e Goethe e discos arranhados de Furtwängler e da *Ópera dos três vinténs*, atesta a tenacidade das raízes na Kulturnation alemã”. Em suma, que judeus emancipados do século XIX desejassem tão apaixonadamente “proclamar que tinham saído do gueto, que tinham ingressado na civilização”, que agora se oferecia para admiti-los.

Pois “a comunidade judaico-alemã desfrutava de uma posição intelectual destacada, até dominante, entre outras judiarias”, quanto mais não fosse porque as judiarias emancipadas continham mais falantes do alemão que de outras línguas, mesmo contando apenas aqueles da parte que se tornaria o Reich alemão em 1871. Além disso, como o iluminador e fartamente ilustrado *The Jews of Germany*, de Ruth Gay, deixa claro apesar de ignorar Marx e Lassalle, a judiaria alemã era majoritariamente nativa, mesmo depois que a migração em massa do Leste começou e, com a instrução escolar, trocou o iídiche pelo alemão.

Mas a Kulturnation alemã era bem maior que isso. O próprio fato, observado (porém não ressaltado) por Pulzer, de que tantas destacadas figuras intelectuais da social-democracia alemã — incluindo todos os seus

marxistas proeminentes, salvo um — tenham transferido seu campo de atividade do Império dos Habsburgo (Kautsky, Hilferding) ou da Rússia czarista (Luxemburgo, Parvus, mesmo Marchlewski e Radek) para a Alemanha demonstra que o alemão era o idioma de cultura das marchas da Grande Rússia até as fronteiras francesas. A grande diferença entre os judeus da Alemanha e os judeus emancipados do resto da zona de cultura alemã era que aqueles primeiros eram *apenas* alemães, enquanto um número substancial destes últimos era pluricultural, quando não plurilíngue. Estes, e talvez só estes, constituíam a idealizada Mitteleuropa com a qual dissidentes tchecos e húngaros sonhavam nos anos 1980, vinculando culturas e povos que de outra forma não se comunicavam nos impérios multinacionais.

Além disso, foram eles que transportaram, talvez até construíram, a língua alemã nos mais remotos postos avançados do Império dos Habsburgo, uma vez que, como integrantes mais numerosos da classe média instruída nessas áreas, eram eles que de fato usavam o alemão literário padrão, em vez dos dialetos falados pelas diásporas alemãs emigrantes do Leste — suábio, saxão e (como filólogos alemães confirmavam, às vezes não sem pesar) iídiche. O alemão era o nome da liberdade e do progresso. Alunos da Yeshiva, na Polônia, como Jakob Fromer, segundo registrou Ruth Gay, estudavam alemão em segredo entre os comentários talmúdicos usando dois dicionários: russo-hebraico e alemão-russo. Schiller trazia a emancipação daquilo que outro defensor polonês da libertação chamou de “os grilhões da superstição e do preconceito”. É mais fácil sentimentalizar a *shtetl* agora que ela já não existe do que quando jovens homens e mulheres eram obrigados a viver nela.

Os judeus alemães queriam, apaixonadamente, ser alemães, embora, como observa agudamente Pulzer, quisessem ser assimilados “não pela nação alemã, mas pela classe média alemã”. No entanto, a acusação mais comum contra a assimilação, o grande sonho de mobilidade social do século XIX, claramente não se aplicava a eles. Ela não significava negar a identidade judaica, nem mesmo no caso muito raro de conversão. Como mostra Pulzer,

apesar da maciça secularização e do impressionante empenho de serem alemães, os judeus alemães sobreviveram como grupo consciente de seu judaísmo até serem extirpados por Hitler. Nem se devia isso apenas ao antissemitismo, que, como ele nos lembra, era, de qualquer maneira, relativamente moderado pelos padrões de outros países. Como o físico refugiado Sir Rudolf Peierls bem o diz: “Na Alemanha pré-Hitler ser judeu era uma desvantagem tolerável”. Não foi o antissemitismo alemão, ou o bem mais palpável antissemitismo vienense, que converteu Herzl ao sionismo, mas o caso Dreyfus na França.

Entretanto, muitos teriam preferido que Pulzer não usasse o termo “etnicidade” para descrever aquilo que mantinha os judeus unidos, uma vez que o vínculo era percebido não como biológico, e sim histórico. Eles não se viam como uma comunidade de sangue, ou mesmo de religião ancestral, mas, nas palavras de Otto Bauer, como uma “comunidade de destino”. Apesar disso, seja como for que os chamemos, os judeus emancipados, como grupo, não se comportavam exatamente como não judeus. (Os orientais, é claro, se comportavam de modo bem diferente.) A maior parte do livro de Pulzer é dedicada a demonstrar a especificidade de seu comportamento político. Não surpreende que, como comunidade, eles se situassem na esquerda liberal moderada do espectro político alemão, porém de maneira alguma na extrema esquerda. Mesmo o colapso do liberalismo nos anos da ascensão de Hitler os empurrou para os sociais-democratas, e não para os comunistas. À diferença dos judeus dos Habsburgo e das regiões czaristas da Europa, sua visão política não era messiânica. Relativamente poucos, afirmasse, ingressaram ou votaram no Partido Comunista, e antes de 1933 sionistas alemães, também uma pequenina minoria, viam o sionismo como um renascimento pessoal, mas não como um programa de emigração. Diferentemente dos judeus orientais, não se consideravam estrangeiros (para citar um deles) na “terra de Walther e Wolfram, de Goethe, Kant e Fichte”.

Em suma, os judeus alemães sentiam-se à vontade na Alemanha. Por essa razão sua tragédia foi dupla. Não só foram destruídos, como não previram

seu fim. Pulzer se esforça para racionalizar o fracasso, na realidade a recusa, da judiaria liberal alemã em reconhecer o que Hitler pretendia, mesmo depois de 1933. É verdade, como se sabe, que ninguém, nem mesmo os judeus do Leste que viviam entre aqueles que tiveram parentes massacrados aos milhares em 1918-20, poderia esperar, ou nem sequer conceber, o que acabaria acontecendo em Maidanek e Treblinka. Ninguém seria capaz de imaginar. Poucos conseguiam ao menos acreditar, quando os primeiros relatos confiáveis sobre o genocídio vazaram para o Ocidente em 1942. Não havia precedente na história humana. Apesar disso, este resenhista, que viveu o 30 de janeiro de 1933 como jovem estudante em Berlim, pode afirmar que mesmo então uma visão bastante apocalíptica do regime de Hitler era adotada por alguns. E de fato, não obstante sua relutância em desistir da Alemanha, muitos judeus se prepararam para o pior, muito embora o subestimassem. Afinal de contas, quase dois terços da população judia da Alemanha em 1933 emigraram nos seis anos seguintes e portanto, diferentemente de seus infelizes irmãos poloneses, sobreviveram. E, ainda assim, eles não saíam de boa vontade nem mesmo da Alemanha nazista. Alguns, como um descendente do fundador do Deutsche Bank, mandaram mulher e filhos para um lugar seguro, mas cometeram suicídio depois da Kristallnacht de 1938, em vez de irem embora da Alemanha.

Apesar disso, até mesmo a tragédia dos sobreviventes foi real. Só aqueles que conheceram em primeira mão a força, a grandiosidade e a beleza dessa cultura, a qual levou o judeu búlgaro Elias Canetti a escrever, no meio da Segunda Guerra Mundial, que “a língua do meu intelecto continuará sendo o alemão”, podem compreender plenamente o significado da sua perda. Só aqueles cujos sobrenomes ainda evocam as aldeias e feiras hessianas, suábias e francônias de seus ancestrais sabem o que é a dor do desenraizamento. Sua perda foi irreparável, porque as comunidades judaicas da Europa Central jamais poderão ser reconstituídas, e, ainda que pudessem, a cultura alemã à qual pertenciam já não é uma cultura mundial, tendo sido reduzida a uma cultura regional — quase diríamos uma vasta cultura provincial.

E o que perdeu a Alemanha? Paradoxalmente, talvez menos que os países do velho Império dos Habsburgo, porque os judeus da Alemanha se ajustaram a uma cultura de classe média existente, ao passo que os judeus emancipados do Império dos Habsburgo criaram novas culturas, quase sempre, como no caso de Viena, muito diferentes da do Reich. Culturalmente, a expulsão ou destruição dos judeus deixou a Alemanha mais ou menos na mesma, embora mais provinciana e periférica do que fora antes de 1933. Mesmo assim dizer isso é subestimar a perda da Alemanha. O alemão não é mais a língua da modernidade para europeus ambiciosos do distante e atrasado interior. Não é mais a língua das publicações eruditas que todos os acadêmicos, de Tóquio a Cambridge, precisam ser capazes de ler. Sem dúvida isso se deve apenas ao êxodo ou à morte dos judeus. Mas, em certo sentido, seu desaparecimento teve visivelmente um efeito dramático. De 1900 a 1933, quase 40% dos prêmios Nobel de Física e Química foram para a Alemanha; depois de 1933, a proporção caiu para cerca de um em dez. A história registra, com trágica ironia ou humor negro, que um dos refugiados agraciados com o Nobel insistiu em visitar a Alemanha depois de 1945, devido à “saudade inextinguível da língua e da paisagem alemãs”.

* Publicado com o título “Homesickness”, em *London Review of Books*, v. 15, n. 7, 8 abr. 1993, como resenha dos livros *Jews and the German State: The Political History of a Minority, 1848-1933*, de Peter Pulzer (Oxford: Blackwell, 1992), e *The Jews of Germany: a Historical Portrait*, de Ruth Gay (New Haven Londres: Yale University Press, 1992).

8. Destinos Mitteleuropeus*

É sempre perigoso usar termos geográficos no discurso histórico. É preciso ter muita cautela, pois a cartografia dá um ar de espúria objetividade a termos que com frequência, talvez geralmente, pertencem à política, ao reino dos programas, mais que à realidade. Historiadores e diplomatas sabem com que frequência a ideologia e a política se fazem passar por fatos. Rios, representados nos mapas por linhas claras, são transformados não apenas em fronteiras entre países, mas em fronteiras “naturais”. Demarcações linguísticas justificam fronteiras estatais. A própria escolha de nomes nos mapas costuma criar para os cartógrafos a necessidade de tomar decisões políticas. Como devem chamar lugares ou características geográficas que já têm vários nomes, ou aqueles cujos nomes foram mudados oficialmente? Se for oferecida uma lista alternativa, que nomes são indicados como principais? Se os nomes mudaram, por quanto tempo devem os nomes antigos ser lembrados?

Meu atlas escolar austríaco dos anos 1920 ainda lembra aos leitores que a capital norueguesa, Oslo, antes se chamava Cristiânia, Helsinque aparece apenas entre parênteses como alternativa para Helsingfors, e (profeticamente, neste caso) São Petersburgo é dado como o principal nome de Leningrado. Nos atlas britânicos rotineiros de 1970¹ que tenho agora diante de mim, Lvov ainda é descrita (entre parênteses) como Lemberg, mas Volgogrado perdeu o nome Stalingrado, com o qual entrou para a história. Dubrovnik e Liubliana ainda têm subtítulos (Ragusa e Laibach), mas,

enquanto Cluj na Romênia ainda traz uma referência a seu nome húngaro (Kolozsvár), não há vestígio do seu nome alemão, ou de qualquer outro nome alemão naquele país.

Em parte alguma a geografia é mais indivisível da ideologia e da política do que na Europa Central, quanto mais não seja porque, diferentemente da península ocidental da Eurásia conhecida como continente da Europa, a região não tem aceitado fronteiras ou definições, embora haja lugares que dificilmente seriam incluídos em qualquer versão de “Europa Central”, por mais ampla que fosse, como Oslo e Lisboa, Moscou e Palermo. Mas, como os termos “Europa Central” ou “Middle Europe (Mitteleuropa)” são constantemente usados por conveniência, disso resulta considerável ambiguidade. A rigor, não existe acordo nem sequer sobre seu uso na cartografia ou no discurso, sejam atuais ou históricos. Para o *Guide Bleu* francês entreguerras, “L’Europe Centrale” compreendia Baviera, Áustria, Tchecoslováquia, Hungria e Iugoslávia. Nos mapas alemães mais antigos, provavelmente estariam incluídos a maior parte da Dinamarca no norte e o Vale do Pó no sul, e de algum ponto perto de Varsóvia no leste à costa de Flandres e da Holanda. Já vi mapas que a espichavam até a oeste de Lyon e o delta do Danúbio.

Talvez não incriticavelmente, nos mapas alemães a Europa Central costumava cobrir a Alemanha, ou, melhor dizendo, a área do antigo Sacro Império Romano “da nação alemã”. Pois o conceito político básico de Europa Central (Mitteleuropa) está vinculado à história da unificação nacional e da expansão imperial alemã nos séculos XIX e XX. Seu sentido primitivo e original data de Friedrich List. A *Mitteleuropa* de List era uma região econômica mega-alemã que incluía Bélgica, Holanda, Dinamarca e Suíça, e penetrava profundamente nos Bálcãs. Depois de 1848, quando a hegemonia dos Habsburgo pareceu por um momento possível, ela foi fugazmente adotada em Viena. Bismarck, que não se interessava por uma Grande Alemanha, também não tinha interesse algum pela *Mitteleuropa*. Porém, na época do império o termo voltou a ser popular, sobretudo durante a

Primeira Grande Guerra, quando um livro com esse título, de autoria de Friedrich Naumann, sugeriu uma união econômica e, em última análise, política do Reich alemão com a Áustria-Hungria depois da guerra. Ele tinha em mente não apenas as terras entre o Vístula e as montanhas de Vosges, mas também uma hegemonia econômica e política que se estendia pelos Bálcãs até o Oriente Médio. Sua Mitteleuropa ficava na rota de Berlim a Bagdá. Embora Naumann fosse um liberal, e futuro partidário da República de Weimar, na verdade uma coisa parecida com o seu conceito foi brevemente alcançada sob Hitler, apesar de, nessa altura, as ambições alemãs terem sido ampliadas para contemplar uma hegemonia alemã sobre toda a Europa (continental).

Há, entretanto, uma segunda, e historicamente mais recente, versão da Mitteleuropa. Geograficamente, é mais restrita no oeste, embora mais aberta no sul e no leste. É a “Europa Centro-Oriental”, definida como “a região leste do continente europeu que vai, grosso modo, do rio Elba às planícies russas, e do mar Báltico ao mar Negro e ao Adriático”.² Isso faz sentido do ponto de vista da história econômica e social. Historicamente, essa região coincide, mais ou menos, com uma parte da Europa social e economicamente divergente da região ocidental, que reteve sistemas de servidão agrária, ou de dependência camponesa, até o século XIX. Na realidade, essa Europa Central coincide com o velho Império dos Habsburgo, cuja capital e núcleo territorial se situavam, afinal de contas, numa região que só poderia ser descrita como central no mapa do continente europeu.

Politicamente há um conceito dessa “Europa Central” que expressa nostalgia do Império dos Habsburgo. O território dessa vasta aglomeração de regiões e nacionalidades, que se estende do lago Constança no oeste até a fronteira da Moldávia no leste, foi dividido entre sete países antigos e novos em 1918, e atualmente é ocupado por doze Estados diferentes.³ A história a partir de 1918 levou os que viviam no que seus nacionalistas chamavam de “prisão de nações” (*Völkerkerker*) a pensar com mais benevolência nos domínios do imperador Francisco José (1848-1916). A rigor, é talvez o

único império lembrado com nostalgia em seus antigos territórios. Isso teria surpreendido os contemporâneos. Embora tenha sido o único Estado europeu cuja morte, havia muito esperada, estimulou grande literatura — vêm à mente nomes como Karl Kraus, Robert Musil, Jaroslav Hašek ou Miroslav Krleža —, seus coveiros, salvo raras exceções, não o prantearam depois do seu sepultamento. A exceção, como veremos, confirma a regra, pois mesmo o maravilhoso romance *Radetzky marsch*, de Joseph Roth, lança um olhar retroativo para a monarquia, a partir de sua fronteira mais oriental, com certa alcoólica ironia.

A nostalgia do que Robert Musil chamava de Kakanía (palavra formada pelas iniciais da dupla monarquia k. k. [*kaiserlich und königlich*, “imperial e real”])⁴ não significa que ela jamais pudesse ser revivida. Apesar disso, sua existência era tão crucial para o sistema de poder da Europa do século XIX que houve constantes tentativas de encontrar uma entidade centro-europeia equivalente entre a Alemanha e a Rússia.

Depois de Versalhes, o conceito francês de “pequena entente” — com a Tchecoslováquia, a Iugoslávia e a Romênia, todas majoritária ou inteiramente compostas de antigas partes do Império dos Habsburgo — foi talvez o primeiro. Fracassou. A pequena entente, e cada um de seus membros, almejava criar um bloco danubiano independente. Fracassou. A supremacia da Alemanha de Hitler tornou acadêmicos esses projetos, mas em seus planos para o pós-guerra o governo britânico visualizava algum tipo de federação danubiana. O plano nunca deu em nada. Logo depois da guerra, ideias de um ressurgimento da pequena entente voltaram a circular na Tchecoslováquia, para serem rebatidas por planos igualmente vagos de uma federação danubiana da Hungria. Os dois projetos foram varridos pela supremacia de Moscou, que também eliminou o plano bem mais sério de uma federação balcânica, havia bastante tempo uma política comunista que contava com o sério respaldo de Tito e Dimitrov. Nos anos crepusculares do Império Soviético, a Mitteleuropa, ou, mais precisamente, um ideal de identidade centro-europeia, ressurgiu entre os escritores da região —

Kundera, Havel, Konrád, Kis ˇ , Vajda, Miłosz e outros. Ele foi descrito corretamente por Timothy Garton Ash como, historicamente, uma volta para a Áustria-Hungria e um avanço para “além de Ialta”. A rigor, depois das revoluções de 1989, houve um breve esforço para recriar um bloco central no chamado Grupo de Vys ˇ ehrad de Polônia, Hungria e Tchecoslováquia, mas foi essencialmente uma tentativa de separar os antigos Estados socialistas mais “avançados” dos mais “atrasados”, a fim de convencer a União Europeia a reintegrá-los com mais rapidez. Na realidade, o fim da era soviética nessa região produziu não um retorno a uma grande união centro-europeia, mas o prosseguimento da desintegração do que uma vez foi o Império dos Habsburgo, pela fragmentação da Tchecoslováquia e da Iugoslávia. Em suma, o sonho de preencher o vazio deixado por seu desaparecimento acabou. Seja como for, não vivemos mais numa época da história europeia em que haja significativa demanda por um bloco central como anteparo entre o poder alemão e o poder russo.

No entanto, há uma terceira variante do conceito de Europa Central ou Mitteleuropa mais perigosa do que a nostalgia do Império dos Habsburgo ou qualquer outro bloco intermediário que separasse a Rússia da Alemanha. É uma que distingue entre um “nós” superior e um “eles” inferior e até bárbaro ao leste e ao sul. Esse senso de superioridade não está, de forma alguma, confinado aos que vivem no centro da Europa. A rigor, nas duas guerras mundiais e durante a Guerra Fria, era usado acima de tudo pelo assim chamado “Ocidente” para se diferenciar do “Leste” e, depois de 1945, especificamente de países de regime socialista. Porém, era particularmente relevante para a Europa Central em geral e sobretudo para o Império dos Habsburgo, uma vez que as fronteiras entre aquilo que era descrito como “avançado” ou “atrasado”, “moderno” ou “tradicional”, “civilizado” ou “bárbaro”, passavam por ali. Para citar seu afamado estadista príncipe Metternich: “A Ásia começa na Landstrasse” (a estrada que seguia em direção leste para Viena). E a palavra “Ásia” (vista como denotativa de inferioridade) se repete no discurso de uma parte da Europa Central a

respeito das outras, como nas obras do escritor do século XIX K. E. Franzos (1848-1904) — nascido na Bucovina, esse curioso canto onde ucranianos, poloneses, romenos, alemães e judeus coexistiam —, que escreveu “Esquetes da Semi-Ásia” (“um deserto cultural semiasiático”).⁵ Gregor von Rezzori, outro escritor nascido na Bucovina, dava-lhe um exótico matiz africano, chamando-a de “Magrebínia”.⁶ Nessa região todo mundo vivia na fronteira de uma “Ásia” qualquer. Para os alemães da Caríntia ela os separava dos eslovenos; para os eslovenos, dos croatas; para os croatas, dos sérvios; para os sérvios, dos albaneses; para os húngaros, dos romenos. E, de fato, em todas as cidades a fronteira corria entre os instruídos e os não instruídos, os tradicionais e os modernos, e às vezes (mas nem sempre) coincidia com fronteiras etnolinguísticas. Quando os Mitteleuropeus se viam como agentes de civilização contra o barbarismo, o termo chegava perigosamente perto do racismo da superioridade racial e da exclusão étnica.

Como termo político, “Europa Central” é, portanto, inaceitável. E como conceito cultural? Há uma alta cultura, nas artes e nas ciências, que tenha fronteiras regionais discerníveis?

Certa vez existiu essa cultura “centro-europeia”: a da emancipada e, em muitas partes da Europa Central, majoritariamente judaica classe média na larga zona da Europa que vivia sob a hegemonia da *Bildung* alemã. Ela não existe mais, apesar de ter sobrevivido a Hitler nas envelhecidas colônias migrantes de Londres, Nova York e Los Angeles. Era centro-europeia por três razões. Em primeiro lugar, porque apenas no cinturão central da Europa o alemão era a língua primária internacional de cultura, embora, no tempo em que todos os europeus instruídos falavam francês, não a única. A zona de hegemonia linguístico-cultural alemã estendia-se do Reno às fronteiras orientais do Império dos Habsburgo, e da Escandinávia ao interior dos Bálcãs. Viena era a capital cultural da maior parte dessa península. Elias Canetti, de Ruse, cidade búlgara do baixo Danúbio, foi e permaneceu um vienense cultural, falando e escrevendo em alemão até o fim de sua vida peripatética. Dentro dessa zona o alemão era não só a língua internacional

básica, mas a língua pela qual os que vinham de regiões e povos mais atrasados tinham acesso à modernidade. K. E. Franzos deu expressão característica a esse ideal de cultura alemã como veículo universal de emancipação em sua história “Schiller em Barnow”, que descreve as peripécias de um volume de poemas de Schiller ao passar de mão em mão entre vários moradores de uma remota aldeia galiciana — um monge polonês, um judeu, um camponês ruteno (ucraniano), para os quais representa uma ascensão do passado para o futuro.

Por conseguinte, fora das zonas centrais cuja população só falava alemão (ou melhor, uma combinação da língua literária alemã com um dialeto oral), essa cultura centro-europeia pertencia tipicamente a um grupo cujos membros também falavam outras línguas e podiam, portanto, servir de ponte entre as pessoas. Pode-se dizer que o verdadeiro centro-europeu se situava num cruzamento de línguas e culturas, como Ettore Schmitz de Trieste, mais conhecido pelo pseudônimo literário Italo Svevo (“o italiano alemão”). Não é por acaso que o mais eminente memorialista dessa Mitteleuropa e do Danúbio, que é o seu eixo, seja outro triestino, Claudio Magris, natural desse notável canto do Adriático onde as culturas italiana, alemã, húngara e várias eslavas se encontram, para combinar com os dialetos camponeses da área rural e com a música multicultural de um grande porto marítimo.

Em segundo lugar, apenas numa parte da Europa, na prática apenas na monarquia Habsburgo, o público instruído consistia sobretudo em judeus, que até a Segunda Guerra Mundial correspondiam a 10% da população de Viena e a uma percentagem ainda mais alta da de Budapeste. Antes de 1848, eles tinham sido amplamente excluídos das capitais do Império dos Habsburgo. De forma esmagadora afluíram para elas na segunda metade do século XIX, das pequenas cidades da Morávia, da Eslováquia e da Hungria, e, com o passar do tempo, também das regiões mais remotas do que hoje se chama Ucrânia. Era como “centro-europeus” culturalmente germânicos que esses judeus emancipados se identificavam, enquanto tentavam se distanciar

dos *Ostjuden* tradicionalistas e falantes do iídiche, que perambulavam em direção oeste no século XX, até que ambos os grupos findassem a vida nos mesmos fornos de gás da Alemanha de Hitler. Na verdade, em 1880 a mais judia de todas as *shtetls* da Galícia, a cidade de Brody (cerca de 20 mil habitantes, 76,3% judeus), fez questão de que suas crianças recebessem a educação primária exclusivamente em escolas de língua alemã, e moveu uma ação perante a Corte Imperial de Justiça em Viena em protesto contra a recusa das autoridades em dar permissão.⁷

(A distinção conceptual entre *Ostjuden* (judeus orientais), ou seja, os judeus que viviam no antigo reino da Polônia, repartido entre Rússia, Prússia e Áustria no século XVIII, e os *Westjuden* (judeus ocidentais), quer dizer, especificamente os judeus dos territórios hereditários (*Erblande*) da monarquia Habsburgo, parece ter surgido em Bucovina, onde o conflito entre uma elite judia emancipada e assimilada e a maioria de fala iídiche ficou particularmente intenso no fim do século XIX, depois da fundação da Universidade de Czernowitz (de fala alemã) em 1875.)

Finalmente, os povos dessa cultura têm que ser chamados de “centro-europeus”, porque o século XX os tornou apátridas. Poderiam ser identificados apenas em termos de geografia, uma vez que seus Estados e regimes vieram e se foram. Durante o século XX os habitantes de uma cidade anteriormente ligada por bonde elétrico a Viena, a poucos quilômetros de distância, assim como a Pressburg, também conhecida como Pozsony e Bratislava (toda cidade centro-europeia tem vários nomes), foram cidadãos da parte húngara da Áustria-Hungria, da Tchecoslováquia, da satélite alemã Eslováquia, da comunista e, por pouco tempo, pós-comunista Tchecoslováquia e, de novo, de um Estado eslovaco. Se eles fossem judeus sem entusiasmo por seu próprio Estado nacional de sangue e território na Palestina, a única pátria à qual poderiam aspirar, como Joseph Roth (de Brody), seria a velha monarquia de Francisco José, que tratava todas as suas nações com o mesmo suave ceticismo. E que, como todo mundo sabe, desapareceu para sempre.

Mas assim também a própria cultura. Seus monumentos físicos, notavelmente os grandes teatros e óperas — as catedrais da época, que tentavam satisfazer as aspirações espirituais, mas já não necessariamente religiosas, da burguesia —, ainda são o centro de interesse das cidades da Europa Central. Os edifícios que dominam o bulevar circular, construído em volta do centro da cidade quando Viena foi modernizada a partir de 1860, não são, como originariamente se pretendeu depois da Revolução de 1848, “palácios, guarnições e igrejas, mas centros de governo constitucional e de alta cultura”:⁸ entre estes últimos estão a universidade, o Burgtheater, os dois gigantescos museus representando as artes e as ciências naturais, a Ópera. E, no entanto, essa alta cultura da Mitteleuropa pertencia a uma elite relativamente instruída, e quase sempre absolutamente, pequena, embora as instituições de ensino visassem à massa da população. O que nela valorizamos hoje era, de qualquer forma, de pouco interesse para a maioria dos cinquenta e tantos milhões da monarquia Habsburgo. Quantos deles poderiam sentar-se em todas as casas de ópera da monarquia combinadas? Em 1913, a cidade de Viena punha à disposição de seus 2 milhões de habitantes um total de cerca de 6 mil lugares em suas salas de concerto para que pudessem ouvir as glórias da música sinfônica e de câmara vienense.

Não obstante, mesmo dentro desses limites, a cultura da Mitteleuropa, sendo essencialmente ligada a uma língua, era enfraquecida e dividida pela ascensão do nacionalismo, já no século XIX. Apesar do trabalho de tradutores talentosos, as literaturas nas línguas nacionais continuaram pouco conhecidas fora dos países de origem. O que os leitores centro-europeus fora das terras tchecas sabem ou querem saber de Neruda e Vrchlický, ou fora da Hungria a respeito de Vörösmarty e Jókai? A rigor, divergências dentro da Europa Central são evidentes mesmo em campos relativamente transnacionais como a música e a política. Socialistas húngaros não eram austromarxistas, quanto mais não fosse porque não aceitavam a liderança intelectual de Viena. Bartók e Janáček não são primos de Bruckner e Mahler. O ressentimento nas províncias alpinas da Áustria

com os vienenses e os judeus, a tensão cultural e musical entre a Áustria católica e a cultura Habsburgo *fin-de-siècle*, agora muito admirada, era palpável. Não era sua cultura. Paradoxalmente, um elemento comum centro-europeu sobreviveu melhor no campo de classe média do entretenimento ligeiro, as danças de origem eslava e húngara, comuns a toda a região, o substrato musical de violonistas ciganos, as operetas de orientação húngara e balcânica de Strauss, Lehar e Kalman. Eles decerto são muito perceptíveis no vocabulário multicultural (magiar, tcheco, italiano, iídiche) do dialeto vienense e em alguma coisa como uma gastronomia geral centro-europeia, que mistura pratos e bebidas de vienenses, austríacos alemães, tchecos, poloneses, magiares e eslavos meridionais.

Desde a Segunda Guerra Mundial, e mais ainda desde o fim dos regimes socialistas europeus, a velha cultura da Europa Central tem sido pulverizada por três grandes acontecimentos: expulsão ou massacre étnico em massa e os triunfos interligados da cultura de massa mundial comercializada e da língua inglesa como idioma inquestionável de comunicação global. O triunfo da versão americana da cultura de massa comercializada não é típico da Europa Central, e não há muito que dizer a esse respeito aqui. Os dois outros acontecimentos são cruciais para a Europa Central. A migração ou matança em massa de minorias nacionais e culturais, notavelmente os judeus e os alemães, transformaram países essencialmente plurinacionais como Polônia, Tchecoslováquia, Iugoslávia e Romênia em países mononacionais, e simplificaram a complexidade cultural de suas cidades. As velhas famílias da cidade de Bratislava (Pressburg, Pozsony), que dela se lembram como ponto de reunião de povos e culturas, ainda se identificam como “Pressburaks” a fim de se distinguirem dos “Bratislavaks”, que, vindos do interior rural da Eslováquia, agora ditam o caráter da capital do país. E, como qualquer visitante hoje confirmará, isso também é verdade com relação a cidades como Czernowitz (Chernovtsi) e Lemberg (Lwów, o Lvov). A Mitteleuropa perdeu uma de suas características essenciais.

Igualmente significativo, e talvez ainda mais, é o fim da hegemonia linguística alemã. O alemão não é mais a língua franca dos instruídos do Báltico até a Albânia. Não é apenas que um jovem tcheco, ao conhecer um jovem húngaro ou esloveno, muito provavelmente usará o inglês para se comunicar; é que nenhum deles espera mais que o outro saiba alemão. É que ninguém, exceto um falante de alemão por nascimento, provavelmente usará Goethe e Lessing, Hölderlin e Heine como alicerce de uma cultura elevada, menos ainda como um meio de sair do atraso para a modernidade.

Desde Weimar, a cultura alemã não dá mais o tom na Europa Central. É apenas uma cultura nacional entre muitas. A velha cultura da Mitteleuropa pode não estar esquecida. Mais que nunca é traduzida, mais que nunca sobre ela se escreve. Mas, como o repertório clássico de sinfonias e concertos de câmara, tão vastamente baseado em compositores que viveram e trabalharam numa área de poucas centenas de quilômetros quadrados com centro em Viena, já não está viva.

Política e culturalmente, a “Europa Central” pertence a um passado cuja volta é improvável. Só uma coisa que pertencia a ela permanece. A fronteira que separa as economias ricas e bem-sucedidas das partes ocidentais da Europa das regiões orientais do continente, e que passava pelo meio do Império dos Habsburgo, ainda existe. A diferença é que agora passa pelo meio do que será uma União Europeia ampliada.

* Publicado pela primeira vez em *COMPARARE: Comparative European History Review* (Paris: Association Internationale des Musées d'histoire, 2003).

9. Cultura e gênero na sociedade burguesa europeia de 1870-1914*

Compêndios regulares sobre pessoas que participam da vida pública, ou ao menos que trabalham no setor público, começaram a ser publicados na Grã-Bretanha em meados do século XIX. O mais conhecido deles, ancestral direto do *Who's Who* de hoje, por sua vez o ancestral de livros de referência biográfica, foi o *Men of the Time*. Começo esta análise do problema das relações públicas e privadas entre os sexos na cultura burguesa do período de 1870 a 1914 com essa pequena, mas não insignificante, novidade editorial.

A novidade editorial mencionada acima foi significativa não porque um livro de referência até então confinado aos homens decidisse incluir mulheres. A rigor, *Men of the Time* já trazia, havia algum tempo, uma pequena proporção de mulheres, e a percentagem relacionada regularmente nesses compêndios, incluindo, a partir de 1897, *Who's Who*, não aumentou significativamente. Tentativas de aumentá-la seriam feitas, mas ela permaneceu na ordem de 3% a 5%.¹ Só depois da segunda grande onda feminista dos anos 1960 e 1970 é que uma percentagem bem maior de mulheres entrou nos livros de referência neutros em relação ao sexo: o *Dictionary of National Biography Supplement*, de 1970-80, contém 15% de nomes femininos. A novidade estava no reconhecimento formal de que as mulheres, como sexo, tinham lugar na esfera pública, da qual anteriormente eram excluídas exceto, por assim dizer, como anomalias individuais. O fato de a Grã-Bretanha, o mais burguês dos países, ter sido governado por uma

mulher por mais de cinquenta anos, antes que seu sexo adquirisse o direito de ocupar lugar oficial no grupo de personagens públicos reconhecidos, ressalta o significado dessa mudança.

Vou citar um segundo exemplo desse reconhecimento de uma dimensão pública das mulheres. A Exposição Anglo-Francesa de 1908 em Londres foi, como todas as exposições internacionais anteriores do século XIX, uma coleção de símbolos que incluíam atitudes da época. Aquela foi importante por ser a primeira vez que um evento assim coincidia com as Olimpíadas, realizadas num estádio construído especificamente para esse fim, e também por incluir uma seção especial, o Palácio de Obras de Mulheres. Não precisamos nos preocupar com o conteúdo desse edifício, muito embora dois fatos mereçam menção. O primeiro é que, de acordo com relatos contemporâneos, as mulheres artistas preferiram mandar suas obras para o Palácio das Artes, que não era especial mas era neutro em relação a sexo, em vez de mostrá-las sob o título de obras femininas; a segunda é que o Conselho Industrial das Mulheres fez um protesto, denunciando que as mulheres empregadas para trabalhar na exposição trabalhavam muito mais e recebiam muito menos do que deviam.² A questão é que o Palácio de Obras de Mulheres celebrava as mulheres não como seres, mas como realizadoras, não como peças ativas da máquina da família e da sociedade, mas como realizadoras individuais.

Essa mudança também é evidente se compararmos os critérios para inclusão de mulheres nos primeiros livros de referência com os livros publicados na nova era. Uma alta proporção das mulheres relacionadas numa obra típica da primeira parte do século (*Men of the Reign*, publicado para comemorar os cinquenta anos do reinado da rainha Vitória) é incluída não por mérito próprio, mas por relações de família (ou seja, como irmãs, esposas, viúvas, amantes ou por terem qualquer outro vínculo com homens de renome) ou (o que dá no mesmo) como membros de redes sociais de parentesco real ou aristocrático. Os livros de referência posteriores não sabiam muito bem como tratar esses casos, representados, tipicamente, por

damas reais e nobres; no geral, as publicações tendiam, cada vez mais, a omiti-las.

Uma terceira prova desse novo reconhecimento público das mulheres fica evidente no esforço despendido para encontrar mulheres que pudessem, razoavelmente, ser mostradas na vitrine reservada para realizações femininas na esfera pública. Os primeiros volumes de *Men and Women of the Time* incluíam mulheres jovens cuja única distinção era terem passado com notas altas em exames de admissão em universidades, e os volumes engordavam esses números acrescentando algumas senhoras da nobreza. As duas práticas foram abandonadas depois.³ Mais notável, talvez, é a destacada representação feminina nos primeiros anos de atribuição do prêmio Nobel. Entre 1901, quando começaram a ser concedidos, e 1914, os prêmios foram dados a mulheres quatro vezes (Selma Lagerlöf, de Literatura; Bertha von Suttner, da Paz; e Marie Curie, de Ciência, duas vezes). Duvido que em qualquer período subsequente de igual duração um número comparável de prêmios Nobel tenha sido dado a mulheres.

Em suma, já perto do fim do século XIX registramos uma distinta tendência na Europa e na América do Norte a tratar mulheres como pessoas no mesmo sentido de sociedade burguesa, análogas a homens, e portanto análogas também como realizadoras em potencial. Isso se aplica muito a um campo significativamente simbólico como o esporte, que naquela época começava a se desenvolver. No tênis, o torneio Women's Singles foi instituído poucos anos depois do Men's Singles na Grã-Bretanha, na França e nos Estados Unidos. Talvez não nos pareça nada revolucionário permitir que mulheres, mesmo casadas, compitam como indivíduos num campeonato, mas suponho que, nos anos 1880 e 1890, foi uma mudança mais radical do que hoje reconhecemos. Em certo sentido, é claro, o crescente reconhecimento do segundo sexo como um grupo de vencedores individuais em potencial corre paralelo com a pressão cada vez maior para reconhecer as mulheres como titulares dos direitos clássicos do indivíduo burguês. Formal ou institucionalmente, o reconhecimento das mulheres como cidadãs foi

protelado na maioria dos países até depois de 1917, mas a força dessa tendência é indicada pela rapidez do progresso ao longo e depois da Primeira Guerra Mundial. Em 1914 quase nenhum governo concedia o voto às mulheres, mas dez anos depois o direito das mulheres ao voto já fazia parte da constituição da maioria dos países da Europa e da América do Norte. Mais diretamente relevante para a questão das mulheres na esfera pública é que em 1917 a monarquia britânica instituiu, pela primeira vez, um sistema de honra ao mérito aberto igualmente para homens e mulheres, a saber, a Ordem do Império Britânico.

Embora a infiltração de mulheres na esfera pública não esteja, em tese, confinada a nenhuma classe particular, na prática estamos falando, quase exclusivamente, de mulheres das classes alta e média, sendo exceção significativa, como sempre, o campo do entretenimento. A bem dizer, todas as outras formas de atividade, profissional ou não, nas quais as mulheres tinham probabilidade de se tornar publicamente conhecidas, dependiam de tempo livre, recursos materiais e escolaridade, isolada ou conjuntamente. Essas vantagens simplesmente não estavam ao alcance da maioria das mulheres das classes trabalhadoras. E até o simples fato de conseguir um emprego remunerado, ou entrar no mercado de trabalho, tinha um significado público para as mulheres de classe média e alta que não tinha para as mulheres das classes trabalhadoras, as quais por definição trabalhavam, e cuja maioria, em algum momento da vida, quanto mais não fosse por necessidade financeira, precisava se submeter a empregos remunerados. De outro lado, o trabalho, sobretudo o trabalho remunerado, era visto como incompatível com o status de senhora, ao qual mulheres dos estratos burgueses aspiravam. Por conseguinte, ganhar dinheiro era, para uma mulher de classe média, ipso facto anômalo, fosse na condição de vítima infeliz ou de rebelde. Nos dois casos, ela criava problemas públicos de identidade social. Além disso, as instituições de ensino e as profissões organizadas nas quais mulheres de classe média desejavam ingressar — e que estavam fora do alcance das outras classes — resistiam ao seu ingresso.

Portanto, o simples fato de mulheres terem tido êxito era de interesse público. Ninguém, em 1891, sonharia em incluir homens jovens num *Who's Who*, porque entraram numa universidade de primeira linha, mas mulheres jovens poderiam ser incluídas só por essa razão. Na prática, este capítulo trata, portanto, quase exclusivamente, de mulheres da burguesia, ou das que desejavam pertencer à burguesia, além, é claro, de mulheres de status social mais alto.

Para nossos objetivos atuais, não há necessidade de investigar profundamente as razões dos avanços já assinalados. Evidentemente havia considerável pressão das mulheres de classe média desejosas de entrar na esfera pública. Não há dúvida que elas entraram num grau que antes teria sido impensável (exceto para alguns revolucionários). Não há dúvida também que não o teriam conseguido se importantes setores masculinos não as tivessem apoiado nesse esforço: a saber, no primeiro caso, os homens em posição de autoridade familiar sobre suas mulheres; e no segundo, e bem mais relutante e lentamente, os homens que dirigiam as instituições onde as mulheres queriam entrar. A tal ponto as esferas privada e pública dos sexos são inseparáveis.

Por motivos óbvios, somos inclinados a ressaltar a resistência à emancipação das mulheres — tão teimosa, irracional e mesmo histérica que é a primeira coisa que chama a atenção de qualquer observador moderno não preconceituoso da cena do século XIX. Dessa forma, a Sociedade Psicanalítica de Viena em 1907 debateu um artigo sobre mulheres estudantes de medicina, sustentando que essas moças só queriam estudar porque eram feias demais para conseguirem marido, e que desmoralizavam os estudantes do sexo masculino com seu comportamento sexual promíscuo, para não mencionar o fato de que estudar não era apropriado para as mulheres. Os psicanalistas que polidamente discutiram essa mixórdia histérica decerto estavam entre os membros masculinos menos tradicionalistas e reacionários da burguesia vienense. Entretanto, embora esses homens não aprovassem a estridência da denúncia dos autores, o

próprio Freud era de opinião que “é verdade que a mulher não ganha nada em estudar e que no geral isso não vai melhorar a situação da mulher. Além do mais, as mulheres não podem igualar a proeza do homem na sublimação da sexualidade”.

De outro lado, não podemos esquecer que atrás de cada moça burguesa a quem era dada uma oportunidade havia, ao menos, um pai que lhe concedia permissão e, quase certamente, pagava os custos, porque é claro que para nenhuma mulher jovem cuja aparência ou cujo status visível traíam a condição de jovem “senhora” teria sido fácil assumir um emprego remunerado sem a aprovação dos pais ou de outras figuras de autoridade na família. Mas na realidade houve muito apoio paterno desse tipo. Basta levar em conta o extraordinário crescimento da instrução secundária para moças nos quarenta anos que precederam a Primeira Guerra Mundial. Enquanto na França o número de *lycées* para rapazes permaneceu estável, em torno de 330-40, o de estabelecimentos para moças no mesmo período subiu de zero em 1880 para 138 em 1913, instruindo uma moça para cada três rapazes. Na Grã-Bretanha o número de escolas secundárias para moças em 1913-14 era comparável ao de escolas para meninos: 350 contra quatrocentas. Trinta, ou mesmo dez anos antes, não era esse o caso.

As desigualdades nesse processo também são interessantes: não tenho a pretensão de explicá-las. Dessa maneira, enquanto a instrução secundária para moças era totalmente desprezível na Itália, com 7500 alunas, e o crescimento era pífio nos Países Baixos e na Suíça, pela altura de 1900 havia 250 mil moças em escolas secundárias russas. A Rússia também estava na frente na instrução universitária para mulheres, se deixarmos de lado a população de universitárias dos Estados Unidos como não comparável. As 9 mil estudantes da Rússia em 1910 eram praticamente o dobro do número de suas colegas na Alemanha, na França e na Itália, e mais ou menos o quádruplo das universitárias da Áustria.⁴ Acho que seria desnecessário lembrar que as primeiras universidades a abrir espaço para as mulheres numa escala significativa foram as da Suíça nos anos 1880, e o espaço que

abriram foi, basicamente, para um estoque de alunas em potencial vindas da Europa Oriental.

Pode ser que haja, ou pode ser que não haja, uma razão material para esse avanço na instrução para mulheres, mas é difícil duvidar que houvesse também uma correlação positiva entre a ideologia dos pais e as perspectivas de emancipação das filhas. Em muitas partes da Europa — menos, talvez, nos países católicos — o que vemos claramente é um grupo de pais burgueses, na maioria, pode-se imaginar, de propensão liberal e progressista, que inspiravam ideias e intenções libertadoras nas filhas e, em algum momento do fim do século XIX ou do começo do século XX, aceitaram que elas deviam obter instrução superior — e até mesmo tomar parte na vida profissional e pública.

Isso não quer dizer que esses pais tratassem as filhas como tratavam os filhos. Provavelmente o fato de as mulheres acharem mais fácil forçar a abertura das portas da medicina do que as de outras profissões tem alguma relação com o fato de que curar se ajustava mais à noção convencional de que as mulheres eram especialmente dotadas para atividades humanitárias. Ainda nos anos 1930, o pai da cristalógrafa Rosalind Franklin, membro de uma típica rede burguesa de parentesco entre prósperos judeus liberais acostumados a lidar com filhos mais radicais ou mesmo socialistas, aconselhou-a a não escolher a ciência natural como profissão. Ele teria preferido vê-la executando algum tipo de trabalho social.⁵ No entanto, minha impressão é que membros desses grupos progressistas burgueses em algum momento de 1914 passaram a aceitar uma nova e mais ampla função social para as filhas, talvez mesmo para as esposas. A mudança parece ter ocorrido com grande rapidez. Na Rússia, o número de alunas saltou de menos de 2 mil em 1905 para 9300 em 1911. Em 1897, havia apenas cerca de oitocentas universitárias no Reino Unido.⁶ Em 1921 havia mais ou menos 11 mil universitárias em tempo integral, ou menos de um terço do número total. Mais ainda, o número de universitárias e sua percentagem da faixa etária relevante praticamente não mudaram até a Segunda Guerra Mundial,

e a percentagem de mulheres no total de alunos universitários caiu acentuadamente.⁷ O que se pode deduzir é que o reservatório de pais do tipo que incentivava as filhas a estudar estava totalmente esgotado no fim da Primeira Guerra Mundial. Na Grã-Bretanha não haveria nenhuma outra fonte social ou cultural que fornecesse alunas universitárias até a expansão universitária dos anos 1950 e 1960. E assinalo, a propósito, que mesmo em 1951 as alunas vinham de famílias de classe alta e média, num grau significativamente maior que os alunos.

Não podemos senão conjecturar sobre a rapidez dessa mudança. Na Grã-Bretanha, ela parece estar ligada à ascensão do movimento feminista, que, concentrando-se na exigência de “votos para as mulheres”, tornou-se uma força enorme no início dos anos 1900. (Resisto à tentação de arriscar palpites sobre outros países.) Por certo, o sufrágio dos anos 1900 representava uma opção inteiramente aceitável para mulheres convencionais de classe média e alta. Na verdade, em 1905 um quarto de todas as duquesas da Grã-Bretanha aparecia no catálogo anexado ao anuário feminista *Englishwoman's Yearbook* (1905), e três delas, junto com três marquesas e dezesseis condessas, eram, na realidade, vice-presidentes da Associação de Sufrágio Conservadora e Unionista. O *Suffrage Annual and Women's Who's Who of 1913*, compêndio de quase setecentas militantes ativas do movimento pelos votos, mostra que pertenciam, na esmagadora maioria, não só às classes médias, mas também aos estratos de classe média alta da sociedade britânica.⁸ Entre os pais dessas mulheres que puderam ser identificados, mais de 70% eram oficiais das forças armadas, clérigos, médicos, advogados, engenheiros, arquitetos ou artistas, professores e diretores de escola pública, altos funcionários públicos e políticos; 13% eram aristocratas e proprietários de terras sem outra descrição; e 12% eram homens de negócios. A proporção de oficiais e clérigos era particularmente excessiva, assim como a de pais com experiência colonial. Entre os maridos identificáveis dessas ativistas — e 44% delas eram casadas — as profissões tradicionais eram empresários de menor destaque, enquanto profissões

novas, como jornalismo, eram consideravelmente mais representadas; mas a maioria das ativistas claramente pertencia às classes alta e média alta. Deve-se notar que quase um terço das participantes do *Woman's Who's Who* tinha telefone, peça de equipamento doméstico bastante rara em 1913. Para completar o quadro, basta acrescentar que não menos de 20% dessas sufragistas tinham diploma universitário.

Sua relação com a cultura pode ser brevemente indicada pelas profissões, tanto quanto aparecem especificadas na lista: 28% eram professoras, 345 delas eram escritoras e jornalistas, 9% se identificaram como artistas, e 4% eram atrizes e musicistas. Dessa maneira, 75% das 229 pessoas que deram informações trabalhavam em atividades diretamente relevantes para a criação ou disseminação de cultura de reprodução.

Podemos, portanto, aceitar como fato que, em algum momento dos vinte ou trinta anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, o papel das mulheres, tal como era concebido pela sociedade burguesa do século XIX, mudou rápida e substancialmente em vários países. Não digo que a nova mulher emancipada de classe média formava mais do que uma modesta minoria mesmo em seu grupo etário, mas, como sugerido no começo do capítulo, a velocidade com que ela foi publicamente reconhecida sugere que, desde o início, essa minoria era vista como a vanguarda de um exército muito maior que estava por vir.

Não é que a ascensão da mulher emancipada fosse particularmente bem-vinda para os homens burgueses. É durante os anos 1890 e 1900 que encontramos reações misóginas — ou, de qualquer forma, ultrassexistas — entre intelectuais e, não menos, entre intelectuais emancipados de origens liberais, o que parece expressar desconforto e medo. A reação mais típica, encontrada em graus diversos de histeria em Otto Weininger, Karl Kraus, Möbius, Lombroso, Strindberg e na leitura então aceita de Nietzsche, ressaltava que o eterno e essencial feminino excluía o intelecto, seguindo-se, portanto, que a concorrência das mulheres em campos até aquela altura vistos como essencialmente masculinos era inútil, na melhor hipótese, e um

desastre para ambos os sexos, na pior. O debate de 1907 entre psicanalistas vienenses, já mencionado, é exemplo típico. Talvez a cultura intensificada e conscientemente homossexual da juventude intelectual masculina britânica, como os “Apóstolos” de Cambridge, reflita o mesmo mal-estar.⁹

No entanto, o que precisa ser ressaltado aqui não é a contínua, se bem que disfarçada, oposição dos homens ao feminismo, mas o reconhecimento do quanto o papel das mulheres burguesas já tinha mudado, como a citação de Freud na verdade indica. Pois um dos elementos da guerra dos sexos do *fin-de-siècle*, tal como o viam os beligerantes masculinos, era o reconhecimento da sexualidade independente da mulher burguesa. A essência da mulher — de qualquer mulher, incluindo a burguesa, o que em si constituía novidade — já não era o decoro, a modéstia e a moralidade, mas a sensualidade, não a *Sittlichkeit*, mas a *Sinnlichkeit*. Karl Kraus escreveu numerosas variações desse tema, e na verdade a literatura austríaca, de Schnitzler a Musil, está impregnada dele. E, na era das irmãs Richthofen, quem diria que isso era irrealista? Naturalmente a liberação sexual era parte da emancipação feminina, ao menos em tese. Em particular, é claro, para a moça solteira burguesa que tinha, por convenção, que permanecer *virgo intacta*. A pesquisa, como sempre, tem dificuldade para derrubar portas de alcovas e mais ainda para quantificar o que se passa atrás delas. Mas não vejo razão para duvidar que, já em 1914, ficara bem mais fácil no meio social protestante e judaico da Europa dormir com moças de classe média do que vinte anos antes, sobretudo em círculos política e culturalmente emancipados. A carreira sexual de H. G. Wells ilustra bem isso. O que acontecia no território desconhecido do adultério é muito mais difícil de descobrir, e resisto à tentação de fazer conjecturas.

Qual era, então, o papel do gênero nesse período da cultura burguesa, e como se situava entre as esferas pública e privada? Já se disse que o modelo dos papéis sexuais femininos na sociedade burguesa clássica do século XIX fazia da mulher a portadora primária de cultura, ou melhor, dos valores espirituais e morais, ou “mais elevados” da vida, em contraste com os valores

materiais “inferiores”, e mesmo animais, representados pelos homens. Essa é a imagem do próspero homem de negócios, visivelmente adotada no concerto sinfônico para onde a mulher o arrastava contra a sua vontade. Há qualquer coisa nesse estereótipo, mesmo se levarmos em conta que o interesse da esposa em comparecer a funções culturais refletia o desejo de compartilhar o alto status social daqueles que iam a concertos, mais que uma paixão pela música em si. Não obstante, é indispensável ter em mente uma decisiva limitação do papel cultural da mulher burguesa. Na prática, era inibido tanto pela reivindicação masculina ao monopólio do intelecto na esfera pública (à qual a cultura indubitavelmente pertencia) como pela negação às mulheres da espécie de instrução (*Bildung*) sem a qual a cultura era inconcebível. As mulheres burguesas, é claro, liam, mas basicamente o que outras mulheres escreviam para um mercado especificamente feminino, a saber, romances, moda, notícias, fofocas sociais e cartas. Os grandes romances escritos de dentro do mundo da mulher, como os de Jane Austen, tratam de jovens mulheres inteligentes e cheias de vida, isoladas não só entre os homens, que não esperavam mais de suas noivas do que a caricatura de cultura chamada “prendas” — um pouco de piano, um pouco de desenho ou aquarela, e coisas do gênero —, mas isoladas também entre as mulheres, cuja cabeça está inteiramente ocupada por estratégias e táticas casamenteiras, e que são idiotas em tudo o mais, por vezes carentes, até mesmo, das habilidades domésticas de administração, como Mrs. Bennet em *Orgulho e preconceito*. Pois, uma vez que a essência do bom casamento era um marido com uma boa renda, a capacidade de administrar não era indispensável.

Paradoxalmente, era na base das vertentes da mobilidade social que o papel das mulheres como portadoras de cultura (incluindo *kultura* no sentido soviético, ou seja, limpeza pessoal e coisas do gênero) era mais óbvio. Pois era nas classes trabalhadoras que as mulheres representavam os únicos valores alternativos para os valores de proeza física e barbarismo que reinavam entre os homens. No mundo burguês, o macho distinguia-se das escuras massas abaixo e, a propósito, da bárbara minoria de nobres acima

tendo êxito em qualificações e esforços mentais, mais do que físicos. Nas biografias e autobiografias das ordens inferiores, é mais comum as mães incentivarem as ambições intelectuais ou culturais dos filhos do que os pais: D. H. Lawrence é um bom exemplo. É da influência civilizadora das mulheres de fronteira que Huckleberry Finn tem de escapar, como tantos outros machos idealmente típicos. E, tão logo a instrução primária em massa foi instituída, as mulheres é que se tornaram as professoras por excelência nos países anglo-saxões, assim como em vários outros. Mesmo na França de 1891, mais mulheres do que homens ingressaram na profissão docente.¹⁰

Eu diria que só perto do fim do século a mulher burguesa estava, pela primeira vez, em posição de se tornar portadora de cultura no sentido literal. É nesse período, a propósito, que vemos mulheres emergir como patrocinadoras independentes de cultura: Isabella Stewart Gardner como colecionadora de arte, e Miss Horniman, Emma Cons, Lilian Bayliss e Lady Gregory como fundadoras, financiadoras ou administradoras de teatros. E, é claro, também as vemos como participantes ativas da cultura comercial através de empresas de artes e ofícios e da nova profissão (majoritariamente feminina) de decorador de interiores (Elsie de Wolfe, Syrie Maugham etc.). “Decorar e mobiliar interiores é um ramo no qual as mulheres têm sido ultimamente muito bem-sucedidas.”¹¹ Claramente, isso não teria acontecido sem uma ampla extensão da instrução secundária e superior para mulheres, incluindo a multiplicação de escolas de arte na Grã-Bretanha pós-William Morris e, na Europa Central, de cursos de história da arte. Provavelmente a maioria dos alunos de ambos era do sexo feminino. Entretanto, sugiro que foi uma mudança na estrutura da própria burguesia que tornou a cultura uma característica definidora mais central dessa classe, e que enfatizou o papel da mulher dentro dela.

Três mudanças ocorreram ao mesmo tempo. Primeira, o problema da burguesia estabelecida — as famílias que não precisavam mais ascender, porque já tinham chegado lá, ou, mais genericamente, eram burguesia de segunda ou posterior geração — já não era acumular, mas gastar. E, como o

demonstra qualquer história familiar, essa burguesia gerou um setor de lazer, incluindo, notavelmente, parentas solteiras ou viúvas vivendo de rendimentos que não ganhavam. As atividades culturais eram e são uma excelente maneira de gastar respeitavelmente o dinheiro que não ganhamos, não só porque são atraentes para os instruídos, mas também porque custam menos do que o consumo ostensivo de uma classe ociosa propriamente vebleniana. Essas atividades podiam, é claro, custar bem mais, se necessário, como Frick, Morgan, Mellon e outros mostraram.

Segunda, durante o mesmo período, a instrução formal tornou-se, cada vez mais, o que tem sido desde então, a insígnia de membro da burguesia estabelecida, além de ser a melhor maneira de transformar os filhos dos *nouveaux riches* em burgueses estabelecidos e, a rigor, de ingressar na burguesia, como o demonstra o caso do progresso da família Keynes em três gerações, indo de um jardineiro batista de província ao economista John Maynard Keynes.¹² Mas *Bildung* e *Bildungsbürgertum* tinham, inevitavelmente, uma dimensão cultural. Em suma, enquanto na Grã-Bretanha de meados da era vitoriana Matthew Arnold só conseguia ver aristocratas bárbaros e classes médias filisteias, um significativo estrato da burguesia culta começara a surgir mesmo nesse ambiente filisteu.

Terceira, também se vê, simultaneamente, uma acentuada tendência a privatizar e civilizar estilos de vida burgueses, da qual mais uma vez a Grã-Bretanha foi pioneira, e que criou o primeiro estilo de vida doméstico burguês verdadeiramente confortável — a vila ou o chalé suburbano ou rural, construídos no estilo nacional e mobiliados na linha das artes e ofícios. Apesar de não ser este o lugar para discutir as razões desse avanço, o que importa notar é, primeiro, que o novo estilo estava imbuído de valores estéticos e artísticos — pensemos no papel de parede de Morris — e, segundo, que as mulheres, como as senhoras da esfera doméstica pela definição burguesa, se tornaram, portanto, preocupadas centralmente com cultura. Até mesmo Beatrice Webb tinha de tirar uma folga de suas atividades sociais e políticas para procurar mobílias de William Morris.¹³ E,

com efeito, na Grã-Bretanha ao menos três firmas comerciais foram fundadas nessa época, e ainda estão em atividade, ganhando fortunas com tecidos, móveis e decorações de interior na estética e no estilo artes e ofícios, a saber, Heal's (móveis); Sanderson, que ainda vende os papéis de parede e as cortinas desenhados pelo próprio Morris; e Liberty, que daria aos italianos um nome para *Jugendstil*. E *Jugendstil* ou art nouveau em todas as suas variantes regionais é, mais do que qualquer coisa, o estilo avant-garde baseado nas artes aplicadas à vida doméstica.

Na verdade, as três mudanças estavam fadadas a colocar as mulheres no centro da vida cultural. Afinal, elas formavam a maioria dos estratos sociais ociosos burgueses que viviam de rendimentos que não ganhavam, ou de rendimentos ganhos por outrem. Como vimos, em vários países elas rapidamente alcançavam os homens em instrução secundária. Mais ainda, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos elas agora se inclinam a permanecer mais tempo na escola do que os rapazes, embora um número menor tenha feito universidade. Na divisão doméstica de trabalho burguês, elas eram, inquestionavelmente, as gastadoras de dinheiro. Mas mesmo os gastos utilitários naquilo que agora com frequência é chamado de casa bonita tinham uma dimensão cultural distinta e consciente. Os produtores de cultura sabiam disso, mesmo quando não gostavam muito, como era o caso do próprio William Morris, de ser apossados por senhoras ociosas com dinheiro para gastar.

Tudo isso aumentaria o papel cultural das mulheres burguesas mesmo sem seus esforços autônomos de emancipação, que eram, inevitavelmente, também esforços para conquistar a igualdade em instrução e cultura. Nem devemos esquecer os vínculos específicos entre a vanguarda nas artes e a vanguarda no social — incluindo a emancipação feminina — particularmente forte nos anos 1880 e 1890. E não devemos ignorar o fato de que se tornou convencional entre homens burgueses preferir “damas [que] passeiam pela sala/ Falando de Michelangelo” (T.S. Eliot) a vê-las envolvidas com atividades mais controvertidas.

Não pode haver dúvida de que mulheres instruídas nesse período se tornaram, conseqüentemente, mais cultas, se sentiram mais obrigadas a empreender atividades culturais e ganharam mais importância para a manutenção da produção cultural, sobretudo nas artes de espetáculo. A plateia típica imaginada por autores das peças de boulevard do século XIX dificilmente era formada por mulheres, mas entre as guerras, como o autor britânico de teatro comercial Terence Rattigan bem o disse, eles escreviam pensando numa ideal “tia Edna” que viesse do West End de Londres para a matinê. Em contraste, o público original do cinema americano era quase com certeza pobre, rude e 75% masculino. Os Estados Unidos importaram, e acabaram produzindo, clássicos da tela (ou seja, filmes de prestígio com referência cultural) em boa parte para mobilizar o interesse e o dinheiro da nova mulher de classe média e seus filhos. Eu ficaria surpreso se a Sociedade Medici, que a partir de 1908 produziu reproduções de velhos mestres italianos, ou os editores da Insel Bücherei não tivessem firmemente em vista um público de mulheres jovens.

Não obstante, é impossível afirmar que durante esse período a extraordinária transformação da cultura burguesa foi essencialmente conduzida por mulheres, ou, a rigor, que a cultura mostrasse qualquer inclinação por um sexo. Mesmo num ramo da literatura que era (e ainda é) tão tradicionalmente feminino no mundo anglo-saxão como escrever romances, tem-se a impressão de que romancistas “sérias” se tornaram temporariamente menos proeminentes do que o foram nos dias de Jane Austen e George Eliot, ou voltaram a ser entre as duas guerras.¹⁴ E, é claro, “escritores”, que antes formavam o maior contingente das mulheres apresentadas nos compêndios (juntamente com artistas do mundo do espetáculo), nesse período formavam uma proporção rapidamente decrescente de verbetes femininos. O que parece ter acontecido é que a cultura se tornou mais central para toda a burguesia.

Eu diria que isso se verificou dessa maneira graças ao aparecimento, no período seguinte a 1870, de um estrato de jovens como entidade distinta e

reconhecida na vida pública burguesa. Embora essa juventude agora incluísse, indubitavelmente, mulheres jovens em termos muito mais igualitários do que antes, também compreendia, naturalmente, homens jovens. Os vínculos entre *Jugend* e cultura, ou mais especificamente entre ela e *die Moderne*, são óbvios demais para merecer comentário. A própria terminologia do período (*Jugendstil*, *Die Jungen*, *Jung-Wien* etc.) já o demonstra. A juventude, ou melhor, o período de instrução secundária e superior, era evidentemente a época em que a maioria dos burgueses adquiriam conhecimento e gostos culturais, e o faziam cada vez mais do grupo de colegas, ou por intermédio dele. A voga de Nietzsche e Wagner, por exemplo, parece ter sido, claramente, geracional.

No entanto, sendo o número e a proporção de homens burgueses que adquiriam instrução secundária e superior muito maiores que os das mulheres burguesas, era de esperar que a comunidade daqueles que se interessavam seriamente por cultura fosse basicamente masculina em termos puramente estatísticos.

O que é ao menos igualmente significativo é que um número muito maior de filhos da burguesia agora escolhesse (e estivesse em condições de fazê-lo) dedicar a vida a atividades culturais; que um número muito maior de pais ou parentes os apoiasse nessa escolha; e que o desenvolvimento da sociedade capitalista tornasse a escolha cada vez mais possível. Qualquer um é capaz de pensar em figuras de óbvio significado cultural durante esse período que dependiam de subsídios do negócio da família ou de parentes, ou de outros simpatizantes, ao menos até se tornarem autossuficientes: Sir Thomas Beecham, o maestro; Frederick Delius, o compositor; E. M. Forster (“lá vêm os dividendos, lá se vão os pensamentos elevados”, para usar a frase do próprio romancista); Hugo von Hofmannsthal; Karl Kraus; Stefan George; Thomas Mann; Rainer Maria Rilke; Marcel Proust; e György Lukács. Naquilo que poderia ser chamado de região culta da Europa, encontram-se até homens de negócios que deixam suas atividades para se dedicar à cultura: Reinhardt de Winterthur é um exemplo. Seu caso foi talvez

excepcional, mas não o fato de que homens de negócios desejavam que os filhos alcançassem o status e o reconhecimento social advindos precisamente de uma vida identificada com alguma coisa que, por definição, não era negócio. O que há de novo nesse período é que esse status agora podia resultar não apenas do serviço público ou da política, ou mesmo do estilo de vida aristocrático e luxuoso financiado pela fortuna da família, mas de uma vida dedicada às artes ou, mais raramente (os Rothschild britânicos logo nos vêm à mente), às ciências. Isso é sinal da nova aceitabilidade das artes, incluindo o ramo até então menos aceitável para os valores puritanos ou pietistas da burguesia clássica: o teatro. Nos anos 1890 os filhos, e até mesmo as filhas, da burguesia britânica se tornavam atores e atrizes profissionais, enquanto eminentes figuras do teatro recebiam títulos de nobreza.

Em resumo, o fim do século XIX e o começo do século XX foram um período em que a cultura se tornou marca de identificação de classe muito mais importante para quem pertencia, ou desejava pertencer, aos estratos burgueses da Europa. Porém, não se tratou de um período em que se pudesse dizer que havia uma clara divisão cultural de trabalho entre os sexos, mesmo como modelo idealizado. Na prática, é claro, o papel das mulheres na cultura foi favorecido, basicamente por dois motivos: primeiro, porque a maior parte dos homens adultos burgueses esperava ganhar a vida e, supostamente, dispunha de menos tempo para se dedicar a atividades culturais durante o dia do que as mulheres casadas burguesas, que na grande maioria não tinham emprego; e segundo, como já sugerido, porque a casa burguesa se tornava cada vez mais “estetizada”, e a mulher era (e por tradição continua a ser) a principal administradora e mobiliadora da casa, grandemente incentivada pela indústria da publicidade em rápido crescimento. Não obstante, é evidentemente impossível aplicar a imagem caricata dos filmes de Hollywood aos homens da burguesia instruída: a imagem do milionário caipira, que se enfada com as ambições sociais e culturais da esposa. Esse modelo pode parecer plausível para acumuladores

de primeira geração, ou mesmo para exaustos homens de negócios que voltam para casa depois de um longo dia no escritório e só conseguem pensar nas formas de relaxamento convencionalmente associadas a exaustos homens de negócios. Mas dificilmente se aplicaria ao grande estrato das classes médias, que tinham adquirido instrução secundária e superior, e se definiam socialmente por esse fato e por serem “cultos” (*gebildet*); em especial, não se aplicaria a seus filhos. No mínimo é preciso fazer a distinção entre dois diferentes tipos burgueses que serviram de tema para o romance *Howards End* (1910), de E. M. Forster: os Schlegel e os Wilcox, os cultos e os incultos. Também não devemos esquecer que mesmo os milionários caipiras desse período logo descobriam que colecionar pinturas podia ser uma forma de consumo ostensivo tão boa quanto colecionar cavalos de corrida, iates ou amantes.

Este capítulo, portanto, não aceita uma divisão cultural de trabalho entre homens, cujo envolvimento na esfera do mercado, da bolsa e das comunicações fora dos limites domésticos simplesmente não lhes deixava muito tempo para serem culturalmente ativos, e mulheres, vistas essencialmente como portadoras de valores culturais e espirituais. Pelas razões já sugeridas, não acredito que isso fosse verdade mais que ocasionalmente, na primeira parte do século XIX. Não se esperava que a esfera separada das mulheres fosse inteligente, instruída ou culta, salvo no sentido mais superficial — e superficial era precisamente o que se esperava que a cultura fosse na visão de mundo burguesa.

Durante o período inicial de emancipação das mulheres burguesas, as mulheres de fato conquistaram o direito à alta cultura, bem como outros direitos até então confinados, de jure ou de facto, ao outro sexo. Mas elas o fizeram precisamente por se distanciarem de uma esfera feminina específica, com funções específicas. E, quando permaneciam numa esfera feminina específica, era numa que não tinha muito conteúdo cultural em termos de alta cultura burguesa. Pelo contrário, o grande progresso dentro da esfera separada das mulheres durante esse período foi uma exploração sistemática

das mulheres como mercado para bens e serviços, tanto para compras em geral como para a literatura em particular. De um lado, surgiu uma publicidade endereçada especificamente para mulheres; de outro, o jornalismo para mulheres era produzido na forma de publicações especiais para mulheres, e de páginas especiais para mulheres em jornais e periódicos em geral. As duas tendências concentravam-se, muito conscientemente, nos apelos que, em sua percepção, mais efetivamente pudessem convencer as mulheres a comprar, e focalizavam assuntos que julgavam mais de interesse geral das mulheres como mulheres: família, casa, filhos, embelezamento pessoal, amor, romance e coisas do gênero. A alta cultura não estava entre eles, salvo para uma pequena minoria das extremamente ricas e esnobes, ansiosas para se manter socialmente atualizadas em todos os sentidos. Não há dúvida de que muitas mulheres emancipadas e cultas também devoravam páginas de moda e liam ficção romântica, sem com isso detratarem seu status, mas até hoje não são muitas as mulheres desse tipo que se gabam de uma queda por ficção romântica.

Nada disso significa que as mulheres de 1880-1914 tentassem imitar, menos ainda ser, homens. Sabiam muito bem que homens e mulheres não eram semelhantes, nem quando faziam as mesmas coisas, reconheciam uns aos outros como iguais ou desempenhavam os mesmos papéis públicos, como o demonstra uma espiada nas cartas de Rosa Luxemburgo e nos diários de Beatrice Webb. O que isso quer dizer é que naquela altura a insistência para que as mulheres tivessem uma esfera separada, incluindo a noção de que tinham uma responsabilidade especial com a cultura, estava associada à reação política e social. Homens e mulheres emancipados aspiravam, ambos, a viver num meio social público que não discriminasse um ou outro sexo. Mas nesse meio social público, a cultura, no sentido burguês, era provavelmente mais essencial para a definição de *Bürgerlichkeit* do que até então, ou, quem sabe, desde então.

* Publicado pela primeira vez em *Technology, Literacy and the Evolution of Society: Implications of the Work of Jack Goody*, organizado por David Olson e Michael Cole (Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2006).

10. Art nouveau*

A estética não existe no vazio, sobretudo não a estética de um movimento — ou, se preferirem, de uma família de movimentos — tão profundamente dedicado à arte como parte da vida diária quanto o art nouveau, movimento que quase por definição não só tinha um estilo mas se destinava a um estilo de vida. “O único ponto de partida possível para nossa criação artística”, escreveu o grande arquiteto da Viena *fin-de-siècle* Otto Wagner em seu didático *Arquitetura moderna*, de 1895, “é a vida moderna.” Esta tarde, quero investigar o que era essa “vida moderna” no sentido literal — o ambiente que gerou o art nouveau, e as necessidades sociais dos movimentos artísticos aos quais ele pertencia — aos quais se empenhava em servir. Mais especificamente, a cidade no fim do século XIX. Pois, como observou Rosemary Hill numa das mais perspicazes notícias da presente exposição: “Se existe uma verdade quase universal sobre o art nouveau é que era urbano e metropolitano”.¹

Era urbano e metropolitano em vários sentidos óbvios. Era — basta dar uma olhada nesta exposição — a arquitetura das estações de metrô: o Métro de Paris, a Stadtbahn de Viena. “Seus tipos de edificação” (se me permitem citar mais uma vez a dra. Hill) eram os edifícios de apartamento, as salas de concerto e as grandes piscinas públicas (imagino que ela se referisse à grande piscina do Hotel Gellert em Budapeste). Era um estilo quase completamente secular, salvo para o grande e, por qualquer critério, inimitável arquiteto catalão Gaudí. E por volta da virada do século era, sem dúvida alguma, “a

opção mais avançada para as instituições da vida urbana moderna, para os escritórios do *Glasgow Herald* e do *Die Zeit*, para estúdios fotográficos em Munique e Budapeste, para hotéis, para o metrô de Paris e para lojas de departamento [como Galeries Lafayette e Samaritaine em Paris]”. A rigor, na Itália o estilo foi batizado com o nome de uma loja de departamentos, a saber, Liberty. Estou informado de que até hoje se percebe a influência art nouveau nos ferros ornamentais da Harrods, cuja fachada moderna data de 1900-05. Não devemos esquecer outra parte da moderna infraestrutura urbana produzida nessa época (neste caso, por Philip Webb, velho colaborador de William Morris), a nova Scotland Yard londrina de 1891.

Isso não chega a surpreender. Pelo fim do século XIX as metrópoles da Europa Ocidental e Central — as cidades de mais de 1 milhão de habitantes — tinham quase alcançado as dimensões que teriam no século XX, e portanto requeriam as instituições de serviço que agora associamos a essas cidades, sobretudo um rápido sistema de trânsito urbano. É por isso que, salvo algumas a vapor que estreavam em Londres, as ferrovias elétricas subterrâneas e de superfície foram construídas naquela época: na própria Londres, em Berlim, em Paris, em Viena, até mesmo — a primeira no continente — em Budapeste. Digo “instituições de serviço” deliberadamente, pois aquilo que faziam era mais importante do que qualquer aparência imponente que tivessem. Diferentemente das grandes estruturas simbólicas da modernidade burguesa do século XIX (terminais ferroviários, casas de ópera, parlamentos, ou mesmo esses grandes palácios substitutos, os teatros populares), a monumentalidade — quer dizer, a inspiração recebida de algum estilo histórico aceito como de alta classe — não fazia parte de suas atribuições. Isso, na prática, deixava mais espaço para estilos não tradicionais em edifícios utilitários como estações de transporte público, lojas de departamento e bancos de poupança. No entanto, há outra contribuição importante do art nouveau para a paisagem urbana: é o pôster que achava o estilo geral tão agradável e compatível.

Mas, mesmo que a monumentalidade não fosse especialidade do art nouveau, ele, sem dúvida, dava bastante atenção à sua aparência pública externa. Não há como deixar de reconhecer o impacto do art nouveau nas cidades a ele mais estreitamente ligadas: Helsinque, Glasgow, Barcelona, Munique, Chicago, Praga. Sua taxa de crescimento, é claro, era tão alta que um grande setor de moradias de classe média foi construído no período em que o estilo estava na moda, como é óbvio no caso de Helsinque. (E lembre-se que, deixando de lado as novas instituições de serviço e uma ou outra casa de milionário em Bruxelas ou Barcelona, o edifício art nouveau era essencialmente a construção que servia de alojamento residencial para a classe média.) Mas não é só a taxa de crescimento que explica por que o art nouveau pertence muito mais à face pública de algumas cidades que de outras: muito mais de Glasgow que de Londres, de Munique que de Berlim, e mesmo — embora isso não apareça na presente exposição — do Meio-Oeste de Sullivan e Frank Lloyd Wright que de Nova York. Em geral — Viena e a planejada mostra global da Exposição de 1900 em Paris são as grandes exceções — o art nouveau não é característico de metrópoles nacionais, mas das burguesias conscientes e confiantes de metrópoles provinciais ou regionais. Talvez seja por isso que, apesar das óbvias ligações de família entre todas as suas variantes, não existe um estilo art nouveau único, assim como não existe um nome exclusivo para designá-lo. Em certo sentido, é como a música de rock. Grupos pertencem à mesma família, mas cada um, ou ao menos cada um que seja interessante, busca seu próprio “som” específico. Voltarei ao assunto mais tarde.

Qual era a novidade da cidade *fin-de-siècle*? Era, tinha de ser, uma cidade baseada no transporte de massa — quer dizer, um lugar em que as pessoas não mais podiam caminhar entre os locais onde moravam, trabalhavam e se divertiam. O transporte público barato tornou-se disponível a partir do começo dos anos 1880 — em Nova York, a partir do fim dos anos 1870 — e o morador da metrópole de repente se tornou o que hoje chamaríamos de usuário de transporte público. Para que se tenha ideia da velocidade dessa

mudança: doze anos depois que a Lei dos Trens Baratos de 1883 obrigou as empresas ferroviárias a oferecer passagens baratas em larga escala, o número de tíquetes usados por operários no sul de Londres subiu de cerca de 26 mil por ano para aproximadamente 7 milhões.² Antes disso, ao menos de acordo com as regras dos sindicatos de Londres, o operário que morasse num raio de 6,4 quilômetros do local de trabalho deveria ir e voltar a pé, e o que trabalhasse mais longe tinha direito a ajuda de custo. Mas isso implicava uma inovação considerável: uma preocupação sistemática com a ecologia e os problemas sociais da cidade ou — para usar um termo que apareceu rapidamente no início do novo século, registrado pela primeira vez em 1904 — “planejamento da cidade”.

Dois avanços tornaram necessário o transporte de massa, assim como foram por ele acelerado: a segregação residencial, ou suburbanização, e o desenvolvimento de áreas altamente especializadas dentro da metrópole, como centros especiais para compras, para diversões e para vários tipos de atividade econômica. Veja-se o surgimento do que costumava ser chamado de “teatrolândia”, como parte especializada do West End de Londres e, por conseguinte, pouco depois, do Soho como área de restaurantes. A ampla maioria dos teatros do West End foi construída, ou reconstruída, entre meados dos anos 1880 e a Primeira Guerra Mundial. O mesmo se aplica às novas salas de concerto de Londres, como Palladium, Holborn Empire e Victoria Palace, que vieram complementar os imensamente florescentes cafés-concerto dos bairros operários. Mas mesmo isso implicava certo grau de planejamento urbano, quer dizer, uma reflexão sobre a metrópole como um todo. Não havia nenhum teatro na avenida Shaftesbury antes de 1888, e não poderia haver muito antes disso, porque a avenida Shaftesbury — o próprio nome sugere um elemento de reforma social — era uma obra nova, um primeiro exemplo de planejamento urbano. A propósito, o termo “planejamento da cidade” entrou em uso no começo dos anos 1900 e se estabeleceu quase de imediato. Em suma, já não era possível deixar de pensar nos problemas sociais da metrópole como um todo.

Comparem-se os avanços no transporte de meados da era vitoriana com os do *fin-de-siècle*. É quase certo que a construção de ferrovias provocou a mais maciça perturbação do tecido urbano de Londres desde o Grande Incêndio de 1666, e os dois acontecimentos assemelhavam-se no fato de terem tido um impacto não deliberado sobre a cidade: simplesmente destruíram grandes partes dela de forma descoordenada. De outro lado, os novos sistemas de transporte de massa não só eram planejados para atender viajantes diários, como eram conscientemente concebidos como agentes de suburbanização — ou seja, como meios de redistribuir a população pela área de expansão da metrópole, incluindo aqueles indivíduos que não podiam, ou não queriam mais, morar nas áreas agora especializadas dentro da cidade. Lembre-se que estamos nos referindo à era em que o velho núcleo metropolitano se expandiu, quase sempre sistematicamente, numa “Grande Berlim”, ou Grande Viena, ou Grande Nova York, ocupando comunidades até então independentes, como o Brooklyn ou Steglitz.

Apenas algumas metrópoles — notavelmente Paris — resistiram a essa tendência. E isso, por sua vez, significava mais que coordenar o governo do que antes fora um amontoado de comunidades. Em 1889, Londres conseguiu ter uma câmara municipal pela primeira vez na história. Isso também significava fornecer as estruturas para os cada vez mais especializados distritos da cidade, talvez até moradia e infraestrutura para os moradores redistribuídos.

Pois lembremo-nos também — é de grande relevância para o novo urbanismo — da ascensão dos movimentos trabalhistas, que sugeria a necessidade de tomar alguma providência a respeito das condições estarrecedoras nas quais vivia uma parte tão grande da classe operária urbana.

Veja-se a oferta de uma coisa que um dia foi a glória da Grã-Bretanha, e não é mais, a saber, o sistema de bibliotecas públicas. Uma olhada em Pevsner mostrará que em várias partes de Londres elas foram construídas principalmente nos anos 1890, como também as piscinas públicas locais —

e, o que não é de surpreender, na estética do estilo artes e ofícios que na Grã-Bretanha corresponde ao art nouveau continental. Assim é porque a inspiração era ao mesmo tempo social e estética. Nem é de surpreender que os planejadores urbanos e construtores comunitários tivessem fortes convicções sociais. Vinham do ambiente social-progressista britânico. Estética e idealismo social andavam juntos.

Mas aqui nos deparamos com uma contradição peculiar no coração do art nouveau e da família de vanguardas *fin-de-siècle* da qual ele faz parte. Estou sugerindo que era em grande parte o estilo de certo momento na evolução das classes médias europeias, porém não projetado para elas. Pelo contrário, pertencia a uma vanguarda antiburguesa e até anticapitalista em suas origens, assim como as simpatias de seus praticantes. A rigor, se essa vanguarda tivesse qualquer afinidade sociopolítica era com os novos movimentos trabalhistas, quase sempre socialistas, que surgiram de repente nos anos 1880 e começo dos 1890. O melhor arquiteto do novo estilo, Berlage, construiu a sede do mais poderoso sindicato de Amsterdam, o dos Trabalhadores de Diamantes. O próprio Horta projetou a sede do Partido Trabalhista Belga em Bruxelas, a Maison du Peuple, que foi destruída nos anos 1960, a década mais desastrosa da história da urbanização moderna. E projetou-a especificamente — e aqui eu cito suas palavras — como prédio com “o luxo de ar e luz há tanto tempo ausente das casas pobres dos bairros operários”.³ A rigor, os líderes socialistas belgas eram partidários apaixonados da vanguarda artística da época, que significava simbolismo na poesia e na pintura, realismo socialista ou “naturalismo” na escultura, e art nouveau na arquitetura. É por isso que seu estilo (a preferência por fluidas formas orgânicas, que ainda admiramos nos desenhos de William Morris), sua crítica social e seu ideal de arte como parte integrante de um ambiente vivo e comunal para o povo (quer dizer, as pessoas comuns) foram tão profundamente inspirados pelo movimento das artes e ofícios britânico.

Pois a Grã-Bretanha foi o primeiro país europeu a ser transformado pelo capitalismo industrial e, por consequência, produziu, com Ruskin e Morris,

a mais poderosa denúncia nacionalmente oriunda de suas consequências sociais e culturais, e não menos de seus efeitos na produção das artes e no ambiente humano, e na busca de uma alternativa estético-social. Morris, em particular, foi recebido no continente como o proponente de um evangelho socialmente e, portanto, esteticamente revolucionário, sobretudo em dois outros países industriais: Bélgica, onde o termo “art nouveau” foi, de fato, cunhado, e Alemanha.

Curiosamente, o art nouveau fez impacto não tanto através da política, mesmo via movimento socialista, mas mais diretamente por intermédio de praticantes das artes, desenhistas, planejadores de cidades e até mesmo organizadores de museus e escolas de arte dotados de aguda consciência social. É por isso que a ideologia estética do minúsculo e insignificante movimento socialista britânico dos anos 1880 se tornou uma importante presença europeia. A iconografia socialista de Walter Crane erigiu-se em modelo para os movimentos socialistas continentais bem maiores.

É por isso também que *Pioneiros do desenho moderno*, de Nikolaus Pevsner, tinha razão ao ver Morris e artes e ofícios como ancestrais diretos do movimento moderno em arquitetura: esse sonho duradouro do modernismo do século XX, a arquitetura como construção de utopia social. Para esse fim, a “Guilda de Artesãos”, de Ashbee, foi estabelecida no East End de Londres em 1888. Ebenezer Howard, inspirado numa leitura do utópico *Looking Backward*, do socialista americano Edward Bellamy, texto muito influente nos anos 1880 e 1890, empenhou-se em construir as utopias urbanas/rurais sem classes de suas “cidades-jardins”, ou, melhor dizendo, comunidades urbanas verdes de dimensão humana. Dame Henrietta Barnett, viúva do fundador de Toynbee Hall no East End, desejava apaixonadamente que seu novo Subúrbio-Jardim de Hampstead fosse uma comunidade onde a classe média e os pobres vivessem juntos num clima de beleza e conforto — embora, ao que tudo indica, sem pubs. Ela não o visualizava como a área residencial exclusiva de uma classe, a dos profissionais prósperos, em que acabou se transformando. E os planejadores e arquitetos dessas

comunidades — Patrick Geddes; Raymond Unwin, que construiu a Cidade-Jardim de Letchworth e boa parte do Subúrbio; William Lethaby, que organizou a nova Escola Central de Artes e Ofícios do Conselho do Condado de Londres, estes dois últimos fabianos — vinham do meio social daqueles que tinham trabalhado com William Morris.

E, apesar disso, artes e ofícios não foi apenas um desenho para utopias, mas também uma produção de peças de equipamento e decoração domésticos, elaboradas e inevitavelmente caras. Era uma maneira de mobiliar e decorar o espaço para um novo tipo de vida de classe média — e, no que dizia respeito às mulheres, para as pessoas que nele habitavam. A rigor, uma das inovações britânicas que empolgaram a imaginação do continente foi essa parte essencial da tradição de Ruskin-Morris, que consistia em construir para o *conforto* de alto padrão, mais do que construir bem como ostentação de prestígio. Ideólogos continentais como Muthesius e Van de Velde logo se apresentaram como porta-vozes desse modelo, embora de modos bem diferentes. Na realidade, em países com forte e viva tradição de objetos de luxo, como França e Áustria, o artes e ofícios britânico foi recebido sem a parte política, como em Viena,⁴ ou mesmo com uma política diferente, como na França.⁵ E há uma distância óbvia, talvez uma contradição, entre o Morris que sonhava com uma arte de e para o povo e a firma que produzia produtos caros para a minoria que tinha condições de pagar.

Isso me leva ao segundo dos meus dois temas principais: a transformação da classe média nas décadas imediatamente anterior e posterior a 1900. Discuti isso, com alguma profundidade, no terceiro volume de minha história do século XIX, *A era dos impérios*, e num capítulo anterior, mas vou tentar, brevemente, sumarizar um argumento que ainda me parece convincente. Começo com um curioso paradoxo.

No século da burguesia vitoriosa (tomo esse título emprestado de um historiador francês) membros das classes médias bem-sucedidas tinham

certeza de sua civilização, eram em geral confiantes e nem sempre viviam em dificuldades financeiras, mas só tarde no século viriam a se sentir fisicamente *confortáveis* [...] o paradoxo do mais burguês dos séculos é que seu estilo de vida só se tornou burguês tardiamente [...] e que, como um modo e estilo de vida especificamente de uma classe, só triunfou momentaneamente.⁶

E o momento em que essa mudança ficou óbvia foi também o momento do art nouveau, o primeiro estilo triunfante em toda a linha, e consciente e programaticamente “moderno”. Não é à toa que um livro recente fala do “conforto despidoradamente burguês do art nouveau”.⁷

Houve quatro razões para essa mudança no jeito de viver das classes médias. A primeira foi que a democratização da política enfraqueceu a influência pública e política de todos, exceto dos indivíduos mais estupendos e formidáveis. De um jeito de viver em que “não se podia distinguir a vida privada da apresentação pública de status e pretensões sociais”, eles passaram a adotar um estilo de vida menos formal, mais genuinamente privado. Victor Horta, o grande arquiteto belga do art nouveau, descreve seus clientes, provenientes em grande parte dos confortáveis profissionais da loja maçônica Les Amis Philanthropes, como “pessoas cuja profissão as impede de agir publicamente e demonstrar qualquer interesse por questões políticas e cujo caráter direto as conduz mais à privacidade e à beleza do que às massas e à vulgaridade geral”.⁸ Não que isso os impedisse de ser anticlericais e politicamente progressistas.

A segunda foi certo afrouxamento dos vínculos entre a burguesia triunfante e os valores puritanos que tinham sido tão úteis para acumular capital no passado. O dinheiro já fora ganho, ou já não requeria abstenção. Em suma, gastar tornou-se tão importante quanto ganhar, e mesmo aqueles que não podiam competir com os ultrarricos aprenderam a gastar para seu conforto e fruição. E isso inevitavelmente significava dar mais alta prioridade a considerações estéticas, sobretudo nos gastos das mulheres. Pois não eram,

como escreveu a *Revue des Arts Decoratifs*, o papel e a missão da mulher na sociedade personificar o “frescor da natureza” em seus adornos físicos e ambientes interiores que mudavam com as estações? ⁹ Surpreende que a Exposição de 1900 tenha tomado “A Mulher Parisiense” como seu símbolo monumental?

A terceira foi o afrouxamento das estruturas da família patriarcal. De um lado, houve um grau substancial de emancipação das mulheres burguesas; de outro, a ascensão daquelas que se achavam entre a adolescência e o casamento como categoria independente de “juventude”. Lembre-se que a palavra alemã para art nouveau é “Jugendstil”, ou seja, “o estilo da juventude”. Se me permitem repetir-me: “As palavras ‘juventude’ e ‘modernidade’ às vezes se tornavam quase intercambiáveis, e, se ‘modernidade’ significava alguma coisa, era mudança de gosto, décor e estilo [...]. [Isso] não só afetou a forma de lazer [...] mas expandiu bastante a função do lar como ambiente [e criação] de suas mulheres”.¹⁰ Em certo sentido, esse novo estilo de vida tornou-se tão obrigatório quanto o antigo o fora. Deixem-me lembrá-los daquela casa burguesa, em tudo o mais extremamente anômala, estabelecida nos anos 1890 — a do grande casal fabiano Beatrice e Sidney Webb. Sua casa (que dependia de uma renda imerecida de mil libras esterlinas por ano, soma bastante folgada naqueles dias) pretendia ser essencialmente um espaço para contatos políticos e sede de campanha pela reforma social. Estética, descanso doméstico — na realidade, família e tarefas domésticas — eram a última preocupação de Beatrice Webb, e as festas dos Webb eram espetacularmente indiferentes a conforto, comida e bebida. E, apesar disso, mesmo Beatrice — como ela própria registrou em seu diário — tirava folga das coisas importantes da vida para ir à Heal’s comprar papel de parede e cortinas de William Morris.

Mas houve uma quarta razão. Foi o crescimento substancial daqueles que pertenciam, diziam pertencer ou desejavam apaixonadamente pertencer à “classe média” como um todo. Uma das coisas que mantinham todos os seus membros unidos, sem dúvida alguma, era ir às compras. “Eles mergulham

nisso como se mergulha numa carreira”, escreveu H. G. Wells nesta obra-prima quintessencialmente eduardiana: *Tono-Bungay*; “como classe, falam, pensam e sonham em haveres.” Os haveres apresentados nesta exposição são da ponta milionária do mercado, mas não devemos esquecer que artefatos art nouveau ou coisas com as marcas registradas do movimento — formas orgânicas, curvas sugestivas de plantas e gavinhas, lembrando plantas, corpos femininos com cabeleiras esvoaçantes e drapejamentos — achavam-se disponíveis em todas as faixas de preço, ou estavam, na realidade, disponíveis para todos. Da próxima vez que estiverem na França, olhem bem para a moeda de um franco. Foi desenhada em 1895 especificamente para dar o tom de modernidade, tanto estética como moral. Não foi redesenhada desde então. E, enquanto escrevia sobre art nouveau para meu *A era dos impérios* no fim dos anos 1980, me vi mexendo o chá com uma colher barata, feita na Coreia, cujos motivos decorativos visivelmente ainda provinham do art nouveau.

Mas outro elemento, e este ainda mais importante, de consciência de classe média — pois as finanças de tantos aspirantes ao status de classe média eram limitadas demais para permitir compras por lazer — era um confortável estilo de vida doméstico, com prescrição especial para lazer dentro de casa num lugar caracteristicamente chamado “sala de estar”. Essa vida seria vivida, de preferência, longe das ordens inferiores, entre famílias “como nós” — ou seja, nos bairros ou subúrbios de classe média —, que compravam nas novas lojas de departamento, construídas, em grande número, exatamente nessa época pelos novos arquitetos. Era para a camada inferior desses grupos sociais que alguma coisa parecida com produção fabril tornava mais baratos os produtos do art nouveau. O subúrbio era parte essencial da nova metrópole. Fora do mundo anglo-saxão, é claro, ele ainda não chegara aos níveis mais baixos da classe média. Morar numa “vila” ou “chalé” centro-europeu indicava uma renda e um status social consideravelmente mais altos do que morar no Upper Tooting, de cujos interiores em “Liberty” de imitação *Punch* zombou em 1894.¹¹

O que o tornava uma arte ainda mais “burguesa” era que, de uma forma ou de outra (sobretudo como expressão de orgulho regional ou afirmação nacional), foi adotado pelas elites burguesas que de fato mandavam nas cidades e cuidaram de sua modernização nessa época. Ali a possibilidade de cruzar modernismo com um estilo nacional apropriado, fosse real ou imaginário, era tentadora — asiático em Budapeste, nórdico em Helsinque, eslavo na Boêmia. Barcelona é um maravilhoso exemplo em que planejamento urbano coincide com o estilo “modernista” através do qual a burguesia catalã local se gabava da própria ascensão e riqueza, e se distanciava de seus antiquados e rabugentos governantes em Madri. A eletrificação e o art nouveau local, caracteristicamente conhecido como “modernisme”, andavam juntos, tentando transformar uma capital de província numa cidade mundial, para criar o que seus ideólogos chamavam de “essa imperial Barcelona, que impulsiona a riqueza e a cultura de toda a Catalunha, a rigor de todo o povo hispânico da triunfante Ibéria de amanhã”.¹² E, a propósito, foi o estilo no qual os jovens casais burgueses optaram por mobiliar seus novos apartamentos nos novos bairros burgueses.¹³

Dito de outra forma: por volta de 1900, uma versão qualquer do art nouveau foi o idioma em que segundas e terceiras cidades tentaram estabelecer uma modernidade própria superior à das capitais imperiais, Pepsi-Colas urbanas contra as Coca-Colas dominantes, embora a maioria delas não tivesse ambições tão imperiais como Barcelona. Não que isso se aplicasse ao art nouveau de patrocínio estatal de Viena e Paris, mas as circunstâncias políticas especiais dos governos da França e dos Habsburgo não nos interessam aqui. Seja como for, o art nouveau não foi o único estilo da burguesia *fin-de-siècle*; nem o único no qual o mobiliário urbano foi renovado por volta de 1900. Para citar um exemplo óbvio, mal chegou a afetar o metrô de Londres.

Mas isso deixa sem resposta uma pergunta que todos os visitantes desta exposição devem ter feito a si próprios: por que ele durou tão pouco tempo, a

não ser que se incluía o impacto do movimento britânico de artes e ofícios, que não se ajusta inteiramente no art nouveau, cujo papel na gênese do estilo moderno foi convincentemente proposto por Nikolaus Pevsner?

E, a rigor, no longo prazo a família de estilos art nouveau não se mostrou muito adequada como solução para esses problemas de crescimento e organização urbanos, fosse prática ou simbólica. Na carreira dos melhores arquitetos, o art nouveau e os estilos correspondentes (por exemplo, artes e ofícios na Grã-Bretanha) são um estágio no caminho para o modernismo. O estilo dominante da arquitetura do novo século seria desnudo, retilíneo, pretensamente funcionalista. Compartilhava a apaixonada modernidade do art nouveau, sua rejeição do modelo clássico e de outros modelos históricos. Compartilhava as aspirações funcionalistas de arquitetos como Otto Wagner em Viena, mas rejeitava duas coisas profundamente embutidas no art nouveau: o idealismo do artesanato pré- ou não industrial; e, acima de tudo, o desejo de expressar a modernidade simbolicamente, por meio de ornamentação elaborada, inspirada em formas vivas. Esses dois aspectos prejudicaram o art nouveau. Obviamente, qualquer estilo adequado à sociedade de consumo de massa do novo século — mesmo de consumo de massa de classe média — tinha de rejeitar o anti-industrialismo, pois precisava se adaptar à produção em massa e ser compatibilizado com a máquina.

Curiosamente, isso foi mais fácil para o estilo artes e ofícios do tipo William Morris, apesar da idealização do passado gótico, porque seu apaixonado compromisso com um ambiente de vida melhor, mais belo e mais confortável para as pessoas comuns implicava produção para *uso* diário para todos. É por isso que, como reconheceu Pevsner, há um percurso direto que vai de William Morris a Bauhaus. Não havia uma compulsão técnica equivalente para rejeitar ornamentos, curvos ou não, em nome do funcionalismo puro. É preciso, porém, admitir que a tendência a certa exuberância barroca, particularmente da mostra art nouveau patrocinada pelo governo francês na Exposição de 1900, de fato poderia dificultar a

confeção de produtos adequados a suas finalidades. Por exemplo, a legibilidade da impressão nos pôsteres art nouveau.

Em todo caso, havia algumas coisas para as quais o art nouveau simplesmente não servia. Quando os arquitetos *Jugendstil* da Werkbund alemã, como Peter Behrens, trabalhavam para as grandes empresas industriais, como aeg, que também era afiliada à Werkbund, inevitavelmente passavam a fazer projetos de um jeito bem diferente de como faziam seus projetos para residências privadas. E grandes projetos sociais, como os conjuntos habitacionais municipais, também não eram muito compatíveis com o art nouveau. Portanto, não é de surpreender que, em sua forma extrema, o art nouveau tenha durado poucos anos. Mas pode ter havido outra razão para vida tão curta. A idade de ouro, ou “belle époque”, da burguesia europeia antes de 1914, para a qual seus herdeiros continuavam a olhar nostalgicamente, chegou ao fim. Na maior parte da Europa, as famílias confiantes, endinheiradas, que construíam cidades e eram servidas por empregados sucumbiram à Primeira Guerra Mundial. Apesar disso, a forma de arte sobreviveu do outro lado do Atlântico, por meio de um descendente direto, se bem que menos curvilíneo, do art nouveau francês, a saber, o art déco. Sobreviveu como a face pública da prosperidade metropolitana americana nos anos 1920. A paisagem urbana de Nova York ainda hoje é dominada por dois monumentos arquitetônicos desse estilo, a saber, o Rockefeller Center e o Edifício Chrysler, concluídos no momento exato do grande Crash de Wall Street em 1929. Entretanto, mesmo nos Estados Unidos a belle époque findou com a Grande Depressão dos anos 1930.

* Primeira publicação. Originariamente uma palestra no Victoria and Albert Museum, em 25 de junho de 2000.

11. Os últimos dias da humanidade*

A obra de Karl Kraus não pode ser separada de sua vida, porque ele mesmo, nas palavras de Bertolt Brecht, “fez de si um parâmetro da falta de valor de sua época”. E, apesar disso, não há muita coisa a dizer sobre as circunstâncias exteriores de sua vida. Nasceu em 1874, numa pequena cidade da Boêmia, filho caçula de um rico judeu fabricante de papel. A riqueza da família lhe deu, posteriormente, a independência econômica que serviu de base para sua função na vida cultural e pública e seu estilo de vida, o de um solitário conscientemente idiossincrático. Em 1877, a família mudou-se para Viena, onde Kraus passou praticamente a vida inteira, a não ser pelas longas jornadas, fazendo viagens ao campo e à Alemanha, costumeiras, na época, nas classes médias abastadas. Foi na Alemanha que acabou encontrando talvez não mais admiradores mas menos inimigos entre escritores e artistas. Morreu em Viena, aos 62 anos, em 12 de junho de 1936.

Ele preferiu desempenhar o papel de forasteiro, por princípio. À maneira de Groucho Marx, recusava-se a fazer parte de qualquer clube que aceitasse como membro alguém como ele. Não pertenceu a escola alguma, mesmo que possa ser classificado como parte da segunda vanguarda vienense, que se mantinha distante do “modernismo” dos anos 1880, de Hermann Bahr e Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt e o *Jugendstil*, Arthur Schnitzler e o naturalismo. Não tinha escola própria, apesar de ter atraído e influenciado outros forasteiros de talento (em Viena, Schönberg, Wittgenstein, Loos, Kokoschka, os jovens social-democratas e expressionistas; na Alemanha,

posteriormente, Benjamin e Brecht), e defendia escritores subestimados. Não colaborou em jornais ou periódicos. No fim, para ele foi uma decisão lógica publicar uma revista própria, como e quando lhe apetecesse, e em última análise escrevê-la do começo ao fim. Quem quisesse conhecer suas opiniões tinha de optar entre buscar suas palavras escritas ou procurá-lo pessoalmente, através das palavras escritas e cantadas de suas famosas apresentações noturnas, onde também aparecia sozinho.

Sua vida pública consistia nesse monólogo da vida inteira proferido perante o mundo. Privadamente, levava vida isolada, a bem dizer, do grande público, que ele rejeitava como tal, andando sozinho pelas ruas de Viena, “um homenzinho pequeno, de constituição franzina, bem barbeado, míope, com feições nobres e muito bem definidas”, reconhecido e cumprimentado por passantes — Viena é uma grande cidade provinciana — mas repelindo sistematicamente os cumprimentos daqueles que não conhecia pessoalmente. Não pertencia a nenhum círculo. Trabalhava muito e de modo intenso, tinha entusiasmo pela natação e perseguia implacavelmente os inimigos com a satisfação do guerreiro íntegro, a quem os iníquos ofereciam a oportunidade de demonstrar a própria superioridade. Permaneceu solteiro, ainda que, durante a Primeira Guerra Mundial, tenha proposto casamento à baronesa Sidonie Nádherný von Borutin, cujo amor tornou a época d’*Os últimos dias da humanidade* menos intolerável para ele. (Kraus gostava de frequentar os círculos da nobreza boêmia e também, de acordo com a amiga princesa Lichnowsky, tinha “um segredo que lhe permitia cativar, calma e informalmente, os melhores membros da sociedade”.) O casamento não se verificou, pois consta que o poeta Rainer Maria Rilke chamou a atenção da baronesa para as desvantagens de uma união com um judeu de classe média, por mais brilhante e agradável que fosse. Era odiado. Era reverenciado. Quase com certeza, era levado a sério. A imprensa vienense em geral ignorava sua existência. Para seus admiradores, ele era o parâmetro de uma era corrupta. Se figuras literárias “são genuínas e verdadeiras, ou superficiais e desonestas, pode-se reconhecer pela atitude de Karl Kraus”,

escreveu Friedrich Austerlitz no *Arbeiter-Zeitung*, embora Kraus não tenha poupado nem sequer o seu jornal. Só o nacional-socialismo foi capaz de silenciá-lo. Ele não entendeu mais sua época depois que os nazistas chegaram ao poder, e morreu em solidão.

O extraordinário talento do jovem Kraus — para o palco, que continuou vedado para ele por razões físicas, talvez ainda mais para a literatura — ficou evidente muito cedo. Aos dezoito anos de idade ele já escrevia para periódicos e deu sua primeira palestra. Ao longo dos anos 1890, fez nome como jornalista, crítico e polemista político-literário — contra Hermann Bahr e os modernistas dos anos 1880, contra o sionismo moderno de Theodor Herzl. O *Neue Freie Presse*, o jornal mais importante das classes médias liberais dos Habsburgo, ficou bem impressionado o suficiente para oferecer ao jovem de 25 anos o cargo de sucessor do brilhante Daniel Spitzer (“o austríaco bom é, acima de tudo, o austríaco cauteloso”) como editor do satírico *Feuilleton*, ou seção de arte.

Kraus recusou a oferta e, no mesmo ano em que renunciou à comunidade judaica, fundou seu próprio periódico, *Die Fackel (A Tocha)*. As pequenas revistas de um vermelho-vivo publicadas esporadicamente, e cujos colaboradores aos poucos diminuía, para serem substituídos por comentários mortais a respeito de citados desatinos ou malícia, eram o microfone através do qual ele dirigia suas palavras para, ou melhor, contra, o mundo. Por meio delas, ele se tornou “Fackelkraus”, adaptando o papel do profeta bíblico da extinta era dos Habsburgo e da recém-desenvolvida cultura da mídia — com a mesma paixão, mas numa prosa mais estilizada e com muito mais graça. As polêmicas eram para ele uma necessidade tanto moral como estética. Graças à sua independência financeira, pôde insistir nelas até a morte, embora depois de 1933, quando perdeu seus leitores alemães e parte dos seus leitores austríacos, chegasse a pensar seriamente em fechar a revista. A morte o livrou de tomar essa decisão em favor do suicídio intelectual. Como tudo que Kraus escreveu, *Die letzten Tage der Menschheit*

(*Os últimos dias da humanidade*) foi publicado pela primeira vez em *Die Fackel*.

Profetas bíblicos, moralistas e mesmo satiristas morais têm pouco interesse em programas políticos. O próprio Kraus escreveu sobre a “tendência apolítica” de *Die Fackel*, sobre sua “visão não ofuscada por nenhum espetáculo político-partidário”. Mas não podemos, de forma alguma, chamá-lo de apolítico, embora questões como a monarquia ou a república, o direito à autodeterminação nacional e ao sufrágio universal não o comovessem. Manteve-se, conscientemente, fora da política partidária, para decepção dos socialistas, que teriam gostado de contar o grande oponente do sistema como um dos seus, e a quem ele atacava menos sistematicamente e talvez com mais pesar do que aos demais partidos e políticos. Por um momento, depois da Primeira Guerra Mundial, até pareceu que sua oposição comum à guerra havia criado uma relação mais estreita. Foi uma ilusão. Kraus não se encaixava em nenhuma classificação política e continuou fora da política partidária, mesmo quando se manifestava sobre os assuntos do momento. Questões políticas para ele tinham importância secundária, porque estava convencido de que “não é nos organismos representativos, nem nos parlamentos, mas nas redações que se exercem os poderes efetivos”.

Kraus ouviu, ou melhor, leu, os sinais que o convocavam para a última batalha, nos jornais. Reconheceu, no jornalismo burguês dos anos pré-guerra, e acima de tudo no *Neue Freie Presse*, o germe — não, de alguma forma já a realidade — de nossa própria era da mídia, construída sobre o vazio da palavra e da imagem. Ele sabia “onde o espírito perece e onde sua carcaça, a frase, tem melhor sabor para as hienas”. A imprensa não só expressava a corrupção da época, mas era, ela própria, a grande corruptora, simplesmente pelo “confisco de valores através de palavras”. O dito de Confúcio, que ele descobriu tardiamente mas com satisfação, parecia sair de sua própria boca:

Se a linguagem não estiver correta, o que é dito não é o que se quer dizer; se o que é dito não é o que se quer dizer, o que precisa ser feito não será feito; se isso não é feito, a

moral e a arte se deterioraram; se a justiça se extravaiava, o povo esperará em impotente confusão. Por conseguinte, não deve haver arbitrariedade no que se diz. Isso é mais importante que tudo.

Karl Kraus dedicou a vida a ordenar o mundo com palavras. A corrupção de valores pela palavra — falada, ouvida, acima de tudo lida — dá a *Os últimos dias da humanidade* forma e estrutura. Não por acaso cada ato da tragédia começa com os gritos dos vendedores de jornais e manchetes.

Os últimos dias da humanidade tornou-se uma das grandes obras-primas da literatura do século XX, porque a época (“estes grandes tempos que conheci quando eram tempos tão pequeninos”) finalmente merecia as salvas de artilharia que Kraus tinha lançado contra alvos menores até 1914. Seu campo sempre fora a história mundial, que, como sabemos, é o Supremo Tribunal de Recursos do mundo, mas ele a escreveu como repórter local de Viena, cuja localização ideal, marcando o início de cada ato d’*Os últimos dias*, é representada por Sirk-Ecke, a esquina da Ringstrasse com a Kärntnerstrasse, onde toda a Viena elegante se reunia para o passeio diário. Seu cosmo era o microcosmo. Foi só com o assassinato do arquiduque Francisco Fernando em Sarajevo — ainda hoje um nome nefasto — que o microcosmo automaticamente se ampliou em macrocosmo, e a crônica local tornou-se reconhecível como um comentário sobre o fim de todo o mundo, como a “tragédia da humanidade”.

Os últimos dias da humanidade foi escrito durante a Primeira Guerra Mundial, à qual Kraus se opusera desde o início, condenando-a publicamente em suas palestras. Ele escreveu os primeiros rascunhos da maioria das cenas nos verões de 1915 a 1917, e as reescreveu em 1919, para publicação em forma de livro. No mesmo ano, saiu em três edições especiais de *Die Fackel*, e, em 1922, em forma um pouco mais ampliada, por sua própria editora, na *editio princeps* de 792 páginas. Na versão original, esse drama, “cujas dimensões preencheriam, de acordo com medidas terrestres de tempo, cerca de dez noites [...] era destinado para teatro em Marte”, e não era, portanto, para ser encenado em nenhuma apresentação terrestre. Foi só

em 1928 que, em princípio — e contrariando os justos protestos de seus admiradores —, ele autorizou o Centro Social-Democrata de Artes em Viena a apresentar uma versão para o palco, resumida e, para ser franco, inevitavelmente inadequada. O próprio Kraus fez leituras públicas de variantes da versão para o palco na primavera de 1930, em Viena, Berlim, Praga e Moravská Ostrava, mas nunca mais, depois disso. Só foi publicado em 1992.

A versão atual d'*Os últimos dias da humanidade* é, portanto, apenas uma seleção pequena e, diga-se de passagem, politicamente — no tocante à ascensão do nacionalismo — um tanto adaptada do grande drama marciano. Não pode, nem deve, substituir a leitura da obra verdadeira. Mas essa edição contém algo que não se encontra na obra maior, embora também seja essencial para os leitores: os desenhos de Georg Eisler. A edição original d'*Os últimos dias da humanidade* incluía apenas duas ilustrações: o notório frontispício da “expressão facial austríaca” do jovial carrasco, elevado ao trono sobre um cadáver, cercado por outros austríacos com e sem uniforme, que também querem aparecer no quadro; e a imagem final de um crucifixo destruído por fogo de artilharia no campo aberto. (Uma delas era a reprodução de um cartão-postal vendido pelas ruas da monarquia depois da execução de Cesare Battisti, um socialista italiano; a outra fora enviada a Kraus pelo jovem Kurt Tucholsky.) Uma edição ilustrada de uma tragédia mundial que, como o genocídio, resiste a qualquer representação direta parece, à primeira vista, presunçosa. Porém, o que Georg Eisler está comentando e explicando em seus desenhos não é o tema, mas o autor. Como vienense, Eisler, por assim dizer, absorveu Kraus no leite materno. Filho de um discípulo de Schönberg e discípulo, ele mesmo, de Kokoschka, que entre todos os artistas plásticos tinha as mais fortes ligações com Kraus, Eisler também cresceu com Kraus como artista. Ninguém está em melhor posição para fazer uma ponte entre o texto d'*Os últimos dias* e o leitor moderno.

Esse texto hoje só é acessível com muita dificuldade. Para vienenses da minha geração e de Eisler, *Os últimos dias* é simplesmente parte da vida. O exemplar da primeira edição, que continuamente releio, traz no frontispício o nome de minha mãe, uma entre tantos admiradores de Kraus provenientes da classe média vienense. A “expressão facial austríaca” acompanhou minha infância. Jovem demais para ter vivido a Primeira Guerra Mundial e a morte da monarquia, conheci as duas coisas por intermédio desse livro. Descobri o assassinato do arquiduque Francisco Fernando na Ringstrasse de Karl Kraus, no prelúdio da peça, que infelizmente não foi incluído na versão para o palco. (“um vendedor de jornais: Edição extra! Assassinato do herdeiro do trono! Culpado preso! UM PASSANTE (*para a mulher*): Graças a Deus, não é judeu.”) Comecei a aprender história mundial nos sotaques dos tenentes Pokorny, Nowotny e Powolny, do subscritor e do patriota, do velho Biach e dos meninos Gasselseder e Merores, aos quais Georg Eisler agora deu rosto e forma. Até o dialeto vienense ainda é o mesmo da minha meninice. Para os vienenses da minha idade, *Os últimos dias*, apesar das alusões a figuras e acontecimentos da época hoje esquecidos, é compreensível, até mesmo normal. Mas dificilmente é assim para outros, sobretudo para leitores não austríacos, que tropeçam direto nessa obra colossal, impenetrável, visionário-documental.

Mas será que essa obra precisa de comentário? Será que hoje — como sempre — nos é indiferente saber de quem e de que tratam as cenas d’*Os últimos dias*? Quem provocava a IRA e o desprezo de Kraus? Cenas e figuras, como a esquecida correspondente de guerra Alice Schalek e as citações de amarelecidos artigos de fundo, só existem para nós, e para o futuro, por intermédio de Kraus. Não seria suficiente saber que “as conversas mais improváveis aqui reproduzidas são transcrições literais; que as invenções mais ofuscantes são citações”?

Sim e não. Decerto é irrelevante o fato de que, por exemplo, Hans Müller, que pronuncia algumas falas idiotas na primeira cena do primeiro ato, foi um merecidamente esquecido, mas na época bem-sucedido e muito

conhecido, dramaturgo. Uma brevíssima nota de rodapé é suficiente para resgatar o que importa na quarta cena do primeiro ato, a conversa dos quatro (reais) líderes militares através de gerações; “Der Riedl”, para quem o general Habsburgo escreve um corriqueiro cartão-postal “do distante acampamento”, era o proprietário de um favorito café vienense.

De outro lado, é parte da era cujos membros podres Kraus observou até o ponto de amputação: que ela consiste *apenas* no que é especificamente lido e visto, no que é entreouvido palavra por palavra. Não se trata de entender o “frouxamente dissolvente dialeto do último vienense, que é uma mixórdia de vienense e judeu”, menos problemático para o leitor alemão de hoje que o texto de Shakespeare o é para o aluno inglês de nível médio, mas de capturar o tom característico da voz da época. Isso é especialmente vital no caso de um escritor como Kraus, porque sua ideia da palavra era, na verdade, auditiva. O texto escrito e o texto encenado, substitutos, ambos, da carreira de ator que lhe fora negada, vivem em harmonia. Sua prosa admirável, mas com frequência forçada, que no texto impresso exige atenção contínua e intensa, ganha vida quando lida em voz alta. “Sou talvez o primeiro caso de escritor que vivencia sua escrita ao mesmo tempo em termos teatrais”, comentou. “O que escrevo é atuação escrita.”

Talvez não seja por acaso que Kraus, mais ou menos na mesma época (1910-11), decidiu apresentar *Die Fackel* como um puro monólogo e voltou a realizar as leituras públicas noturnas que abandonara no começo dos anos 1890.

“Recuperei a essência [da época]”, escreveu ele num dos monólogos de *Die Nörgler* (O resmungão) na edição completa d’*Os últimos dias*, “e meu ouvido descobriu o ruído das ações, meu olho o gesto da fala, e minha voz, quando apenas repetindo, tem citado de tal modo que o tom fundamental permaneceu fixado para todo o sempre.” É precisamente esse “gesto da fala” — as ações e atitudes, a linguagem corporal —, o qual é parte da inflexão da época, que está refletido nos desenhos de Eisler. Eles são uma importante contribuição para o entendimento do texto.

Mas isso é importante também por outra razão. *Os últimos dias da humanidade* não era apenas um grito de protesto contra a Primeira Guerra Mundial e a corrupção da tragédia da humanidade pelo jornalismo. (“Que eles vejam como estão rezando.”) O livro era também um pleito apaixonado contra a Áustria dos Habsburgo, que Kraus, não sem boas razões, considerava responsável pela deflagração das hostilidades; contra esse “semblante austríaco”, que vaga em infindável diversidade, mas sempre com a mesma superficialidade, através das cenas de seu drama. “Não é essa face, não é a Áustria, não é a guerra”, escreveu ele em seu *Nachruf* (obituário) da monarquia, logo depois da guerra, “não é esse ávido e sanguinário fantasma, exigente de necessidade e de morte, de dança e de alegria festiva, de ódio e de esporte, que nos persegue desde o seu túmulo na noite dos séculos? [...] Pois este, aquele, aqueles e muitos outros eram assassinos não porque fosse tempo de assassinato, mas por falta de imaginação.” É a face dos oficiais da Sirk-Ecke (“a fachada Ringstrasse dessa fortaleza de pecado”), dos generais que só estavam interessados no mapa do teatro da guerra diante do fotógrafo (a expressão inglesa “photo opportunity” [ocasião escolhida ou arranjada para tirar fotos que sirvam de publicidade favorável] ainda não tinha sido descoberta), dos repórteres e figuras literárias ansiosos por um conflito que, todavia, se ocupavam de outras coisas em Viena. Para Kraus a velha monarquia não apenas estava condenada à morte — como qualquer funcionário governamental de Viena sabia —, mas também merecia a pena de morte.

Nunca, provavelmente, um império foi conduzido para o túmulo com mais zombaria que o dos Habsburgo. E, no entanto, isso nos deixa diante do paradoxo de que a morte de nenhum outro império do nosso século, rico como tem sido de impérios, produziu tanta literatura importante. Pensemos em Musil, em Joseph Roth, e não menos n’*O bom soldado Švejk*, de Jaroslav Hašek, e n’*Os últimos dias da humanidade* — todas elas obras que tratam da queda da velha monarquia.

O que vincula todas essas contribuições ao gênero dos “elogios fúnebres da Áustria” é um senso da absurdidade desse regime, da comédia de sua tragédia, que não pode ser completamente evitado nem sequer pelas mais implacáveis denúncias. Mesmo os (poucos) olhares retrospectivos sentimentais para a época de Francisco José trazem um sorriso irônico.

Nada, por exemplo, é mais desumano que o tema da cena no hospital militar (ato 4, cena 6, d’*Os últimos dias*), que pode ser comparada, a propósito, com o maravilhoso capítulo oitavo d’*O bom soldado S ˇ vejk* (“S ˇ vejk, o falso doente”). E, apesar disso, a boca do leitor assombrado não consegue evitar a contorção de uma risada. Mas quem consegue rir de Dachau e Mauthausen? Não rimos nem sequer dos oficiais, soldados e deficientes físicos nos quadros de George Grosz, que correspondem exatamente às cenas contemporâneas da Ringstrasse nos atos finais do drama de Kraus. Os oficiais Nowotny, Pokorny e Powolny são horríveis porque também são cômicos; não menos horríveis, mas decididamente mais cômicos que as figuras alemãs d’*Os últimos dias*. E não é assim porque Kraus tivesse um ouvido mais agudo para a fala vienense do que para os modos de falar alemães, mas porque se poderia sustentar que a situação da Áustria na guerra era desesperada, porém não séria.

O Império Alemão só era absurdo para os estrangeiros, jamais para seus próprios cidadãos. Esse clima específico da monarquia dos Habsburgo, tão favorável à literatura, também pode ser trazido para mais perto de nós pelos desenhos de Eisler.

Esse clima explica também por que a guerra representava mais para Kraus do que a irrupção da crueldade e dos assassinatos em massa na sociedade organizada. Ele a viu, de imediato, como o colapso de todo um mundo, ou seja, da civilização liberal-burguesa do século XIX, à qual ele próprio pertencia, muito embora com relutância. Pois em vários sentidos a Viena dos últimos anos de Francisco José era o encontro dos burocratas josefistas com a burguesia judaica esclarecida, ambos comprometidos com o grande ciclo de arquitetura pública ao longo do Ring, manifestos ideológicos do

liberalismo burguês de seu século e sua expressão clássica. Ambos se achavam sitiados: um fino estrato dos cultos leitores de fala alemã do *Neue Freie Presse*, girando em torno das massas da população rural eslávica, e sitiados como suportes de um Estado que não tinha futuro. O certo é que, desde o fim do século, os vienenses estavam já muito mais cientes da crise dessa civilização do que outras partes da Europa. Kraus, que desejava a queda do mundo liberal, estava preparado. No entanto, como era Viena que ele atacava, ou ao menos os leitores do *Neue Freie Presse*, não apenas como “kakanians” (para usar o termo de Robert Musil) mas como paradigma do desenvolvimento total da sociedade liberal-burguesa, tecnológico-capitalista, a guerra tornou-se para ele os últimos dias não apenas da Áustria, mas da humanidade. Pois depois desse colapso seria impossível voltar atrás. Havia apenas um passo para a frente, rumo a um inimaginável futuro apocalíptico.

Mas a monarquia moribunda deu a Kraus alguma coisa a mais. Permitiu-lhe escrever mesmo durante a guerra uma obra que em outro lugar só poderia ter sido escrita depois que ela terminasse, como uma maneira de lidar com um passado traumático porém pessoal, como ocorreu, por exemplo, com a literatura de guerra que começou a aparecer na Alemanha dez anos depois do colapso. Em que outro lugar da monarquia dos Habsburgo um adversário aberto do conflito teria tido permissão para protestar contra ele, publicamente, falando e escrevendo? Onde mais poderia essa palestra “tomar a forma, perante uma plateia que consistia parcialmente em oficiais e em outros militares, de uma declaração agressivamente pacifista que” — isto na primavera de 1918 — “desencadeou uma aprovação quase unanimemente entusiástica da plateia”, ou, ao menos, foi denunciada como tal pelo centro de resistência à propaganda inimiga do imperial e real Ministério da Guerra? E onde mais poderia um superintendente de polícia do distrito em questão, “que assistira a essa palestra como representante do governo”, informar a seu departamento que Kraus tinha, na verdade, feito uma palestra contra gás venenoso, “que causou uma impressão

extremamente desagradável, até angustiante” no superintendente, “mas ele não vira razão para intervir”?

A polícia vienense fechara com o escritor um acordo pelo qual qualquer obra já publicada em *Die Fackel* poderia ser lida em público sem mais confusão, mas ele se comprometia a submeter à censura peças ainda não publicadas. Por sua vez Kraus, intimado pela polícia depois de uma denúncia, reagiu com uma queixa formal por difamação cometida por pessoa desconhecida que falsamente informara sobre o conteúdo de seu discurso contra a guerra. E onde mais a não ser na Áustria dos Habsburgo poderia absolutamente nada mais ter acontecido, até que a história mundial fechasse o arquivo sobre a própria Áustria dos Habsburgo, pouco antes de a relíquia sobrevivente de seu Ministério da Guerra fechar o arquivo sobre o caso Kraus?

O âmbito histórico dos acontecimentos e das experiências apropriados por Kraus era comparativamente estreito. Há coisas em nosso século que apagam de vez até o mais venenoso sorriso do rosto do mais apaixonado satirista. Karl Kraus disse, ele mesmo, a respeito do nacional-socialismo: “No que diz respeito a Hitler, nada me ocorre dizer”, e, quando afinal alguma coisa lhe ocorreu, sua linguagem já não era adequada. “A palavra caiu no sono quando aquele mundo acordou.” Na história da União Soviética houve lugar para o satirista na época da Nova Política Econômica e na era Brejnev, que, diga-se de passagem, por vezes lembra os últimos anos dos Habsburgo; mas não nos tempos carrancudos de Ióssif Stálin, dos quais até hoje ninguém ri, nem retrospectivamente.

Kraus teve a sorte de viver quase até o fim de seus dias num mundo e numa época em que lhe foi possível escrever com liberdade, e em que a desumanidade ainda não era tão grande a ponto de reduzir as palavras e, mais ainda, a sátira ao silêncio. Ele ainda pôde encontrar palavras para o primeiro grande ato de tragédia do século XX, a guerra mundial de 1914. Encontrou-as nos artigos de fundo, nos anúncios, em conversas entreouvidas, nas reportagens de jornal de uma época em que reconheceu

que uma tragédia se desenrolava aqui, na qual não o rei Lear, mas o Bobo, não Hamlet, mas Rosencrantz e Guildenstern, eram os principais personagens. Encontrou palavras para o indizível numa época em que este ainda não se tornara absolutamente indizível.

Bertolt Brecht escreveu seu melhor e mais lapidar epitáfio: “Quando a época golpeou a si mesma com mão violenta, ele foi essa mão”.

* Primeira publicação em inglês, com tradução de Christine Shuttleworth.

12. Herança*

O que resta, o que é lembrado e o que ainda é utilizável no legado da cultura burguesa clássica?

“Alta” cultura é tanto um mecanismo para gerar produtos permanentes na forma de objetos preserváveis — edifícios, pinturas, livros etc. — como um conjunto de variáveis fluxos de ação que podemos chamar de “representação” — cantar, atuar, dançar etc. —, impermanentes por natureza, embora, graças à tecnologia do século XX, possam deixar registros permanentes — gravações, filmes, discos, rígidos ou não. Mais relevante para o assunto, algumas apresentações são realizadas em edifícios especiais que podem fazer parte do que se considera o patrimônio cultural preservável, ainda que nem todos façam. A rigor, desde o surgimento dos aparelhos domésticos para preservação de cultura — o rádio nos anos 1930, a televisão e, por fim, os aparelhos portáteis, cada vez mais adaptáveis, do começo do século XXI —, o espaço para a localização formal de apresentações públicas ficou muito mais restrito, mas o orgulho nacional, ou mesmo a megalomania, tem, apesar de tudo, continuado a multiplicar esses ambientes e redes. Eles têm sido notavelmente estimulados pelo crescente número de eventos de apresentação global, como as Olimpíadas.

Este ensaio não trata especificamente de cultura no sentido antropológico amplo, embora, na verdade, seus procedimentos, e os objetos que gera, sejam hoje cada vez mais tidos como parte do patrimônio cultural nacional, a ser preservado em museus especializados e sites culturais. Mas, como veremos,

não se podem evitar os espinhosos problemas de “identidade cultural”, sobre os quais falaremos mais adiante.

Até o surgimento de uma cultura orientada pelo mercado de massa no século XIX, o mecenato encomendava e colecionava a maioria dos objetos de alta cultura, exceto os gerados por essa primeira cria da revolução tecnológica, a máquina impressora. Vem daí a insistência, que ainda domina colecionadores de “obras” únicas, não repetíveis e por conseguinte caras, do que ainda é chamado de “mercado de arte”. Na Europa, os produtores de arte não reproduzível dependiam em grande parte das cortes de monarcas, príncipes e nobres, de patriciados urbanos e milionários e, é claro, da Igreja. A grande arquitetura ainda depende, essencialmente, dessa forma de patrocínio interessado basicamente em prestígio e talvez floresça melhor do que o resto das artes visuais por essa razão.

O mecenato sempre teve papel menos saliente nas artes do espetáculo, que eram firmemente arraigadas nas práticas e diversões da gente comum, mas certas elaborações específicas foram adotadas pela Igreja e pela cultura cortesã, e em consequência se tornaram grandemente dependentes desse mecenato. Algumas ainda o são, notavelmente a ópera e o balé. O papel de mecenas tem sido assumido, em geral, pelo Estado ou por outras entidades públicas, e mais raramente (como nos Estados Unidos) pelo *campanilismo* de um patriciado bilionário local. Noto de passagem que, à diferença dos times de futebol, grandes centros de espetáculos artísticos não foram, até agora, adquiridos como itens de luxo por superbilionários individuais. A típica solução burguesa do século XIX — cooperativas de amantes da arte mais ou menos ricos, que contribuía regularmente ou compravam assentos ou camarotes permanentes em teatros — desapareceu.

A produção cultural, incluindo a realização de espetáculos, que visa ao lucro num mercado de massa, fundado, como é o caso, na “era da reprodutibilidade técnica” de Benjamin, é essencialmente produto do século XX, exceto o que sai da máquina impressora. Em tese, sua sorte depende das vendas, e portanto não requer nenhum apoio, subsídio ou conservação

institucional. Não há razão para que *A ratoeira*, de Agatha Christie, não continue por mais meio século sustentada por conta própria. Inversamente, com o declínio das plateias de cinema, grande parte dos cinemas britânicos, desde os espaços intimistas aos auditórios do Kilburn State com 5 mil lugares, sumiu de vista e do mapa, provocando como protesto um único arco do lado de fora de Euston Station. Eles viveram e morreram através da bilheteria. Entretanto, dá-se às vezes que produções de espetáculos voltadas para o mercado não conseguem encontrar um público permanente grande o bastante. Podem, portanto, vir a precisar de subsídio ou de ajuda porque seus praticantes e produtos, como o jazz e alguns filmes de vanguarda, são tidos como valiosos culturalmente ou por outras razões não econômicas, mas não conseguem obter retorno comercial adequado. E podem, portanto, passar a integrar a infraestrutura de proteção cultural, como o enclave de música clássica (por exemplo, o Lincoln Center, em Nova York) e, cada vez mais, as instituições de ensino superior.

Aqui é preciso fazer uma distinção entre “cultura nacional”, que se costuma definir nos termos de uma unidade etnolinguística existente ou esperada, e o conjunto de produtos e atividades de alto prestígio estabelecido (sobretudo no século XIX) como um corpus de “alta cultura” universal ou cultura “clássica” e adotado como tal pelas elites de sociedades não europeias entusiasticamente modernizantes — quer dizer, ocidentalizantes. Graças ao alto prestígio desse corpus e do potencial para gastos ostentatórios que representa para sucessivas gerações de recém-enriquecidos e poderosos, ainda é assim até hoje, especialmente nas artes plásticas e na música, influenciando o conteúdo de museus e galerias, o repertório de concertos e óperas, o recrutamento de músicos e cantores, em Tóquio, Beijing e Seul, bem como em Estocolmo e Los Angeles, em grande parte como uma sucessão histórica de “grandes obras” de “grandes artistas”.

A divergência entre cultura nacional e universal é bem ilustrada pela diferença entre o primeiro e o segundo museus de Oskar Reinhardt de Winterthur, um dos grandes colecionadores suíço-alemães. Seu primeiro

museu se especializava em pinturas alemãs, austríacas e suíças dos séculos XVIII ao XIX, que na maior parte são atraentes mas não estão incluídas, por assim dizer, no circuito do turismo cultural. De outro lado, em sua vila privada Reinhardt estabeleceu uma segunda galeria de “grande arte” de aceitação universal, que ainda é uma das grandes coleções de arte privadas do século XX. Os conteúdos desses museus não são nacionais, apesar de sua localização em certos lugares, e não pertencem a nenhum patrimônio cultural nacional, qualquer que tenha sido sua forma original de acumulação (roubo, conquista, monarquia, dinheiro ou patrocínio). Coleções desse tipo podem ou não vir a ser o alicerce de museus oficialmente designados como nacionais, mas de todo modo sua intenção é supranacional. Porém, um novo problema surgiu no mundo da descolonização e do moderno turismo globalizado, a saber, a concentração do corpus de “grande arte” de aceitação universal quase sempre em museus e coleções de antigas potências imperiais ocidentais (quer dizer, até o século XX basicamente europeias) e nas acumulações de seus governantes e dos ricos. Isso provocou uma demanda pela repatriação dessas obras para seus territórios de origem por Estados que agora os ocupam, como na Grécia, na Turquia e na África Ocidental.

Embora isso ainda alimente muita controvérsia, é improvável que a distribuição geográfica da grande arte universal venha a se alterar fundamentalmente, pois nenhum museu no mundo emergente, por mais rico que seja, pode competir com a extraordinária concentração de “grande arte” globalmente aceita na Europa e nos Estados Unidos, e, graças à conquista, ao roubo e à fraude, os tesouros das outras grandes culturas não estão, de forma alguma, ausentes nas coleções ocidentais. No entanto, essa distribuição será afetada por outra mudança ocorrida no último meio século: o aparecimento do museu que constitui, por si, a grande atração cultural, independentemente do conteúdo. Esses edifícios espetaculares, e em geral arrojados, vêm sendo construídos por arquitetos de estima universal e se destinam a criar grandes polos globais de atração em centros em tudo o

mais periféricos e provincianos. O que acontece dentro deles é irrelevante ou secundário, como no caso pioneiro da Torre Eiffel, que existe simplesmente para ser admirada. O famoso Museu Judaico de Berlim, de David Libeskind, na verdade perde muito de sua força simbólica com a tentativa de utilizá-lo para a realização de exposições apropriadas. A Casa de Ópera de Sydney, do início dos anos 1970, é um exemplo conhecido, mas nos anos 1990 a cidade de Bilbao, em tudo o mais relativamente inexpressiva, transformou-se num centro turístico global graças ao Museu Guggenheim, de Frank Gehry. Não obstante, coleções de significado para o mundo inteiro existentes na Espanha, como o Prado e o Thyssen-Bornemisza, ainda não precisam recorrer a ambientes de acrobacia arquitetônica. De outro lado, a arte visual contemporânea, desde o esgotamento do modernismo nos anos 1950, tende a achar adequados e agradáveis para apresentações e exposições esses espaços que exageram a própria importância e são funcionalmente incertos. Com isso, ela talvez acabe genuinamente por eliminar a diferença entre “global” e “local”, assumindo parte do antigo apelo, como parece estar acontecendo entre a Tate Britain e a Tate Modern em Londres.

O problema não está no legado de produtos de alcance puramente nacional ou provincial, que em geral contam com a proteção de autoridades e colecionadores patrióticos, e, a rigor, do fato de que despertam pouco interesse fora de sua “nação”. O problema está nos produtos, de origem nacional ou não, que são vistos como parte do cânone internacional “das artes”, seja pelos conquistadores ou, como hoje é mais provável, pelo mercado. São obras de arte que vale a pena adquirir fazendo ofertas, roubando, contrabandeando e falsificando.

Isso levanta a questão de enquadrar as artes numa identidade cultural. O que é “identidade cultural”? Não há novidade alguma no conceito da sensação coletiva de pertencer a um grupo de “nós”, definido negativamente como não pertencente a outros grupos de “eles”. A rigor, todos nós somos membros, simultaneamente, de várias coletividades desse tipo, muito embora Estados-nações e, desde os anos 1960, os ideólogos da “política de

identidade” insistam em que um desses papéis deve reivindicar a primazia na vinculação de seus membros. O velho militante socialista inglês que afirmou no leito de morte acreditar em Jesus Cristo, Keir Hardie e Huddersfield United não passaria nesse teste, a não ser que declarasse lealdade em primeiro lugar à bandeira nacional do Reino Unido. Entretanto, um senso de identidade coletiva, por si, não tem dimensão cultural específica, ainda que possa usar e construir alguns símbolos culturais como marcas de diferença, mas com certeza não um idioma, que com muita frequência foi identificado com os valores básicos de um povo pelos intelectuais que se propunham a construí-lo com essa finalidade. E, a rigor, esse senso não estava e não poderia estar enraizado na vida de povos incapazes de compreender qualquer língua nacional até que o sistema educacional do Estado lhes ensinasse ou até ela ser recrutada pelas forças militares de um Estado.

Por conseguinte, no contexto de “patrimônio”, “cultura nacional” tem um significado, e é político. Na medida em que a maioria das unidades políticas do mundo hoje é ou quer ser “Estado-nação”, “cultura nacional” tem na quase totalidade o Estado como base estrutural. Como a construção e reconstrução de um “patrimônio” apropriado para a “nação” é a função espiritual primária de qualquer novo Estado-nação territorial, ele já traz embutido um incentivo para preservação, sobretudo porque isso pode ser prontamente combinado com mitopoese. É assim mesmo em regiões onde numerosos Estados partilham a mesma língua ou religião — por exemplo, nas vastas zonas onde o inglês ou o árabe são as línguas gerais de cultura aceitas, ou onde o catolicismo romano ou o islamismo são as religiões universais. Embora a cultura e a instrução continuassem confinadas a minorias de elite, isso era compensado pelo cosmopolitismo dessas elites, como ocorre hoje nas pequenas minorias de homens de negócios, técnicos e intelectuais que vivem em várias aldeias globais. Na outra extremidade da escala social isso era compensado também pelo localismo de povos que não falavam o idioma nacional e cuja unidade cultural básica era muito menor

que a nação. Na Itália, a nacionalização gradual da língua italiana, falada apenas por uma minúscula percentagem de italianos na época da unificação, ocorreu em razão da necessidade da mídia de ter um idioma falado que fosse compreendido por todos os falantes de dialetos italianos. Os dialetos, não respaldados no poder de Estados, estão claramente recuando diante da homogeneização linguística, salvo, possivelmente, como sotaques regionais ou até locais, ainda que a maior parte das comunicações diárias em regiões como a Sicília continue a ser feita em siciliano.

No entanto, a transformação geral de camponeses em franceses, italianos ou ruritânios através da administração e da instrução nacionalizou as massas, enquanto a ascensão de grandes classes médias e baixas ampliava e nacionalizava as elites. Por exemplo, isso criou grupos de homens e mulheres para os quais os clássicos da literatura mundial só eram acessíveis quando traduzidos em suas línguas nacionais ou transformados em libretos de óperas italianas e francesas. E, pelo mesmo mecanismo, foi possível separar o que de alguma forma se tornara aceito como parte da “literatura mundial” daquilo que, na prática, está confinado ao mercado nacional (ao menos até a era da televisão), como zarzuelas na Espanha, Gilbert e Sullivan na Grã-Bretanha, e tantos romances históricos na Alemanha do século XIX, país que a eles se entregou com entusiasmo. Provavelmente a democratização estreitou mais ainda os laços entre a língua e a cultura nacionais e o Estado.

O ensino formou e ainda forma o grande vínculo entre os dois. Foi adotado e conduzido sob os auspícios de Estados ou de autoridades públicas, e assim continua, exceto nas poucas áreas teocráticas. É difícil achar que poderia ser de outra forma, na ausência de efetivas unidades ou autoridades políticas supranacionais. Essa situação certamente provoca distorções e abre caminho para muita lavagem cerebral política. A “história”, está claro, não pode ser tratada apenas como o passado de uma determinada unidade política atual, mesmo supondo que ela tenha um longo passado contínuo, o que não é o caso da grande maioria dos Estados-nações do mundo. Apesar disso, tendo em mente o papel do passado na formação de

identidades individuais e coletivas, é insensato não esperar que o passado histórico de uma *Heimat* particular, pequena, grande ou mesmo nacional, seja parte central daquilo que os cidadãos de um sistema educacional aprendem. Por mais reservas que façamos, é difícil negar que o ensino (ou seja, o ensino público nacional dos tempos modernos) funciona como motor de socialização nacional e de formação de identidade.

Isso dá ao Estado considerável poder — e não apenas ao Estado ditatorial. Obviamente, o tipo de Estado que era chamado de *totalitário*, concentrando nas próprias mãos todo o poder e todas as comunicações e tentando impor aos cidadãos um conjunto hegemônico de crenças, é indesejável, mas na Europa já não existem Estados dessa natureza, nem mesmo na Rússia.

O maior perigo do Estado para as sociedades liberais não é a imposição de uma cultura oficial ou o monopólio do financiamento da cultura. O Estado não tem mais esse monopólio. Há muitos exemplos disso, sobretudo nos últimos trinta anos, quando a história, na forma de cerimônias e comemorações, museus, patrimônios culturais, construções temáticas etc. publicamente financiados, se multiplicou. Mudanças de regime e novos nacionalismos criaram um número singularmente grande de Estados cujos políticos requerem uma nova, e patrioticamente útil, história ou tradição histórica pública. Isso fica mais evidente em Estados que conquistaram sua independência recentemente, alguns dos quais de fato foram estabelecidos e encabeçados por historiadores profissionais ou por pregadores de um mito nacional, como a Croácia e a Geórgia. Some-se a isso o desejo dos políticos de fazer concessões a grupos democráticos de pressão ou a eleitores potencialmente desejáveis, e que insistem em sua própria verdade histórica ou correção política. Exemplos recentes da França, dos Estados Unidos e da Escócia vêm à mente. Estabelecer a verdade histórica por decreto ou por Lei do Parlamento é uma tentação para os políticos, mas não tem lugar legítimo em Estados constitucionais. Os Estados deveriam lembrar-se do que disse Ernest Renan: “Esquecer a história ou mesmo interpretá-la errado é um dos grandes elementos da construção de uma nação; por isso o progresso dos

estudos históricos é, com frequência, um perigo para o nacionalismo”. Considero dever elementar do historiador moderno ser esse perigo.

Não obstante, o Estado não é o único grande perigo para a cultura nas sociedades liberais democráticas capitalistas de hoje. Ele coexiste, numa desconfortável instabilidade, com a força independente de uma economia capitalista cada vez mais globalizada e desenvolvida, o que, na era da sociedade de consumo, inclui os meios de comunicação de massa, talvez um motor mais poderoso de socialização político-ideológica e de *Gleichschaltung* ou homogeneização. Além disso, como as praias do Mediterrâneo o atestam, só a autoridade pública e (às vezes) as leis limitam o impacto quase sempre desastroso do Estado no patrimônio físico e histórico do país. A rigor, se não for mantido sob controle, o Estado constantemente enfraquece e destrói o conceito contemporâneo de “patrimônio”, cuja essência é proteger um passado ameaçado de mais erosão pelo abandono, pelo mercado, pela convicção revolucionária de que “é preciso fazer uma limpeza do passado” (“du passé faisons table rase”), ou por convicção teológica fundamentalista.

A autoridade pública é a única forma de garantir essa proteção, a não ser que, como por vezes acontece, ela também se desdobre em destruidora do passado, ou de partes inconvenientes dele.

E, apesar disso, mesmo os mais dedicados defensores do patrimônio precisam reconhecer que no último meio século o próprio conceito de patrimônio se tornou problemático — talvez até o aparentemente inequívoco conceito de patrimônio físico e material. Ele provavelmente atingiu o auge depois da Segunda Guerra Mundial, quando ruínas urbanas foram quase universalmente substituídas por reconstruções literais dos edifícios e lugares públicos simbólicos que tinham sido destruídos. Conservar o que ainda restava se tornou questão da maior importância posteriormente, sobretudo depois dos anos 1960, o nadir da construção urbana. Em ambos os casos, porém, “patrimônio” era um artifício, ainda que necessário. O impacto do tsunami contemporâneo de visitantes em lugares frágeis que precisam ser preservados, seja na cidade (pensemos em Veneza), seja no campo (até

mesmo trilhas de floresta e picos de montanha), os submete a um risco sem precedentes, ou lhes destrói o caráter. Em casos extremos, impõe-se uma racionalização ou mesmo exclusão.

Mas o que está em discussão é, sobretudo, o próprio conceito e forma da alta cultura como núcleo espiritual da sociedade burguesa do século XIX, tal como está expressa nas instituições e nos edifícios que transformaram o centro das cidades contemporâneas. Ainda hoje ele continua a ocupar o coração da alta cultura e sua conservação. Pertence à pequena minoria dos instruídos, partes dos quais definem através dele o seu status social, como a *Bildungsbürgertum* alemã, mas numa sociedade aberta ao mérito e às aspirações não há teto-limite para *Bildung*. Afinal, brasileiros analfabetos não dão a seus filhos os nomes de Milton e Mozart? E, na realidade, a instrução secundária e superior, bem como a ascensão em massa de estratos médios instruídos, aumentou vastamente a demanda por esse tipo de cultura. Ele consistia essencialmente num cânone de “obras” individuais de aceitação geral, criadas por artistas incomuns de grande habilidade e, idealmente, de gênio, ou, alternativamente, de contribuições únicas para o espetáculo de obras de cantores, instrumentistas e maestros/diretores individuais. E esse corpus de arte superior não era para ser simplesmente desfrutado, mas absorvido com emoção estética e espiritual, pelo indivíduo-cidadão, ou, como hoje é mais provável, por turistas-peregrinos que frequentam seus lugares santos.

Há muito ficou evidente que esse modelo de cultura sobreviveu mas deixou de ser dominante no século XX, por razões discutidas noutras partes deste livro, em particular porque ele foi em grande parte abandonado depois da Segunda Guerra Mundial pelos próprios criadores. O que o modelo tradicional de artes superiores significava para a vida de populações indiferentes a Rembrandt e Bruckner, às vezes mais e mais encharcadas, noite e dia, por imagens, formas e sons produzidos e distribuídos sem outro propósito além do de inflar as vendas numa sociedade de consumo de massa? Qual a contribuição da habilidade pessoal ou do investimento

emocional do “artista” numa época em que isso já não era indispensável para a produção de “uma obra”, não só por uma questão de obsolescência tecnológica, mas quando já não se sabia com clareza em que consistia “uma obra”? Qual era a diferença entre o quadro na parede da galeria e os infindáveis fluxos de formas diárias quase sempre pouco exigentes, com ou sem textos quase sempre pouco exigentes, produzidos como anúncios publicitários, tira de quadrinhos ou para provocar risadas rápidas?

Em certo sentido, obras produzidas nesse contexto como “arte” eram piadas à custa daqueles que tratam a ampliação de uma imagem de tira de quadrinho de Lichtenstein como uma analogia da *Mona Lisa*. A arte de Andy Warhol foi deliberadamente projetada como antiarte, ou não arte; sem emoção ou sentimento ou, a rigor, sem a pretensão de mais que um mínimo de habilidade artesanal, uma infindável série de imagens de silkscreen do efêmero, produzidas em massa em sua “fábrica”, e de objetos, desafiando o princípio que permite distinguir com o olhar arte de não arte. “Arte conceitual”, um convite para charlatães com os instintos do grande homem de espetáculos americano P. T. Barnum, aboliu a própria obra, que poderia ser construída por qualquer pessoa, seguindo instruções, se ela precisasse mesmo existir fora da mente do criador. Damien Hirst demonstrou com que rapidez era possível transformar mostras de tubarões fatiados em formaldeído na maior fortuna da arte britânica. Na verdade, como bem o disse Robert Hughes, “a marca comercial substituiu completamente tanto a sacralidade como a solidez”.

Meio século antes o primeiro ataque de míssil contra as artes por dadá e outros tentara destruir a arte e a sociedade que ela expressava pela provocação e pelo ridículo. O bigode de Duchamp na *Mona Lisa* e seu urinol eram, basicamente, declarações de guerra, além de trotes de estudante. A “arte conceitual” inspirada por eles na segunda metade do século XX não tinha esse objetivo revolucionário. Queria — ou talvez contava como certa — a integração no sistema capitalista, mas para os produtos de “atividade criadora” não mais identificáveis pelos critérios

tradicionais de “obras de arte”, como habilidade e permanência. Quase sempre deficientes do ponto de vista técnico, novos praticantes, como bandas de rock, faziam alarde de sua rejeição dos padrões artesanais do velho estúdio, e dos profissionais da música que os tornava dignos de serem gravados, mediante um comportamento deliberadamente pouco profissional. Ou, a rigor, as obrigações morais e a disciplina de trabalho, que levavam o apresentador profissional de eventos evanescentes no teatro, no balé, na ópera, na sala de concertos ou no circo, sem falar no designer de rituais públicos nunca repetidos, a manter padrões profissionais de alta qualidade, eram descartadas.

Os mais lógicos dos pós-artistas reconheceram desde o início que o produto era uma mercadoria destinada à venda, como tudo o mais. Mais ainda, perceberam o que a indústria cinematográfica estava cansada de saber: que numa sociedade de cultura de massa eram a personalidade e o impacto público que vendiam sua mercadoria, mais que o mérito. Face e sensação vendiam, enquanto o profissionalismo, essencial como sempre, foi empurrado para a sombra; o talento, embora não estivesse em falta, era opcional. A piada disso é que os vendedores no mercado cada vez mais inflado da “alta arte” tradicional continuavam a insistir que vendiam com êxito as novas produções seriais como criações únicas irreproduzíveis, por força de sua garantida singularidade.

O exemplo extremo disso é Andy Warhol, cujos produtos em 2010 foram responsáveis por 17% de todas as vendas contemporâneas de leilão, não sem alguma ajuda poderosa do espólio do artista. Apesar disso, sua obra é um tributo ao puro impacto físico dessas baterias de ícones de tamanho exagerado mas deliberadamente descartáveis, e talvez um reconhecimento da intuição, aparentemente casual, de Warhol para identificar o que ocupa a mente subconsciente dos Estados Unidos. Ele o expressa como uma série desconexa mas não incoerente de imagens de esperança, cobiça, medos, sonhos, desejos, admiração e dos ambientes básicos da vida material, que em sua totalidade podem muito bem constituir o mais próximo equivalente

visual do “grande romance americano” com o qual escritores americanos um dia sonharam.

Alguma coisa da nova pós-arte foi, dessa maneira, enquadrada no velho sistema cultural. Grande parte dela não pode, ou só pode, ser enquadrada pelas mudanças não planejadas sofridas em silêncio pelas estruturas de patrimônio, como as que mantiveram viva a escultura pública através dos novos conceitos de paisagem e de paisagem urbana e de novos espaços de exposição grandes o suficiente para acomodar o gigantismo que, como os arquitetos há muito tempo perceberam, garante atenção e efeito. Quanto do grande show circense simultâneo de som, forma, imagem, cor, celebridade e espetáculo que constitui a experiência cultural contemporânea sobreviverá como patrimônio preservável, e não apenas como esses conjuntos mutáveis de memórias geracionais ocasionalmente revividas como modas retrô? Quanto dele será lembrado? Enquanto os tsunamis culturais do século XX nos preparam para os do século XXI, quem saberia dizer?

* Primeira publicação. Escrito em dezembro de 2011.

PARTE III
INCERTEZAS, CIÊNCIA, RELIGIÃO

13. Preocupar-se com o futuro^{*}

Há uma grande diferença entre a pergunta que os acadêmicos costumam fazer sobre o passado, “O que aconteceu na história, quando e por quê?”, e a pergunta que, nos últimos quarenta anos mais ou menos, tem inspirado um volume crescente de pesquisa histórica, que é “Como as pessoas se sentem ou se sentiam em relação a isso?”. As primeiras sociedades de história oral foram fundadas no fim dos anos 1960. Desde então, o número de instituições e obras que tratam de “patrimônio” e memória histórica — muito notavelmente sobre as grandes guerras do século XX — cresceu de forma explosiva. Estudos de memória histórica são essencialmente não sobre o passado, mas sobre a visão retrospectiva que algum presente subsequente lança sobre o passado. *The Morbid Age*, de Richard Overy, pertence a outra, e menos indireta, abordagem da textura emocional do passado: a difícil escavação de reações populares *contemporâneas* ao que acontecia na vida e em torno da vida das pessoas — algo que se poderia chamar de a música ambiente da história.

Embora o campo desse tipo de pesquisa seja fascinante, sobretudo quando feita com a meticulosidade e surpreendente erudição de Richard Overy, ele cria consideráveis dificuldades para o historiador. Que significa descrever uma emoção característica de um país ou de uma época, e qual é o significado de uma emoção socialmente generalizada, mesmo uma emoção claramente relacionada com acontecimentos históricos? Como e até que ponto medir sua prevalência? A enquete, o mecanismo atual dessas

medições, não existia antes de cerca de 1938. Em todo caso, essas emoções — a extremamente difundida antipatia pelos judeus no Ocidente, por exemplo — obviamente não eram sentidas da mesma maneira, digamos, por Adolf Hitler e Virginia Woolf, nem tinham a mesma influência sobre seus atos. Emoções, em história, não são cronologicamente estáveis, nem socialmente homogêneas, nem nos momentos em que são experimentadas universalmente do mesmo jeito, como em Londres sob os ataques aéreos alemães, e suas representações intelectuais o são menos ainda. Como compará-las e contrastá-las? Em suma, que devem fazer os historiadores com esse novo campo?

O estado de espírito específico que Overy investiga é o senso de crise e medo, “um pressentimento de desastre iminente”, a perspectiva do fim da civilização que, em sua opinião, caracterizou a Grã-Bretanha entre as duas guerras. Não há nada especificamente britânico, ou século XX, nesse estado de espírito. A rigor, no último milênio, seria difícil indicar uma época, ao menos no mundo cristão, em que ele não tenha encontrado expressão significativa, com frequência ainda no idioma apocalíptico desenvolvido com esse objetivo e explorado nas obras de Norman Cohn. (Aldous Huxley, na citação de Overy, vê “a mão de Belial guiando” a história moderna.) Há boas razões na história europeia que explicam por que nada tem de excepcional este senso de que “nós” — qualquer que seja a definição de “nós” — estamos sob ameaça de inimigos externos ou de demônios internos.

A obra pioneira nesse gênero, a história do medo na Europa Ocidental do século xiv ao começo do século XVIII, *La Peur en Occident* (1978) [de Jean Delumeau], descreve e analisa uma civilização “pouco à vontade” dentro de “uma paisagem de medo” povoada por “mórbidas fantasias”, perigos e temores escatológicos. O problema de Overy é que, diferentemente de Delumeau, ele não vê esses temores como reações a experiências reais e perigos reais, ao menos na Grã-Bretanha, onde, por consenso, nem a política nem a sociedade tinham entrado em colapso e a civilização não estava em crise entre as guerras. Por que, então, esse é um “período famoso por sua

população de Cassandras e Jeremias que ajudaram a construir a imagem popular dos anos entreguerras como uma era de ansiedade, dúvida ou medo”?

Com conhecimento, lucidez e espírito, notavelmente em sua brilhante seleção de citações, *The Morbid Age* desembaraça os vários fios de expectativa catastrófica — a morte do capitalismo, os temores de declínio demográfico e corrupção, “psicanálise e consternação social”, o medo da guerra — sobretudo através de escritos, públicos e privados, do que Delumeau, que fez o mesmo com o seu período, chamava de “aqueles que tinham a palavra e o poder”: em sua época, o clero católico; na de Overy, uma seleção de intelectuais burgueses e pessoas reflexivas na classe política. As tentativas de escapar dos desastres esperados por intermédio do pacifismo e do que o autor denomina “política utopista” são vistas, em grande parte, como mais um conjunto de sintomas da epidemia de pessimismo.

Admitamos, por um momento, que ele está certo quanto à taciturnidade “daqueles que tinham a palavra e o poder”, apesar de algumas exceções óbvias: os pesquisadores que tinham consciência, com Rutherford, de estar vivendo os dias gloriosos das ciências naturais; os engenheiros que não viam limites para o progresso futuro de velhas e novas tecnologias; os funcionários e homens de negócios de um império que alcançou sua extensão máxima entre as guerras e ainda parecia firmemente sob controle (exceto com relação ao Estado Livre Irlandês); os escritores e leitores desse gênero essencialmente do período entreguerras, a história de detetive, que celebrava um mundo de certeza moral e social, de estabilidade restaurada depois de uma interrupção temporária. A questão que se impõe é saber até que ponto as opiniões da eloquente minoria de Overy representam ou influenciam os cerca de 30 milhões de eleitores que constituíam os súditos do rei em 1931.

Na Europa de Delumeau — fim da era medieval e início da moderna — a resposta pode ser dada com certa confiança. No Ocidente cristão do seu período, havia vínculos orgânicos entre o que os sacerdotes e pregadores pensavam e o que os fiéis praticavam, embora, mesmo então, não se possa

considerá-los congruentes. O clero católico romano tinha autoridade tanto intelectual quanto prática. Mas que influência, ou que efeitos práticos, entre as guerras tinham as palavras — para ficarmos apenas com o caso dos escritores que recebem mais de duas linhas no índice de Overy — de Charles Blacker da Sociedade de Eugenia, de Vera Brittain, Cyril Burt, G. D. H. Cole, Leonard Darwin, G. Lowes Dickinson, E. M. Forster, Edward Glover, J. A. Hobson, Aldous e Julian Huxley, Storm Jameson, Ernest Jones, Sir Arthur Keith, John Maynard Keynes, arcebispo Cosmo Lang, Basil Liddell Hart, Bronisław Malinowski, Gilbert Murray, Philip Noel-Baker, George Orwell, Lorde Arthur Ponsonby, Bertrand Russell, Bernard Shaw, Arnold Toynbee, os Webb, H. G. Wells ou Leonard e Virginia Woolf?

A não ser que tivessem o claro respaldo de uma importante editora ou periódico, como *New Statesman* de Victor Gollancz e Kingsley Martin, ou de uma verdadeira organização de massa como a União da Liga das Nações, de Lorde Robert Cecil, ou a pacifista Peace Pledge Union, de Canon Sheppard, eles tinham a palavra, mas pouco mais que isso. Como no século XIX, tinham uma boa chance de que se falasse deles e de influenciar a política e a administração dentro do círculo da elite estabelecida, se a ela pertencessem por origem, ou por ela fossem reconhecidos, especialmente se pertencessem à rede de relações sociais da “aristocracia intelectual” de Noel Annan, como era o caso de vários profetas da perdição. Mas até que ponto suas ideias influenciavam a “opinião pública” fora do alcance dos escritores e leitores das cartas do *Times* e do *New Statesman*?

Na verdade há poucas provas na cultura e no modo de vida da classe operária e da classe média do entreguerras, não investigados nesse livro, de que influenciassem. Gracie Fields, George Formby e Bud Flanagan não viviam na expectativa de colapso social, nem o teatro de West End. Longe da morbidez, a classe operária da juventude de Richard Hoggart (e da minha) consistia sobretudo em pessoas que “achavam que não podiam fazer muita coisa para resolver os principais elementos de sua situação, não achavam isso necessariamente com desespero, decepção ou ressentimento, mas

simplesmente como um fato da vida”. É verdade, como mostra Overy, que a ascensão espetacular da classe média permitiu que as “ideias essenciais” desses mórbidos pensadores fossem amplamente disseminadas. Entretanto, disseminar desalento intelectual não era o objetivo dos onipresentes filmes ou mesmo dos jornais escritos para as massas, que alcançavam tiragens de mais de 2 milhões no começo dos anos 1930, embora a rádio BBC, quase universalmente disponível em meados dos anos 1930, concedesse a seu porta-voz uma fração minúscula — como seria bom se Overy tivesse feito essa estimativa — de sua vasta produção. Não é irrelevante que *The Listener*, que reproduzia conversas e debates radiofônicos, tivesse uma tiragem de 52 mil exemplares em 1935, em comparação com os 2,4 milhões do *Radio Times*.¹

O livro, que passou nos anos 1930 pela revolução da Penguin e da Gollancz, era quase certamente a forma mais eficaz de difusão intelectual: não para a massa da classe dos operários manuais, para a qual a palavra “livro” ainda significava “revista”, mas para o velho núcleo instruído e em rápida expansão dos ambiciosos e politicamente conscientes autodidatas. Mesmo entre estes, como mostram as notas de rodapé de Overy, tiragens de mais de 50 mil — a ordem de magnitude do Left Book Club e acima do nível contemporâneo de um best-seller — eram pouco comuns, exceto nos tensos meses de 1938-39 que antecederam a guerra. As admiráveis investigações de Overy nos registros públicos mostram que o romance da depressão *Love on the Dole*, de Walter Greenwood (“poucos produtos culturais da recessão alcançaram público tão vasto”), vendeu 46290 exemplares entre 1933 e 1940. Os leitores de livro potenciais em 1931 (juntando-se a categoria estatística de recenseamento dos “profissionais e semiprofissionais” com a dos “trabalhadores de escritório e afins”) constituíam cerca de 2,5 milhões dos quase 30 milhões de eleitores britânicos.

Conceda-se que “as teses de um pensador defunto (ou vivo)” (para adaptar a frase de Maynard Keynes) não se difundem por esses meios

convencionais, mas por uma espécie de osmose, pela qual uns poucos conceitos radicalmente reduzidos e simplificados — “a sobrevivência do mais apto”, “capitalismo”, “o complexo de inferioridade” e “o inconsciente” — de alguma forma passam a fazer parte do discurso público ou privado como reconhecidas marcas de fábrica. Mesmo por critérios tão relaxados, várias das previsões impregnadas de catastrofismo de Overy dificilmente iam além do curral de intelectuais, ativistas e estrategistas políticos nacionais, notavelmente o medo dos demógrafos de um colapso populacional (que se revelou equivocado) e aquilo que agora vemos como os planos sinistros dos eugenistas para eliminar os descritos como geneticamente inferiores. Marie Stopes provocou um impacto na Grã-Bretanha não como defensora da esterilização dos subnormais, mas como pioneira do controle da natalidade, que naquele período foi reconhecido pelas massas britânicas como útil acréscimo à prática tradicional do *coitus interruptus*.

Somente quando a opinião pública compartilhava espontaneamente os temores e as reações de intelectuais de elite seus escritos podiam servir como expressões de um estado de ânimo britânico geral. Quase certamente uns e outros estavam de acordo sobre o problema central da época, o medo da guerra; provavelmente também, em certo sentido, sobre a crise da economia (britânica). Nessas questões, os britânicos não sofreram, como Overy sugere, os apuros europeus do entreguerras em segunda mão. Como os franceses, eles viviam com as sombrias lembranças das mortes em massa da “Grande Guerra” e (o que talvez fosse ainda mais efetivo) com as provas vivas, nas ruas, de sobreviventes aleijados e desfigurados. Os britânicos eram realistas em seus temores de uma nova guerra. Em particular de 1933 em diante, a guerra pairava como uma ameaça acima da vida de todos, das mulheres, sobre cuja opinião a respeito da Grã-Bretanha do entreguerras esse livro nada diz, talvez mais que dos homens.

Na admirável segunda metade do livro, Overy, que adquiriu merecida reputação como historiador da Segunda Guerra Mundial, descreve com brilhantismo o senso de uma catástrofe que se aproximava inevitavelmente

nos anos 1930 e que subjugaria o apelo do pacifismo absoluto. Mas isso ocorreu precisamente porque não era um estado de espírito de desamparo, comparável ao revelado no espetacular eufemismo do relatório secreto do governo sobre guerra nuclear de 1955, citado por Peter Hennessy (“Se este país seria capaz de resistir a um ataque total e ainda assim ter condição de levar adiante as hostilidades é algo por força muito duvidoso”). Esperar morrer na guerra próxima, como meus contemporâneos o fizeram não sem razão em 1939 — Overy cita minhas próprias lembranças a esse respeito —, não os impedia de achar que a guerra teria de ser travada, que seria vencida e que poderia levar a uma sociedade melhor.

As reações britânicas à crise da economia britânica do entreguerras foram mais complexas, mas aqui o argumento de que o capitalismo britânico tinha menos motivos para alarme certamente é equivocado. Nos anos 1920, os britânicos pareciam ter mais razões óbvias de preocupação com o futuro de sua economia do que outros países. Quase sozinha no mundo, a produção manufatureira da Grã-Bretanha — mesmo no auge dos anos 1920, quando a produção mundial estava mais de 50% acima da de antes da guerra — mantinha-se abaixo do nível de 1913, e sua taxa de desemprego, muito mais alta que a da Alemanha e a dos Estados Unidos, jamais caiu para menos de 10%. Como era de esperar, a Grande Recessão atingiu outros países com muito mais força do que a já vacilante Grã-Bretanha, mas vale lembrar que o impacto de 1929 foi tão dramático que levou a Grã-Bretanha a abandonar em 1931 os dois fundamentos teológicos de sua identidade econômica no século XIX: o livre-comércio e o padrão-ouro. A maioria das citações sobre catástrofe econômica feitas por Overy data de antes de 1934.

Por certo a crise levou as classes bem-falantes a concluir que o sistema não poderia continuar como antes, fosse em razão dos defeitos básicos do capitalismo ou por causa do “Fim do Laissez-Faire” anunciado por Keynes em 1926, mas as discussões sobre a futura forma da economia, se seria socialista ou moldada por um capitalismo reformado, mais intervencionista e “planejado”, ficaram confinadas estritamente às minorias: a primeira de até

meio milhão dentro e em torno do movimento trabalhista; a segunda provavelmente de algumas centenas do que Gramsci chamaria de “intelectuais orgânicos” da classe dominante britânica. Porém, a memória sugere que Overy está certo ao pensar que a reação mais difundida aos problemas da economia entre os súditos não escrevinhadores do rei, fora das novas terras desoladas das velhas regiões industriais, não foi tanto a sensação de “que o capitalismo não funcionava, mas que não deveria funcionar como estava funcionando”.⁹ E, na medida em que o “socialismo” ultrapassou as fronteiras dos ativistas atingindo 29% do eleitorado britânico que votava no Partido Trabalhista no auge de seu sucesso entre as duas guerras, ele representava uma perspectiva moral na qual o capitalismo seria transformado pela mágica da nacionalização.

Mas nem a crença no socialismo nem a fé no capitalismo planejado implicavam morbidez, desespero ou senso de apocalipse. Os dois pontos de vista, cada qual à sua maneira, pressupunham que a crise poderia e deveria ser superada, estimulada pelo que parecia ser a extraordinária imunidade à Grande Recessão dos Planos Quinquenais soviéticos, que nos anos 1930, como Overy corretamente observa, fez das palavras “plano” e “planejamento” “abre-te sésamos” políticos mesmo para não socialistas pensantes. Mas os dois pontos de vista também aguardavam um futuro melhor, ou ao menos mais viável. Apenas a mísera retaguarda dos ultrapassados individualistas liberais pré-1914 não via motivo para esperança. Para o grande guru da London School of Economics, Friedrich von Hayek, que não aparece no livro, receitas socialistas e keynesianas para o futuro eram tropeções previsíveis n’*O caminho da servidão* (1944).

Isso não deveria nos surpreender. Muitos europeus passaram pela experiência do Armagedon na Grande Guerra. O medo de outra guerra, provavelmente ainda mais terrível, medo real porque a Grande Guerra tinha dado à Europa uma série de símbolos inéditos que induziam ao medo: o bombardeio aéreo, o tanque, a máscara contra gás. Onde o passado ou o presente não ofereciam termo adequado de comparação, a maioria das

peças se inclinava a esquecer ou a subestimar os perigos do futuro, por mais ameaçadora que fosse a retórica em torno delas. O fato de muitos judeus que permaneceram na Alemanha depois de 1933 terem tomado a precaução de mandar os filhos para o exterior mostra que não estavam cegos para os perigos de viver sob Hitler, mas o que os aguardava era literalmente inconcebível no começo do século XX, mesmo para um derrotista de gueto. Sem dúvida houve profetas em Pompeia que alertaram para o perigo de viver sob vulcões, mas é duvidoso que mesmo os pompeanos mais pessimistas tenham previsto a total e definitiva aniquilação da cidade. Certamente os moradores não imaginavam estar vivendo seus últimos dias.

Não há um rótulo único para descrever como coletividades ou mesmo indivíduos visualizam o futuro ou se sentem a seu respeito. Seja como for, “apocalipse”, “caos” ou “fim da civilização”, por estarem fora da experiência diária da maioria dos europeus entre as duas guerras, não eram o que a maioria de fato previa, mesmo quando, cheios de incertezas sobre o futuro, viviam entre as ruínas de uma velha ordem social irre recuperável, como muitos o fizeram depois de 1917. Essas coisas são mais fáceis de reconhecer quando se olha para trás, pois no decurso de episódios genuinamente apocalípticos da história — digamos, a Europa Central em 1945-46 — a maioria dos homens e mulheres sem uniforme está concentrada demais em tocar a vida para dar uma classificação a suas dificuldades. É por isso que, diferentemente dos paladinos do poderio aéreo, as populações civis das grandes cidades não esmoreceram debaixo das bombas e das tempestades de fogo da Segunda Guerra Mundial. Fossem quais fossem suas motivações, elas “seguiram em frente” e suas cidades, arruinadas e ardendo em chamas, continuaram a funcionar, porque a vida só para com a morte. Evitemos julgar as insinuações de desastre entre as duas guerras, mesmo quando corretas, pelos inimagináveis padrões de devastação e desolação subsequentes.

O livro de Overy, por mais arguto que seja em suas observações, por mais inovador e monumental em sua exploração de arquivos, demonstra o

necessário simplismo de uma história construída em torno de sentimentos. Procurar um “estado de espírito” que dê o tom de uma era não nos faz avançar mais na reconstrução do passado do que buscar o “caráter nacional” ou os “valores cristãos/islâmicos/confucianos”. Eles nos dizem muito pouco muito vagamente. Os historiadores deveriam levar esses conceitos a sério, mas não como base para análise ou como estrutura de narrativa. Para sermos justos com o autor, ele não faz nada disso. Sua intenção foi claramente compor um conjunto original de variações, para competir com outros refrões de historiadores profissionais sobre o que se supõe seja um tema universalmente familiar: a história da Grã-Bretanha entre as duas guerras. Mas ele deixou de ser familiar, salvo para os idosos. As Variações de Overy na clave de Dó (dó pela crise) são uma proeza admirável, apesar da falta que faz uma comparação séria com a situação de outros países europeus. Como ele escreve bem, seu livro também se tornou o que não deveria se tornar, um guia turístico de território inexplorado destinado a leitores para os quais a Grã-Bretanha de George V é tão remota e desconhecida quanto a de George ii. Deveria ser lido com prazer e proveito intelectual por sua acuidade e suas descobertas de muita coisa ainda inexplorada em alguns setores da vida intelectual britânica, mas não como introdução à Grã-Bretanha do entreguerras para inexperientes viajantes do tempo.

* Publicado originariamente com o título “C for Crisis”, em *London Review of Books*, v. 31, n. 15, 6 ago. 2009, como resenha do livro *The Morbid Age: Britain between the Wars*, de Richard Overy (Londres: Allen Lane, 2009).

14.Ciência: função social e mudança do mundo*

Começo esta resenha com uma viagem de dois cientistas que partiram de carro em 1944 do quartel-general de Lorde Mountbatten em Kandy (no Sri Lanka) e seguiram pelo vale em direção à mata. O mais jovem recorda a conversa do mais velho. Tinha

interesse por tudo e conhecia tudo à sua volta — a guerra, religião budista, arte, os espécimes geológicos que recolhia nas valas, as propriedades da lama, insetos luminosos, a ascendência das cigarras —, mas seu tema constante eram os fundamentos da biologia e o enorme desenvolvimento recentemente tornado possível pelos avanços nas técnicas da física e da química dos anos 1930.

O jovem cientista era John Kendrew, um dos muitos que foram inspirados por essas conversas a alcançar o mais alto prêmio da ciência, que o companheiro de viagem nunca recebeu. Mas poderia ter sido qualquer outro, homem ou mulher, que algum dia tenha ouvido a conversa desse atarracado gênio boêmio e visionário de cabeleira rebelde e voz aflautada. John Desmond Bernal (1901-71) evidentemente deixou seu biógrafo assombrado e deslumbrado, assim como qualquer outra pessoa que algum dia tenha tido contato com essa “pessoa extraordinariamente sedutora” e “polivalente” (nas palavras de Joseph Needham) e considerada, por juízes competentes, “um dos maiores intelectuais do século XX” (Linus Pauling).

Há dois bons motivos para ler a biografia dessa figura brilhante e trágica: pura curiosidade humana por um indivíduo reconhecido mesmo à primeira vista como singular e fascinante; e, estando ele em seu ponto de convergência, a necessidade de compreender as interconexões entre as revoluções científicas, sociopolíticas e culturais do século XX, e seus entrelaçados sonhos e esperanças sobre o futuro. Ninguém no entreguerras foi um símbolo mais visível do compromisso do cientista com o futuro do que Bernal, que, na forma de “John Cabal” (Raymond Massey, maquiado para ficar parecido com Bernal), apareceu, de fato, como o protagonista de *The Shape of Things to Come* [Daqui a cem anos], filme realizado por Korda em 1936 com base na história de H. G. Wells. E, embora fosse a prova viva de que não existe divisão básica entre arte e ciência, ninguém na suspeita cultura da ciência era alvo mais fácil para o azedo provincianismo de F. R. Leavis.

J. D. Bernal: The Sage of Science,¹ de Andrew Brown, é um livro que satisfaz melhor as questões biográficas do que as históricas. Não é a primeira obra a se basear no Arquivo Bernal, agora na Universidade de Cambridge, mas suas 538 páginas bastante densas certamente nos contam mais sobre os fatos do que todas as anteriores, mesmo deixando de fora o conteúdo das seis caixas de cartas amorosas, que, quando forem abertas em 2021, suplementarão nosso conhecimento da lendária poliginia do Sábio. Termina-se a leitura fascinado, mas não completamente safsifeito.

Em seus momentos autobiográficos, o próprio Bernal achava que sua vida deveria ser contada em três cores: vermelho para a política, azul para a ciência e púrpura para o sexo. O livro é mais convincente quando trata da dimensão irlandesa de Bernal, de grande importância para o seu desenvolvimento ideológico e talvez até para o científico. Será que o stalinista dos últimos tempos tinha mesmo deixado para trás toda a “visão militarista de mudança social” que era parte integrante do seu jovial compromisso nacionalista de revolucionário do Sinn Fein? Sobre o lado vermelho de sua vida, isso é menos perspicaz do que o ensaio sobre “Formação política”,²

talvez porque o autor estivesse excessivamente ansioso para justificar uma enorme admiração pelo homem e pelo cientista insistindo em sua rejeição do stalinismo. O autor desta resenha não tem competência para avaliar a discussão, evidentemente bem fundamentada, da ciência de Bernal apresentada por Brown, mas a análise que faz do crucial fracasso de Bernal em desempenhar um papel menos central na revolução da biologia molecular do que seria de esperar me parece inferior ao verbete de Robert Olby sobre Bernal no *Oxford Dictionary of National Biography*. Além disso, ele demonstra insuficiente interesse pela natureza do pensamento que levou tantas figuras eminentes das ciências da evolução da vida a abraçar o marxismo ou, o que é bem mais surpreendente, os escritos de Engels e, diga-se de passagem, a se voltar para a União Soviética —³ J. B. S. Haldane, Joseph Needham, Lancelot Hogben, C. H. Waddington e o próprio Bernal. Na inusitada e efêmera fase da “ciência vermelha”, havia alguma coisa a mais do que, pura e simplesmente, política.

Na parte sexual, Brown ressalta a crucial importância do freudismo — a ideia, mais que a teoria — na primeira geração de intelectuais vermelhos e como uma força que ajudou na emancipação pessoal de Bernal, apesar de omitir que ele o repudiou nos anos 1930 — o que não teve efeito algum em seu comportamento. A rigor, são igualmente impressionantes a força da libido de Bernal e o charme a que poucos resistiam, mas será que no fim do livro chegamos mais perto de compreender a espantosa lealdade a suas esposas e amantes, que durou a vida inteira, ou, por falar nisso, qualquer coisa sobre suas emoções, exceto que ele, evidentemente, atraía e respeitava mulheres inteligentes, fosse ou não para a cama com elas, que — surpreendentemente — não tinha ouvido para a música, que era completamente desorganizado na vida e no laboratório, e que jamais comprou coisa alguma para si mesmo?

“Uma história de vida barata nos apresentará todos os fatos”, escreveu Auden. Graças a Brown agora dispomos de fatos em abundância. Até que ponto eles nos ajudam a compreender Bernal e sua época? Bernal era filho

de um próspero casal de agricultores católicos no condado de Tipperary, de horizontes distintamente mais amplos do que era comum nesse meio social, cujos talentos para a matemática e para a ciência — na verdade, aquela curiosidade que a tudo abrangia — eram evidentes quase desde o berço. À diferença de outros autores, Brown não dá ênfase ao lado sefardi da família, decerto porque na casa de Bernal o estímulo intelectual vinha, claramente, da viajada e estudiosa mãe, filha de clérigos presbiterianos da Nova Inglaterra, e não do pai rústico. (Na realidade, pelo critério israelense de linhagem materna, filho e neto de mulher inquestionavelmente não judia não poderia ser considerado judeu.)

Mandado para Bedford, uma escola pública com boas credenciais científicas na Inglaterra, como era costume — felizmente não aceitou a primeira opção do pai, Stonyhurst —, ele ganhou uma bolsa para Cambridge, estudou e pensou onivoramente, estabeleceu como universitário a reputação de “Sábio”, de gênio universal. Trocou a devoção católica pelo ateísmo; o ativo apoio à guerra do IRA contra a Grã-Bretanha pelo socialismo e pelo anti-imperialismo mais amplo da Revolução de Outubro; e adotou o freudismo, que o libertou de inibições sexuais assim como “das fantasias de religião e racionalismo”. Perdeu a virgindade como universitário — tardiamente, pelos padrões atuais, porém não pelos dos estudantes de classe média de sua época, mas cedo o bastante para se tornar um universitário casado, com um filho e uma parceira, Eileen Sprague, que teimosamente manteve a condição de sua única esposa legal pelo resto da vida. Ele formaria uma segunda família com Margaret Gardiner e filhos, nos anos 1930, e uma terceira com Margot Heinemann nos anos 1950, ambas as quais lhe sobreviveram.

Embora o brilho e a originalidade de sua mente fossem extraordinários e óbvios, seu progresso como cientista foi curiosamente irregular. Viu-se forçado a trocar a matemática pela física, e, por não ter conseguido diplomar-se com louvor em física, o Laboratório Cavendish fechou-lhe as portas por algum tempo — não que o grande Rutherford gostasse do estilo

peçoal e científico de Bernal, menos ainda de seu comunismo. Seu caminho para a ciência passaria pela cristalografia, que “o atraía como naturalista, matemático, físico e químico”⁴ e convinha à sua combinação de experiência, modelo e teoria. Durante alguns anos maravilhosamente agradáveis e boêmios, Bernal manteve ligações com a família Bragg, ganhadora do Nobel, em Londres, antes de voltar para Cambridge em 1927. Os doze anos seguintes seriam para ele os mais compensadores, tanto em termos científicos como em seu impacto na política. Nesse período destacou-se como intelectual comunista, tornou-se fundador da moderna biologia molecular (nas palavras de Francis Crick, Bernal foi o “avô científico” dele e de Watson) e, através de seu imensamente influente *The Social Function of Science*⁵ o mais importante teórico de planejamento científico e de política científica. Cambridge foi sua base até ocupar a cadeira de Física de P. M. S. Blackett no Birkbeck College, que na época não chegava a ser um dos grandes centros de pesquisa científica, em 1938, onde permaneceu pelo resto da vida, construindo um eminente departamento de cristalografia depois da guerra. Sua reputação atraía jovens pesquisadores da mais alta habilidade — Francis Crick (antes de ir para Cambridge), Rosalind Franklin, Aaron Klug —, mas Bernal continuou à margem da revolução nas ciências da vida que tanto fizera para inspirar. Ele reconheceria de imediato o modelo do DNA como “a maior descoberta científica isolada da biologia”, à qual, no entanto, seu nome não está ligado.

A rigor, do começo de 1939 a 1946, ele esteve, de fato, fora do mundo acadêmico como parte da mobilização, extraordinariamente bem-sucedida, de cientistas britânicos durante a Segunda Guerra Mundial. Embora fosse um dos principais inspiradores e criadores da “pesquisa operacional”, ele parece não ter tido nenhuma ligação com o projeto da bomba atômica. Por poucos anos, ciência e política, teoria e prática, foram a mesma coisa. Até leigos são capazes de apreciar suas façanhas mais espetaculares, como prever o efeito do bombardeio alemão de Coventry em 1940 e sua pesquisa notável sobre as praias de invasão da Normandia, bem como sua despreocupada

bravura. Como era de esperar, os capítulos sobre esse período são os mais legíveis para quem não é cientista. Em 1945-46 o afiliado de confiança do tempo da guerra mais uma vez se tornou o comunista alheio ao grupo e o traidor em potencial, ainda que o establishment tenha tido mais dificuldade para se acostumar à transição política do que George Orwell, que não perdeu tempo em denunciar o stalinismo e o “estilo descuidado” de Bernal. É notável que ainda lhe pedissem, em 1945-46, que calculasse o esforço militar relativo necessário para destruir a União Soviética, os Estados Unidos e a Grã-Bretanha numa futura guerra nuclear, tarefa que desempenhou com a habitual frieza de inteligência e verve. Seria sua última missão oficial. Jamais houve, diga-se de passagem, nenhum indício nem nenhuma sugestão séria de relações com os serviços de inteligência soviéticos.

Terá sido apenas a Guerra Fria que pôs fim ao que parecia a triunfante carreira no pós-guerra de um grande cientista no auge de sua capacidade criativa? O *Oxford Dictionary of National Biography* sugere, realisticamente, que o ativismo político de Bernal depois de 1945 tornou difícil para ele restabelecer seu status de antes da guerra. Certamente a total identificação pública com o stalinismo muito o prejudicou. A reputação de Bernal entre os colegas cientistas jamais se recuperou totalmente depois de sua tentativa de justificar o charlatão Lysenko, cujas opiniões se tornaram a ortodoxia oficial da biologia soviética em 1948. Não obstante, isso não explica sua incapacidade de dar uma contribuição mais que periférica à grande revolução da biologia molecular, ou sua mudança da pesquisa para os escritos enciclopédicos e históricos. Como registra Brown, a preparação da titânica *Science in History*⁶ “às vezes ameaçava esmagá-lo”.

Bernal continuou a exercer com eficácia o prodigioso talento para “disparar uma flecha de pensamento original contra qualquer alvo que se apresentasse”, mas sua própria reputação científica não está assentada na pesquisa que realizou depois da guerra, exceto, talvez, no tocante ao trabalho sobre a estrutura de líquidos, que Brown discute excelentemente. Houve muitos motivos para isso. Como lembrou Rosalind Franklin, os físicos de

Birkbeck trabalhavam em condições primitivas até mesmo para os padrões da Londres bombardeada do pós-guerra. Essas dificuldades não eram de modo algum atenuadas pela ciúmeira e pelas hostilidades dentro da faculdade e, quando a situação internacional atingiu um ponto crítico, Bernal passou a sofrer ataques políticos e ideológicos de fora. Ele trabalhava com incansável e crescente intensidade, mas os resultados científicos que obteve foram menos sensacionais do que se previa em 1939.

Em 1951 seu poderoso físico começou a estalar sob a pressão de uma agenda sobre-humana que combinava trabalho científico em tempo integral e obrigações acadêmicas com constante campanha global em favor do movimento pacifista patrocinado pelos soviéticos, além de um programa de escrever e fazer palestras e conferências que quase chegava a ser obsessivo. Ele passou a ter dificuldade para escalar montanhas, e seu passo tornou-se mais incerto — ele mesmo o comparava ao de Pobble, de [Edward] Lear. Dessa maneira, num ano acadêmico, 1961-62, além de fazer viagens em nome do movimento pacifista, ele deu palestras no Chile e no Brasil, em Berlim, Munique, Yale (uma série de palestras de pós-graduação sobre “Estrutura molecular, função bioquímica e evolução”), na Academia de Ciência de Gana, numa conferência de pesquisa sobre metalurgia física em New Hampshire, na Sociedade Física da França, na Associação Britânica, e em instituições e associações em Glasgow, Manchester e Newcastle, isso para não mencionar a Palestra Bakeriana na Sociedade Real, bem como palestras em diversas sociedades científicas e estudantis. Como ele também tinha publicado cinco livros nos anos 1950, sobrava pouco tempo para qualquer pesquisa que não fosse intermitente.

A sobrecarga acabou cobrando um preço. A partir de 1963, uma série de derrames o tirou de circulação, embora só em 1968 viesse a se afastar da cadeira de Cristalografia que finalmente arrancara de Birkbeck. Seus últimos anos, dividindo o tempo entre Margot Heinemann e a filha Jane e as outras duas esposas que reafirmaram seus direitos sobre ele, foram trágicos. Aos poucos, seu extraordinário cérebro perdeu a capacidade física de se

comunicar com o mundo exterior. No fim, nem mesmo as pessoas mais próximas, acostumadas a vida inteira com sua voz e sua letra, conseguiam decifrar os sons e sinais que emitia. Passou os últimos dois anos sendo transferido de uma casa para outra, em silencioso confinamento solitário, na prisão de um corpo em declínio, e morreu em 15 de setembro de 1971, aos setenta anos.

Nem mesmo a vida do mais singular indivíduo faz sentido fora do ambiente de sua época e de seu lugar. O esperançoso sonho de Bernal com o progresso da humanidade e com a libertação através de uma combinação de revolução política, científica e pessoal — via Lênin, Freud e as revelações ocultas na beleza de cristais — era coisa sua, assim como sua tragédia, mas ambos só podiam pertencer a alguém que atingiu a idade adulta na primeira metade do século XX. Como homem, viveu na era da crise capitalista e imperial, na qualidade de irlandês e subsequentemente de revolucionário comunista. Como cientista, tinha aguda consciência de viver naquilo que um livro influente na época, de autoria do sociólogo francês Georges Friedmann, chamou de “a crise do progresso”.⁷

Durante um século e meio antes do início da Primeira Guerra Mundial havia pouca dúvida nas cabeças laicas instruídas do Ocidente de que a civilização, através de um só padrão de progresso global, avançava inevitavelmente para um futuro melhor, ora mais depressa, ora mais devagar, fosse contínua ou intermitentemente. Sua realidade não poderia ser negada nem mesmo por aqueles que temiam pelas problemáticas consequências. Mas para onde ia a humanidade depois de 1914, no meio do que então pareciam as ruínas irreparáveis do mundo do século XIX, entre guerras, revoluções e colapsos econômicos? Apenas três pilares, uns reforçando os outros, ainda seguravam o templo do progresso: a marcha para a frente da ciência; um capitalismo americano confiante e racionalizado; e, para a devastada Europa e para o que depois ficaria conhecido como “Terceiro Mundo”, a esperança do que a Revolução Russa

poderia trazer: Einstein, Lênin e Henry Ford. O avanço da ciência era firme, mas a crise social, o perigo intelectual e mesmo seu próprio progresso pressionavam cada vez mais seus praticantes a lançar um olhar para a sociedade fora dos laboratórios.

Nos anos 1920, mesmo a jovem União Soviética se voltou para Henry Ford, e em sua juventude Bernal, apesar de comunista, admitia que as necessidades humanas poderiam ser atendidas fosse através de “um capitalismo racionalizado ou do planejamento estatal soviético”. O modelo americano desabou na crise econômica mundial, o cataclismo central daquela época, levando de roldão versões locais de capitalismo corporativo liberal na Alemanha e no Japão. Uma crua industrialização no modelo soviético parecia rugir à frente. Para os crentes no progresso, o único caminho para o futuro era qualquer coisa parecida com uma nova sociedade socialista planejada, criada pela história e transformada por uma ciência triunfante. A peculiaridade da carreira de Bernal é que ele jamais perdeu a fé, adquirida nos anos 1930, em que isso só poderia ser conseguido por uma sociedade como a União Soviética, ainda que em sua forma stalinista.

O deslocamento da ciência para a arena pública parecia ao mesmo tempo lógico e necessário para um dinâmico núcleo de jovens cientistas naturais daquela época. De um lado, o pequeno grupo de pioneiros exploradores, fazendo descobertas em cada esquina (“neste glorioso novo mundo da ciência”, como bem o disse o jovem Bernal), tinha consciência de viver em tempos triunfantes. Revoluções em seu campo desde 1895 haviam inaugurado uma era de progresso espetacular, ilimitado, transformador do mundo, na compreensão e no controle da natureza. Só os cientistas sabiam como isso era feito. Só eles de fato tinham ideia do seu potencial. Bernal não era o único a fazer ousadas conjecturas sobre “o que viria a ser popular no futuro”. Sua contribuição mais específica, e talvez mais duradoura, à afirmação do poder da ciência foi analisar como ela, de fato, funcionava como agente social e intelectual, e como deveria ser organizada para produzir um desenvolvimento efetivo.

Igualmente óbvia era a ignorância daqueles que governavam o mundo ocidental — tão espetacular quanto seus fracassos militares e econômicos desde 1914. Eles eram impotentes numa época de reviravolta revolucionária e, como deixou claro o cataclismo capitalista no mundo inteiro, de pobreza no meio da fartura. (As expressões “necessidade social” e “bem-estar nacional” entraram no vocabulário público da ciência britânica no início dos anos 1930.) A sociedade precisava de cientistas. Embora a pesquisa e a teoria fossem tradicionalmente avessas à controvérsia política, gostando ou não, a ciência, até então uma forasteira, precisava entrar no campo da atividade pública, como um corpo de propagandistas da própria ciência, profetas e pioneiros ativos. E, desde o momento em que Hitler tomou o poder numa Alemanha que queimava seus livros e dizimava seus pesquisadores, os cientistas se tornaram a glória da Europa, como defensores do futuro da civilização. Nesse momento crucial, a aparente imunidade da União Soviética à Grande Recessão desacreditava economias de mercado e fazia o “planejamento” parecer uma droga social milagrosa e instantânea. A Rússia soviética transformou-se numa espécie de modelo até mesmo para os que não eram bolcheviques. Independentemente das fronteiras dos países e das ideologias, o “planejamento” atraía os socialistas que nele acreditavam por questão de ideologia, os cientistas e os tecnocratas que de qualquer maneira o praticavam, e os políticos que começaram a perceber que a depressão e a guerra o tornavam necessário.

Com amarga ironia, a história decidiu que a vitória por total esforço de guerra e não a boa sociedade era para ser a maior proeza do progresso planejado através da mobilização combinada de pessoas, política, ciência e esperança social. A Segunda Guerra Mundial fundiu decisões políticas e científicas e transformou ficção científica em realidade, por vezes em realidade de pesadelo. A bomba atômica foi a aplicação social de um julgamento político contra Hitler feito em 1939 pelos mais puros teóricos e experimentadores nucleares. O conflito não apenas justificou as previsões de Bernal sobre a necessidade de uma “grande ciência” planejada que lhe

permitisse penetrar em novos domínios de compreensão e utilidade social, mas ele também teria de concretizá-los. Não havia outra maneira de construir uma arma nuclear. A guerra e só a guerra daria à ciência e à tecnologia — nuclear, espacial, gerada por computador — os recursos e a estrutura de apoio que propeliram as duas disciplinas para a segunda metade do século. E, como pôs novos e ilimitados poderes em mãos humanas, a guerra fugiu de controle e inverteu a relação entre feiticeiro e aprendiz. Os feiticeiros, que tinham criado esses poderes, conscientes do perigo, viram-se impotentes diante dos aprendizes que justificavam seu uso, e sentiam prazer e orgulho nisso. Os fabricantes da bomba passaram a fazer campanha antinuclear e, na Guerra Fria, tornaram-se motivo de suspeita e desdém dos usuários da bomba.

Robert Oppenheimer e Desmond Bernal (que provavelmente dedicou mais tempo depois de 1945 a fazer campanha contra a guerra nuclear do que a qualquer outra de suas muitas atividades) estavam entre as muitas vítimas dessa reviravolta, embora cada um à sua maneira. Em certo sentido, o caso de Oppenheimer, o principal arquiteto da bomba atômica, foi mais trágico. Escorraçado da vida pública por inimigos e por caçadores de bruxas a pretexto de que mantivera ligações com comunistas antes da guerra, sua queda foi maior, e as acusações contra ele, claramente espúrias. Em vista de suas lealdades políticas, Bernal não deve ter ficado surpreso ao ser tratado como “risco à segurança” depois de 1945. Mas, noutro sentido, seu caso não deixou de ser igualmente trágico, uma vez que ele foi denegrado por aqueles cuja visão político-científica do futuro compartilhava mas que preferiram estilhaçá-la dramaticamente durante a primeira guerra, incorrendo no risco de provocar o confronto entre as superpotências da Guerra Fria.

Durante os tensos meses da Ponte Aérea de Berlim em 1948, Stálin decidiu elevar as fortificações da União Soviética contra infiltrações ideológicas e outros perigos do Ocidente com uma ordem ex cathedra pela qual, a partir de então, haveria duas ciências hostis entre si. Só uma delas era certa e obrigatória para todos os comunistas, porque autorizada pelo

Partido. Em termos maoistas, ser “vermelho” era mais importante do que ser “especialista”. Isso, mais que uma discussão sobre a natureza da reprodução de organismos, era o que estava em jogo no caso Lysenko, diretamente “autorizado e, na verdade, ditado por Stálin”,⁸ como mostram pesquisas recentes, o que, como era de esperar, pôs fim à era da “ciência vermelha”. Bernal caiu em descrédito por dar prioridade à obrigação de ser “vermelho”, em detrimento da obrigação de ser “especialista”.

Alheio à ironia histórica, Stálin tinha escolhido como bode expiatório preferido da ortodoxia justamente o campo de pesquisa das ciências da vida que mais atraía cientistas do Ocidente para o pensamento soviético e que havia produzido os mais eminentes marxistas ou marxistizantes da era da “ciência vermelha”. Eles eram vulneráveis na Rússia porque, diferentemente de físicos e matemáticos, que precisavam ter permissão para fazer o seu trabalho quaisquer que fossem seus pecados ideológicos, os geneticistas não produziam armas nem, pelo visto, suficientes melhoras de curto prazo na agricultura. As problemáticas teorias agrobiológicas de T. D. Lysenko foram oficialmente declaradas corretas, materialistas, progressistas e patrióticas, contra a genética burguesa reacionária, estrangeira e impatriótica. (Como resultado, cerca de 3 mil biólogos perderam o emprego de imediato, e alguns a própria liberdade.) A doutrina soviética e a prática soviética no caso Lysenko eram igualmente indefensáveis.

Ainda hoje não está claro por que Bernal, quase sozinho entre os cientistas ocidentais, preferiu fazer uma agressiva defesa pública de ambas, reforçando-a, anos depois, com um implausível obituário de “Stálin como cientista”. Não basta dizer que ele pôs a lealdade ao partido acima da consciência científica, embora seja difícil imaginar que suas tentativas de fazer uma defesa intelectual de Lysenko tivessem convencido em primeiro lugar a si mesmo. Tecnicamente, ele não era nem sequer membro do Partido Comunista. Entretanto, era naquela altura importante figura pública na esfera internacional da União Soviética. É possível que tenha sido motivado por preocupações com a paz mundial e pela esperança de influenciar a

evolução dos acontecimentos dentro da União Soviética. Como mostra Brown, ele acabaria se tornando amigo e confidente de Khrushchov. Quaisquer que fossem os motivos, essa postura não serviu nem à sua causa, nem a ele mesmo, nem à sua reputação.

Não há dúvida de que Bernal fracassou em seus objetivos políticos, e, apesar de jamais ter expressado crítica alguma à União Soviética, deve ter se sentido frustrado em suas esperanças políticas. Foi muito mais influente como profeta da organização, estrutura e financiamento público da ciência pós-1945. De projetos como CERN ao “índice de citações”, ainda vivemos com o seu legado. Mas o que conseguiu como cientista?

Bem poucos cientistas mereceram dos pares julgamento mais impregnado de admiração. “O alcance do cérebro de Bernal era legendário”, escreveu Jim Watson, homem não exatamente dado a sentimentos de inferioridade. “Eu considerava Bernal um gênio”, escreveu Francis Crick, que dividiu o prêmio Nobel com Watson. Linus Pauling achava Bernal o cientista mais brilhante que conheceu na vida. Seu biógrafo obteve declarações de ao menos uma dúzia de Nobéis, mais velhos e mais jovens que Bernal, expressando “admiração ou mesmo reverência”. Mas a própria universalidade de seus interesses, a própria velocidade de suas respostas e sua consequente impaciência — tudo isso de alguma forma o distraía da concentração essencial para realizações mensuráveis. Provavelmente a avaliação mais equilibrada é a que C. P. Snow escreveu em 1964:

Em dons naturais ele ocupa alta posição, é o cientista mais douto de sua época, talvez o último de quem se dirá, verdadeiramente, que sabia ciência [...]. E, apesar disso, suas realizações, embora maciças, não dominarão os registros como deveriam. O número de dissertações científicas produzidas no mundo inteiro que devem suas origens a Bernal e são assinadas por outros nomes é imenso. Mas ele sofreu de certa ausência de obsessão que a maioria dos cientistas tem e que lhes permite levar uma obra criativa qualquer até as últimas consequências. Se possuísse esse tipo de obsessão, Bernal teria

finalizado muita coisa da biologia molecular moderna e ganhado várias vezes o prêmio Nobel.⁹

Devemos, por isso, dar menor importância ao que realizou? O paradoxo do conhecimento científico é que, sendo ele cumulativo (diferentemente de outras artes criativas), seus praticantes são lembrados por proeminência pessoal numa esfera em que o progresso é coletivo e não depende de nenhum indivíduo em particular. Os maiores gênios da ciência são historicamente substituíveis, porque suas inovações teriam sido realizadas por outros, cedo ou tarde, e inevitavelmente fazem parte de um contínuo esforço coletivo, à diferença das obras de um Shakespeare ou de um Mozart, que são exclusivamente suas. Homenageamos, corretamente, Mendeleiev, mas os elementos químicos teriam encontrado sua tabela periódica sem ele. Os nomes de Crick, Watson e Wilkins no prêmio Nobel de 1962 ali estão representando um regimento de pesquisadores que possibilitaram suas descobertas e que continuaram a desenvolver suas ideias. De outro lado, o mecanismo de recompensa e de reconhecimento de nomes é inadequado para registrar a contribuição de homens como Bernal, embora ao menos quatro discípulos seus tenham recebido o prêmio Nobel nos três anos entre 1962 e 1964, sem contar Crick, que quis trabalhar para ele, e Rosalind Franklin, do próprio laboratório de Bernal, que, se não tivesse morrido, estaria no pátio. A obra dele não é um sólido, mas um impulso, uma atmosfera.

Todo mundo sabe o que Röntgen realizou em ciência, muito embora ninguém saiba nem precise saber nada mais a seu respeito: descobriu os raios X em 1895. Até 2012, poucos sabiam quem foi ou quem é Higgs, mas ele deu nome ao bóson de Higgs, que os cientistas havia anos vinham discutindo. Nada em ciência leva permanentemente o nome de Bernal. A maioria dos que o conheceram e sentiram o impacto de sua figura extraordinária já morreu. Quando as gerações que responderam diretamente ao estímulo de um homem como ele, de contribuições preliminares ou não especificadas, morrem, sua reputação fica nas mãos dos historiadores. Esses

homens e mulheres, além de serem especialistas em história ou ciência, precisarão ser capazes de reconstruir o estado de espírito e o caráter de sua época — de catástrofe global e de esperança global — quando não resta mais ninguém que a possa lembrar. De agora em diante o livro de Andrew Brown será seu necessário ponto de partida.

* Publicado pela primeira vez com o título “Red Science”, em *London Review of Books*, v. 28, n. 5, 9 mar. 2006, como resenha do livro *J. D. Bernal: The Sage of Science*, de Andrew Brown (Oxford: Oxford University Press, 2005).

15. Mandarin com barrete frígido: Joseph Needham*

Exceto na edição de Stefan Collini da famosa Palestra Rede de 1959, a grande batalha sobre “As duas culturas” que dividiu as artes e a ciência em Cambridge, e as páginas intelectuais da Grã-Bretanha naquela época, dificilmente é lembrada. Ela postulava a centralidade da ciência e lançava um ataque contra “intelectuais literários”, de autoria do hoje quase esquecido C. P. Snow (1905-80); injustamente, porque seus pesados romances sobre esperança, poder e prestígio muito nos revelam sobre a vida pública e acadêmica daquele período. Em certo sentido, foi uma polêmica sobre os anos 1930, a época de glória dos cientistas e a baixa, desonesta ou desprezível década dos poetas desapontados. Num sentido estrito, foi uma luta de retaguarda travada em Cambridge entre as artes e as confiantes ciências naturais, já prestes a obterem seu 820 prêmio Nobel, que sabiam que a futura grandeza (assim como o financiamento) da universidade estaria, essencialmente, em suas mãos. Talvez nada irritasse tanto os professores de artes como a certeza dos cientistas de que o futuro lhes pertencia. Num sentido mais amplo, o debate era sobre a relação entre razão e imaginação. Na opinião de Snow, os cientistas tinham as duas coisas, enquanto os intelectuais literários eram fatalmente estorvados pela ignorância e pela suspeita sobre a ciência e o futuro. Só uma das duas culturas de fato tinha importância.

Snow exagerou na mão, embora não tão absurdamente quanto seu principal adversário, F. R. Leavis, mas no fundo estava certo. Na primeira

metade do século XX, o abismo entre as duas culturas era provavelmente mais largo do que jamais fora, ao menos na Grã-Bretanha, onde as escolas secundárias já separavam as “artes” da “ciência” no meio da adolescência.

Na realidade, as ciências estavam bloqueadas para os intelectuais das artes, mas não as artes para os cientistas, uma vez que a instrução básica dos estratos sociais superiores sempre fora em letras, e a comunidade de cientistas, naquela altura ainda pequena, provinha, na grande maioria, desse meio social.

Não obstante, é notável o contraste entre o alcance dos conhecimentos e dos interesses de um grupo de cientistas do entreguerras — na maioria, mas não todos, com interesses biológicos — e as limitações do pessoal das artes. O principal grupo de poetas dos anos 1930, exceto talvez Empson, admirava a tecnologia (como comprovam todos aqueles pilonos em seus poemas), mas, diferentemente dos poetas românticos do começo do século XIX, parece não ter se dado conta de que vivia numa época de maravilhas científicas. Shelley e Keats, como observou J. B. S. Haldane, foram os últimos poetas a acompanhar os avanços na química. Inversamente, cientistas podiam dar aulas sobre arte iraniana (Bernal), escrever livros sobre William Blake (Bronowski), obter diplomas honorários em música (C. H. Waddington), investigar religião comparativa como J. B. S. Haldane e, sobretudo, escrever sobre história e ter senso histórico.

Também tinham tendência a combinar as imaginações da arte e da ciência com uma inesgotável energia, amor livre, excentricidades e política revolucionária. É uma combinação altamente característica do período entre as guerras mundiais, ou mais especificamente dos anos 1930. Ninguém pertenceu mais claramente a essa época do que Joseph Needham (Li Yuese em mandarim), talvez a mente mais interessante da constelação de brilhantes cientistas “vermelhos” daquela década. Era talvez o mais inusitado em sua capacidade de combinar comportamento e convicções revolucionários com a aceitação pelo mundo estabelecido do *Who's Who*, e, por fim, como Mestre de sua faculdade em Cambridge e Companheiro de

Honra. Nem todo mundo, nos anos da Guerra Fria, tinha charme suficiente para que sua carreira sobrevivesse depois de acusar — erroneamente — os Estados Unidos de usar armas bacteriológicas na Guerra da Coreia.

Certamente suas realizações são admiráveis. A grande obra de Needham, *Science and Civilisation in China*, transformou o conhecimento do assunto tanto no Ocidente como, em grande parte, na própria China. Esse titânico projeto naturalmente domina a nova e animada biografia escrita por Simon Winchester, autor que se especializou em livros que vinculam indivíduos a grandes conquistas. O título americano original era *The Man Who Loved China*. A vida de Needham, antes de suas energias e emoções se voltarem para a China, é tratada em 23 páginas bastante superficiais. Não é injusto dizer que um livro muito legível e merecidamente bem-sucedido não pode ter a pretensão de ser uma avaliação equilibrada de seu notável e negligenciado assunto.¹

O primeiro volume de *Science and Civilisation in China* foi descrito — por um crítico que não tinha a menor simpatia pela política ou pelo comportamento pessoal de Needham — como “provavelmente o maior ato isolado de síntese histórica e comunicação intercultural que já se tentou”. A própria escala e relevância dessa proeza para o século XXI asseguram que ele será lembrado graças a isso. Embora Needham tenha sido eleito para a Sociedade Real aos 41 anos depois da publicação de um grande volume, *Biochemistry and Morphogenesis*, sua própria obra científica provavelmente jamais alcançaria o nível do prêmio Nobel, nem parece que ele foi fonte inspiradora para aqueles que conseguiram novos avanços, como ocorreu com J. D. Bernal e J. B. S. Haldane. De outro lado, ele já havia demonstrado suas ambições como historiador da ciência (introduzindo o assunto em Cambridge alguns anos depois) nos três volumes de *Chemical Embryology*.² Essa obra não apenas sintetizava a situação do campo em termos de bioquímica, mas apresentava uma admirável história e pré-história do assunto, subsequentemente publicada como tal. Mesmo depois de ter mergulhado em assuntos chineses, ele ofereceu um irresistível esboço da

“história pré-natal da química” na introdução a *The Chemistry of Life*,³ na qual descreveu as crenças antigas no “sopro da vida” como “protofisiologia pneumática”, e na qual examinou os vínculos entre alquimia e a invenção do Bénédictine e outras bebidas monásticas. Mais inesperadamente, também publicou um pequeno livro popular sobre os Levellers [movimento igualitário] na Revolução Inglesa sob o pseudônimo de Holorensaw.

História e ativismo público estavam no coração da “ciência vermelha” dos anos 1930. É de causar admiração o alcance e a intensidade das atividades acadêmicas e extracurriculares desses cientistas. No caso de Needham elas incluíam colocar o “s” em Unesco como fundador e primeiro diretor da Seção de Ciências Naturais dessa organização (1946-48). Mas nem ali ele deixou de lado a história, embora seja melhor esquecer o projeto sobre a história científica e cultural da humanidade pelo qual se interessou.

A história era fundamental para os cientistas vermelhos não só porque tinham consciência de viver uma época de extraordinárias mudanças. O senso de desenvolvimento e transformação ao longo do tempo — ainda que apenas através da grande indagação sobre a origem da vida — ligava as ciências aos mais estimulantes problemas para os biólogos. Todos eles se concentravam nas mutáveis relações, tanto passadas como presentes, entre ciência e sociedade. As memórias desse período estão de acordo quanto ao impacto dramático das dissertações soviéticas apresentadas no Congresso Internacional de História da Ciência de 1931 em Londres, para o qual a União Soviética enviou uma delegação inusitadamente distinta. Seu viés marxista impressionou profundamente os britânicos (incluindo Needham, que também esteve presente), não tanto pela qualidade das monografias como pelas novas perspectivas que abriam sobre as relações entre ciência e sociedade. Já se sugeriu que o Congresso de 1931 e a descoberta da China em 1937 foram os dois acontecimentos básicos que moldaram a vida de Needham.

Pelo que se sabe, o marxista Needham jamais ingressou no Partido Comunista nem dele se aproximou particularmente, embora seu

característico “fervor milenarista”⁴ o tornasse mais instintivamente radical do que esquerdistas mais obstinados. Ele insistiu com J. B. S. Haldane para que adotasse o materialismo socialista do futuro — Haldane filiou-se ao Partido Comunista logo depois — e resenhou *Soviet Communism*, de Webbs, em 1936, com o que já foi descrito como “um entusiasmo que beirava o êxtase”.⁵ No entanto, seu amplamente propagado gosto pelo nudismo e pela dança de Morris, ao mesmo tempo que lhe dava uma aura de excentricidade inglesa à qual os *fellows* conservadores do Gonville and Caius College atribuíam sua heterodoxia política, não ajudava em nada sua situação dentro da política de esquerda. O duradouro ménage à trois de Joseph e Dorothy Needham com Lu Gweijen (a quem Winchester atribui sua paixão pela China) ainda não fora estabelecido antes da guerra, mas a propalada emancipação sexual dos mais avançados e admirados era mais tolerada que imitada pela geração comunista dos anos 1930.

Como, aliás, acontecia com a característica mais surpreendente de Needham, que o distinguia de outros destacados cientistas vermelhos: o apego da vida inteira à religião e seus cerimoniais. O anglocatolicismo por certo não atrapalhou suas convicções políticas nos anos 1930. Ele frequentava a maravilhosa igreja de Thaxted que tinha sido aquinhoadada com um sacerdote socialista, Conrad Noel, por uma proprietária de terras fortemente socialista que também foi por algum tempo amante do rei Eduardo VII. Com o tempo, Needham trocou o anglicanismo, que sabia ser um fenômeno local (“porque nasci no Ocidente europeu e o cristianismo anglicano foi a forma típica que a religião assumiu para minha época e minha raça”),⁶ por uma espécie de taoísmo que lhe parecia ao mesmo tempo ser democrático e estar na raiz da ciência e da tecnologia na China. Seja como for, ele passou a achar que suas ideias sobre religião haviam sido “certamente demasiado neoplatônicas, idealistas, pietistas e sobrenaturais”.⁷ Não obstante, apesar de ser sócio honorário da Associação de Imprensa Racionalista (os atuais humanistas), ele jamais deixou de acreditar na religião como “um distinto senso do sagrado, a apreciação da categoria do

numinoso [que] não implica um Deus criador” e em “sua manifestação na forma de observância e rito coletivo”.⁸ E por certo não acreditava que ela estivesse em conflito com a ciência, embora aprovasse a ideia de Confúcio de que a existência de deuses e espíritos precisava ser aceita, mas mantida à distância. Nem sua forma de religião estava separada da política. O comunismo, pensava ele em 1935, fornecia a teologia moral apropriada para nossa época, mas se opunha ao cientificismo.

O comunismo de Stálin definitivamente não se opunha, mas Needham jamais vacilou em seu repúdio ao cientificismo ou a qualquer forma de reducionismo, incluindo o marxismo. E não só porque o marxismo deixava de fora tanta coisa importante na realidade, mas também porque enfraquecia a ciência tal como ele a compreendia. Um trecho da resenha da famosa distopia de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*, que ele escreveu em 1932, na (logo onde?) *Scrutiny*, de F. R. Leavis, merece ser citado. Segundo ele, as tendências intelectuais vigentes (em sua opinião Wittgenstein, o Círculo de Viena e o — esquerdista — Lancelot Hogben) conduziam “por razoável extrapolação” ao *Admirável mundo novo* huxleiano, porque

insistiam em que o conceito de realidade precisava ser substituído pelo conceito de comunicabilidade. Mas é apenas na Ciência que se consegue a perfeita comunicabilidade. E, em outras palavras, tudo que podemos dizer de proveitoso é, em última análise, proposição científica aclarada pela lógica matemática [...]. Ficamos com a Ciência como único substrato da Razão, mas, o que é pior, a Filosofia e a Metafísica também são relegadas aos domínios do inqualificável, de modo que a Ciência, que começa como forma especial de filosofia, e que retém seu status intelectualmente benéfico se retiver seu status como Filosofia, torna-se nada mais que a Mitologia que acompanha a Técnica.⁹

A velha ambição de Needham como pesquisador era criar uma embriologia bioquímica que combinasse o reducionismo dos químicos com a inevitável preocupação dos biólogos quanto a organismos e processos como

um todo. Uma visão antimecanicista (ele preferia dizer “orgânica”) da ciência tinha evidente apelo para biólogos desenvolvimentistas, como os do grupo reunido no Clube de Biologia Teórica dos anos 1930 pelo então influente mas hoje quase esquecido J. H. Woodger, que incluía ambos os Needham e C. H. Waddington (mais tarde alvo específico do ataque de Hayek aos marxistas n’*O caminho da servidão*). O grupo foi pioneiro no conceito de coisas vivas organizadas em níveis hierárquicos, classicamente apresentado em *Order and Life* (1936), de Needham. Needham sugeriu que o organismo inteiro não poderia ser totalmente compreendido em nenhum dos níveis inferiores de tamanho e complexidade — molecular, macromolecular, célula, tecido etc. — e que novas formas de comportamento surgiriam em cada nível, e isso não poderia ser adequadamente interpretado nem nos termos dos de baixo nem em termo algum, exceto em suas relações. Como escreveu Needham em sua introdução de 1961 para *The Chemistry of Life*: “A hierarquia de relações desde a estrutura molecular de carbono até o equilíbrio das espécies e o todo ecológico provavelmente será a principal ideia do futuro”. Processo, hierarquia e interação eram a chave para a realidade que só poderia ser compreendida como um todo complexo.

E — embora ninguém descubra isto pela leitura das páginas de Simon Winchester — as ideias de Needham o impeliram para o país e a civilização aos quais dedicaria o resto da vida. A China era, escreveu ele, o lar dialético de Yin e Yang, de uma “extrema relutância em separar espírito e matéria”, de uma filosofia que, como já se disse e muito bem, via o cosmo como uma vasta sinfonia que se compôs a si mesma e dentro da qual sinfonias menores se desenvolviam. Ele conhecia demais a realidade chinesa para vê-la, na frase de George Steiner, como um lugar onde “a utopia era concreta”, e menos ainda para ver a si próprio, à moda de um Marco Polo do século XX, como mero trazedor de incríveis notícias do estrangeiro para um Ocidente que permitira que grande parte do respeito intelectual dos pensadores do século XVIII pela China evaporasse no século do triunfo mundial europeu.

Needham amava e admirava a China e os chineses, mas, paradoxalmente, seu coração estava com o passado imperial, mais do que com o presente revolucionário, com o qual estava comprometido e que defendia, embora pareça ter se tornado crítico das políticas de Mao nos anos 1970, mesmo antes da morte do Grande Timoneiro. Ele se sentia à vontade não só com a visão que os chineses tinham da natureza, tão adoravelmente reconstruída em *Science and Civilisation in China*, mas com uma civilização baseada na moralidade sem sobrenaturalismo, uma grande cultura não fundamentada na doutrina do pecado original, um país que jamais foi dominado por sacerdotes. Era admirável até mesmo “no antigo direito de rebelião, doutrina tão característica dos eruditos confucianos”, enunciada pelos eruditos da dinastia Zhou. Ele via a China não como um “despotismo asiático” — frase que supunha ter sido inventada por pensadores franceses do século XVIII, que o comparavam ao absolutismo europeu —, mas nos termos dessa “democrática dualidade de vida na China tradicional que tem sido vivida por todos aqueles que conheceram a sociedade chinesa em primeira mão”.

Acima de tudo, ele valorizava a tradição da velha classe alta erudita, recrutada por meio de exames para compor os quadros governamentais na China medieval mas que também formava, coletivamente, “uma opinião pública” de eruditos confucianos que “jamais perderam sua autoridade ideológica independente” e a capacidade de resistir a ataques imperiais contra valores tradicionalmente aceitos. Que sistema ocidental encontraria lugar em seu governo para o equivalente de um William Blake, um Giordano Bruno, um Faraday? Caracteristicamente, sua defesa da tradição chinesa — há poucas mais sinceras — apareceu num periódico marxista americano, numa longa crítica a um tomo ex-comunista, *Asiatic Despotism*, que Needham com razão qualificou, desdenhosamente, como um panfleto de Guerra Fria, tamanho gigante, e como “o maior desserviço já prestado ao estudo objetivo da história da China”.¹⁰

Usando uma tradicional beca de acadêmico de seda azul em árduas viagens pela China durante a guerra, Joseph Needham tinha, obviamente,

consciência de sua afinidade com os mandarins chineses contemporâneos. Não obstante, o ponto crucial de sua visão de mundo era precisamente o irreversível rompimento histórico com o passado que pôs fim à longa era de superioridade tecnológica da China, e que *Science and Civilisation in China* tentou explicar, apesar de nem todos aceitarem a explicação. O que aconteceu depois da ascensão da moderna ciência natural por volta de 1600 d.C. não poderia se parecer em nada com o que viera antes, e o resultado disso foi que “as sociedades capitalistas e socialistas de hoje são qualitativamente diferentes de todas as sociedades precedentes”. Não havia como voltar ao passado, mas havia como seguir para o futuro. Needham jamais abandonou a crença no progresso como potencialidade. A ciência e a tecnologia não deram origem à boa sociedade, mas poderiam criar as ferramentas para produzi-la, e não menos na China. “Isto talvez seja a prometida paz na terra, e quem quer que ponha em primeiro lugar as necessidades reais de pessoas reais haverá de herdá-la.”¹¹

Apesar disso, Needham não será lembrado por seu apaixonado desejo de um futuro humano melhor, nem mesmo por seu marxismo orgânico inspirado na biologia, mas por seu extraordinário êxito em explorar e recriar o passado. Todavia, ele continua a ser um pensador relegado, a não ser em livros didáticos de biologia desenvolvimentista. *Bomb, Book and Compass*, de Simon Winchester, não lhe faz justiça. Ele ainda espera um biógrafo que compreenda melhor esse homem notável e a época e os contextos que o produziram.

* Publicado pela primeira vez com o título “Era of Wonders”, em *London Review of Books*, v. 31, n. 4, 26 fev. 2009, como resenha do livro *Bomb, Book and Compass: Joseph Needham and the Great Secrets of China*, de Simon Winchester ([S.l.]: Viking, 2008).

16. Os intelectuais: papel, função e paradoxo*

Podia uma função social para os intelectuais — quer dizer, poderiam os próprios intelectuais — ter existido antes da invenção da escrita? Dificilmente. Sempre houve uma função social para xamãs, sacerdotes, magos e outros servos e senhores de ritos, e é de supor que também para aqueles que hoje chamaríamos de artistas. Mas como existir intelectuais antes da invenção de um sistema de escrita e de números que precisava ser manipulado, compreendido, interpretado, aprendido e preservado? Entretanto, com o advento desses modernos instrumentos de comunicação, cálculo e, acima de tudo, memória, as exíguas minorias que dominavam essas habilidades provavelmente exerceram mais poder social durante uma época do que os intelectuais jamais voltaram a exercer. Os que dominavam a escrita, como nas primeiras cidades das primeiras economias agrárias da Mesopotâmia, puderam se tornar o primeiro “clero”, classe de governantes sacerdotais. Até os séculos XIX e XX, o monopólio da capacidade de ler e escrever no mundo alfabetizado e a instrução necessária para dominá-la também implicavam um monopólio de poder, protegido da competição pelo conhecimento de línguas escritas especializadas, ritual ou culturalmente prestigiosas.

De outro lado, a pena jamais teve mais poder do que a espada. Os guerreiros sempre conquistaram os escritores, mas sem estes últimos não poderia ter havido nem Estados, nem grandes economias, nem, menos ainda, os grandes impérios históricos do mundo antigo. Os instruídos

forneciam as ideologias para a coesão imperial e os quadros para sua administração. Na China, eles transformaram os conquistadores mongóis em dinastias imperiais, ao passo que os impérios de Gêngis Khan e Tamerlão logo se desfizeram por falta deles. Os primeiros senhores do monopólio da instrução seriam aqueles que Antonio Gramsci chamou de “os ‘intelectuais orgânicos’ de todos os grandes sistemas de dominação política”.

Tudo isso pertence ao passado. O surgimento de uma classe de literatos laicos nas línguas regionais no fim da Idade Média criou a possibilidade de intelectuais que eram menos determinados por sua função social e que tinham mais apelo, como produtores e consumidores de comunicações literárias ou de outros tipos, para uma nova, embora pequena, esfera pública. A ascensão do moderno Estado territorial mais uma vez precisou de um corpo cada vez maior de funcionários e de outros intelectuais “orgânicos”. Estes eram treinados, cada vez mais, em universidades modernizadas e pelos professores de ensino médio nelas formados. De outro lado, o advento da instrução primária universal e, acima de tudo, depois da Segunda Guerra Mundial, a expansão gigantesca da instrução secundária e universitária criaram um reservatório de pessoas letradas e intelectualmente educadas muito mais vasto do que em qualquer outra época. Enquanto isso, a extraordinária expansão das novas indústrias de mídia no século XX ampliou, espetacularmente, o espaço econômico para intelectuais não ligados a nenhum aparelho oficial.

Até a metade do século XIX estamos falando de um grupo muito pequeno. O conjunto de estudantes que desempenhou papel tão grande nas revoluções de 1848 consistia em 4 mil jovens (nenhuma mulher, ainda) na Prússia e 7 mil em todo o Império dos Habsburgo fora da Hungria. A novidade desse novo estrato de “intelectuais livres” não estava simplesmente no fato de compartilhar a instrução e o conhecimento cultural das classes governantes, das quais, naquela altura, também se esperava a formação literária e cultural que os alemães chamam de *Bildung*, tendência cada vez maior partilhada pelas classes empresariais, mas também no fato de ter

maior possibilidade de ganhar a vida como intelectuais freelance. Novas indústrias técnicas e científicas, e instituições para produção de universidades de ciência e cultura, os campos do jornalismo, da publicidade e da propaganda, do palco e dos espetáculos, tudo isso oferecia novos métodos de ganhar a vida. No fim do século XIX, o empreendedorismo capitalista tinha produzido tanta riqueza que numerosos filhos e dependentes das classes médias empresariais podiam se dedicar inteiramente a atividades intelectuais e culturais. As famílias Mann, Wittgenstein e Warburg são bons exemplos.

Se aceitarmos o grupo marginal da *Bohème*, intelectuais livres não tinham identidade social reconhecida. Eram vistos simplesmente como membros da burguesia instruída (nas palavras de J. M. Keynes, “minha classe a burguesia instruída”) ou, quando muito, como subgrupo de *Bildungsbürger* ou *Akademiker* da burguesia. Somente na última terça parte do século XIX foram descritos coletivamente como “intelectuais” ou “a intelligentsia”: de 1860 em diante, numa turbulenta Rússia czarista, depois numa França abalada pelo caso Dreyfus. Em ambos os casos, o que parecia torná-los reconhecíveis como grupo era a combinação de atividades mentais e intervenções críticas na política. Até hoje, a linguagem corrente tem uma tendência a associar os termos “intelectual” e “de oposição” — o que, nos tempos do socialismo soviético, significava “politicamente indigno de confiança” — nem sempre corretamente. Entretanto, a ascensão de um público leitor em massa e, portanto, o potencial propagandístico das novas mídias ofereceram inesperadas possibilidades de destaque para intelectuais conhecidos que até governos podiam utilizar. Mesmo depois de transcorrido um século, é constrangedor lembrar o miserável manifesto dos 93 intelectuais alemães, assim como os de seus pares franceses e britânicos, destinados a reforçar o caso espiritual de seus respectivos governos beligerantes na Primeira Guerra Mundial. O que tornava esses indivíduos signatários tão valiosos de tais manifestos não era a perícia em negócios públicos, mas a reputação de escritores, atores, músicos, cientistas e filósofos.

O “breve século XX” de revoluções e guerras de religião ideológica tornar-se-ia a era característica do engajamento político dos intelectuais. Eles não só defendiam suas próprias causas na época do antifascismo e depois do socialismo de Estado, mas também eram vistos dos dois lados como reconhecidos pesos pesados do intelecto. Seu período de glória estendeu-se do fim da Segunda Guerra Mundial ao colapso do comunismo. Foi essa a grande época das mobilizações contra alguma coisa: contra a guerra nuclear, contra as últimas guerras imperiais da velha Europa e as primeiras do novo império mundial americano (Argélia, Suez, Cuba, Vietnã), contra o stalinismo, contra a invasão soviética da Hungria e da Tchecoslováquia, e assim por diante. Os intelectuais formavam a linha de frente de quase todas.

A campanha britânica pelo desarmamento nuclear, um desses exemplos, foi fundada por um conhecido escritor, o editor do mais prestigioso semanário intelectual do período, um físico e dois jornalistas; imediatamente elegeu o filósofo Bertrand Russell seu presidente. Os nomes eminentes das artes e da literatura correram para aderir, de Benjamin Britten a Henry Moore e E. M. Forster, incluindo o historiador E. P. Thompson, que se tornaria a face mais destacada do movimento europeu pelo desarmamento nuclear depois de 1980. Todo mundo conhecia de nome os grandes intelectuais franceses — Sartre, Camus — e os intelectuais dissidentes da União Soviética: Soljenítsin e Sakharov. Conhecidos intelectuais apareciam no expediente da influente literatura de desilusão comunista (*The God that Failed*) [*O Deus que falhou*]. Os serviços secretos dos Estados Unidos acharam até que valia a pena financiar e fundar organizações como o Congresso pela Liberdade Cultural, a fim de tirar os intelectuais europeus de sua infeliz falta de entusiasmo por Washington durante a Guerra Fria. Foi esse também o período em que, pela primeira vez desde 1848, as universidades do mundo ocidental, que agora se expandiam e se multiplicavam espetacularmente, podiam ser vistas, por seus governos, como viveiros de oposição social e política e, às vezes, até mesmo de revolução.

Essa era do intelectual como a principal face pública de oposição política recuou para o passado. Onde estão os grandes promotores de campanhas e signatários de manifestos? Com poucas e raras exceções, mais notavelmente a do americano Noam Chomsky, estão calados ou mortos. Onde estão os celebrados *maîtres à penser* da França, os sucessores de Sartre, Merleau-Ponty, Camus e Raymond Aron, de Foucault, Althusser, Derrida e Bourdieu? Os ideólogos do fim do século XX preferiram abandonar a tarefa de buscar a razão e a mudança social, deixando-a para as operações automáticas de um mundo de indivíduos puramente racionais, supostamente maximizando seus benefícios através de um mercado que opera racionalmente e tem uma tendência natural, quando livre de interferência externa, a alcançar um equilíbrio duradouro. Numa sociedade de incessante entretenimento de massa, os ativistas agora acham os intelectuais menos úteis como fonte inspiradora de causas do que roqueiros e astros de cinema mundialmente famosos. Os filósofos já não têm condições de competir com Bono ou Eno, a não ser que se reclassifiquem como essa nova figura do novo mundo do espetáculo midiático — a “celebridade”. Vivemos uma nova era, ao menos até que o ruído universal de autoexpressão do Facebook e os ideais igualitários da internet produzam seu pleno efeito público.

O declínio dos grandes intelectuais protestativos deve-se, portanto, não apenas ao fim da Guerra Fria, mas à despolitização de cidadãos ocidentais num período de crescimento econômico e ao triunfo da sociedade de consumo. O trajeto que vai do ideal democrático da ágora ateniense às irresistíveis tentações do shopping center reduziu o espaço disponível para a grande força demoníaca dos séculos XIX e XX: a saber, a crença em que a ação política era o jeito de aperfeiçoar o mundo. A rigor, o objetivo da globalização neoliberal era precisamente reduzir o tamanho, o escopo e as intervenções públicas do Estado. Nisso, foi parcialmente bem-sucedida.

No entanto, outro elemento determinou a forma da nova era. Foi a crise de valores e perspectivas tradicionais, talvez, acima de tudo, o abandono da

velha crença no progresso global da razão, da ciência e da possibilidade de melhorar a condição humana. Depois das Revoluções Americana e Francesa, o vocabulário do Iluminismo do século XVIII, com sua sólida confiança no futuro das ideologias com raízes naquelas grandes reviravoltas, disseminou-se entre os campeões do progresso político e social no mundo inteiro. Uma coalizão dessas ideologias e dos Estados que as patrocinavam obteve talvez seu último triunfo na vitória contra Hitler na Segunda Guerra Mundial. Mas desde os anos 1970 os valores do Iluminismo estão batendo em retirada diante dos poderes antiuniversais de “sangue e solo” e das tendências radical-reacionárias que se desenvolvem em todas as religiões mundiais. Mesmo no Ocidente assistimos à ascensão de uma nova irracionalidade hostil à ciência, enquanto a crença num progresso irresistível dá lugar ao medo de uma inevitável catástrofe ambiental.

E que dizer dos intelectuais nesta nova era? Desde os anos 1960, o enorme crescimento da instrução superior transformou-os numa classe influente, com significado político. Depois de 1968 ficou evidente que estudantes em massa são facilmente mobilizáveis, não apenas nacionalmente mas através das fronteiras. Mais recentemente uma revolução inédita nas comunicações pessoais reforçou imensamente sua capacidade de reação pública. A eleição do professor universitário Barack Obama para a presidência dos Estados Unidos, a Primavera Árabe de 2011 e acontecimentos na Rússia são exemplos recentes. O explosivo progresso da ciência e da tecnologia criou uma “sociedade da informação” na qual a produção e a economia são mais dependentes do que nunca da atividade intelectual, quer dizer, de homens e mulheres com diplomas universitários e dos centros de formação desses homens e mulheres, as universidades. Isso significa que mesmo os regimes mais reacionários e autoritários são forçados a permitir certo grau de liberdade às ciências nas universidades. Na antiga União Soviética, o mundo acadêmico oferece o único fórum efetivo para a dissensão e a crítica social. A China de Mao, que praticamente aboliu o ensino superior durante a Revolução Cultural, aprendeu a mesma lição. Em

certa medida, isso também beneficiou as faculdades de humanidades e artes, apesar de serem elas menos essenciais econômica e tecnologicamente.

De outro lado, a enorme expansão do ensino superior trouxe em si a tendência a transformar o diploma universitário numa qualificação essencial para a classe média e empregos profissionais, transformando, assim, os diplomados em membros das “classes superiores”, ao menos aos olhos das massas menos instruídas da população. Tem sido fácil para demagogos apresentar os “intelectuais” ou o chamado “establishment liberal” como uma elite presunçosa e moralmente insatisfatória, detentora de privilégios econômicos e culturais. Em muitas partes do Ocidente, notavelmente nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, o abismo educacional corre o risco de se transformar numa divisão de classes entre aqueles cujo diploma universitário é um infalível bilhete de entrada para carreiras de prestígio e sucesso, e o ressentido resto.

Eles não eram os realmente ricos, essa minúscula percentagem da população que teve êxito nos últimos trinta anos do século XX e na primeira década do XXI em acumular riqueza além de qualquer sonho de avareza: homens, e às vezes mulheres, cuja fortuna individual era do tamanho do PIB de muitos países de porte médio. Na maioria esmagadora dos casos, a riqueza provinha dos negócios e do poder político, embora alguns fossem sem dúvida intelectuais na origem, por serem diplomados ou, como em muitos casos notáveis nos Estados Unidos, alunos que abandonaram a faculdade. Paradoxalmente, o luxo que ostentavam com crescente autoconfiança depois da queda do comunismo oferecia uma espécie de vínculo com as massas não instruídas, cuja única chance de sair de sua condição era juntar-se às poucas centenas, em qualquer país, que chegaram ao topo sem a ajuda das letras ou de talento para os negócios — jogadores de futebol, estrelas da cultura midiática e ganhadores de gigantescos prêmios de loteria. Estatisticamente, as chances de uma pessoa pobre seguir trajetória similar eram infinitesimais, mas os que conseguiram de fato tinham dinheiro e sucesso para ostentar. De certa maneira, isso tornou mais fácil mobilizar os

explorados economicamente, os fracassados e os vencidos da sociedade capitalista, contra o que os reacionários americanos chamavam de “establishment liberal”, com o qual pareciam não ter praticamente nada em comum.

Só depois de alguns anos da mais severa depressão na economia ocidental desde os anos 1930 é que o ressentimento contra a polarização econômica começou a substituir o ressentimento contra a assacada superioridade intelectual. Curiosamente, suas duas expressões mais visíveis foram formuladas por intelectuais. O colapso geral de confiança na capacidade de o livre mercado (o “sonho americano”) vir a produzir um futuro melhor para todos — a rigor, o pessimismo crescente sobre o futuro do sistema econômico existente — foi exposto de início por jornalistas de economia, e, com raríssimas exceções, não pelos próprios super-ricos. A ocupação de lugares perto de Wall Street e outros centros bancários e financeiros internacionais sob o slogan “Nós somos os 99%”, em oposição ao 1% de super-ricos, claramente tocou uma notável corda de simpatia pública. Mesmo nos Estados Unidos pesquisas de opinião mostraram o apoio de 61%, que claramente deve ter incluído um grande setor de republicanos antiliberais. É claro que esses manifestantes, armando suas tendas em território inimigo, não eram os 99%. Eram, como costuma acontecer, o que já foi chamado de exército de palco do ativismo intelectual, o destacamento mobilizável de estudantes e boêmios, que trava escaramuças na esperança de que elas se transformem em batalhas.

Mas a pergunta se impõe: como pode a antiga e independente tradição crítica dos intelectuais dos séculos XIX e XX sobreviver numa era de irracionalidade política, reforçada por suas próprias dúvidas sobre o futuro? É um paradoxo do nosso tempo o fato de que a irracionalidade na política e na ideologia não tem tido dificuldade alguma para coexistir com, e na realidade usar, a tecnologia mais avançada. Os Estados Unidos e os militantes assentamentos israelenses dentro das áreas ocupadas da Palestina demonstram que não há escassez de especialistas em tecnologia da

informação que acreditam na história literal da criação do livro do Gênesis ou nas exortações mais sangrentas do Velho Testamento à extirpação dos descrentes. A humanidade hoje em dia já se acostumou caracteristicamente com vidas de contradição interna, divididas entre um mundo de sentimentos e uma tecnologia impermeável à emoção, entre o reino da experiência em escala humana e do senso-conhecimento e o reino de magnitudes que nada significam, entre o “senso comum” da vida diária e a incompreensibilidade, salvo para exíguas minorias, das operações intelectuais que criam a estrutura básica em que vivemos. É possível tornar esse sistemático não racionalismo de vidas humanas compatível com um mundo que depende mais do que nunca da racionalidade de Max Weber em ciência e sociedade? Convenhamos que com a globalização da mídia da informação, da linguagem e da internet não é mais totalmente possível nem mesmo para a mais poderosa autoridade estatal isolar um país física e mentalmente do resto do mundo. Não obstante, a pergunta persiste.

De outro lado, embora a alta tecnologia possa ser usada, ainda que não haja novos avanços, sem pensamento original, a ciência necessita de ideias. Por conseguinte, mesmo a sociedade mais automaticamente contraintelectual hoje tem maior necessidade de pessoas com ideias, e de ambientes nos quais elas se desenvolvam. Podemos afirmar, com toda a segurança, que esses indivíduos também terão ideias críticas sobre a sociedade e o ambiente em que vivem. Nos países emergentes do leste e do sul da Ásia e no mundo muçulmano, eles provavelmente ainda constituem uma força de reforma política e mudança social à moda antiga. Também é possível que em nossos tempos de crise eles voltem mais uma vez a constituir essa força num Ocidente sitiado e incerto. A rigor, pode-se dizer que hoje em dia as forças de crítica social sistemática se localizam especificamente nos novos estratos dos que têm instrução universitária. Mas os intelectuais pensantes por si não têm condição de mudar o mundo, embora nenhuma mudança desse tipo seja possível sem a sua contribuição. Para isso é preciso que haja uma frente unida formada por pessoas comuns e intelectuais. À

exceção de uns poucos casos isolados, isso é provavelmente mais difícil de conseguir hoje do que foi no passado. É esse o dilema do século XXI.

* Primeira publicação em inglês, com tradução do próprio Hobsbawm. Baseado numa colaboração em alemão para *Der Intellektuelle: Rolle, Funktion und Paradoxie Festschrift für Michael Fischer zum 65. Geburtstag*, organizado por Ilse Fischer e Ingeborg Schrems (Frankfurt: Peter Lang, 2010).

17. A perspectiva da religião pública*

O que aconteceu com a religião nos últimos cinquenta anos é extraordinário. Durante a maior parte da história de que há registro ela forneceu a linguagem, com frequência a única linguagem, para o discurso sobre as relações dos seres humanos com outros seres humanos, com o mundo exterior, e com nosso comportamento diante das forças incontrolláveis fora da vida diária. Por certo tem sido assim para as massas, como ainda é sem dúvida o caso na Índia e na região islâmica. A religião continua a oferecer o único modelo em geral aceito para a celebração dos grandes ritos da vida humana, desde o nascimento, passando pelo casamento, até a morte e, com certeza nas zonas temperadas, os ritos dos eternos ciclos do ano — Ano-Novo e colheita, primavera (Páscoa) e inverno (Natal). Raramente foram eles substituídos com eficácia por equivalentes seculares, talvez porque a racionalidade dos Estados seculares, para não falarmos em sua hostilidade ou indiferença com as instituições religiosas, os leve a subestimar a força bruta do ritual na vida privada e na vida comunitária. Mas poucos de nós conseguimos escapar dessa força. Lembremo-me de um serviço funerário organizado por uma faculdade de Oxford em nome de uma senhora soviética sistematicamente descrente para seu marido britânico apaixonadamente ateu, porque, como explicou ela, não parecia correto se despedir dele sem um ritual qualquer. Apesar de totalmente irrelevante, a cerimônia anglicana, numa fé que ela não conhecia e à qual não dava a mínima importância, foi a única de que pôde dispor naquele

momento. Na realidade, os mais racionalistas entre nós por vezes lançam mão das mais primitivas simpatias para obter as graças dos dirigentes de nosso desconhecido futuro, como “bater na madeira” ou “cruzar os dedos”, que são os equivalentes do cristão “se Deus quiser” ou do muçulmano “inshallah”.

No mundo contemporâneo, a religião continua a ser importante e, apesar da nova militância dos ateístas anglo-saxões (que demonstra a sua importância), também proeminente. Em certo sentido, não tenhamos dúvida sobre o ressurgimento espetacular da religião desde os anos 1960, que faz dela, claramente, uma importante força *política*, muito embora não intelectual. A grande Revolução Iraniana foi a primeira desde a Revolução Americana do século XVIII a ser conduzida em termos de religião, abandonando o discurso do Iluminismo, que tinha inspirado os movimentos por mudança social assim como suas grandes Revoluções, da Francesa à Russa e à Chinesa. A política do Oriente Médio, tanto entre judeus como entre muçulmanos, tornou-se a política dos livros sagrados e, em grau surpreendente, o mesmo se deu com a política dos Estados Unidos. É fácil ressaltar que, longe de ser uma tradição antiga, esse modelo é uma inovação do século XX. O judaísmo ortodoxo, tradicionalmente contrário ao sionismo, foi sionizado pela Guerra dos Seis Dias de 1967, quando a vitória de Israel pareceu um milagre, dando a alguns rabinos uma justificativa para abandonar a convicção de que o retorno de todos os judeus a Israel só deveria ocorrer após ou durante a chegada do Messias, que, até aquele momento, estava claro que não havia chegado, apesar de um velho líder de uma seita chassidiana americana reivindicar o título.

Só no começo dos anos 1970 uma secessão extremista da Irmandade Muçulmana no Egito recuperou uma justificativa teológica para matar “como apóstata” qualquer um que se ache fora de uma forma muito estrita de ortodoxia. O *fatwa* autorizando a morte de inocentes veio em 1992, de dentro da Al-Qaeda. Já foi demonstrado que a Revolução Iraniana de 1979 trouxe não um Estado tradicional islâmico, mas uma versão teocrática do

Estado territorial moderno. Não obstante, políticas formuladas em termos de religião voltaram com força impressionante, da Mauritânia à Índia. A Turquia afastou-se visivelmente de um regime militantemente laico sob a égide de um partido político islâmico de massa. A fundação de um poderoso partido hinduísta em 1980 (no governo de 1998 a 2004) assinala um movimento para reduzir a multiplicidade do hinduísmo a uma única, exclusiva e intolerante ortodoxia. Na política global de hoje, não há ninguém que esteja inclinado a subestimar essa tendência.

Mas não está tão claro se houve mesmo uma ascensão geral global da fé e da prática religiosas. Houve espetaculares transferências de um ramo para outro, notavelmente dentro do cristianismo. Um crescimento do fervor religioso nas comunidades em rápida expansão do protestantismo evangélico e pentecostal/carismático é evidente nas Américas e em outras partes do mundo. Da mesma maneira, desde os anos 1970, há um notável ressurgimento islâmico em regiões outrora relativamente plácidas, como a Indonésia.¹ Direi alguma coisa sobre essas questões mais adiante. Entretanto, com exceção da África, onde o cristianismo e o islamismo em particular fizeram avanços impressionantes no último século, não se pode afirmar que as grandes religiões mundiais conquistaram muito terreno desde 1900. É claro que a derrubada da União Soviética e de outros Estados institucionalmente ateístas permitiu que religiões reprimidas ressurgissem — na Rússia, para serem formalmente restabelecidas, embora a Polônia talvez seja uma exceção, mas sem recuperar o nível pré-comunista. E na África as religiões monoteístas ganharam terreno não à custa do secularismo, mas à custa das tradicionais crenças religiosas animistas, apesar de estas últimas terem, por vezes, se metamorfoseado em combinações sincréticas do novo monoteísmo com os velhos cultos. Apenas em três países africanos crenças indígenas e sincréticas ainda representam a maioria.² No Ocidente secularista, tentativas de construir novos cultos espirituais ou adotar outros estranhos e em geral vagos para substituir a atrofia das velhas fés têm tido pouco êxito.

A inquestionável ascensão da presença pública da religião tem sido vista como um desmentido à velha opinião de que o modernismo e o secularismo estavam destinados a avançar acoplados. Mas não é bem assim. É verdade que ideólogos e ativistas, e na realidade muitos historiadores, subestimaram redondamente o grau em que os pensamentos até mesmo dos mais secularizados estavam emergindo da era em que a religião oferecia a única linguagem de discurso público. Eles também superestimaram o impacto quantitativo da secularização nos séculos XIX e XX, ou, melhor dizendo, descartaram as vastas faixas de humanidade — basicamente as mulheres e o campesinato — que a ela resistiram com êxito. Essencialmente, a secularização do século XIX, como seu reverso político, o anticlericalismo, foi um movimento de homens instruídos de classe média e alta e de ativistas políticos plebeus. Mas quantos historiadores deram a devida atenção à questão do gênero, ou, por falar nisso, ao impacto do movimento nas áreas rurais? Tinham tendência também a ignorar o papel desproporcional da religião na formação das classes empresariais e das malhas sociais capitalistas do século XIX: os mestres tecelões pietistas na França e na Alemanha; os bancos especificamente huguenotes, judeus ou quacres. Prestaram pouca atenção naqueles para os quais a religião, numa época de reviravolta social, se tornou o “coração num mundo sem coração” de Marx. Em suma, nada é mais fácil do que apresentar a história do Ocidente no século XIX como uma série de avanços religiosos. Ainda que seja esse o caso, não altera em nada o fato de que a modernização e a secularização andaram claramente lado a lado na Europa e nas Américas durante os últimos dois séculos e meio, e continuam a andar. Talvez tenha havido até uma aceleração do processo nos últimos cinquenta anos.

Conversões de uma fé a outra fé não podem ocultar o contínuo declínio das obrigações e das práticas religiosas no Ocidente e também, se a aceitação de casamentos entre pessoas de castas diferentes quer dizer alguma coisa, na Índia. A rigor, essa tendência tem se acelerado desde os anos 1960. Isso fica mais óbvio na maior das denominações cristãs, a Igreja Católica Romana,

que atravessa, conseqüentemente, uma grande crise sem precedente histórico. À diferença do que ocorreu no século XVI, a ameaça a essa Igreja está não apenas na dissidência religiosa, mas na indiferença, ou na desobediência tácita, como no caso da maciça adoção do controle da natalidade pelas mulheres italianas a partir dos anos 1970. As vocações católicas começaram a entrar em colapso na metade dos anos 1960, e com elas o quadro de pessoal das instituições religiosas. Nos Estados Unidos, os números despencaram de 215 mil em 1965 para 75 mil em 2010.³ Na católica Irlanda, a diocese de Dublin não conseguiu achar um só padre para ordenar em 2005. Na cidade natal do papa Bento XVI, a tradicionalmente devota Regensburg, não se conseguiu persuadir mais de 75 pessoas a aparecerem para lhe dar as boas-vindas durante sua visita.

A situação de outras religiões ocidentais tradicionais é parecida. Tradicionalmente, a identidade coletiva no País de Gales, ao menos entre os falantes do galês, era afirmada através de várias versões de protestantismo puritano e de Temperança. Apesar disso, a ascensão contemporânea de um nacionalismo político galês esvaziou as capelas da zona rural do País de Gales, enquanto a sociabilidade política se mudou para locais seculares. A rigor, há sinais de uma curiosa inversão de força. A religião tradicional, que outrora reforçava ou mesmo definia um senso de coesão nacional entre alguns povos — notavelmente os irlandeses e os poloneses —, agora recorre, para se manter forte, à sua associação com o nacionalismo ou com uma suposta etnicidade. Isso é claramente visível no cristianismo ortodoxo, cujas diversas ramificações se distinguem umas das outras essencialmente por região ou etnicidade.⁴ Em comparação com seus compatriotas americanos, os 5,5 milhões de judeus dos Estados Unidos são inusitadamente laicos. Cerca de metade deles se descreve como laica, não religiosa ou associada com alguma outra fé. Em todo caso, a maioria dos religiosos pertence a versões mais ou menos liberalizadas da fé (72% de membros de sinagogas em 2000) — o judaísmo de reforma ou, até certo ponto, o judaísmo conservador — firmemente rejeitadas pela ortodoxia rabínica.⁵ Para essa

comunidade, grandemente assimilada e cada vez mais entrelaçada por casamentos exógamos, a prática religiosa que tradicionalmente definia os judeus e os mantinha unidos não pôde mais fazê-lo. Uma identificação emocional com um fato político (historicamente novo), Israel, tendia a substituir a prática religiosa e a endogamia como critério de “ser judeu”. Mesmo dentro da minoria atraída pela ortodoxia, essa identificação tendia a suplementar as complexidades da prática ritual.

Não pode haver dúvida de que o mundo das Revoluções Americana, Francesa e Liberal e seu rebento, o dos regimes comunistas e ex-comunistas, é em todos os sentidos mais laico do que jamais foi no passado, não menos na característica separação entre um domínio público confessionalmente neutro e o domínio puramente privado reservado para a religião. Mas mesmo fora do mundo ocidental, para citar um notável especialista em islamismo,

política à parte, mentalidades e estilos de vida populares foram completamente laicizados no decorrer dos séculos XIX e XX. Isso não quer dizer que as pessoas perderam a fé ou a devoção (embora para muitos tenham sido bastante diluídas), mas que as fronteiras da vida comunal e local, governadas como eram pela autoridade religiosa, pela pontuação do tempo por rituais e pelo calendário, foram rompidas com a mobilidade, a individualização e o surgimento de esferas de cultura e entretenimento sem relação com religião, e subversivas de sua autoridade.⁶

Além disso, o papel das estruturas religiosas ocidentais tradicionais continua a declinar. Em 2010, 45% dos britânicos disseram que não pertenciam a nenhuma religião em particular.⁷ Entre 1980 e 2007, o número de casamentos religiosos caiu de pouco acima da metade para um terço das cerimônias.⁸ No Canadá o índice combinado de comparecimento a todas as funções religiosas caiu 20% num período semelhante.⁹ Na realidade, devido ao alto valor de uma reputação por comparecimento à igreja nos Estados Unidos, mesmo a suposta devoção dessa república é em grande parte um conceito baseado no fato de que as pessoas que respondem às perguntas nas

sondagens de opinião sobre o assunto sistematicamente superestimam suas próprias atividades religiosas. Já se calculou que a frequência semanal a cultos religiosos nos Estados Unidos talvez seja mais provavelmente de 25%, ou até mesmo 21%.¹⁰ Além do mais, por certo no tocante aos americanos do sexo masculino, sempre o menos religioso, já se disse que seu “envolvimento religioso indica estabilização e segurança social”, mais do que compulsão espiritual.

Decerto seria absurdo supor que esse processo contínuo e provavelmente cada vez mais acelerado de secularização leve ao desaparecimento do culto religioso e dos rituais a ele relacionados, menos ainda que resulte em conversões em massa ao ateísmo. Significa, acima de tudo, que os negócios mundanos são e serão cada vez mais conduzidos como se não existissem deuses ou intervenções sobrenaturais, independentemente das crenças privadas dos que os conduzem. Como disse o grande astrônomo Laplace a Napoleão, que queria saber onde Deus entrava em sua ciência: “Não preciso dessa hipótese”. Quem pode distinguir um engenheiro estrutural, um físico nuclear, um neurocirurgião, um estilista de moda ou um hacker de computador criados como severos muçulmanos ou cristãos pentecostais de outros colegas seus criados como calvinistas escoceses ou na China de Mao? Os deuses são irrelevantes para o seu trabalho, a não ser que a crença em alguma religião imponha limites ao que têm permissão de fazer ou insista em proposições incompatíveis com suas atividades. Nesse caso, ou a ortodoxia tacitamente retira o seu veto, como fez Stálin com os físicos de que precisava para construir armas nucleares — como numa dramática cena de *Life and Fate*, de Vassili Grossman —, ou o predomínio da religião dogmática leva à estagnação intelectual, como no islã desde o século xiv.

Por duas razões isso acabou criando ao longo do século passado problemas maiores do que antes se poderia imaginar. De um lado, houve um abismo cada vez maior entre a teoria e a prática das ciências, das quais depende o funcionamento do mundo moderno, e as narrativas e proposições

morais de religiões importantes, notavelmente a cristã e a muçulmana, sobretudo em qualquer campo que afete seres e sociedades humanas. De outro lado, o mundo técnico-científico moderno tornou-se cada vez mais incompreensível para a grande maioria dos que vivem nele e dele, enquanto os sistemas tradicionais que regulamentam as relações morais e humanas, consagradas pela religião, desmoronaram sob as explosivas transformações da vida. Os 40% de americanos que acreditam que a Terra não tem mais de 10 mil anos de idade claramente não têm a mínima ideia sobre a natureza e a história física do nosso planeta, mas a maioria não se sente mais incomodada com essa ignorância do que os caixas de supermercado com a ignorância em topologia. Pela maior parte da história, as sociedades humanas funcionaram com populações relativa ou absolutamente ignorantes e com uma boa proporção de pessoas não muito inteligentes. É só no século XXI que o grosso da humanidade, sendo assim constituído, se torna supérfluo para as demandas da produção e da tecnologia. Enquanto isso como grande seção do eleitorado dos países democráticos, ou sob governantes comprometidos com dogmas fundamentalistas, essas populações criam grandes problemas para a ciência e para o interesse público, para não mencionar a verdade. Mais ainda, a crescente exclusão dos insuficientemente instruídos das recompensas oferecidas por uma sociedade meritocrática e empresarial exacerbou os perdedores e os mobilizou, como “ignorantes”, contra o “establishment liberal” (incluindo entre seus alvos o próprio conhecimento como tal), mais do que, como seria mais lógico, os pobres contra os ricos.

Em certo sentido, o confronto entre uma religião marginalizada e a ciência sob ataque de vários setores tornou-se mais agudo desde os anos 1970 do que em qualquer outra época desde o aparecimento de *A History of the Warfare between Science and Theology in Christendom* [A guerra entre a ciência e a teologia no mundo cristão], de Andrew D. White, em 1896. Pela primeira vez em décadas há hoje um movimento militante que propaga o ateísmo. Seus ativistas mais importantes são cientistas naturais. É verdade

que, intelectualmente, a teologia praticamente desistiu de contestar a ciência em seus próprios termos, confinando seus argumentos à invenção de teorias que possam tornar os resultados aceitos da ciência contemporânea mais compatíveis com a divindade. Mesmo os crentes na verdade literal do Gênesis agora cobrem sua nudez com a folha de parreira de uma “ciência criacionista”. O que mobiliza os crentes na razão não é o absurdo dos argumentos dos adversários, mas sua recém-demonstrada força política.

Pois, no passado como de novo e cada vez mais no presente, a secularização das atividades globais tem sido, na quase totalidade, obra de minorias, sobretudo das instruídas — os alfabetizados num mundo de analfabetos, os diplomados de ensino médio e universitário nos séculos XIX e XX, e os estudantes de graduação e pós-graduação no século XXI que têm acesso ao verdadeiro know-how da sociedade da informação. Os movimentos tradicionais, populares, radicais e trabalhistas, cujos ativistas eram em grande parte autodidatas, também devem ser vistos como minoria secular em campanha. A única exceção, um genuíno movimento local de modernização, é o impulso pela emancipação física e sexual das mulheres de suas restrições históricas, na medida em que recebeu permissão para se realizar; e até isso deve seu reconhecimento institucional oficial (divórcio, controle da natalidade etc.) ao trabalho de minorias ativistas laicas. No século XIX, essas minorias secularizantes foram desproporcionalmente efetivas — porque as elites instruídas forneciam os quadros para os modernos Estados-nações; porque movimentos trabalhistas e socialistas foram mobilizadores e organizadores extraordinariamente poderosos; e não menos porque as grandes forças que resistiam à secularização — as mulheres, os camponeses e um grande setor dos “trabalhadores pobres” não organizados — foram amplamente excluídas da política. Fora dos países capitalistas desenvolvidos, seu predomínio durou até o fim do século XX. Em suma, ele pertencia à época anterior à democratização da política.

A política democratizada inevitavelmente deu peso maior e cada vez mais decisivo às massas em cuja vida a religião continuou a desempenhar papel

muito maior do que entre as elites ativistas. Inteligentes praticantes laicos da nova política democrática tinham perfeita consciência de que era necessário prestar atenção nos sentimentos religiosos mesmo dentro de seu próprio eleitorado. Dessa forma, em 1944, depois da queda de Mussolini, o Partido Comunista Italiano, emergindo de longos anos de ilegalidade, reconheceu que não poderia ter esperança de vir a ser uma força importante em sua terra natal, a não ser que permitisse a adesão de católicos praticantes. Uma medida foi tomada para pôr fim à interdição, rompendo com a tradição do partido de insistir no ateísmo. A miraculosamente previsível liquefação periódica do sangue de San Gennaro, santo padroeiro de Nápoles, ocorria mesmo quando a cidade vivia sob administração comunista. Líderes reformistas nacionalistas no mundo islâmico sabiam muito bem que tinham de respeitar a tradição de devoção de seus compatriotas, da qual não partilhavam. O fundador do Paquistão, o inteiramente secular M. A. Jinnah, que mobilizou com êxito muçulmanos indianos por um Estado separado, idealizou uma constituição claramente secular, liberal-democrática, na qual todas as religiões fossem assunto privado de seus habitantes, mas sem nenhum envolvimento do Estado. Essencialmente, essa era também a posição de seu equivalente Jawaharlal Nehru na Índia, que continua a ser um Estado secular, e, por falar nisso, a dos Pais Fundadores dos Estados Unidos. Em benefício das pessoas devotas, Jinnah embelezou a proposta com referências ao islã (suas tradições democráticas, seu compromisso com a igualdade e a justiça social etc.), mas tão poucas e indefinidas que até mesmo os islamitas entusiásticos tiveram dificuldade para considerá-lo, com alguma confiança, paladino de um Estado islâmico com o qual um governante militar comprometeria posteriormente o Paquistão.

Líderes reformistas seculares dentro das colônias e dependências euro-norte-americanas podem ter recorrido a estratégias para compensar sua falta de fervor religioso com apelos à xenofobia popular, ao anti-imperialismo e à inovação ocidental do nacionalismo, então visto como inclusivo, transconfessional e transétnico. (A rigor, havia maior

probabilidade de os pioneiros do nacionalismo árabe no Oriente Médio serem cristãos do que muçulmanos.) Com base nisso a breve hegemonia britânica no Oriente Médio (“O Momento da Grã-Bretanha”) foi suplantada depois da Segunda Guerra Mundial no Egito, no Sudão, na Síria, no Iraque e no Irã. Mas, mesmo nos raros casos em que governantes modernizadores tinham poder político ou militar para sobrepujar o poder institucional de religiões majoritárias, na prática tiveram de abrir espaço para sua contínua influência sobre as massas. Nem mesmo o absoluto modernizador Kemal Atatürk, que aboliu o califado, desoficializou o islã, trocou a roupa e o alfabeto do seu povo e, com menos êxito, alterou sua atitude com as mulheres, tentou erradicar a prática religiosa, apesar de se esforçar para substituí-la por um nacionalismo turco. O controle estava nas mãos de uma elite estatal militantemente laica, respaldada por um exército comprometido com os valores de seu fundador Atatürk e pronto para intervir quando achasse que esses valores estavam ameaçados. O exército tomou medidas dessa natureza em diversas ocasiões — em 1970, 1980 e 1997 — e ainda se sente obrigado a fazê-lo, embora a situação já não conceda a seus líderes total liberdade de ação.

A democratização da política expôs o conflito entre religião popular de massa e os governantes seculares, e em nenhuma outra parte mais claramente do que na Turquia, onde grupos islâmicos e partidos políticos favoráveis ao estabelecimento de um Estado islâmico se tornaram muito ativos nos anos 1960 e 1970, sobrevivendo a tentativas de bani-los. A Turquia é hoje dirigida por um governo islâmico eleito e por uma constituição que permite a eleição popular de um presidente islâmico, desde que não esteja comprometido com o programa cabal de um Estado governado pela Charia e não por leis seculares. Depois da derrubada de um governo autoritário firmemente laico na Tunísia, um partido político muçulmano de massa parece ter em vista uma solução parecida.

O conflito tem sido, ou é provável que seja, igualmente agudo, ou mais agudo ainda, na maioria dos outros estados com população

majoritariamente muçulmana. Na Argélia, levou a uma sangrenta guerra civil nos anos 1990, da qual saíram vencedores o Exército e as elites modernizantes. No Iraque, uma invasão estrangeira derrotou um regime autoritário modernizante e, sob ocupação estrangeira, produziu-se um Estado dividido entre dois fundamentalismos muçulmanos rivais, o xiita e o sunita, no qual os políticos seculares que sobreviveram procuram garantir margem de manobra para um governo nacional praticamente inexistente. Na Síria, um regime secular passa no momento por um estágio de guerra civil confessional que pode destruir o país e que muito provavelmente beneficiará os fundamentalistas sunitas wahabitas. No Egito, onde o problema surgiu primeiro com o aparecimento da Irmandade Muçulmana em 1928, movimentos islâmicos têm sido por vezes banidos ou relegados a uma existência marginal de facto, mas sempre foram excluídos das tomadas de decisões políticas. Agora formam o maior grupo de deputados nas eleições democráticas realizadas depois da derrubada do regime autoritário.

Sempre foi remota a probabilidade de a democratização provocar essas irrupções de religião de massa politizada no Ocidente laico desenvolvido e nas regiões comunistas. Mesmo no século XIX, a Igreja, nos numerosos países católicos romanos monofessionais do sul da Europa e da América Latina, era uma força de oposição, não de poder potencial, menos ainda de poder real, impedindo o avanço do liberalismo e da razão. Suas acossadas forças mobilizavam-se para proteger o controle da educação, da moralidade e dos grandes rituais da vida como parte de um sistema político pluripartidário, embora não democrático. Em países plurirreligiosos, a Igreja Católica estava inevitavelmente integrada num sistema político onde havia margem para negociar votos em troca de concessões. Isso é tão evidente na Índia como foi na Alemanha e nos Estados Unidos. A crise do catolicismo romano desde os anos 1960 reduziu severamente o potencial político do catolicismo de massa. A política da era em que a Igreja não representa mais a resistência nacional não é a política de partidos religiosos, porém, como na Itália e talvez na Polónia e na Croácia, a hostilidade do catolicismo contra a

esquerda política continua muito influente. Tudo que posso fazer é conjecturar sobre o impacto potencial da democratização em países de população budista. Na única monarquia constitucional budista, a Tailândia, o budismo não parece desempenhar nenhum papel detectável na vida política.

Não obstante, a principal causa para alarme no tocante à ascensão da religião politizada não é a emergência de um eleitorado religioso de massa num mundo de efetivo sufrágio universal. É a ascensão de ideologias radicais, mas predominantemente direitistas, dentro da religião: notavelmente o cristianismo protestante e o islamismo tradicionalista. Ambos são catequistas e radicais, até mesmo potencialmente revolucionários, no modo “fundamentalista” tradicional das “religiões do livro”, a saber, através do retorno ao simples texto de suas escrituras, para com isso purificar a fé de acréscimos e corrupções que foram se acumulando. Seu futuro se parece com um passado reconstruído. Na Europa temos o precedente dentro do cristianismo da Reforma do século XVI. Dentro do islã temos o repetido ciclo que levou Ibn Khaldun a formular uma teoria de desenvolvimento histórico: combatentes beduínos com o austero monoteísmo do deserto periodicamente conquistam as cidades ricas, cultas e decadentes, antes de serem, a seu turno, por ela corrompidos. Outra técnica de radicalismo religioso público, a secessão do corpo principal da fé, culminando no estabelecimento de comunidades devotamente separadas, também desempenha certo papel nas atuais versões cristãs de radicalização religiosa, mas parece ter escassa importância nas versões islâmicas.

O renascimento radical islâmico é complicado por diversos fatores políticos, notavelmente a presença em seu território de Meca e suas peregrinações, que fazem da monarquia saudita, a rigor, o foco do islamismo global, uma espécie de Roma muçulmana. Historicamente, essa monarquia costuma ser identificada com o puritanismo beduíno da versão wahhabita do islã, que hoje apresenta algo bem distante de um austero regime do deserto, com as credenciais religiosas que mantêm sua estabilidade política.

Sua imensa riqueza petrolífera tem sido usada para financiar a vasta expansão das peregrinações a Meca e das mesquitas, assim como das escolas e faculdades religiosas no mundo inteiro, logicamente, é claro, em benefício do intransigente fundamentalismo wahhabita (salafita) voltado, retroativamente, para as gerações fundadoras do islã. Não se sabe até que ponto o respaldo dos Estados Unidos durante a Guerra Fria a combatentes muçulmanos anticomunistas na guerra da União Soviética no Afeganistão também teria ajudado a estabelecer a mais efetiva das novas organizações jihadistas globais, a Al-Qaeda de Osama bin Laden. É impossível avaliar sua base popular, mas um sinal útil e visível da ascensão do islã fundamentalista é a tendência crescente e, no novo século, provavelmente cada vez mais intensa de as mulheres usarem as roupas negras que cobrem o corpo todo típicas dessa ortodoxia. E nem sempre por compulsão doméstica. Isso se percebe muito bem entre os estudantes da grande universidade muçulmana de Aligarh na Índia, assim como em algumas universidades britânicas, e também nas ruas de cidades britânicas e, antes da proibição oficial, francesas com grandes populações muçulmanas. Todavia, com ou sem base popular independente, o novo fundamentalismo islâmico pode ser visto como um movimento modernizante de reforma em face das práticas religiosas de base comunal ou tribal do islamismo tradicional, com seus cultos locais, santos, líderes santos e mistérios sufistas. Entretanto, diferentemente das Reformas protestantes do século XVI, falta-lhe a poderosa estrutura de traduções vernáculas do livro sagrado. O fundamentalismo islâmico continua ancorado na língua árabe do Alcorão (o que cria problemas com as populações berberes do Magreb), assim como no ecumenismo da *umma* islâmica global. Em termos de discurso político moderno, o fundamentalismo islâmico é francamente revolucionário.

Nesse sentido é profundamente diferente da explosão de evangelicalismo fundamentalista ou, antes, de protestantismo carismático e pentecostal, hoje provavelmente a forma mais dramática de transformação religiosa. Como o islã, esse movimento ampliou ou até mesmo criou um abismo cultural em

países da mais antiga revolução industrial na Europa (embora não nos menos seculares Estados Unidos), assim como nos do sudeste e do leste da Ásia e das regiões da África, América Latina e Ásia Centro-Occidental.

Seu crescimento mais espetacular se deu em grande parte da América Latina e na maior parte da África, onde os protestantes carismáticos agora são mais numerosos e dinâmicos que os católicos. De outro lado, seu impacto no mundo islâmico tem sido desprezível e, no resto da Ásia, insignificante (exceto nas Filipinas e talvez na Coreia do Sul e na China pós-maoista). Não tem se beneficiado de patrocínio político significativo, exceto, talvez, de iniciativas ocasionais do tipo CIA para mobilizá-lo na América Central contra o comunismo. Entretanto, os missionários, majoritariamente americanos, que primeiro promoveram sua expansão levaram consigo os pressupostos econômicos e políticos dos Estados Unidos. Embora sejam clara e militantemente movidos pela convicção de que a palavra de Deus e os valores de textos bíblicos fundamentalistas têm de ser partilhados por todo o mundo, os carismáticos, sobretudo no pentecostalismo, devem ser vistos essencialmente como um fenômeno separatista e sectário, mais do que universalista.

O evangelicalismo é no fundo um conjunto de congregações autônomas. É, ou começou basicamente como, um movimento local de pobres, oprimidos, marginal ou socialmente desorientados, e a maior parte de seus adeptos é constituída de mulheres, que também ocupam cargos de liderança,¹¹ como é o caso, às vezes, nas seitas cristãs radicais. Sua arraigada hostilidade à liberalização das relações sexuais (divórcio, aborto e homossexualismo, assim como o uso de álcool) talvez surpreenda feministas contemporâneas, mas deve ser vista como uma defesa da estabilidade tradicional contra mudanças incontroláveis e desestabilizantes. Todavia, em termos de discurso público contemporâneo, o evangelicalismo dá ao movimento carismático um viés conservador. O mesmo é verdade no que diz respeito à propagação de valores de empreendedorismo pessoal e progresso econômico, reforçados pela convicção de que o cristão convertido

está destinado a ter êxito. Isso parece ter impressionado imensamente as autoridades chinesas, que, por conseguinte, julgaram os pentecostais economicamente aceitáveis. Consta que um ministro chinês não identificado teria dito que a economia seria ainda mais dinâmica se todos os chineses fossem evangélicos (*si non è vero, è ben trovato*).

Apesar disso, esses movimentos não estão preocupados, essencialmente, com a política de suas sociedades, mas com a criação ou recriação de comunidades baseadas no reconhecimento coletivo de “renascimento” através de experiências espirituais poderosas e individuais, e de rituais emocionalmente satisfatórios, com frequência extáticos. A cura e a proteção contra o mal são essenciais em sua visão. Um estudo dos pentecostais em dez países mostrou que 77-79% na América Latina e até 87% na África testemunharam curas divinas, enquanto 80% no Brasil e 86% no Quênia experimentaram ou testemunharam casos de exorcismo.¹² “Falar outras línguas”, sinal de direta inspiração divina, é prática restrita a uma minoria, mas em geral aprovada. Essas comunidades buscam deixar, mais do que transformar, uma sociedade essencialmente insatisfatória, embora, por se tratar de um grupo de cidadãos que cresce espetacularmente, se tornem importantes elementos na política de seus países. Entretanto, à diferença do século XIX, quando os mórmons demonstraram que um êxodo real era factível, ao menos nos imensos espaços abertos das Américas, o protestantismo carismático hoje procura converter seus países. O desejo de abandonar a sociedade maior e fundar comunidades independentes fora dela é excepcional.

O evangelicalismo tem menos inclinação natural para o conservadorismo político do que a política atual do cinturão bíblico dos Estados Unidos faz crer. Seu conservadorismo cultural pode ser combinado com uma ampla variedade de atitudes políticas. Nos Estados Unidos, o cinturão bíblico de brancos do interior — sem mencionar afro-americanos e latinos — outrora esteve alinhado com o radicalismo social, mesmo com o socialismo no Oklahoma pré-1914.¹³ William Jennings Bryan, cuja oratória mobilizou

peças nas pradarias e montanhas no maior movimento rural do fim do século XIX contra aqueles que queriam “crucificar a humanidade numa cruz de ouro”, também defendeu a verdade literal do Gênesis contra a teoria da evolução no famoso “juízo do macaco” de 1925. Noutros lugares, a política do protestantismo carismático e pentecostalista vai desde uma marcante passividade na África do Sul do apartheid até o apaixonado comunismo das comunidades mineiras de Lota no Chile pré-Pinochet; do massacre de guerrilheiros na Guatemala pelos generais pentecostais às simpatias esquerdistas dos “evangélicos” brasileiros, que agora talvez representem cerca de 20% da população, com ou sem a mistura de outros numerosos cultos destinados a cair nas graças do outro mundo. Na África temos Chiluba, eleito presidente da Zâmbia em 1991, dedicando seu país ao supremo poder de Jesus Cristo, processo iniciado com uma equipe de ministros pentecostais limpando o palácio de maus espíritos. A política das combinações africanas de pentecostalismo com velhas crenças é complexa demais para caber em categorias ocidentais.

O termo protestantismo “carismático” foi cunhado em 1962 por um clérigo nos Estados Unidos. Não é acidental. Foi nos anos 1960 que movimentos desse tipo, notavelmente os pentecostais, iniciaram sua grande expansão. (Eles existiam desde meados do século XX, sem nenhum efeito digno de nota, embora na Itália suas poucas congregações fossem tidas em grande respeito na zona rural logo depois da Segunda Guerra Mundial. Foi assim também durante a grande agitação camponesa, possivelmente devido a seus superiores índices de alfabetização, mas mais provavelmente por serem contra a Igreja Católica. O fato de algumas seções rurais do Partido Comunista terem proposto adventistas do sétimo dia e pentecostais para as secretarias locais causou perplexidade aos líderes nacionais, que fizeram o possível para desencorajar essa tendência.) Os anos 1960, mais precisamente a partir de 1965, foram também a década em que o declínio das vocações para o sacerdócio católico ficou evidente, e o comparecimento às missas caiu de 80% para 20% num tradicional reduto do catolicismo,

Quebec, no Canadá francês.¹⁴ Na realidade, 1965 foi o ano em que a indústria da moda francesa pela primeira vez produziu mais calças do que saias. Foi também a era da descolonização em massa, notavelmente na África. Em suma, foi a época em que um visível declínio de velhas certezas deu forte incentivo para a procura de novas. O evangelicalismo carismático alegava tê-las encontrado.

No que então era chamado de “Terceiro Mundo”, mudanças sociais sem precedentes, especialmente migrações em massa do campo para a cidade, ofereceram condições propícias para essas conversões. A maioria dos pentecostais latinos nos Estados Unidos parece que só se converteu depois de chegar ao país.¹⁵ Em alguns países, a guerra e a violência que impregnavam o novo ambiente dos imigrantes, com frequência conjuntos de habitações toscas (como as favelas das cidades brasileiras), deram-lhes poderoso ímpeto. Dessa maneira, entre os ibos da Nigéria, o pentecostalismo popularizou-se durante a pavorosa guerra civil biafrense de 1967-70,¹⁶ e, no Peru, a insurreição dos maoistas do Sendero Luminoso e sua brutal supressão provocaram uma onda de conversões entre os índios quíchuas nas áreas atingidas. Esse processo foi magnificamente descrito e analisado por um antropólogo com conexões locais.¹⁷

Em síntese, enquanto muitas das antigas práticas eram castigadas pelos furacões que traziam dramáticas transformações econômicas e crises no fim do século XX e no começo do XXI, a necessidade de recuperar certezas perdidas ficou mais urgente. A globalização desmantelou todas as fronteiras menores e a tecnologia secular criou um vazio, um agregado mundial de agentes puramente individuais maximizando seus benefícios num livre mercado (como na frase da sra. Thatcher: “Não existe esse negócio de sociedade”). Qual era o nosso lugar nessa treva social, tão vasta para os conceitos sociológicos de “comunidade” ou “sociedade” do século XIX, e mais ainda para instituições constituídas de pessoas, e não de grupos estatísticos? A que lugar pertencíamos, numa escala humana e em tempo e espaço reais? Pertencíamos a quem ou a quê? Quem éramos nós? É característico que em

algum momento a partir dos anos 1960 a frase “crise de identidade”, originariamente cunhada por um psicólogo para resumir as incertezas do desenvolvimento adolescente na América do Norte, adquirisse as amplas dimensões de uma afirmação genérica, mesmo de invenção, de uma identidade de grupo num universo de relações humanas em transformação. Para ser mais exato, a demanda era por uma identidade primária em meio a um excesso de maneiras de nos descrevermos a nós mesmos, idealmente uma que incluísse e incorporasse todas as outras debaixo de um único título. O renascimento religioso pessoal era uma forma de responder a essas perguntas.

Devia estar claro, nessa altura, que a ascensão da política baseada em radicalismo religioso e o renascimento da religião pessoal foram ambos fenômenos do fim do século XX e do começo do século XXI. Poucos teriam prestado atenção neles antes de 1960, mas poucos o teriam ignorado nos anos 1970. São claramente a progênie da espetacular transformação da economia mundial naquela década, que continua a se acelerar.¹⁸ Penetraram profundamente na política de grande parte do globo, notavelmente no mundo islâmico, África, sul e sudeste da Ásia e Estados Unidos. Nessas regiões, e possivelmente noutras partes do mundo, a agressiva afirmação de valores que eles apresentam como moralidade tradicional, família tradicional e tradicionais relações entre os sexos em face do que chamam de “liberalismo” ou “corrupção ocidental” agora desempenha papel de destaque no discurso público. Como sempre, algumas de suas tradições são inventadas (por exemplo, a homofobia dos fundamentalistas islâmicos numa região onde sexo entre homens sempre foi prática tradicionalmente difundida e silenciosamente tolerada, ou a limitação de nascimentos em algumas sociedades camponesas cristãs). Têm sido hostis ou ao menos céticos em relação ao conhecimento que critica textos sagrados e à pesquisa científica que os enfraquece. Porém, tudo considerado, têm tido menos êxito em seus esforços, exceto em retardar a emancipação das mulheres com a ajuda do poder estatal teocrático ou da tradição.

Pois o paradoxo do fundamentalismo religioso redivivo é que ele surja num mundo em que a existência humana repousa em alicerces técnico-científicos incompatíveis com ela, mas indispensáveis até mesmo para os devotos. Os fundamentalistas contemporâneos, se seguissem a lógica de seus ancestrais anabatistas, deveriam abrir mão de qualquer inovação tecnológica produzida desde a fundação, como os Amishes da Pensilvânia com seus cavalos e charretes. Mas os novos convertidos pentecostais não recuam diante do mundo do Google e do iPhone: florescem nele. A verdade literal do Gênesis é propagada pela internet. As autoridades teocráticas do Irã baseiam o futuro do país na força nuclear, enquanto seus cientistas nucleares são assassinados com a mais sofisticada tecnologia, manejada a partir de salas de oficiais em Nebraska, muito provavelmente por cristãos convertidos. Quem saberia dizer em que termos a razão e a rediviva antirrazão coexistirão nos terremotos e tsunamis do século XXI?

* Primeira publicação.

18. Arte e revolução*

Não há nenhuma conexão necessária ou lógica entre as vanguardas artísticas e culturais europeias — o termo entrou em uso por volta de 1880 — e os partidos de extrema esquerda dos séculos XIX e XX, apesar de uns e outros se julgarem representativos do “progresso” e da “modernidade”, e de serem transnacionais em seu alcance e em suas ambições. Nos anos 1880 e 1890, os novos sociais-democratas (geralmente marxistas) e a esquerda radical eram simpáticos aos movimentos de vanguarda: naturalista, simbolista, artes e ofícios, até mesmo pós-impressionista. Em troca, esses artistas eram levados a fazer declarações de caráter social e até político por sua simpatia com as facções dedicadas aos pobres e oprimidos. Isso era verdade com relação a artistas estabelecidos, como Sir Hubert Herkomer (*On Strike*, 1890) ou, como na nova exposição, Ilya Repin (*24th October 1905*). Na Rússia, os artistas do grupo “mundo da arte” provavelmente representam fase semelhante da vanguarda antes de Diaghilev se mudar para o Ocidente. Os anos 1905-07 demonstraram o compromisso político do eminente retratista Serov.

Na década que antecedeu 1914, a ascensão de novas e radicalmente subversivas vanguardas em Paris, em Munique e nas capitais dos Habsburgo separaram os ramos político e artístico da modernidade e da revolução. Pouco mais tarde, esse grupo recebeu a adesão de um componente inusitadamente grande de mulheres artistas na Rússia, muito bem representadas na nova exposição. Sob rótulos variados que se superpunham

— cubista, futurista, cubofuturista, suprematista etc. —, esses inovadores radicais, subversivos em sua visão da arte, ou cósmicos e (na Rússia) místicos em suas aspirações, não se interessavam pelas políticas da esquerda e tinham pouco contato com elas. Depois de 1910, até mesmo o jovem poeta e dramaturgo bolchevique Vladímir Maiakóvski abandonou a política por um tempo. Se os artistas de vanguarda de antes de 1914 liam algum pensador, esse pensador não era Marx, mas o filósofo Nietzsche, cujas implicações políticas favoreciam as elites e o “super-homem” em vez das massas. Apenas um dos artistas designados para cargos responsáveis no novo governo soviético em 1917 parece ter sido membro de um partido socialista: o bundist David Shterenberg (1881-1938).

De outro lado, os socialistas desconfiavam das incompreensíveis inovações das novas vanguardas, empenhados como estavam em levar as artes — em geral vistas por eles como sinônimo de alta cultura e da burguesia instruída — para as classes operárias. No máximo contavam com uma ou duas figuras de proa, como o jornalista bolchevique Anatoli Lunatcharski, que, embora não estivessem pessoalmente convencidos, eram suficientemente sensíveis às correntes artísticas e intelectuais daquela época para reconhecer que mesmo artistas revolucionários apolíticos ou antipolíticos poderiam ter alguma relevância para o futuro.

Em 1917-22, as vanguardas do centro e do leste da Europa, que viriam a formar uma estreita malha através das fronteiras, converteram-se em massa para a esquerda revolucionária. Talvez isso fosse mais surpreendente na Alemanha do que na Rússia, um *Titanic* no qual as pessoas aguardavam conscientemente o iceberg da Revolução. Diferentemente do que ocorria na Alemanha e nas terras dos Habsburgo, a aversão à Grande Guerra não parece ter sido elemento importante na Rússia. Dois ícones da vanguarda, o poeta Vladímir Maiakóvski e o pintor Kasimir Malevich, chegaram mesmo a produzir broadsides patrióticos em 1914. Foi a própria Revolução que os inspirou e politizou, como o faria na Alemanha e na Hungria. Ela também

lhes deu visibilidade internacional, o que até os anos 1930 fez da Rússia o centro do modernismo.

A Revolução pôs as novas vanguardas russas numa posição única de poder e influência, sob a benevolente supervisão do novo comissário de Educação Anatoli Lunatcharski. Sua área de atuação só era limitada pela insistência do regime em manter o patrimônio e as instituições de alta cultura que a maioria deles, notavelmente os futuristas, quis demolir. (Em 1921 o Bolshoi por pouco não foi fechado.) Poucos outros artistas estavam comprometidos com os soviéticos. (“Não há antifuturistas confiáveis?”, perguntou Lênin.) Chagall, Malevich e Lissitzky dirigiram escolas de arte, o arquiteto Vladimir Tatlin e o diretor de teatro Vsevolod Meyerhold departamentos ministeriais de arte. O passado estava morto. A arte e a sociedade poderiam ser reconstruídas. Tudo parecia possível. O sonho de vida e de arte, o criador e o público, não mais separados ou separáveis, mas unificados pela transformação revolucionária de ambos, agora poderiam ser concretizados todos os dias nas ruas, nas praças, por homens e mulheres que também eram criadores, como seria demonstrado nos filmes soviéticos, com sua desconfiança (inicial) contra atores profissionais. O escritor e crítico de vanguarda Óssip Brik sintetizou tudo isso ao escrever: “Todo homem deveria ser artista. Tudo pode se tornar arte”.

Os “futuristas”, termo que abarcava tudo, e os que posteriormente seriam chamados de construtivistas (Tatlin, Rodchenko, Popova, Stepanova, Lissitzky, Naum Gabo, Pevsner) perseguiram esse objetivo mais consistentemente. Foi sobretudo através desse grupo, também influente em cinema (Dziga Vertov e Eisenstein), teatro (Meyerhold) e por meio das ideias arquitetônicas de Tatlin, que a vanguarda russa teve extraordinário impacto no resto do mundo. Foi ele o principal parceiro nos movimentos russo-alemães estreitamente entrelaçados que viriam a ser as maiores influências internacionais nas artes modernas entre 1917 e a Guerra Fria.

O legado dessas visões radicais ainda é parte do know-how básico de qualquer um interessado em edição de filmes, fotografia e desenho. E é

quase impossível não se comover com seus triunfos: o projetado Monumento à Internacional Comunista de Tatlin, a “Cunha vermelha” de El Lissitzky, as montagens e fotografias de Rodchenko, ou *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein.

Pouco sobreviveu de sua obra nos primeiros anos depois da Revolução. Não havia prédios. Como pragmático, Lênin reconheceu o potencial propagandístico dos filmes, mas o bloqueio manteve praticamente todo o estoque de filmes fora de território soviético durante a guerra civil, embora os estudantes do novo Instituto Estatal de Cinema em Moscou (fundado em 1919) sob a direção de Lev Kuleshov tenham afiado suas habilidades na nova arte da montagem cortando e recortando o conteúdo das latas que restaram. Um primeiro decreto de março de 1918 ordenou o desmantelamento dos monumentos do regime antigo e sua substituição por estátuas de figuras revolucionárias e progressistas inspiradoras de todas as partes do mundo, em benefício de um povo analfabeto. Cerca de quarenta foram erguidas em Moscou e Petrogrado, mas construídas às pressas, quase inteiramente de gesso, poucas resistiram. Talvez tenha sido sorte.

A própria vanguarda mergulhou com gosto na arte de rua, pintando slogans e imagens em paredes e praças, estações ferroviárias “e nos trens cada vez mais rápidos”, além de oferecer obras de arte para comemorações revolucionárias. Eram obras temporárias pela própria natureza, embora uma delas, apresentada em Vitebsk por Marc Chagall, fosse considerada insuficientemente política; e Lênin protestasse contra outro artista, que coloriu árvores na frente do Kremlin com tinta azul difícil de remover. Pouca coisa ficou, afora algumas fotos e esplêndidos projetos para palanques de oradores, quiosques, instalações cerimoniais e coisas do gênero, incluindo uma pintura da famosa torre de Tatlin para o Comintern. Durante a guerra civil, provavelmente os únicos projetos de artes visuais plenamente realizados se deram no teatro, que continuou em atividade, mas as apresentações no palco são passageiras, ainda que os cenários ocasionalmente sobrevivam.

Quando a guerra civil terminou, a Nova Política Econômica de 1921-28, favorável ao mercado, abriu muito mais espaço para os novos artistas realizarem seus planos, e fez a vanguarda abandonar a atitude utópica em troca de outra de orientação mais prática, mas à custa de uma fragmentação maior. Os ultras do Partido Comunista, insistindo numa Proletkult visceralmente operária, atacaram as vanguardas. Dentro delas, os defensores de uma arte espiritualmente pura e totalmente revolucionária, como Naum Gabo e Antoine Pevsner, denunciaram os “produtivistas” que queriam uma arte aplicada à produção industrial e o fim da pintura de cavalete. Isso provocou novos conflitos pessoais e profissionais, como os que alijaram Chagall e Kandinsky da escola de Vitebsk em benefício de Malevich.

Os vínculos entre a Rússia soviética e o Ocidente — principalmente por intermédio da Alemanha — se multiplicaram, e durante alguns anos muitos artistas de vanguarda se movimentaram à vontade através das fronteiras da Europa. Alguns (Kandinsky, Chagall, Julius Exter) ficariam no Ocidente com os exilados pré-revolucionários reunidos em torno de Diaghilev, como Goncharova e Larionov. No geral, as grandes e duradouras realizações criativas da vanguarda russa ocorreram em meados dos anos 1920, notavelmente os primeiros triunfos do novo cinema russo “de montagem”, *Cine-Olho*, de Dziga Vertov, e *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, os retratos fotográficos de Rodchenko e alguns projetos (não realizados) de arquitetura.

Até o fim dos anos 1920 não houve nenhum ataque sério contra a vanguarda, ainda que o Partido Comunista soviético a desaprovasse, entre outras razões porque seu apelo para “as massas” era indiscutivelmente desprezível. Ela foi protegida não apenas por Lunatcharski, homem de mente aberta que permaneceu em seu ministério de 1917 a 1929, e por líderes bolcheviques cultos como Trótski e Bukharin, mas também pela necessidade do novo regime soviético de aplacar os indispensáveis “especialistas burgueses”, a intelligentsia instruída mas em grande parte não convertida que também constituía o núcleo do público das artes, incluindo

as artes de vanguarda. Entre 1929 e 1935, Stálin, embora mantendo suas condições materiais relativamente privilegiadas, obrigou-os a aceitar total submissão ao poder. Essa implacável revolução cultural significou o fim da vanguarda de 1917; o realismo socialista tornou-se compulsório. Shterenberg e Malevich calaram-se; Tatlin, banido de exposições, retirou-se para o teatro; Lissitzky e Rodchenko encontraram refúgio no fotojornal *URSS em Construção*; Dziga Vertov foi reduzido a pouco mais que um editor de jornal da tela. Diferentemente da maioria dos bolcheviques de 1917 que lhes deram chance, a maior parte dos artistas visuais de vanguarda sobreviveu ao terror stalinista, mas sua obra, sepultada em museus russos e coleções privadas, parecia esquecida.

Apesar disso, hoje ainda vivemos num mundo visual em grande parte inventado por eles nos dez anos que se seguiram à Revolução.

* Publicado pela primeira vez com o título “Changing of the Avant-Garde”, em *Royal Academy of Arts Magazine*, n. 97, inverno de 2007.

19. Arte e poder*

A arte é usada para reforçar o poder de governantes políticos e de Estados desde o Egito antigo, embora a relação entre poder e arte nem sempre tenha sido serena. A presente exposição ilustra provavelmente o episódio menos feliz do século XX, no que tem sido chamado de “Europa dos Ditadores”, entre 1930 e 1945.

Ao longo de um século antes da Primeira Guerra Mundial supunha-se, com grande confiança, que a Europa caminhava para o liberalismo político, os direitos civis e o governo constitucional conduzido por autoridades eleitas, embora não fossem necessariamente repúblicas. Pouco antes de 1914 até mesmo a democracia — governo pelo voto de todos os adultos do sexo masculino, mas não ainda os do sexo feminino — fazia rápido progresso. A Grande Guerra pareceu acelerar espetacularmente esse avanço. Quando terminou, a Europa consistia em regimes parlamentares de uma espécie ou de outra, exceto na Rússia soviética revolucionária e arrasada pela guerra. Entretanto, quase de imediato, a direção do desenvolvimento político sofreu um revés. A Europa, e, a rigor, a maior parte do globo, afastou-se do liberalismo político. Pela metade da Segunda Guerra Mundial não mais que doze dos 65 Estados soberanos do período entreguerras tinham alguma coisa que se assemelhava a um governo constitucional eleito pelo voto. Os regimes da direita política, que assumiram em toda parte exceto na Rússia, eram por princípio hostis à democracia. O comunismo, ainda confinado à

Rússia, dizia-se democrático em tese e nomenclatura, mas era na prática uma ditadura sem limites.

A maioria dos regimes ligados a esta exposição rompeu, consciente e deliberadamente, com o passado imediato. Estabelecer se esse rompimento foi feito pela direita ou pela esquerda política — fora da Europa, como na Turquia de Kemal Atatürk, esses rótulos não vinham ao caso — é menos importante do que o fato de esses regimes acharem que a sua função não era manter, restaurar ou mesmo aperfeiçoar suas sociedades, mas transformá-las e reconstruí-las. Eles não eram os síndicos de edifícios velhos, mas os arquitetos de novos. Igualmente pertinente é que eles eram ou vieram a ser encabeçados por líderes absolutos cujo comando era lei. Além disso, embora fossem o oposto dos regimes democráticos, todos eles alegavam ter surgido do povo e operar “através” do povo, e dirigir e moldar esse povo. Essas características comuns distinguem dos Estados mais antigos tanto os regimes fascistas como os regimes comunistas daquele período, apesar das diferenças fundamentais e da hostilidade recíproca entre fascistas e comunistas. Neles, o poder não só fazia enormes exigências à arte, como também a arte achava difícil ou mesmo impossível escapar das demandas e do controle das autoridades políticas. Não é de surpreender, pois, que uma exposição sobre arte e poder nesse período seja dominada pelas artes na Alemanha de Hitler (1933-45), na União Soviética de Stálin (cerca de 1930-53) e na Itália de Mussolini (1922-45).

Ela não pode, porém, ignorar as artes públicas dos Estados cujos governos estavam sendo subvertidos. Apropriadamente, portanto, esta exposição se inicia pelo momento em que havia um confronto público entre os Estados e suas artes: a Exposição Internacional de 1937 em Paris, a última, antes da Segunda Guerra Mundial, de uma série de mostras que começaram em Londres em 1851. Tinham sido, talvez, a forma mais característica de colaboração entre arte e poder durante a era do liberalismo burguês. Ao mesmo tempo que davam prestígio aos países organizadores, de um jeito muito parecido com as Olimpíadas de hoje, o que celebravam não era o

Estado, mas a sociedade civil, não o poder político, mas as conquistas econômicas, técnicas e culturais, não o conflito, mas a coexistência de nações. Descendentes das feiras (as americanas chamavam-se “Feiras Mundiais”), não eram projetadas como estruturas permanentes, embora deixassem alguns monumentos como herança, notavelmente a Torre Eiffel.

Pequenos pavilhões “nacionais” começaram a aparecer em 1867, mas ganharam cada vez mais destaque naquilo que acabaria se transformando em competições públicas entre Estados. Em 1937 dominaram totalmente a exposição. As 38 mostras rivais — mais que em qualquer outra exposição — representavam uma proporção mais alta de Estados soberanos do que antes ou depois. Todas, ou quase todas, fizeram declarações políticas, ainda que apenas anunciando as virtudes de seu “estilo de vida” ou de suas artes. O show propriamente foi projetado para a glória da França, então governada por uma Frente Popular de esquerda sob seu primeiro premiê socialista, e seu memorial mais permanente é, talvez, *Guernica*, de Picasso, mostrada pela primeira vez no pavilhão da acossada República Espanhola. Mas a Exposição de 1937 foi claramente dominada, e ainda hoje é quando vista retrospectivamente, pelos pavilhões alemão e soviético, imensos e deliberadamente simbólicos, um defronte do outro no passeio.

Há três demandas básicas que o poder costuma fazer à arte, e que o poder absoluto faz em escala bem maior do que autoridades mais limitadas. A primeira delas é demonstrar a glória e o triunfo do próprio poder, como nos grandes arcos e colunas comemorativos de vitórias na guerra que são construídos desde os tempos do Império Romano, o maior modelo de arte pública ocidental. Mais que através de construções isoladas, as dimensões e ambições do poder na época dos grandes líderes seriam demonstradas pela escala das estruturas que planejaram ou realizaram e, tipicamente, não tanto por edifícios e monumentos isolados, mas por gigantescos conjuntos — cidades e até regiões replanejadas —, como as rodovias de que foi pioneira uma Itália com poucos carros. Esses conjuntos poderiam expressar melhor a

planejada reformulação de países e sociedades. A pompa e o gigantismo eram a face do poder que eles queriam que a arte apresentasse.

A segunda grande função da arte nesse contexto era organizar o poder como drama público. Rituais e cerimônias eram essenciais para o processo político, e, com a democratização da política, o poder se tornou cada vez mais teatro público, com o povo como plateia e — esta foi a inovação específica da era dos ditadores — como participantes organizados. A construção de amplas avenidas processionais retilíneas para exibição política secular pertence essencialmente ao século XIX. O Mall em Londres (1911), com sua vista do Arco do Almirantado para o Palácio de Buckingham, é um exemplo tardio característico. Cada vez mais, monumentos nacionais, construídos para incentivar ou oferecer uma expressão para o patriotismo de massa, também incluíam espaços planejados para cerimônias especiais. A Piazza Venezia em Roma foi tão essencial para o atroz monumento a Vittorio Emanuele como, posteriormente, para as arengas de Mussolini. O advento do entretenimento público de massa, e acima de tudo dos esportes de massa, criou um estoque adicional de terrenos e estruturas públicos construídos para a expressão de emoções de massa, notavelmente os estádios. Estes poderiam ser, e eram, utilizados para os objetivos de poder. Hitler falou no Sportpalast de Berlim e descobriu o potencial político das Olimpíadas de 1936.

A importância da arte para o poder nesse campo estava não tanto nos edifícios e espaços propriamente, mas no que acontecia dentro deles ou entre eles. O que o poder exigia era a arte do espetáculo em espaços cercados, cerimônias elaboradas (os britânicos se tornaram particularmente vezeiros em inventar rituais reais desse tipo a partir do século XIX); e, nos espaços abertos, desfiles ou coreografia de massa. O teatro de poder dos líderes, combinando elementos militares e civis, preferia os espaços abertos. A contribuição da coreografia de multidão das manifestações trabalhistas, dos espetáculos de palco e dos novos épicos inaugurados antes de 1914 pelo jovem cinema italiano ainda precisa ser devidamente investigada.

Um terceiro serviço que a arte poderia prestar ao poder era educacional ou propagandístico: ela poderia ensinar, informar e inculcar o sistema de valores do Estado. Antes da era de participação popular na política, essas funções ficavam a cargo sobretudo das igrejas e de outras organizações religiosas, mas no século XIX passaram a ser, cada vez mais, exercidas por governos seculares, mais obviamente através da instrução pública elementar. As ditaduras não inovaram nessa área, exceto banindo vozes dissidentes e tornando compulsória a ortodoxia estatal.

No entanto, uma forma tradicional de arte política exigia algum comentário, quanto mais não fosse porque caminhava a passos largos para a extinção: a estatuária pública monumental. Antes da Revolução Francesa, ela esteve confinada à representação de príncipes e figuras alegóricas; no século XIX, porém, tornou-se uma espécie de museu de história natural ao ar livre vista através de grandes homens. (A não ser que pertencessem à realeza ou fossem simbólicas, as mulheres primavam pela ausência.) Seu valor educacional era óbvio. Não foi à toa que as artes na França do século XIX ficaram sob jurisdição do Ministério de Instrução Pública. Assim, com o objetivo de instruir um povo amplamente analfabeto depois da Revolução de 1917, Lênin propôs que se erguessem monumentos às pessoas adequadas — Danton, Garibaldi, Marx, Engels, Herzen, um sortimento de poetas e outras figuras — em lugares estratégicos nas cidades, especialmente onde soldados pudessem vê-los.

O que já foi chamado de “estatuamania” atingiu o auge entre 1870 e 1914, quando 150 estátuas foram erigidas em Paris, contra apenas 26 de 1815 a 1870 — e estas basicamente figuras militares, quase todas removidas depois de 1870. (Sob a ocupação alemã em 1940-44, mais 75 dessas glórias da cultura, do progresso e da identidade republicana foram removidas pelo governo de Vichy.) Mas depois da Grande Guerra, com a exceção dos novos memoriais de guerra universais, estátuas de bronze e mármore saíram claramente de moda. A elaborada linguagem visual de simbolismos e alegorias tornou-se quase tão incompreensível no século XX quanto os mitos

clássicos para a maioria das pessoas. Na França, a câmara municipal de Paris em 1937 temia que “a tirania da estatuária comemorativa se imponha como um peso pesado em possíveis projetos propostos por artistas de talento e administradores de bom gosto”. Só a União Soviética, fiel ao exemplo de Lênin, manteve seu incondicional apego à estatuária pública, incluindo gigantescos monumentos simbólicos cercados por operários, camponeses, soldados e armas.

O poder claramente necessita da arte. Mas de que tipo de arte? O grande problema surgiu como resultado da revolução “modernista” nas artes nos últimos anos antes da Grande Guerra, a qual produziu estilos e obras que se destinavam a ser inaceitáveis para qualquer um cujos gostos estivessem, como os da maioria das pessoas, enraizados no século XIX. Eram, portanto, inaceitáveis para governos conservadores e até mesmo para governos liberais convencionais. Talvez fosse de esperar que regimes empenhados em romper com o passado e abraçar o futuro se sentissem mais à vontade com as vanguardas. Entretanto, havia duas dificuldades que se mostrariam insuperáveis.

A primeira era que a vanguarda nas artes não marchava necessariamente na mesma direção dos radicais políticos de direita ou esquerda. A Revolução Soviética e a repulsa geral contra a guerra talvez tenham atraído muita gente para a esquerda radical, embora em literatura alguns dos escritores mais talentosos só possam ser descritos como homens de extrema direita. Os nazistas alemães não erraram inteiramente ao descrever o modernismo da República de Weimar como “bolchevismo cultural”. O nacional-socialismo era, portanto, hostil a priori à vanguarda. Na Rússia, a maior parte dos artistas de vanguarda pré-1917 tinha sido não política ou alimentava dúvidas quanto à Revolução de Outubro, que, diferentemente da Revolução de 1905, não teve grande apelo para os intelectuais russos. Entretanto, graças a um ministro compreensivo, Anatoli Lunatcharski, a vanguarda recebeu carta branca, desde que os artistas não fossem hostis à Revolução, e ela dominou a cena por vários anos, ainda que muitas de suas estrelas menos

comprometidas politicamente tenham aos poucos pendido para o Ocidente. Os anos 1920 na Rússia soviética foram desesperadamente pobres, mas vibrantes culturalmente. Sob Stálin, isso mudou de forma dramática.

A única ditadura relativamente à vontade com o modernismo foi a de Mussolini (uma de suas amantes se via como patrocinadora de arte contemporânea). Importantes ramificações da vanguarda local (por exemplo, os futuristas) surpreendentemente apoiaram o fascismo, ao mesmo tempo que a maioria dos intelectuais italianos ainda não comprometidos fortemente com a esquerda não o achava inaceitável, ao menos até a Guerra Civil Espanhola e a adoção do racismo de Hitler por Mussolini. É verdade que a vanguarda italiana, como a maior parte das artes italianas da época, formava um rincão um tanto provinciano. Apesar disso, dificilmente se poderia dizer que chegou a dominar. O brilhantismo da arquitetura italiana, posteriormente descoberta pelo resto do mundo, teve pouca chance de emergir. Como na Alemanha de Hitler e na União Soviética de Stálin, a disposição de espírito da arquitetura oficial fascista não era para a aventura, mas para a retórica pomposa.

A segunda dificuldade era que o modernismo tinha apelo para uma minoria, ao passo que os governos eram populistas. Por razões ideológicas e práticas, preferiam artes com apelo para o público, ou que pudessem ao menos ser facilmente compreendidas pelo público. Isso raramente foi prioritário para talentos criativos que viviam da inovação, da experimentação e com frequência da provocação àqueles que admiravam a arte exposta em salões oficiais e academias. Poder e arte discordavam muito claramente em matéria de pintura, já que os regimes incentivavam obras em estilos mais antigos, acadêmicos ou, de qualquer forma, realistas, de preferência em tamanho ampliado e repletas de clichês heroicos e sentimentais — chegando até, na Alemanha, a acrescentar um pouco de fantasia erótica masculina. Mesmo na tolerante Itália, prêmios oficiais, como o Premio Cremona de 1939 (com 79 concorrentes), foram dados para alguma coisa que quase poderia servir de retrato falado da pintura pública em qualquer país

ditatorial — o que talvez não seja de surpreender, pois o tema era “Ouvindo um discurso de Il Duce pelo rádio”.

A arquitetura não produziu conflitos do mesmo teor dramático entre poder e arte, uma vez que não levantava a questão de como representar uma realidade que não fosse ela mesma. Apesar disso, num importante sentido, poder e arquitetura modernista (Adolf Loos não proclamou “Ornamento é Crime”?) continuaram a fazer parte do instrumental artístico tanto de regimes populistas como de produtores comerciais voltados para o mercado de massa. Vejam-se os casos do metrô de Londres e de Moscou — sendo o metrô provavelmente o maior empreendimento artístico realizado na União Soviética de Stálin. O *Tube* de Londres, graças ao patrocínio e às decisões de um administrador esclarecido, tornou-se a maior vitrine de um modernismo desnudo, simples, lúcido e funcional na Grã-Bretanha do entreguerras, estando bem à frente do gosto público. As estações do metrô de Moscou, embora inicialmente de vez em quando ainda projetadas por construtivistas remanescentes, foram se tornando, cada vez mais, palácios repletos de mármore, malaquita e decoração grandiosa. Eles foram, em certo sentido, uma contraparte muito mais ambiciosa dos gigantescos cinepalácios art déco e neobarrocos erguidos em cidades ocidentais durante os anos 1920 e 1930 com o mesmo objetivo: dar a homens e mulheres sem acesso a luxo individual a experiência de que, por um momento coletivo, a eles pertenciam.

Talvez se possa afirmar que quanto menos sofisticado o público de massa, maior o apelo da decoração. Ela provavelmente atingiu o ponto culminante na arquitetura do stalinismo do pós-guerra, da qual os vestígios de qualquer modernismo soviético anterior tinham por fim sido alijados, para produzir uma espécie de eco do gosto do século XIX.

Como julgar a arte dos ditadores? Os anos de mando de Stálin na União Soviética e do Terceiro Reich na Alemanha mostram um acentuado declínio nas realizações culturais desses dois países, em comparação com a República de Weimar (1919-33) e o período soviético anterior a 1930. Na Itália o

contraste não é tão grande, pois o período pré-fascista não tinha sido de brilhantismo criativo — nem, diferentemente da Alemanha e da Rússia nos anos 1920, o país fora um grande ditador internacional de estilos. Convenhamos que, diferentemente da Alemanha nazista, da Rússia de Stálin e da Espanha de Franco, a Itália fascista não escorraçou seus talentos criativos em massa, nem os forçou ao silêncio em casa, nem, como nos piores anos de Stálin, os matou. Não obstante, em comparação com as realizações culturais e a influência internacional da Itália pós-1945, a era fascista não parece nada admirável.

Por conseguinte, o que o poder destruiu ou asfixiou na era dos ditadores é mais evidente do que aquilo que realizou. Esses regimes eram mais eficientes para impedir que artistas indesejáveis criassem obras indesejáveis do que para encontrar boa arte capaz de exprimir suas aspirações. Não foram eles os primeiros a querer prédios e monumentos para celebrar seu poder e sua glória, nem acrescentaram muita coisa às maneiras tradicionais de alcançar esses objetivos. Apesar disso, não parece que a era dos ditadores tenha produzido edifícios oficiais, espaços e avenidas comparáveis, digamos, com a Paris dos dois Napoleões, a São Petersburgo do século XVIII ou aquele grande canto de triunfo ao liberalismo burguês do século XIX, a Ringstrasse de Viena.

Foi mais difícil para a arte demonstrar a intenção e a capacidade dos ditadores para alterar a forma de seus países. A antiguidade da civilização europeia privou-os da maneira mais óbvia de fazer o que queriam: a construção de capitais inteiramente novas, como a Washington do século XIX e a Brasília do século XX. (O único ditador que teve essa oportunidade foi Kemal Atatürk em Ancara.) Engenheiros criaram símbolos disso melhor do que arquitetos e escultores. O verdadeiro símbolo da planejada mudança soviética do mundo foi a “Dneprostroï”, a muito fotografada represa do Dnieper. O mais duradouro memorial de pedra à era soviética (além do distintamente pré-stalinista Mausoléu de Lênin, que sobreviveu na praça Vermelha) é, quase com certeza, o metrô de Moscou. No que diz respeito às

artes, sua mais admirável contribuição à expressão dessa aspiração foi o (pré-stalinista) cinema soviético dos anos 1920 — os filmes de Eisenstein e Pudovkin, e a injustamente esquecida *Turksib* de V. Turin, o épico da construção de ferrovias.

No entanto, os ditadores também queriam que a arte expressasse seu ideal de “povo”, de preferência em momentos de devoção ou entusiasmo pelo regime. Isso produziu uma quantidade espetacular de terríveis pinturas, que se distinguiam umas das outras sobretudo pela face e pela roupa do líder nacional. Na literatura, os resultados foram menos desastrosos, embora raramente merecedores de uma segunda olhada. Mas a fotografia e, acima de tudo, o filme se prestaram com êxito aos objetivos do poder nesse sentido.

Por último, os ditadores pretenderam mobilizar o passado nacional em seu benefício, dando-lhe dimensões de mito ou inventando-o quando necessário. Para o fascismo italiano, o ponto de referência era a Roma antiga; para a Alemanha de Hitler, uma combinação de bárbaros radicalmente puros das florestas teutônicas com nobreza medieval; para a Espanha de Franco, a era dos triunfantes governantes católicos que expulsaram os infiéis e resistiram a Lutero. A União Soviética teve mais dificuldade para adotar o legado dos czares que a Revolução tinha sido feita, afinal de contas, para destruir, mas Stálin acabou achando conveniente mobilizá-lo, em particular contra os alemães. No entanto, o apelo da continuidade histórica através de imaginários séculos jamais veio naturalmente, como nas ditaduras de direita.

O que ficou da arte do poder nesses países? Surpreendentemente, pouco na Alemanha, mais na Itália, talvez mais ainda (incluindo a magnífica restauração de São Petersburgo depois da guerra) na Rússia. Só uma coisa todos perderam: o poder de mobilizar a arte e o povo como teatro público. Isso, o mais sério impacto do poder na arte entre 1930 e 1945, desapareceu com os regimes que tinham garantido sua sobrevivência através da repetição regular de rituais públicos. Os comícios de Nuremberg, o Dia do Trabalho e os aniversários da Revolução na praça Vermelha constituíam o cerne do que

o poder esperava da arte. Desapareceram para sempre, juntamente com aquele poder. Estados que se apresentaram como show político demonstraram a impertinência deles e dele. Para que os Estados-como-teatro vivam, o show deve continuar. No fim, não continuou. A cortina fechou e não vai abrir de novo.

* Publicado pela primeira vez como prefácio do livro *Art and Power: Europe under the Dictators, 1930-1945*, organizado por Dawn Ades et al. (Londres: Thames and Hudson, 1995).

20. Os fracassos da vanguarda*

O pressuposto fundamental por trás dos vários movimentos de vanguarda nas artes que dominaram o século passado era que as relações entre arte e sociedade tinham mudado essencialmente, que velhas formas de olhar o mundo eram inadequadas e novas maneiras precisavam ser descobertas. Esse pressuposto estava certo. Mais ainda, as formas de vermos e mentalmente apreendermos o mundo *foram* revolucionadas. Entretanto, e este é o núcleo do meu argumento, nas artes visuais isso não foi alcançado, nem poderia ter sido, pelos projetos da vanguarda.

Por que, entre todas as artes, as visuais foram particularmente prejudicadas, discutirei num instante. De qualquer modo, elas obviamente fracassaram. A rigor, depois de meio século de experimentações na reavaliação revolucionária da arte — digamos de 1905 a meados dos anos 1960 — o projeto foi abandonado, deixando atrás de si vanguardas que se tornaram um subdepartamento de marketing ou, se me permitem citar o que escrevi em minha breve história do século XX, *Era dos extremos*, “o cheiro de morte iminente”. Naquele livro também investiguei se isso significava apenas a morte das vanguardas ou das artes visuais tal como são convencionalmente reconhecidas e praticadas desde o Renascimento. Porém, agora vou deixar de lado a questão mais ampla.

Para evitar mal-entendidos, quero fazer alguns esclarecimentos iniciais. Este ensaio não trata de julgamentos estéticos sobre as vanguardas do século XX, o que quer que isso signifique, ou da avaliação de habilidades e talentos.

Não é sobre meus próprios gostos e preferências nas artes. É sobre o histórico fracasso em nosso século do tipo de arte visual que Moholy-Nagy da Bauhaus certa vez descreveu como “confinada à moldura e ao pedestal”.¹

Estamos falando de um fracasso duplo. Foi um fracasso de “modernidade”, termo que entrou em uso por volta da metade do século XIX e que sustentava, programaticamente, que a arte contemporânea tinha de ser, como Proudhon disse de Courbet, “uma expressão da época”. Ou, nas palavras da Vienna Sezession, “Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit” [Cada época precisa de sua arte, a Arte precisa de sua liberdade] —² pois a liberdade de os artistas fazerem o que eles, e não necessariamente mais ninguém, querem é tão essencial para a vanguarda quanto sua modernidade. A demanda por modernidade afetou as artes por igual: a arte de cada era tinha de ser *diferente* da de seus predecessores, o que, numa era que pressupunha o progresso contínuo, parecia sugerir, na falsa analogia com a ciência e a tecnologia, que cada nova maneira de expressar a época era provavelmente *superior* à que viera antes; e isso, evidentemente, não é sempre o caso. Não havia, é claro, consenso sobre o que significava “expressar a época”, ou como expressá-la. Mesmo quando artistas concordavam que o século era essencialmente uma “era da máquina”, ou — cito Picabia em Nova York em 1915 — que “através da maquinaria a arte deveria encontrar uma expressão mais vívida”,³ ou que “os novos movimentos de arte só podem existir numa sociedade que absorveu o ritmo da cidade grande, a metálica qualidade da indústria” (Malevich),⁴ as respostas são na maioria triviais ou retóricas. Isso significava mais para os cubistas do que preferir, como se queixou Ortega y Gasset, o esquema geométrico às linhas suaves de corpos vivos? Ou pregar artefatos da sociedade industrial em pinturas de cavalete? Significava mais para os dadaístas do que a satírica construção de John Heartfield chamada *Electromechanical Tatlin Shape*, feita de componentes industriais, que eles expuseram inspirados pela notícia de uma nova “arte de máquina” dos construtivistas russos?⁵ Significava apenas fazer pinturas inspiradas por máquinas, como Léger o fez tão esplendidamente? Os

futuristas foram inteligentes o bastante para deixar de lado máquinas de verdade e se concentrar em tentar criar a impressão de ritmo e velocidade; o oposto de Jean Cocteau, que falava de ritmo e maquinaria em termos de métrica e rima de poesia.⁶ Em suma, as numerosas formas de expressar a modernidade-máquina em pintura ou construções não utilitárias não tinham absolutamente nada em comum, exceto a palavra “máquina” e, possivelmente, embora nem sempre, uma preferência por linhas retas em vez de onduladas. Não havia lógica convincente nas novas formas de expressão, motivo pelo qual várias escolas e estilos puderam coexistir, nenhum durou, e os mesmos artistas podiam mudar de estilo como quem muda de camisa. A “modernidade” estava nos tempos de mudança e não nas artes que tentavam expressá-los.

A segunda falha foi muito mais aguda nas artes visuais do que noutros lugares: tratava-se da cada vez mais evidente incapacidade técnica do principal veículo da pintura desde o Renascimento — a pintura de cavalete — para “expressar a época”, ou, na verdade, para competir com novas maneiras de executar muitas de suas funções tradicionais. A história das vanguardas visuais no século atual é a luta contra a obsolescência tecnológica.

Poderíamos também dizer que a pintura e a escultura se viram em desvantagem noutro sentido? As duas eram os componentes menos importantes ou menos proeminentes nas grandes apresentações múltiplas ou coletivas repletas de movimentos que se tornaram cada vez mais típicas da experiência cultural do século XX: da grande ópera de um lado, ao filme, ao vídeo e aos concertos de rock do outro. Ninguém tinha mais consciência disso do que as vanguardas que, desde o art nouveau, e com apaixonada convicção desde os futuristas, achavam possível derrubar as paredes entre cor, som, forma e palavras, ou seja, acreditavam na unificação das artes. Como na *Gesamtkunstwerk* de Wagner, música, palavra, gesto, iluminação conduzem a ação; a imagem estática é pano de fundo. Filmes dependem de livros desde o início, e importaram escritores já com reputação literária

estabelecida — Faulkner, Hemingway —, embora raramente com bons resultados. O impacto da pintura do século XX nos filmes (exceto nos filmes específicos de vanguarda) é limitado: algum expressionismo no cinema de Weimar, a influência das pinturas de casas americanas de Edward Hopper sobre os cenógrafos de Hollywood. Não é por acaso que o índice da recente *Oxford History of World Cinema* contém o título “música”, mas nenhum que seja relevante para a pintura, exceto “animação” (que, por sua vez, não aparece em *American Visions*, de Robert Hughes, “a épica história da arte nos Estados Unidos”). Diferentemente de escritores literários e de compositores clássicos, nenhum pintor que faça parte da história convencional da arte jamais entrou na disputa por um Oscar. A única forma de arte coletiva na qual o pintor, e, sobretudo desde Diaghilev, o pintor de vanguarda, realmente atuou como parceiro e não como subordinado foi o balé.

No entanto, fora essa possível desvantagem, quais foram as dificuldades especiais das artes visuais?

Qualquer estudo das artes visuais não utilitárias do século XX — refiro-me a pintura e escultura — deve partir da observação de que elas são interesse de uma minoria. Em 1994, 21% das pessoas deste país tinham visitado um museu ou uma galeria de arte ao menos uma vez no último trimestre, 60% leram livros ao menos uma vez por semana, 58% ouviram discos e gravações ao menos uma vez por semana e quase todos os 96% de telespectadores supostamente viam filmes e equivalentes com regularidade.⁷ Quanto a praticá-las, em 1974 apenas 4,4% dos franceses disseram pintar ou esculpir como hobby, contra 15,4% que afirmaram tocar um instrumento musical.⁸ Os problemas da pintura e da escultura são, sabidamente, muito diferentes. A demanda por pinturas é essencialmente para consumo privado. Pinturas públicas, como murais, só de vez em quando ganharam destaque em nosso século, notavelmente no México. Isso restringiu o mercado de obras de arte visual, a não ser quando vinculadas a alguma coisa que tenha um público maior, como capas de disco, periódicos e capas de livro. Apesar

disso, à medida que a população crescia e as pessoas enriqueciam, não havia nenhuma razão a priori para que esse mercado encolhesse. Pois, para contrabalançar, a demanda pelas artes plásticas era pública. O problema era que o mercado para seus grandes produtos entrou em colapso no nosso século, a saber, o monumento público e o edifício ou espaço decorado, com a arquitetura modernista rejeitada. Recorde-se a frase de Adolf Loss: “Ornamento é Crime”. Desde a época do seu auge, antes de 1914, quando uma média de 35 monumentos era construída em Paris a cada década, houve o que se poderia chamar de um holocausto de estatuária: 75 desapareceram de Paris durante a guerra, o que alterou a face da cidade.⁹ A enorme demanda por memoriais de guerra depois de 1918, a ascensão temporária de ditaduras fanáticas por esculturas, não detiveram o declínio secular. De maneira que a crise das artes plásticas é um pouco diferente da crise da pintura e é com relutância que encerro aqui o assunto. Também não direi mais nada sobre arquitetura, que tem sido em grande parte imune aos problemas que afetam as outras artes visuais.

Mas é preciso também começar com outra observação. Mais que qualquer outra modalidade de arte criativa, as artes visuais têm sofrido de obsolescência tecnológica. Elas, e em particular a pintura, têm sido incapazes de se entender com o que Walter Benjamin chamou de “a era da reprodutibilidade técnica”. A partir de meados do século XIX — ou seja, da época em que podemos reconhecer movimentos conscientes de vanguarda na pintura — embora o termo ainda não tivesse entrado no discurso corrente das artes —, elas tinham ciência da competição da tecnologia, na forma da câmera, e da própria incapacidade de sobreviver à competição. Um crítico conservador de fotografia comentou, já em 1850, que ela ameaçava seriamente “setores inteiros da arte, como gravuras, litografias, pinturas de gênero e retratos”.¹⁰ Sessenta anos mais tarde, o futurista italiano Boccioni sugeriu que a arte contemporânea precisava se expressar em termos abstratos, ou através de uma espiritualização do objetivo, porque “a representação tradicional agora está a cargo de meios mecânicos” (“in luogo

della riproduzione tradizionale ormai conquistata dai mezzi meccanici”).¹¹ Dadá, ou ao menos era o que Wieland Herzfelde proclamava, não tentaria competir com a câmera, nem ser uma câmera com alma, como os impressionistas, confiando, como eles haviam feito, na menos confiável das lentes, o olho humano.¹² Jackson Pollock, em 1950, disse que a arte tinha que expressar sentimentos, porque produzir imagens de coisas agora era feito com câmeras.¹³ Exemplos semelhantes poderiam ser tirados praticamente de qualquer década do século, até o momento atual. Como observou o presidente do Centro Pompidou em 1998: “O século XX pertence à fotografia e não à pintura”.¹⁴

Declarações desse tipo são do conhecimento de qualquer pessoa que tenha dado uma olhada na literatura das artes — ao menos na tradição ocidental desde o Renascimento —, uma vez que elas evidentemente não se aplicam a artes não preocupadas com a mimese ou com outros modos de representação, ou que busquem outros objetivos. Há nelas uma verdade óbvia. Entretanto, em minha opinião, tem outra razão igualmente forte a batalha perdida que as artes tradicionais vêm travando contra a tecnologia em nosso século. É o modo de produção com o qual o artista plástico estava comprometido, e do qual achava difícil ou mesmo impossível escapar. Era a produção, mediante trabalho manual, de obras únicas, que não pudessem literalmente ser copiadas, a não ser pelo mesmo método. A rigor, a obra de arte ideal é vista como totalmente irreproduzível, uma vez que sua exclusividade é autenticada por assinatura e proveniência. Havia, é claro, muito potencial, incluindo muito potencial econômico, em obras destinadas à reprodução técnica, mas o produto único e exclusivo, atribuível a um único e determinado autor, continuava sendo o alicerce do status de arte visual de alta classe e do “artista” de status elevado, em contraste com o artesão diarista ou “mercenário”. E pintores de vanguarda insistiam também em seu status especial como artistas. Até quase o dia de hoje a estatura de pintores tende a ser proporcional ao tamanho da moldura de seus quadros. Esse modo de produção pertence tipicamente a uma sociedade de patrocínio

ou de pequenos grupos que competem em gastos ostensivos, e, na realidade, essas ainda são as fundações do negócio de arte realmente lucrativo. Mas é profundamente inadequado para uma economia baseada na demanda não de indivíduos isolados, ou de algumas dezenas ou vintenas, mas de milhares, ou mesmo milhões; em resumo, para a economia de massa deste século.

Nenhuma outra arte sofreu tão severamente esse problema. A arquitetura, como sabemos, continua a se basear, como arte, em patrocínio, e por isso continua a produzir, satisfeita de si, prodígios únicos, em tamanho gigante, com ou sem tecnologia moderna. Por razões óbvias é imune à falsificação, a praga da pintura. As artes do palco, embora tecnologicamente um tanto antediluvianas, dependem, pela própria natureza, de repetidas apresentações perante um grande público, ou seja, de reprodutibilidade. A versão-padrão da obra musical é expressa num código de símbolos cuja função essencial é tornar possíveis repetidas apresentações. É claro que a repetição *invariável* não era possível, nem muito apreciada, nessas artes, antes do século XX, quando a reprodução mecânica rigorosa se tornou viável. A literatura, por fim, resolveu o problema da arte numa era de reprodutibilidade séculos atrás. A imprensa libertou-a dos calígrafos, e de sua subclasse, os copistas. A brilhante invenção do volume encadernado de bolso no século XVI lhe deu forma universalmente portátil e multiplicável, que até agora repeliu todos os desafios da tecnologia moderna que, supostamente, deveriam tomar o lugar do livro — o filme, o rádio, a televisão, o audio-book e, salvo para finalidades especiais, o cd-rom e a tela de computador.

A crise das artes visuais é, portanto, diferente, em espécie, da crise que até agora acometeu outras artes no século XX. A literatura jamais abandonou o uso tradicional da linguagem, ou mesmo, na poesia, as limitações da métrica. As breves e isoladas experiências destinadas a romper com isso, como *Finnegans Wake*, continuam periféricas, ou não são tratadas de modo algum como literatura, caso do “poema-pôster fonético” dadá ou do dadaísta Raoul Hausmann. Aqui a revolução modernista era compatível

com a continuidade técnica. Na música a vanguarda de compositores rompeu mais dramaticamente com o idioma do século XIX, mas a maior parte do público de música permaneceu leal aos clássicos, suplementados por assimilados inovadores pós-wagnerianos do século XIX. Eles retinham e ainda retêm praticamente o monopólio do repertório das apresentações populares. Este vem, portanto, quase inteiramente do cemitério. Só nas artes visuais, e sobretudo na pintura, a forma de mimese então convencional, o salão de arte do século XIX, praticamente desapareceu de vista, como testemunha a queda quase vertical de seus preços no mercado das artes no entreguerras. Nem, apesar de todos os esforços dos marchands, foi ele reabilitado até hoje. A boa notícia para a pintura de vanguarda era, assim, o fato de ser ela a única opção. A má notícia era que o público não gostava. A pintura abstrata só começou a alcançar preços sérios durante a Guerra Fria, quando, a propósito, se beneficiou da hostilidade de Hitler e Stálin. Dessa maneira, ela se tornou uma espécie de arte oficial do mundo livre contra o totalitarismo — destino curioso para os inimigos das convenções burguesas.

Desde que a essência da arte visual tradicional, a saber, a representação, não fosse abandonada, isso não era grande problema. A rigor, até o fim do século XIX tanto a vanguarda musical como a vanguarda visual — impressionistas, simbolistas, pós-impressionistas, art nouveau e coisas do gênero — levaram mais longe em vez de abandonar a velha linguagem, além de ampliar a variedade de assuntos que os artistas poderiam tratar. Paradoxalmente, nesse caso a competição da fotografia mostrou-se estimulante. Pintores ainda tinham direitos exclusivos sobre a cor, e dificilmente teria sido por acaso que, a partir dos impressionistas, passando pelos fauvistas, a cor se tornou cada vez mais viva, quando não estridente. Eles também pareciam reter o monopólio do “expressionismo” no sentido mais amplo, e com isso explorar a capacidade de insuflar emoção na realidade — mais poderosamente ainda quando as restrições do naturalismo foram relaxadas, como testemunham Van Gogh e Munch. Na verdade, a

tecnologia dos filmes posteriormente demonstraria capacidade para competir.

Além disso, artistas ainda podiam tentar, ou ao menos dizer que tentavam, chegar mais perto da realidade percebida do que a máquina seria capaz de fazê-lo, apelando para a ciência contra a tecnologia. Ao menos é o que artistas como Cézanne, Seurat e Pissarro disseram, ou propagandistas como Zola ou Apollinaire disseram que eles disseram.¹⁵ A desvantagem desse procedimento era afastar a pintura daquilo que o olho via — ou seja, a percepção física de luzes e objetos sempre em mudança, ou as relações entre planos e formas ou a estrutura geológica — e levá-la em direção aos códigos convencionais do que *deveria ser* a aparência de céus, árvores e pessoas. Ainda assim, até os cubistas, a distância não era tão grande: as vanguardas do fim do século XIX, até e inclusive o pós-impressionismo, haviam se tornado parte do corpus aceito da arte. A rigor, seus artistas conquistaram genuína popularidade de massa, tanto quanto o termo se aplica à pintura. Na pesquisa de Bourdieu sobre o gosto francês nos anos 1970, Renoir e Van Gogh surgem como os artistas de longe mais populares, em todos os níveis socioprofissionais, exceto acadêmicos e “producteurs artistiques”. (Nisso Goya e Brueghel deslocam Renoir para o quarto lugar.)¹⁶ O verdadeiro rompimento entre público e artista se deu com o novo século. Na amostragem de Bourdieu, por exemplo, Van Gogh continuava cerca de quatro vezes mais popular do que Braque mesmo no grupo mais culto, apesar do prestígio social da arte abstrata, da qual 43% do grupo disse gostar. Para cada um que escolhia os eminentes e completamente franceses cubistas nas chamadas “classes populares”, dez preferiam o holandês; nas classes médias, sete o faziam, e mesmo nas classes altas Van Gogh derrotou Braque facilmente, por cinco a um.

Por que, digamos entre 1905 e 1915, a vanguarda deliberadamente rompeu essa continuidade com o passado é uma pergunta para a qual não tenho resposta adequada. Mas, uma vez feito isso, ela se achou necessariamente a caminho de parte alguma. Que poderia fazer a pintura

depois de abandonar a tradicional linguagem de representação, ou de se afastar de seu idioma convencional o suficiente para torná-lo incompreensível? Que poderia ela comunicar? Para onde ia a nova arte? O meio século que vai do fauvismo à pop art foi marcado por desesperadas tentativas de responder a essa pergunta por meio de uma sucessão interminável de novos estilos, e de manifestos a eles associados e com frequência impenetráveis. Diferentemente do que se costuma pensar, eles nada tinham em comum, a não ser a convicção de que era importante ser artista e de que, uma vez deixada para as câmeras a incumbência da representação, qualquer coisa era legítima como arte, desde que o artista a reivindicasse como criação pessoal. Salvo por breves períodos, não é possível nem sequer definir uma tendência geral, como a que se afastou da representação em favor da abstração, ou do conteúdo em favor da forma e da cor. A *Neue Sachlichkeit* e o surrealismo não vieram antes, mas depois, do cubismo. Um crítico perspicaz disse de Jackson Pollock, expressionista abstrato por excelência, que, “talvez, se tivesse vivido até os setenta [...] ele pudesse agora ser visto como um artista basicamente imagista que teve uma fase abstrata em sua meia-idade”.¹⁷

Essa incerteza dá à história das vanguardas um ar de particular desespero. Elas viviam divididas entre a convicção de que não poderia haver futuro para a arte do passado — ainda que fosse o passado de ontem, ou mesmo para qualquer espécie de arte na antiga definição de arte — e a convicção de que o que eles próprios faziam no velho papel social de “artistas” e de “gênios” era importante e estava enraizado na grande tradição do passado. Os cubistas, muito naturalmente, mas para desgosto de Marinetti, “adoram o tradicionalismo de Poussin, Ingres e Corot”.¹⁸ Mais absurdamente, o último Yves Klein, que pintava todas as suas telas e outros objetos de um azul uniforme, como se fosse um pintor de paredes, pode ser visto como uma redução ao absurdo da atividade do artista, mas ele se justificava dizendo que a intenção de Giotto e Cimabue tinha sido “monocromática”.¹⁹ O catálogo da recente exposição “Sensation” tentou

mobilizar o status de Géricault, Manet, Goya e Bosch em favor de gente do tipo de Jake e Dinos Chapman.

Não obstante, a nova liberdade aumentou imensamente o alcance do que poderia ser feito nas artes visuais. Foi ao mesmo tempo inspirador e liberador, sobretudo para os que acreditavam que um século sem precedentes precisava ser expresso de formas também inéditas. É quase impossível não compartilhar a excitação e o regozijo irradiados por registros de uma idade heroica nas artes como a grande exposição Berlin-Moskau de 1996-97. Apesar disso, não se pode deixar de ver duas coisas. A primeira é que o que se poderia comunicar através das novas e empobrecidas linguagens da pintura era bem menos do que o que poderia ser feito por meio das antigas. Isso, na verdade, tornava mais difícil, ou mesmo impossível, “expressar a época” de forma comunicável. Qualquer coisa a mais do que exercícios em “forma significativa” — a famosa frase de Bloomsbury — ou a expressão de sentimentos subjetivos precisava mais que nunca de legendas e comentaristas. Isso quer dizer que havia uma necessidade de palavras, que ainda tinham significados convencionais. Como poeta, W. B. Yeats não tinha dificuldade para comunicar seus estranhos e um tanto esotéricos pontos de vista, mas sem palavras é impossível descobrir em Mondrian e Kandinsky que esses artistas queriam expressar pontos de vista muito fortes e igualmente excêntricos sobre o mundo. A segunda é que o novo século poderia ser expresso com muito mais eficácia através de novos e singulares veículos próprios. Em suma, o que quer que a vanguarda tentasse fazer ou era impossível ou era mais bem-feito em outra mídia. Por essa razão, a maior parte das reivindicações revolucionárias da vanguarda era retórica ou metafórica.

Veja-se o caso do cubismo, a vanguarda que já foi descrita, mais de uma vez, como “a mais revolucionária e influente do século XX”.²⁰ Isso pode ser verdade com relação a outros pintores, ao menos no período que vai de 1907 à Primeira Guerra Mundial; mas acho que, com relação a todas as artes, o surrealismo seria mais influente, talvez porque sua inspiração não

fosse primariamente visual. Apesar disso, teria sido o cubismo que revolucionou a maneira como todos nós — e não apenas pintores profissionais — vemos o mundo? Por exemplo, o cubismo alegava apresentar diferentes aspectos dos objetos simultaneamente, dando, por assim dizer, uma visão multidimensional de uma coisa que, do contrário, poderia ser, digamos, uma natureza-morta ou um rosto humano. (Na verdade, quando vemos as pinturas da fase analítica do cubismo, ainda precisamos que nos digam que isso é o que elas supostamente fazem.) Mas, quase simultaneamente com o cubismo, ou seja, a partir de 1907, os filmes começaram a desenvolver técnicas de perspectiva múltipla, diversificando focos e truques de edição, que realmente familiarizaram o imenso público — na verdade, todos nós — com a apreensão da realidade através de percepções simultâneas, ou quase simultâneas, de seus diferentes aspectos; e isso sem precisar de comentário. Além do mais, mesmo quando a inspiração era diretamente cubista, como, supostamente, era o caso na foto de Rodchenko, a fotografia, claramente, comunica o senso da inovação com mais eficácia do que uma pintura comparável de Picasso. Foi por isso que a fotomontagem se tornou uma ferramenta de propaganda tão poderosa. Não estou, claro, comparando o valor estético de Picasso com o de Rodchenko.

Em resumo, é impossível negar que a verdadeira revolução das artes no século XX foi realizada não pelas vanguardas do modernismo, mas fora do alcance da área formalmente reconhecida como “arte”. Foi realizada pela lógica combinada da tecnologia e do mercado de massa, ou seja, pela democratização do consumo estético. E, principalmente, é claro, pelo cinema, cria da fotografia e arte central do século XX. *Guernica*, de Picasso, é incomparavelmente mais expressiva como arte, mas, falando tecnicamente, ...*E o vento levou*, de Selznick, é uma obra mais revolucionária. E, por falar nisso, os desenhos animados da Disney, embora inferiores à beleza austera de Mondrian, foram mais revolucionários que a pintura a óleo, e comunicavam sua mensagem com mais eficiência. Comerciais e filmes, desenvolvidos por camelôs, mercenários e técnicos, não só impregnaram de

experiência estética a vida diária, mas converteram as massas a ousadas inovações de percepção visual, que deixaram muito para trás os revolucionários do cavalete, isolados e em grande parte irrelevantes. Uma câmera numa plataforma de maquinista comunica bem melhor a sensação de velocidade do que uma tela futurista de Balla. O mais importante com relação às verdadeiras artes revolucionárias é que elas foram aceitas pelas massas porque *precisavam* se comunicar com as massas. Só nas artes de vanguarda o meio era a mensagem. Na vida real, o meio passou por uma revolução em benefício da mensagem.

Só depois do triunfo da sociedade de consumo modernista nos anos 1950 a vanguarda reconheceu isso. E, quando o fez, sua justificação deixou de existir.

As escolas de vanguarda depois dos anos 1960 — desde a pop art — não se empenhavam mais em revolucionar a arte, mas em decretar sua falência. Vem daí o curioso retorno à arte conceitual e ao dadaísmo. Nas versões originais de 1914 e depois, não eram formas de revolucionar a arte e sim de aboli-la, ou ao menos decretar sua irrelevância, por exemplo, pintando um bigode na Mona Lisa e tratando uma roda de bicicleta como “obra de arte”, como fez Marcel Duchamp. Quando o público não entendeu, ele expôs seu urinol com uma inventada assinatura de artista. Duchamp teve a sorte de fazer isso em Nova York, onde se tornou um grande nome, e não em Paris, onde não passava de um brilhante piadista intelectual entre muitos, e não tinha valor como artista. (Como diz Cartier-Bresson: ele não era “um bom artista de jeito nenhum”.) Dadá era sério mesmo em suas piadas mais desesperadas: não tinha nada de calmo, irônico e indiferente. Queria destruir a arte junto com a burguesia, como parte do mundo que havia produzido a Grande Guerra. Dadá não aceitava o mundo. Quando George Grosz se mudou para os Estados Unidos e descobriu um mundo que não abominava, perdeu sua força como artista.

Warhol e os pop artistas não queriam destruir ou revolucionar coisa alguma, menos ainda o mundo. Pelo contrário, aceitavam-no, e até

gostavam dele. Simplesmente reconheceram que não havia mais lugar para a arte visual tradicional produzida por artista na sociedade de consumo, exceto, é claro, como forma de ganhar dinheiro. Um mundo real inundado a cada hora de vigília por um caos de sons, imagens, símbolos, presunções de experiência comum, aposentara as artes como atividade especial. O significado de Warhol — eu diria mesmo até a grandeza de sua estranha e desagradável figura — está na consistência da recusa a fazer qualquer coisa além de se converter em conduto passivo, recebedor, para o mundo vivido através da saturação da mídia. Nada tem uma forma particular. Não há piscadelas e cotoveladas, ironias, sentimentalismos, absolutamente nenhum comentário ostensivo, exceto por implicação, na escolha de seus ícones mecanicamente repetidos — Mao, Marilyn, latas de sopa Campbell — e talvez em sua profunda preocupação com a morte. Paradoxalmente, no conjunto de sua problemática *oeuvre* — não, porém, em qualquer obra individual — chegamos, de fato, perto de uma “expressão da época” em que os americanos contemporâneos viviam. Mas isso não foi alcançado pela criação de obras de arte no sentido tradicional.

Efetivamente, desde então nada restou para a pintura de vanguarda fazer. O dadaísmo voltou, mas dessa vez não como protesto desesperado contra um mundo intolerável, apenas como o velho talento dadaísta para os golpes publicitários. A pintura de cavalete está batendo em retirada. O conceitualismo é o sabor do dia, porque é fácil, e porque é uma coisa que mesmo seres humanos sem habilidade podem fazer e camcorders não podem, ou seja, ter ideias, sobretudo se essas ideias não tiverem que ser boas ou interessantes. Noto, de passagem, que a pintura, como tal, desapareceu totalmente do prêmio Turner deste ano.

Diante disso, terá sido inteiramente esotérica a história das vanguardas do século XX? Seus efeitos terão ficado confinados inteiramente a um mundo da arte fechado dentro de si mesmo? Terão elas fracassado inteiramente no projeto de expressar e transformar o século XX? Inteiramente, não. Restou-lhes uma maneira de romper com a paralisante tradição da arte como

produção de artefatos irreproduzíveis, por artistas que só agradavam a si próprios. Essa maneira consistiu em reconhecer a lógica da vida e da produção na sociedade industrial. Pois a sociedade industrial, é claro, reconhecia a necessidade de inovação estética, além de inovação técnica, quanto mais não fosse porque a produção e o marketing/propaganda precisavam de ambas. Critérios “modernistas” tinham valor prático para o desenho industrial e para a produção mecanizada em massa. Técnicas de vanguarda eram eficazes na publicidade. Na medida em que essas ideias vinham das vanguardas do começo do século XX, vivemos num ambiente visual por elas moldado. Com frequência o fizeram, embora nem sempre e necessariamente. A obra de arte de vanguarda mais original na Grã-Bretanha do entreguerras não foi produzida como obra de arte, mas como eficiente solução técnica para um problema de como apresentar informações: é o mapa do sistema de metrô de Londres. A propósito, a falência da vanguarda está vivamente demonstrada na inútil adaptação disso por Simon Patterson* no show “Sensation” este ano.

Uma tradição de vanguarda fez a junção entre os mundos dos séculos XIX e XX. Foi essa tradição que — como reconheceu acertadamente Nikolaus Pevsner —²¹ traçou uma linha de Williams Morris, do movimento Arts & Crafts e da art nouveau até Bauhaus, ao menos depois que se livrou da hostilidade original contra a produção, a engenharia e a distribuição industriais. John Willett mostrou como a Bauhaus fez isso no começo dos anos 1920. A força dessa tradição — reforçada na Bauhaus pelo construtivismo russo — era o fato de ser movida pelas preocupações não de artistas como gênios criadores individuais com esotéricos problemas técnicos, mas de artistas como construtores de uma sociedade melhor. Como bem disse Moholy-Nagy, exilado da Hungria depois da derrota da República Soviética Húngara, de curta vida: “Construtivismo é o socialismo de visão”. Esse tipo de vanguarda pós-1917 deu um pulo por cima das vanguardas não políticas ou antipolíticas de 1905-14 para voltar aos movimentos socialmente comprometidos dos anos 1880 e 1890. A nova arte era mais

uma vez inseparável da construção de uma sociedade nova, ou ao menos melhorada. Seu ímpeto era social, assim como estético. Vem daí a centralidade da construção — a palavra alemã que deu nome à Bauhaus — para esse projeto.

Aqui a estética da “era da máquina” fazia um sentido mais que retórico. Nos anos 1920, o programa para mudar o modo de viver dos seres humanos que tinha apelo para os artistas capazes de contribuir diretamente para esse objetivo tendia a ser uma combinação de planejamento público e utopia tecnológica. Era um casamento entre Henry Ford, que queria fornecer carros onde nunca tinha havido carros, e as aspirações de municipalidades socialistas, que queriam fornecer banheiros onde nunca tinha havido banheiros. Cada um à sua maneira, ambos se apresentavam como especialistas cujas opiniões deviam ser respeitadas; ambos almejavam o aperfeiçoamento universal; nenhum deles dava prioridade à escolha pessoal (“Vocês podem adquirir meus carros da cor que quiserem, desde que seja preto”). Casas e até mesmo cidades, como os carros que Le Corbusier via como modelo para a construção de casas,²² eram concebidos como produtos da lógica universal da produção industrial. O princípio básico da “era da máquina” podia ser aplicado a ambientes humanos e a moradias humanas (“uma máquina para morar”) solucionando-se o problema combinado de otimização do uso humano de espaço limitado, da ergonomia e da relação custo-benefício. Era um bom ideal, que melhorava a vida de muita gente, ainda que as aspirações utópicas de sua Cité Radieuse pertencesse a uma era, mesmo nos países ricos do mundo, de necessidades modestas e meios restritos, longe da superabundância, e conseqüentemente da possível satisfação do consumidor, de nossos tempos.

Não obstante, como até mesmo a Bauhaus descobriu, mudar a sociedade está acima daquilo que as escolas de arte e design são capazes de fazer sozinhas. E não foi feito. Terminei citando as últimas e tristes frases da palestra de Paul Klee “Sobre a arte moderna”, dada não longe de Bauhaus, então no ponto culminante de sua criatividade (1924): “Não temos o apoio

do povo. Mas estamos à procura de um povo. Foi assim que começamos, lá em Bauhaus. Começamos com uma comunidade à qual demos tudo que tínhamos. Mais que isso, não podemos fazer”.²³ E não foi suficiente.

* Extraído de *Behind the Times: The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, de Hobsbawm (Londres: Thames and Hudson, 1998).

* Simon Patterson, *The Great Bear*, litografia, 1992.

PARTE IV
DE ARTE A MITO

21. O artista se torna pop: nossa cultura em explosão*

A história social desse nobre animal, o cavalo, não é irrelevante para o estudante de arte. Sua função no mundo já foi segura: tanto assim que até hoje ela fornece a medida teórica de todo o seu poder. Ele transportava homens e puxava coisas, e seu papel menos óbvio na vida humana — o de ser um símbolo de status dos ricos proprietários de terra, e pretexto para apostas e dias de folga para os pobres sem-terra, objeto de admiração para pintores e escultores etc. — vinha essencialmente de sua indispensabilidade prática na vida comum. Hoje não é mais assim. Fora de alguns poucos países subdesenvolvidos e de áreas especiais, o cavalo foi inteira e satisfatoriamente substituído pelo automóvel, que corre muito mais rápido, e pelo trator, que puxa cargas muito mais pesadas. Sobrevive inteiramente como artigo de luxo. Por conseguinte, o pensamento humano sobre os problemas de transporte e sobre as funções do cavalo teve de ser não apenas revisto mas fundamentalmente alterado, pois grande parte do pensamento da era do cavalo a respeito desses assuntos se tornou irrelevante ou ociosa.

A situação das artes no século XX é análoga. Elas também foram tornadas redundantes pelo progresso tecnológico, e a primeira tarefa da crítica deve ser descobrir como isso se deu e o que, precisamente, as substituiu. Até agora a maior parte dos que praticam as artes e escrevem sobre elas tem relutado em encarar francamente essa situação, um pouco porque tem a desculpa de que romances — ou mesmo thrillers — ainda não são escritos de fato por

computadores, mas sobretudo porque nenhuma classe de gente tem muito entusiasmo por escrever o próprio obituário. Além disso, arte manual ou artesanal antiquada continua a prosperar como artigo de luxo, como o pônei não urbano; e artistas antiquados do tipo artesanal têm se adaptado com mais êxito à produção mecânica de massa do que o cavalo. Mas os fatos econômicos são definitivos. O escritor de livros profissional está na situação do tear manual depois da intervenção do tear elétrico: dois terços ou três quartos dos de sua profissão podem ganhar menos que um datilógrafo, e o número de escritores capazes de viver inteiramente da venda de seus livros caberia num quarto não muito grande. Como qualquer agente e editor de publicidade sabe, é o fotógrafo e não o “artista” que hoje recebe os altos salários.

A revolução industrial que ocorreu nas produções da mente, como a das produções materiais, tem duas causas: o progresso técnico, que substitui as habilidades manuais, e a demanda de massa, que as torna inadequadas. Seu aspecto crucial não é simplesmente a capacidade de reproduzir criações individuais em grande quantidade — as várias formas de impressão de há muito fazem isso sem alterar essencialmente o caráter da escrita, e o gramofone não alterou substancialmente a música —, mas a capacidade de substituir a criação. As artes visuais foram assim alteradas pela fotografia, parada ou em movimento; a música mais recentemente entrou no domínio do som artificial (comparável, talvez, à fibra artificial na indústria têxtil); embora a escrita ainda resista à mecanização genuína, apesar da busca intensiva de efetivas máquinas de traduzir pelos cientistas. A rigor, porém, não é a adoção de aparelhos mecânicos que determina o caráter “industrial” de uma arte, mas a divisão do processo de criação individual em segmentos especializados, como na famosa fábrica de alfinetes de Adam Smith. É a dissolução do produtor individual numa cooperativa, coordenada por um diretor ou gerente. O romance tem um autor, o jornal não tem. No caso do jornal cujas “reportagens” são copidescadas, reescritas ou compiladas a partir

de material bruto ou semiprocessado, pode não haver coisa alguma que possa ser descrita como uma pluralidade de autores.

Esses métodos industriais são essenciais para suprir a demanda, inteiramente inédita, de um público de massa acostumado à diversão ou à arte não como atividade ocasional, mas como fluxo contínuo, como água, a exemplo do mais lógico produto da cultura tecnológica, a transmissão. Em certos ramos na literatura, como a ficção utilitária, produções artesanais podem persistir, não só porque a demanda é menor, mais duradoura e mais intermitente, mas também porque o mercado pode recorrer a grandes quantidades de trabalho irregular em tempo parcial e à disposição de escritores profissionais para se transformarem em mercenários. Ainda assim, o artesão individual que tenta genuinamente produzir livros em ritmo industrial se mata por descuidar da saúde, como Edgar Wallace, ou abandona a tentativa depois de algum tempo, como Simenon. As artes que são novos produtos da era industrial — filmes, transmissão, música popular — adotam uma elaborada divisão de trabalho desde o início, como, a rigor, certas artes essencialmente coletivas ou cooperativas sempre fizeram, notavelmente a arquitetura e a arte dos espetáculos.

O que emerge dessa produção industrial e semi-industrial é, sem dúvida, muito diferente das “obras de arte” do tipo tradicional feito à mão e não pode ser julgado da mesma forma. Talvez ainda haja “obras” identificáveis de um tipo revolucionário, mas capazes de ser julgadas à maneira antiga, como os grandes filmes, embora não esteja claro se essa é a melhor maneira de julgá-los. Talvez haja obras de arte antiquadas, como se fosse por acidente, como quando escritores de talento literário individual — um Hammett ou um Simenon — emergem de um gênero essencialmente mercenário; mas o moderno romance policial pede para ser julgado não por Sam Spade e sim por Perry Mason, que apresenta crítica tradicional sem dar sequer uma olhada. Nos casos extremos e cada vez mais familiares do jornal, da série de televisão, da tira de quadrinhos, da obra de algum fabricante de música pop, talvez não haja nem mesmo essa reminiscência do passado.

Seria absurdo julgar *Gunsmoke* pelos critérios que aplicamos a Hemingway, Andy Capp pelos de Hogarth, ou os Rolling Stones pelos que são adequados para Hugo Wolf ou mesmo para Cole Porter. Inversamente, as realizações do western não são afetadas pela observação de que nenhum romance ou filme isolado sobre o Oeste jamais se tornou uma inegável “grande” obra de arte no sentido convencional. O fato é que o crítico à moda antiga se tornou supérfluo com a industrialização, tanto quanto o artista à moda antiga.

A primeira coisa a fazer sobre essa situação é aceitá-la — o que não significa aprová-la. Querer que desapareça é uma reação natural, mas inútil. Umberto Eco descreveu a questão com lucidez latina:

A questão não é como retornar a um estado pré-industrial, mas perguntarmos a nós mesmos em que circunstâncias a relação do homem com o ciclo produtivo subordina o homem ao sistema e, inversamente, como devemos elaborar uma nova imagem do homem em relação ao sistema que o condiciona: uma imagem não de humanidade livre *da* máquina, mas livre *em relação à* máquina¹

Nem rejeitar o mundo da comunicação de massa, nem aceitá-lo acriticamente resolvem, embora das duas atitudes a segunda seja um pouco menos inútil, pois no mínimo pressupõe a capacidade de reconhecer que é preciso fazer nova análise de uma situação inédita.

Entre aqueles que tentaram lidar em termos intelectuais com a cultura industrial houve, falando em termos gerais, três principais abordagens. Os americanos descobriram, descreveram e mediram; os continentais — em particular os franceses e italianos — analisaram e teorizaram; os britânicos deram lições de moral. O trabalho dos americanos nesse campo, acima de tudo sociológico, é bem conhecido. O trabalho ítalo-francês, com a possível exceção do brilhante *As estrelas*, de Edgar Morin, é quase desconhecido. O próprio *Cultura de massas no século XX*, de Morin, embora publicado mais de dois anos atrás, passou praticamente despercebido na Grã-Bretanha, e tentativas como as de Roland Barthes para analisar o significado do jargão das modas femininas ou de Evelyne Sullerot para explicar *La Presse féminine*

(Paris, 1963) são totalmente desconhecidas. O próprio *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco — título desnecessariamente mandarínico —, com suas elaboradas análises de Steve Canyon, Super-Homem e Charlie Brown, a indústria da canção pop e da televisão, pode apresentar o leitor ao esforço intelectual que os críticos italianos têm dedicado à cultura de massa nos últimos cinco anos mais ou menos. A maior parte desse livro notavelmente competente consiste na reimpressão de estudos já publicados.

A crítica britânica nesse campo há muito tem sido praticamente monopólio da nova esquerda local: isso quer dizer que ela reflete um bocado de Leavis (mas sem sua rejeição da cultura industrial), uma quantidade bem menor de Marx, uma boa dose de nostalgia da “cultura operária”, uma paixão pela democracia que tudo permeia, um forte afã pedagógico e um desejo igualmente forte de fazer o bem. É, de fato, muito britânica. É por isso que nossos estudos de cultura de massa, embora intelectualmente assistemáticos e por vezes amadorísticos, compensam as deficiências teóricas com o vigor prático. Não só fizemos de fato alguma coisa para melhorar nossos veículos de comunicação, como uma comparação entre a TV britânica e a TV estrangeira deixará claro, mas também nossos observadores têm estado atentos desde cedo, e com mais sensibilidade, a certas tendências — por exemplo, nos gostos dos adolescentes — do que sociólogos da França e dos Estados Unidos que têm mais peso acadêmico mas estão menos em dia com a moda.

The Popular Arts, de Stuart Hall e Paddy Whannel —² uma das primeiras publicações na notável carreira de Hall como teórico cultural —, tem as virtudes dessa tradição. É obra essencialmente crítica e pedagógica, suplementando o “Tópicos para estudos” que constituem o seu núcleo com material didático. Os principais tópicos incluem estudos de “boas” formas populares e “bons” artistas (o blues, o western, Billie Holiday), do tratamento da violência, detetives particulares, romance, amor, “povo”, do público adolescente e de um assunto tão familiar nessas pesquisas, a indústria da publicidade. Há uma bibliografia e uma lista particularmente

útil de bons filmes e discos de jazz. Os autores são bem-intencionados, seus argumentos e conclusões são admiráveis, seu gosto excelente e grande sua sensibilidade aos avanços sociais. Apesar disso, como tantas discussões britânicas sobre cultura de massa, eles raramente atacam de fato a questão de saber se “padrões” do tipo tradicional seriam adequados ao assunto. Num extremo tendem a buscar aquele pote no fim do arco-íris, a boa arte de massa distinta da má, às vezes com a qualificação falaciosa de “bom no seu gênero”.

Mas, enquanto o professor em escolas secundárias de admissão universal pouco exigentes, que é o leitor ideal de *The Popular Arts*, talvez receba com satisfação um conselho sobre como mostrar a seus alunos que Anita O’Day é melhor que Helen Shapiro, que por sua vez é superior a Susan Maughan, ou que se deve preferir *Z-Cars* a *Compact*, esse conselho obscurece a realidade, de que uma Billie Holiday no mundo da música pop hoje é uma anomalia maior do que um Rimbaud entre os escritores de versos de cartões comemorativos, e que a arte de massa ruim pode ser tão efetiva quanto a boa (onde “ruim” e “boa” são categorias igualmente irrelevantes), ou mais efetiva do que a boa (quando não são).

No outro extremo, os estudos britânicos de cultura de massa talvez tenham uma tendência a aceitar sem reservas críticas tudo que reflita o “povo”, bom por definição. Richard Hoggart, em seu famoso *The Uses of Literacy [As utilizações da cultura]*, por vezes chega perto disso, como em sua descoberta do interesse preponderante pelos detalhes íntimos da condição humana em *Peg’s Paper*³ Poder-se-ia dizer o mesmo de alguns comerciais de detergente. A fraqueza essencial dessas duas abordagens da arte de massa é uma determinação de descobrir os valores da humanidade antes da produção em massa numa situação em que são marginais na melhor hipótese. Não há nenhum cavalo tentando espiar por baixo da tampa do motor.

Mas, se não há cavalo, há o quê? O fluxo da cultura industrial produz não (ou produz apenas por acaso) a “obra” que requer atenção individual e

concentrada, mas o contínuo mundo artificial do jornal, da tira de quadrinhos, ou a sucessão infindável de episódios de westerns ou de policiais. Produz não a ocasião específica do balé formal, mas o constante fluxo do salão de baile, não a paixão mas a disposição de ânimo, não o bom prédio mas a cidade, nem sequer a experiência exclusiva e específica, mas a multiplicidade simultânea: a justaposição de títulos heterogêneos, a jukebox no café, o drama intercalado de anúncios de xampu. Isso não é inteiramente novo — Walter Benjamin observou certa vez que esta é a maneira tradicional de desfrutar a arquitetura, ou seja, como ambiente geral de vida e não como soma de prédios individuais —, mas hoje é preponderante. A crítica estética tradicional nesse caso é irrelevante, porque os produtos da industrialização cultural contornam as técnicas da arte e prosseguem diretamente para uma intensificada estilização da vida. Não por acaso a “personalidade” é o protagonista característico da interminável epopeia diária que a imprensa e a transmissão de informações desdobram diante de nós, e a “qualidade de estrela” um patrimônio mais importante no artista popular do que o talento ou a técnica. A série de televisão “baseada em” algum personagem ou ficção tradicional ilustra esse processo.

Paradoxalmente esse fenômeno ultramoderno nos leva de volta para as mais arcaicas funções das artes, a elaboração de mito e moralidade. Como bem disse Morin em *As estrelas*⁴

A estrutura de imaginação obedece a arquétipos; há padrões do espírito humano que põem ordem em seus sonhos, e especialmente os sonhos racionalizados, os temas de mito e romance [...]. O que a indústria cultural faz é padronizar os grandes temas românticos transformando os arquétipos em estereótipos.

O termo “arte” pode ser aplicado a esse processo, ou não. Em termos práticos, o novo Olimpo pode consistir no elenco de personagens que a imprensa nos apresenta diariamente. Eles podem passar do cinema para o jornal, como as estrelas que entram nas colunas de fofoca. Podem, também,

como a hoje esquecida ex-rainha Soraya ou, já que estamos falando nisso, bem depois a princesa Diana, ir na direção contrária.

Duas perguntas cruciais surgem dessa análise: como devemos julgar, e talvez melhorar, o que é produzido pelo fluxo cultural? E que espaço sobra para os valores da arte, ou da criação individual? Os que contrastam “bons” filmes populares com “maus” filmes populares, que exigem das canções populares que elas sejam “boas no seu gênero”, ou que comentam o estilo ou o layout defeituosos dos jornais tendem a confundir as duas perguntas. Na primeira pergunta é o conteúdo, e sobretudo o conteúdo moral, da cultura de massa que está em discussão. Uma tira de quadrinhos ruim não fica melhor se for desenhada por um mestre desenhista; simplesmente se torna mais aceitável para os críticos. A crítica fundamental à pop art é a do ideal e da qualidade de vida que ela endossa. Como mostram Hall e Whannel, a objeção que se faz à esquecida série de televisão *The Third Man* não é à sua mediocridade, mas à idealização da ganância; e ela não seria menos objetável se uma moralidade mais apropriadamente agradável — por exemplo, a necessidade da tolerância racial — lhe fosse acrescentada. E o verdadeiro perigo da cultura industrializada, que elimina todos os concorrentes para se tornar a única comunicação espiritual a atingir a maioria das pessoas, é que ela não deixa alternativa para o mundo da produção em massa, que em si é um mundo indesejável. Mesmo quando seus produtos não aceitam totalmente o éthos oficial predominante, como a tira americana *Superman*, da qual Signor Eco faz uma arrepiante e brilhante análise, dele não conseguem escapar. *Li'l Abner*, elogiada por sua dissidência e seu espírito crítico por intelectuais americanos que têm dificuldade de achar outras coisas para elogiar, é, como indica Signor Eco, “o melhor e mais esclarecido dos radicais stevensonianos, e assim também o seu autor. Em sua busca de pureza a única coisa de que nunca suspeita é que a pureza pode assumir a forma da subversão total, a negação do sistema”.⁵ A principal acusação contra a cultura de massa é que ela cria um mundo fechado, e, ao

fazê-lo, remove esse elemento essencial na humanidade, o desejo de um mundo perfeito e bom — a grande esperança do homem.

Essa esperança não é eliminada, mas na cultura de massa assume a forma negativa e evasiva da fantasia, em geral da fantasia niilista. Os dadaístas e surrealistas anteciparam-se nisso, o que faz deles provavelmente os únicos representantes da tradicional linha de desenvolvimento nas artes a dar contribuição central à moderna cultura de massa. Apesar dos Irmãos Marx e dos Goons, de alguns (mas não todos) desenhos animados e de outras institucionalizações dessa etérea espécie de revolucionarismo, as artes de massa ainda não refletiram adequadamente o elemento cada vez mais forte de fantasia de pura negação da realidade que se tornou tão óbvio como parte da vida popular, em particular nas subculturas especializadas dos jovens. Os publicitários já deram vigorosamente início ao processo de castração incorporando-o a seus comerciais.

O fantástico, o imprevisível, o parcialmente irracional também têm oferecido o mais óbvio refúgio dentro da cultura de massa para a “arte” à antiga. Ela tem mostrado uma tendência, o que é lógico, a se retirar para as atividades que ainda não podem ser mecanizadas. Os jazzistas que opuseram suas improvisações à máquina de “música Mickey Mouse” foram os desbravadores desse território. Hoje estão sendo seguidos pelas câmeras portáteis, pelas discussões sem roteiro e por programas de televisão não planejados, e acima de tudo pelas improvisações do palco. A rigor, a notável renovação das artes teatrais nos anos 1950 é em muitos sentidos a deliberada resposta do artista ao triunfo da industrialização. Pois no palco, como na sessão de jazz, o criador não pode ser reduzido a dente de engrenagem, porque não é possível repetir com precisão nenhum efeito, nem privar a relação entre artista e público de seu imediatismo perigoso, excitante e imprevisível.

Ainda assim, a improvisação não pode oferecer uma solução, apenas um paliativo. Sua relação com a cultura industrial é a do lazer com a vida industrializada, um enclave de liberdade (às vezes artificial) no vasto

território da compulsão e da rotina. Os velhos recursos do artista, habilidade no ofício e orgulho do ofício, são mais satisfatórios, porque podem operar dentro da cultura industrial. Mas a melhor solução disponível para o artista está na necessidade que tem a indústria daquilo que Morin chama de “um eletrodo negativo para poder funcionar positivamente”: ou seja, certa margem de criação genuína, única coisa capaz de fornecer a matéria-prima que ela possa processar. Isso se aplica especialmente ao suprimento de novo material, que dá ao artista espaço muito pequeno dentro do processo produtivo real, mas seus gêneros de maior êxito, notavelmente o cinema, têm sempre — mesmo em Hollywood — permitido certa liberdade marginal, enquanto a estrutura financeira de outras indústrias cinematográficas tem dado latitude ainda maior para a criação.

Não obstante, em última análise as artes populares não podem ser julgadas pelo espaço que oferecem para as artes tradicionais. O western não é importante porque John Ford fez bons filmes dentro de suas convenções. Estas são consequências secundárias de sua voga. O que ele produziu foi uma paisagem da mente, uma mitologia e um universo moral, criados por centenas de histórias, filmes e episódios de televisão ruins, e que sobrevivem não por causa deles mas através deles. A força de livros como o de Hall e Whannel está em reconhecer esses fatos; e sua fraqueza — ao menos nos anos 1960 — foi ter hesitado tanto diante de suas implicações. Continuam sendo guias do que há de bom e de ruim nas artes populares. Ainda não aprenderam a aceitá-las.

* Publicado pela primeira vez com o título “Pop Goes the Artist”, em *Times Literary Supplement*, Londres, n. 3277, 17 dez. 1964.

22. O caubói americano: um mito internacional?*

Começo minhas reflexões sobre esta bem conhecida tradição americana inventada, o caubói, com uma, ou melhor, duas perguntas interligadas que vão muito além do Texas. Por que populações de homens montados tangendo rebanhos em geral — mas nem sempre — se tornam assunto de mitos poderosos e tipicamente heroicos? E por que, entre tantos mitos desse tipo, aquele gerado por um grupo social e economicamente marginalizado de proletários desarraigados, que surgiu e desapareceu no decurso de duas décadas nos Estados Unidos do século XIX, teve uma sorte global tão extraordinária, e a rigor tão única?

Não tenho condição de responder à primeira pergunta, que nos conduz, imagino, a um subterrâneo arquetípico junguiano muito profundo, no qual eu por certo me perderia. A capacidade de pastores montados gerarem imagens tão heroicas, a propósito, não é totalmente universal. Duvido que ela se estenda costumeiramente a nômades pastoris, como os hunos, os mongóis ou os beduínos. Para as populações sedentárias com as quais esses nômades pastoris têm de coexistir como comunidades separadas, é provável que eles representem, primariamente, um perigo público: necessários, mas ameaçadores. Os grupos que geram com mais facilidade o mito heroico, suponho, são as populações especializadas em andar a cavalo mas que, em certo sentido, ainda se mantêm vinculadas ao resto da sociedade; ao menos no sentido de que um camponês ou um rapaz da cidade possa imaginar a si

mesmo como um caubói, um *gaucho* ou um cossaco. Seria concebível um rancho para turistas no qual mandarins da China imperial se comportassem como cavaleiros mongóis? Provavelmente não.

Mas por que o mito? Que papel tem nele o cavalo, claramente um animal dotado de poderosa carga emocional e simbólica? Ou o centauro, que o homem que vive montado num cavalo representa? Uma coisa, no entanto, é certa. O mito é essencialmente macho. Apesar de cowgirls terem surgido, e desfrutado de certa voga, nos shows de faroeste e nos rodeios dos anos do entreguerras — supostamente em analogia com acrobatas de circo, uma vez que a combinação de feminilidade e audácia tem algum apelo de bilheteria —, depois disso elas desapareceram. O rodeio se tornou de fato coisa de macho. Mulheres de classe alta que sabiam tudo sobre cavalos e participavam da caça à raposa com a mesma bravura dos homens — a rigor, com mais bravura, pois cavalgavam sentadas de lado, em silhões — eram muito conhecidas na Grã-Bretanha vitoriana, e sobretudo na Irlanda, onde o estilo predominante de caça à raposa era particularmente suicida. Ninguém punha em dúvida sua feminilidade. Pode-se até sugerir, maliciosamente, que uma associação com cavalos era ponto positivo para a feminilidade numa ilha onde consta que até hoje os homens têm mais paixão por cavalos e bebidas do que por sexo. Ainda assim, o mito do cavaleiro é essencialmente macho, e até as cavaleiras sofríveis eram comparadas, com admiração, com guerreiras amazonas. O mito tende a representar o guerreiro em atividade, o agressor, o bárbaro, o estuprador e não o estuprado. É altamente característico que o estilo dos uniformes europeus de cavalaria nos séculos XVIII e XIX, quase sempre obra de oficiais aristocratas ou de príncipes, fosse com frequência inspirado em roupas de cavaleiros semibárbaros que, na realidade, formavam unidades irregulares de auxílio em muitos exércitos: cossacos, hussardos, pandures.

Hoje, populações desses cavaleiros e pastores selvagens existem num grande número de regiões do mundo. Alguns são estritamente análogos aos caubóis, como os *gauchos* das planícies do Cone Sul da América Latina; os

llaneros das planícies da Colômbia e da Venezuela; possivelmente os vaqueiros do Nordeste do Brasil; decerto os *vaqueros* mexicanos dos quais na verdade, como todo mundo sabe, provêm diretamente tanto o traje do moderno mito do caubói como a maior parte do vocabulário próprio de sua atividade vacum: mustangue, laço, *remuda* (manada de cavalos ou “remonta”), sombreiro, *chaps* (*chaparro* [perneira de couro]), cincha, bronco (cavalo não domado), *wrangler* (de *caballerango*, cuidador de cavalos), rodeio ou até mesmo *buckaroo* (*vaquero*). Há populações similares na Europa, como os *csikos* na planície húngara, ou *puszta*, os cavaleiros andaluzes nas zonas de criação de gado cujas maneiras aparatosas provavelmente deram o primeiro significado da palavra “flamenco”, e as diversas comunidades cossacas das planícies meridionais russas e ucranianas. Deixo de lado várias outras formas de pastores a pé, ou comunidades menores de vaqueiros, ou mesmo as importantes populações europeias de condutores de gado cuja função é exatamente análoga à dos caubóis: a saber, levar o gado dos lugares remotos onde é criado para o mercado. No século XVI havia equivalentes exatos da trilha Chisholm que iam das planícies húngaras aos mercados das cidades de Augsburg, Nuremberg e Veneza. E não preciso falar para vocês sobre o *outback*, interiorzão australiano, essencialmente território de fazendas de criação, embora mais de carneiros que de vacas.

Não há, pois, escassez de mitos de caubói em potencial no mundo ocidental. Na realidade, praticamente todos os grupos que mencionei geraram mitos semibárbaros machos e heroicos de um tipo ou de outro em seus próprios países e às vezes mais além. Suspeito que até mesmo na Colômbia, último país que poderia ser descrito como um gigantesco e diversificado faroeste, os cavaleiros das planícies orientais ainda hão de inspirar escritores e produtores de cinema. Seu grande monumento literário até agora é um magnífico relato da guerra de guerrilha que travaram sob rancheiros do Partido Liberal durante a *violencia* de 1948-53, redigido por seu capitão, um senhor admirável, baixo, troncudo e cambaio que, com seu

guarda-costas, compareceu à douta conferência do ano passado sobre a *violencia* em Bogotá: *Los guerrilleros del llano*, de Eduardo Franco Isaza.¹

Mais que isso, enquanto os verdadeiros caubóis não tiveram nenhum significado político na história dos Estados Unidos — sendo por isso que as cidades que aparecem no mito do Faroeste não são cidades reais ou mesmo capitais de estado, mas buracos num cafundó qualquer, como Abilene ou Dodge City —, os cavaleiros selvagens de outros países foram elementos cruciais, por vezes decisivos, no desenvolvimento nacional. Os grandes levantes camponeses russos dos séculos XVII e XVIII começaram na fronteira cossaca; e, inversamente, os cossacos se tornaram a guarda pretoriana do czarismo posterior. Os onipresentes *haiduks* balcânicos, salteadores e guerrilheiros nacionais sobre os quais já escrevi em outra parte, receberam esse nome de uma palavra húngara que significa “condutor de gado”, ou caubói.

Na Argentina os *gauchos*, organizados como exércitos de cavaleiros sob o comando do grande capitão Rosas, controlaram o país durante uma geração depois da independência. A luta para transformar a Argentina num país moderno e civilizado era vista essencialmente como conflito da cidade contra a pradaria, da elite instruída e comercial contra os *gauchos*, da cultura contra a barbárie. Como na Escócia de Walter Scott, na Argentina de Sarmiento o trágico elemento dessa luta era claramente visível: pois o progresso da civilização implicava a destruição de valores reconhecidos como nobres, heroicos e admiráveis, mas historicamente condenados à ruína. O ganho era pago com a perda. O Uruguai, como país, foi formado, na realidade, por uma revolução de caubóis sob o comando de Artigas, e adquirido dessas origens devotadas à liberdade democrática e ao bem-estar popular que faria dele o que era chamado de “a Suíça da América Latina” até que os generais puseram fim a tudo nos anos 1970. Da mesma forma, os cavaleiros do exército revolucionário de Pancho Villa vieram da fronteira onde se praticava a criação de gado e a mineração.

A Austrália, como a Argentina e o Uruguai, tornou-se rapidamente uma sociedade urbanizada — na verdade, a sociedade mais urbanizada fora de pequenas áreas da Europa no século XIX. Mas em termos de área absoluta consistia num Faroeste com duas cidades grandes anexadas de um lado; e, em termos de economia, baseava-se nos produtos dos ranchos de criação de gado em grau muito maior do que os Estados Unidos jamais se basearam. Portanto, não é de surpreender que esses grupos gerassem mitos: por exemplo, o interior da Austrália, com seus condutores de gado, tosquiadores de ovelha e outros trabalhadores sem endereço fixo, e em constante migração, ainda fornece o mito nacional australiano essencial. E, a rigor, “Waltzing Matilda”, que trata de um desses andarilhos, é a canção nacional australiana. Mas nenhum deles gerou um mito com séria popularidade internacional, menos ainda com uma popularidade que possa se comparar, mesmo que vagamente, com os azares do caubói norte-americano. Por quê?

Antes de fazer conjecturas em busca de uma resposta, quero dizer uma palavrinha ou duas sobre esses outros mitos de caubói. Faço isso em parte com o objetivo de chamar a atenção para o que todos eles têm em comum, mas sobretudo para lembrar a flexibilidade ideológica e política desses mitos ou dessas “tradições inventadas”, aos quais voltarei num instante no contexto americano. O que eles têm em comum é óbvio: tenacidade, bravura, o uso de armas, a prontidão para infligir ou suportar sofrimento, indisciplina e uma forte dose de barbarismo, ou ao menos de falta de verniz, o que gradualmente adquire o status de nobre selvagem. Provavelmente também esse desprezo do homem a cavalo pelo que anda a pé, do vaqueiro pelo agricultor, e esse jeito fanfarrão de andar e se vestir que cultiva como sinais de superioridade. Acrescente-se a isso um distinto não intelectualismo, ou mesmo anti-intelectualismo. Tudo isso tem excitado mais de um sofisticado filho da classe média citadina. Caubóis — mesmo caubóis da meia-noite — são brutais. Mas, além disso, refletem os mitos e as realidades das sociedades a que pertencem. Cossacos, por exemplo, são homens bravios mas socialmente arraigados e “assentados”. Um “Shane” cossaco é inconcebível. O

mito do interior australiano — e a realidade — é o de um proletariado com consciência de classe e organizado: por assim dizer, de um Faroeste que poderia ter sido se fosse organizado pelos Wobblies. Condutores de gado podem muito bem ser aborígenes, em vez de brancos, mas os equivalentes locais do caubói, os tosquiadores de ovelha que migram de um lado para outro, eram homens de sindicato. Quando um bando deles era contratado — ainda é assim — no meio de um bando de aparentes vagabundos que se deslocavam através do país em cavalos, mulas ou calhambeques, a primeira coisa que faziam era organizar uma reunião sindical e eleger um representante para negociar com o patrão. Não era assim que os homens se comportavam em O.K. Corral e arredores. Eles não eram, faço questão de acrescentar, esquerdistas ideológicos. Quando em 1917 um grande número desses personagens do interior de Queensland organizou uma reunião para saudar a Revolução de Outubro e exigir soviets, muitos foram presos — com alguma dificuldade — e revistados em busca de literatura subversiva. As autoridades não encontraram literatura subversiva, na verdade não encontraram literatura *de espécie alguma*, nesses homens, exceto um folheto que alguns levavam no bolso. Continha a seguinte mensagem: “Se água apodrece tuas botas, o que não fará ela com teu estômago?”

Em suma, um mito de caubói oferece muita margem para variações. John Wayne é apenas uma versão especial. Como veremos, mesmo nos Estados Unidos ele é apenas uma versão especial do mito local.

Como descobriremos por que o caubói dos Estados Unidos tem sido muito mais poderoso que os outros? Só nos resta conjecturar. Nosso ponto de partida é o fato de que, dentro e fora da Europa, o “western” em seu sentido moderno — ou seja, o mito do caubói — é variante tardia de uma imagem muito antiga e arraigada: a do Faroeste em geral. Fenimore Cooper, cuja popularidade na Europa veio logo depois do primeiro livro que publicou — Victor Hugo considerava-o “o Walter Scott americano” —, é a versão mais familiar. E ele não está morto. Sem a lembrança de

Leatherstocking Tales [*Histórias do homem de meias de couro*] será que os punks ingleses teriam inventado o corte de cabelo moicano?

A imagem original do Faroeste, suponho, contém dois elementos: o confronto entre natureza e civilização, e o confronto entre liberdade e restrições sociais. Civilização é o que ameaça a natureza; e (como se vê, mas isto não é tão claro inicialmente) a mudança da servidão ou da coação para a independência, que constitui a essência dos Estados Unidos como ideal europeu radical no século XVIII e começo do século XIX, é na verdade o que leva a civilização ao Faroeste e assim o destrói. O arado que rasgou a planície é o fim do búfalo e do índio. Quero sugerir agora que a imagem europeia original do Faroeste praticamente não leva em conta a busca coletiva de liberdade, ou seja, a colonização da fronteira. Os mórmons, por exemplo, entram na história quase sempre como vilões — ao menos na Europa. (Pensem em Sherlock Holmes.)

É claro que muitos protagonistas brancos da epopeia do Faroeste original são em certo sentido desajustados na “civilização”, ou fugitivos dela, mas acho que essa não é a essência da situação. Eles pertencem basicamente a dois tipos: exploradores ou visitantes em busca de algo que não se encontra em nenhum outro lugar — e dinheiro é a última coisa que procuram; e homens que estabeleceram uma simbiose com a natureza, tal como ela existe em sua forma humana e não humana, naquelas paragens desertas. Não levam consigo o mundo moderno, exceto no sentido de que chegam com sua autoconsciência e com seu equipamento. O exemplo mais dramático de visitante à procura de alguma coisa é o do jovem galês jacobino que partiu nos anos 1790 para verificar se os índios Mandan de fato falavam galês e eram, portanto, descendentes do príncipe Madoc, que tinha descoberto a América bem antes de Colombo. (Essa história, belamente analisada por Gwyn Williams, era amplamente levada a sério, inclusive por Jefferson.) John Evans foi até o Mississippi e o Missouri sozinho, descobriu que aquele povo de aspecto nobre cujos retratos todos nós conhecemos não falava galês,

e morreu de abuso de bebida ao voltar para New Orleans aos 29 anos de idade.

O mito original do Oeste, como o da própria América, era, portanto, utópico — mas no caso do Oeste a utopia era a da recriação do perdido estado natural. Os verdadeiros heróis do Oeste eram índios, e caçadores que aprenderam a viver com os índios e como índios — a rigor, Leatherstocking e Chingachgook. Era uma utopia ecológica. Caubóis, é claro, não podiam entrar, enquanto o Oeste fosse o do velho Noroeste, o futuro Meio-Oeste. Mas, mesmo quando o caubói entrou no elenco do espetáculo teatral do western, foi meramente como uma das figuras do palco, junto com o mineiro, o caçador de búfalo, o soldado da cavalaria americana, o construtor de ferrovia e todo o resto. Os temas básicos do mito internacional do Oeste são bem exemplificados nos livros de Karl May, com os quais todos os meninos de fala alemã foram criados desde os anos 1890, quando ele publicou sua maciça trilogia *Winnetou*. Menciono Karl May porque ele foi e é, de longe, a mais influente das versões europeias do Faroeste. A propósito, foi o enorme sucesso dos filmes feitos com base em *Winnetou* no começo dos anos 1960 na Alemanha (ou, mais exatamente, em locações iugoslavas) que deu aos produtores italianos e espanhóis a ideia de produzir em massa os westerns spaghetti, fazendo, dessa forma, a fortuna de Clint Eastwood e transformando mais uma vez a imagem do Oeste.

O Oeste de May é inteiramente oriundo da literatura, incluindo séria literatura de viagem e etnológica, que ele leu quando era bibliotecário de uma prisão; pois era um fantasista altamente talentoso, cuja mania de romancear o levava a cometer fraude antes de chegar à literatura criativa. Fundamentalmente é sobre a afinidade do europeu instruído e perspicaz que aprende a viver no Oeste com o nobre selvagem — opondo-se ao ianque que profana e destrói o paraíso ecológico que é incapaz de compreender. O herói alemão e o guerreiro apache tornam-se irmãos de sangue. A história só pode terminar em tragédia. O nobre e extremamente belo *Winnetou* tem de morrer, porque o próprio Oeste está condenado à destruição: é isso que o

mito europeu tem em comum com as versões posteriores do western americano. Mas, na primeira versão do mito, os verdadeiros bárbaros não são vermelhos, e sim brancos. Karl May, é claro, só pôs os pés na América muito tempo depois que começou a escrever a seu respeito. Não há tema análogo em seus escritos sobre aventureiros em outras partes do mundo, notavelmente na zona islâmica à qual dedicou numerosos volumes.

Por coincidência, a enorme voga de *Winnetou* (o volume I foi escrito em 1893) ocorreu quase exatamente na mesma época da descoberta ou construção do caubói idealizado da classe dominante americana — o caubói visto por Owen Wister, Frederick Remington e Theodore Roosevelt. Mas os dois nada têm em comum. Quando muito, um pode estar ligado ao outro pelo imperialismo, pois, como outros praticantes europeus desses gêneros, Karl May (que, apesar de suas inclinações vagamente pacifistas, era grandemente admirado por Hitler) tinha gosto por lugares exóticos e, irmão do homem vermelho ou não, acreditava naturalmente numa certa superioridade do homem branco, ou melhor, do alemão.

Se existe algum denominador comum na voga do western nos diferentes continentes nos anos 1890, ele quase certamente foi fornecido por Buffalo Bill, cujo show Wild West iniciou suas viagens internacionais em 1887 e aumentou consideravelmente o interesse público por caubóis, índios e o resto por onde quer que passasse. Karl May é simplesmente o representante mais bem-sucedido de um gênero muito conhecido, cuja maioria dos produtos caiu há muito no esquecimento, como os romances do francês Gustave Aimard, que tinha títulos como *Les Trappeurs de l'Arkansas*.² Menciono-os apenas para ressaltar que o mito europeu do Faroeste não procedeu do americano, assim como boa parte da música popular inglesa é derivada de sucessos da Broadway. Foi contemporâneo do mito americano ao menos desde o tempo de Fenimore Cooper e, na verdade, até mesmo antes. O Oeste europeu só se tornou derivativo no começo do século XX, quando passou a viver parasitariamente de sub-romances de faroeste como os de Clarence Mulford, Max Brand e, acima de tudo, Zane Grey (1875-

1939), bem como de filmes western. Suponho que um exemplo inicial e ilustre dessa proveniência é a primeira e única obra que genuinamente merece o título de western, a saber, *La Fanciulla del West* (1907), de Puccini, baseada num grande espetáculo teatral de Belasco.

E que dizer da inventada tradição do caubói americano, que, como vimos, emergiu nos anos 1890 e — ao menos durante cerca de meio século — acabou inundando e absorvendo a tradição nativa internacional original do Oeste? Ou melhor, que dizer das inventadas tradições do caubói, pois essa fórmula literária ou subliterária particular se mostrou imensamente maleável e flexível. Não preciso situar essa emergência num momento crucial da história americana, dramatizado, se quiserem, pela coincidência, na Exposição de Chicago em 1893, de Turner ler sua tese sobre a fronteira perante a incipiente Associação Histórica Americana enquanto, lá fora, Buffalo Bill exhibia seu zoo-safári com animais do Oeste que já não podiam andar a esmo, livremente, em condições naturais.

O caubói de fato se tornou tema-padrão de romances baratos e de mídias populares nos anos 1870 e 1880; mas, como Lonny Taylor deixa bem claro, sua imagem, embora não excluísse o heroísmo, era mista. Nos anos 1880 ela se tornou, se assim podemos falar, mais antissocial: “arruaceiro, perigoso, anárquico, temerário, individualista” —³ ao menos quando atacava a população estabelecida da cidade. A nova imagem foi construída pelas classes médias do Leste, muito envolvidas na criação de gado, e era profundamente literária; isso fica claro não só nas comparações de vaqueiros com os fidalgos cavaleiros medievais de Thomas Malory, e talvez na popularidade do duelo ao meio-dia entre dois campeões — uma espécie de duelo cavalheiresco —, mas na real origem europeia de várias fórmulas tradicionais de western. O nobre e solitário pistoleiro, que ninguém sabe de onde vem e traz consigo um passado misterioso, já era explorado pelo romancista irlandês Mayne Reid. A ideia de que “um homem deve fazer o que deve fazer” tem sua expressão vitoriana clássica no poema de Tennyson

“The Revenge”, hoje não mais famoso, sobre Sir Richard Grenville lutando sozinho contra uma frota espanhola.

Em termos de pedigree literário, o caubói inventado foi uma criação romântica tardia. Mas, em termos de conteúdo social, tinha função dupla: representava o ideal de liberdade individualista encerrada numa espécie de prisão inescapável pelo fechamento da fronteira e pela chegada das grandes corporações. Como disse um resenhista de artigos de Remington ilustrados pelo próprio em 1895, o caubói andava a esmo “onde o americano ainda pode desfrutar da grande liberdade de camisa vermelha que tem sido empurrada para tão longe em direção à muralha de montanha que ameaça expirar em breve em algum lugar perto do topo”. Visto retrospectivamente, o Oeste pode parecer assim, como pareceu para o sentimental William S. Hart, primeiro grande astro de filmes de western, para quem a fronteira de criação de gado e mineração “para este país [...] significa a própria essência da vida nacional [...]. Há apenas uma geração, mais ou menos, praticamente todo este país era uma fronteira. Por conseguinte seu espírito está contido na nacionalidade americana”.⁴ Como declaração quantitativa, isso é absurdo, mas seu significado é simbólico. E a inventada tradição do Oeste é inteiramente simbólica, na medida em que generaliza a experiência de um comparativo punhado de pessoas marginais. Quem, no fim das contas, se importa com o fato de que o número total de mortes por arma de fogo em todas as grandes cidades onde se fazia comércio de gado entre 1870 e 1885 — em Wichita, mais Abilene, mais Dodge City, mais Ellsworth — foi de 45, ou uma média de 1,5 por temporada de venda de gado,⁵ ou que os jornais locais do Oeste não estavam impregnados de histórias de brigas de bar, mas de notícias sobre o valor das propriedades e oportunidades comerciais?

Mas o caubói também representava um ideal mais perigoso: a defesa do americano nativo branco, anglo-saxão, protestante contra os milhões de imigrantes intrusos de raças inferiores. Vem daí o tranquilo abandono dos elementos mexicanos, indígenas e negros, que ainda aparecem nos westerns não ideológicos originais — por exemplo, no show de Buffalo Bill. É nessa

altura e dessa maneira que o caubói se torna o ariano esbelto e alto. Noutras palavras, a inventada tradição do caubói é parte da ascensão tanto da segregação como do racismo anti-imigrante; esse é um legado perigoso. O caubói ariano não é, está claro, inteiramente mítico. Provavelmente a percentagem de mexicanos, índios e negros diminuiu quando o Faroeste deixou de ser essencialmente um fenômeno do Sudoeste ou mesmo do Texas, e, no auge de sua expansão, se estendeu para áreas como Montana, Wyoming e as Dakotas. Nos períodos posteriores de prosperidade econômica do gado os caubóis receberam também a companhia de um bom número de cidadãos europeus, sobretudo ingleses, seguidos de homens de boa educação provenientes do Leste. “Pode-se afirmar com segurança que nove décimos das pessoas envolvidas com criação de gado no Faroeste eram homens de fino trato.”⁶ Pois, a propósito, um aspecto da realidade da economia do gado, pouco mencionado na tradição artificial do caubói, é que uma quantidade substancial de investimentos britânicos vitorianos foi aplicada nas fazendas de criação de gado do Oeste.

O caubói ariano não teve, de início, nenhum apelo especial para os europeus, embora os westerns fossem imensamente populares. Um bom número deles, a rigor, era produzido na Europa. Os europeus ainda se interessavam mais por índios do que só por caubóis, e a esse respeito basta lembrar que os alemães produziram uma versão cinematográfica d'*O último dos moicanos* antes de 1914, com o herói índio interpretado, surpreendentemente, por Bela Lugosi.

A nova tradição do caubói abriu caminho até rodar o mundo inteiro usando duas rotas: o filme de faroeste e o muito subestimado romance ou sub-romance de faroeste, que foi, para muitos estrangeiros, o que o thriller de detetive seria em nossa própria época. Ele surgiu com a invenção do novo Oeste. Não direi nada a esse respeito, além de citar o exemplo do militante e líder metodista do sindicato dos mineiros britânicos que morreu em 1930, deixando pouco dinheiro, mas uma grande coleção de livros de Zane Grey. A propósito, *Riders of the Purple Sage*, de Grey,⁷ serviu de base para quatro

filmes entre 1918 e 1941. No que se refere aos filmes, sabemos que o gênero western já estava firmemente estabelecido por volta de 1909. O show business para um público de massa sendo o que é, não é de surpreender que o caubói de celuloide tendesse a se desdobrar em duas subespécies: o homem de ação romântico, forte, tímido, silencioso exemplificado por W. S. Hart, Gary Cooper e John Wayne, e o caubói artista do tipo Buffalo Bill — heroico, sem dúvida, mas essencialmente um exibicionista cheio de truques e quase sempre associado a determinado cavalo. Tom Mix foi sem dúvida o protótipo e um dos mais bem-sucedidos dessa corrente. Quero observar novamente, de passagem, que as influências literárias exercidas sobre os westerns ambiciosos — em contraste com o tipo de western representado por Hoot Gibson — vêm claramente dos escritos sentimentais populares do século XIX. Isso está bem evidente em *The Covered Wagon* [A caravana gloriosa], de 1923, o primeiro épico de Hollywood fora os de Griffith, e muito claro em *Stagecoach* [No tempo das diligências], baseado, como todos sabem, em “Bola de sebo”, de Maupassant.⁸

Mas não quero apresentar aqui outro resumo do desenvolvimento do filme de faroeste, nem mesmo descrever, ainda que brevemente, a transformação do western numa espécie de epopeia nacional, coisa que não era originariamente. Os westerns, é claro, não atraíram seriamente D. W. Griffith, mas *The Covered Wagon* foi obviamente tratado como algo mais que mera diversão: para começar, foi precedido por cuidadosa pesquisa. E nos anos 1930, quando os europeus se voltaram para um tema clássico do western por eles interpretado num espírito anticapitalista, como em *Sutter's Gold*, Hollywood foi levada a encomendar ao autor de *The Covered Wagon* uma versão mais patriótica do mesmo assunto, lançada em 1936.

O que quero fazer, em vez disso, é chamar a sua atenção ao concluir este exame para um fato curioso: a reinvenção da tradição do caubói em nossa época, como o mito estabelecido dos Estados Unidos de Reagan. Isso é, de fato, muito recente. Por exemplo, caubóis só se tornaram um veículo sério para vender coisas nos anos 1960, por mais surpreendente que pareça: o país

de Marlboro revelou, realmente, o enorme potencial existente na identificação do homem americano com vaqueiros, que, é claro, são vistos cada vez mais não como peões que tocam a boiada, mas como pistoleiros. Quem disse isto: “Sempre agi sozinho, como o caubói... o caubói que entra numa vila ou cidadezinha sozinho com seu cavalo [...]. Ele age, nada mais”? Foi Henry Kissinger, para Oriana Fallaci, em 1972.⁹ Dá para imaginar um chefe, antes dos anos 1970, que é descrito por seus subordinados como alguém que “cuida do rebanho”? Vou citar o *reductio ad absurdum* desse mito, datado de 1979:

O Oeste. Não é só diligência e artemísia. É a imagem de homens de verdade, de homens orgulhosos. Daquela liberdade e independência que todos nós gostamos de sentir. Ralph Lauren acaba de dar expressão a tudo isso em Chaps, sua nova colônia para homem. Chaps é uma colônia que o homem pode usar com a naturalidade com que usa uma jaqueta de couro ou um par de jeans. Chaps. É o Oeste. O Oeste que você gostaria de sentir dentro de você.¹⁰

A verdadeira tradição inventada do Oeste, como fenômeno de massa que domina a política americana, é produto das eras de Kennedy, Johnson, Nixon e Reagan. E, é claro, Reagan, o primeiro presidente desde Teddy Roosevelt cuja imagem é deliberadamente *western* e a cavalo, sabia o que estava fazendo. Outros que julguem até que ponto os caubóis reaganistas refletem a transferência da riqueza americana para o Sudoeste.

Será esse mito reaganista do Oeste uma tradição internacional? Acho que não. Em primeiro lugar porque o grande veículo americano de propagação do Oeste caiu em desuso. O romance ou sub-romance de *faroeste*, como já sugeri, não é mais um fenômeno internacional como nos tempos de Zane Grey. O detetive particular matou o virginiano. Larry McMurtry e os de sua laia, seja qual for seu lugar na literatura americana, são praticamente desconhecidos fora do seu país natal. No que diz respeito ao filme de *faroeste*, a TV o matou; e as séries de *bangue-bangue* feitas para TV,

provavelmente o último sucesso de massa genuinamente internacional do Oeste inventado, tornaram-se mero apêndice da programação infantil, e por sua vez também definharam e desapareceram. Onde estão os Hopalong Cassidys, os Zorros, os Roy Rogers, as *Laramies*, as *Gunsmokes* e tudo o mais de que os meninos dos anos 1950 tanto gostavam? O verdadeiro filme western se tornou deliberadamente culto, transmissor de significados sociais, morais e políticos nos anos 1950, até que, por sua vez, desmoronou sob carga tão pesada e em consequência do envelhecimento físico de realizadores e astros — Ford, Wayne e Cooper. Não estou fazendo nenhuma crítica. Pelo contrário, quase todos os westerns que qualquer um de nós gostaria de rever vieram depois de *Stagecoach* (lançado em 1939). Mas o que tornou o Oeste exportável e querido em cinco continentes não foram os filmes destinados a ganhar óscares e aplausos da crítica. Mais que isso, uma vez infectado pelo reaganismo — ou por John Wayne como ideólogo —, o western ficou tão americano que a maioria do resto do mundo não entendeu, ou, quando entendeu, não gostou.

Na Grã-Bretanha, ao menos, a palavra “caubói” hoje tem um sentido secundário, muito mais conhecido que o sentido primário de homem de Marlboro. Significa, acima de tudo, o sujeito que vem não se sabe de onde oferecendo-se para fazer um serviço, digamos, para consertar o telhado, mas que não sabe o que está fazendo, ou não liga, porque seu único interesse é nos roubar: um “caubói encanador” ou um “caubói pedreiro”. Deixo para vocês a tarefa de tentar descobrir (a) como esse sentido secundário pode ter tido sua origem em Shane ou no estereótipo de John Wayne e (b) até que ponto reflete a realidade dos reaganistas que usam chapéus Stetson nos resorts do sul e sudeste dos Estados Unidos. Não sei quando o termo entrou na linguagem corrente na Grã-Bretanha, mas certamente não foi antes de meados dos anos 1960. Nessa versão, o que “um homem tem de fazer” é tirar o nosso couro e desaparecer rumo ao pôr do sol.

A rigor, há uma forte e adversa reação europeia à imagem John Wayne do Oeste, e é o revitalizado gênero do filme de faroeste. Seja qual for seu

significado, o fato é que os westerns spaghetti eram profundamente críticos do mito do Oeste americano, e com isso mostraram, paradoxalmente, como ainda era forte a demanda entre adultos, tanto na Europa como nos Estados Unidos, pelos velhos pistoleiros. O western foi revitalizado via Sergio Leone, ou, por assim dizer, via Kurosawa, ou seja, via intelectuais não americanos influenciados pelas tradições e crenças e pelos filmes sobre o Oeste, mas descrentes da inventada tradição americana.

Em segundo lugar, estrangeiros simplesmente não reconhecem as associações do mito do western feitas pela direita americana ou, a rigor, pelo americano comum. Todo mundo usa jeans, mas sem esse desejo, espontâneo, apesar de vago, que tantos jovens americanos sentem, quando estão vestidos de jeans, de se derrear contra um imaginário pau de arrasto, cerrando os olhos contra o sol. Nem mesmo os aspirantes a ricos entre os estrangeiros jamais sentem a tentação de usar chapéus de estilo texano. Podem assistir a *Midnight Cowboy* [*Perdidos na noite*], de Schlesinger, sem um senso de profanação. Em suma, só americanos vivem na terra de Marlboro. Gary Cooper nunca foi uma piada, mas JR e outros moradores platinados do grande rancho resort em *Dallas* são. Nesse sentido, o Oeste não é mais uma tradição internacional.

Mas já foi. E no fim destas breves reflexões volto à pergunta inicial: por quê? O que os caubóis têm de tão especial? Primeiro, claramente, o fato de terem ocorrido num país que era universalmente visível e essencial para o mundo do século XIX, do qual constituíam, por assim dizer, a dimensão utópica — ao menos no período anterior a 1917, qualquer que fosse essa utopia: o sonho vivo. O que quer que acontecesse na América parecia maior, mais extremo, mais espetacular e ilimitado mesmo quando não era — e, é claro, com frequência o era, embora não no caso dos caubóis. Segundo, porque a voga puramente local do mito do western foi ampliada e internacionalizada por meio da influência global da cultura popular americana, a mais original e criativa do mundo industrial e urbano, e dos veículos de comunicação de massa que a difundiam e eram dominados pelos

Estados Unidos. Quero observar, de passagem, que ela tomou conta do mundo não só diretamente, mas também indiretamente, através dos intelectuais europeus que atraiu para os Estados Unidos, ou mesmo à distância.

Isso certamente explicaria por que os caubóis são mais conhecidos que os *vaqueros* ou os *gauchos*, mas não, acho eu, todas as variantes das vibrações internacionais que eles produzem ou produziam. Isso se deve, suponho, ao anarquismo inerente ao capitalismo americano. Não me refiro apenas ao anarquismo do mercado, mas ao ideal do indivíduo não controlado pelas coações da autoridade estatal. Em muitos sentidos, os Estados Unidos do século XIX eram uma sociedade sem Estado. Comparem-se os mitos do Oeste americano e do Oeste canadense; um é o mito de um Estado de natureza hobbesiano atenuado apenas pelo uso de recursos próprios individuais ou coletivos: pistoleiros autorizados ou não autorizados, grupos de civis para manter a ordem e ocasionalmente cargas de cavalaria. O outro é o mito da imposição de governo e de ordem pública simbolizada pelos uniformes da versão canadense do cavaleiro-herói, a Real Polícia Montada do Canadá.

O anarquismo individualista tem duas faces. Para os ricos e poderosos representa a superioridade do lucro sobre a lei e o Estado. Não só porque a lei e o Estado podem ser comprados, mas porque, mesmo quando é impossível comprá-los, não têm legitimidade moral em comparação com o egoísmo e o lucro. Para os que não dispõem de riqueza nem de poder, representa independência, e o direito do homem pequeno de se fazer respeitado e mostrar o que é capaz de fazer. Não por acaso, acho eu, o herói-caubói ideal do clássico Oeste inventado era um *solitário*, que não devia obrigações a ninguém; assim como não era por acaso que *dinheiro* não tinha importância para ele. Como bem disse Tom Mix: “Entro cavalgando num lugar como dono de meu cavalo, de minha sela e de minha brida. A briga não é minha, mas me meto em encrenca para fazer o que é certo por outra pessoa. Quando tudo está resolvido, jamais recebo dinheiro como

recompensa”.¹¹ Não quero discutir os westerns mais recentes, que são a apoteose não do indivíduo solitário, mas da patota de machos. O que quer que eles signifiquem — e não se deve excluir o elemento homossexual —, o fato é que assinalam a transformação do gênero.

Em certo sentido, o solitário se entregava a uma identificação imaginária com outra pessoa só pelo fato de ser solitário. Para ser Gary Cooper ao meio-dia ou Sam Spade, basta que alguém se imagine um homem, ao passo que, para ser Don Corleone ou Rico, sem falar em Hitler, é preciso imaginar um grupo estruturado de pessoas que seguem e obedecem, o que é menos plausível. Sugiro que o caubói, simplesmente por ser o mito de uma sociedade ultraindividualista, a única sociedade da era burguesa sem verdadeiras raízes pré-burguesas, era um veículo inusitadamente eficaz para sonhar — que é tudo que a maioria de nós consegue alcançar em matéria de oportunidades ilimitadas. Cavalgar sozinho é menos implausível do que esperar até que aquele bastão de marechal em nossa mochila se torne realidade.

* Primeira publicação. Baseado numa palestra.

Notas

3. UM SÉCULO DE SIMBOLISMO CULTURAL?

1. Ver Jean-Pierre Vernant, *La Volonté de comprendre* (La Tour-d'Aigues: Editions de l'Aube, 1999), pp. 37-8.
2. Ian Buruma, "Tibet Disenchanted", *New York Review of Books*, jul. 2000, p. 24.
3. A experiência britânica nas Olimpíadas de 2012 daria ainda mais força a esse argumento.

6. ILUMINISMO E CONQUISTA: A EMANCIPAÇÃO DO TALENTO JUDEU DEPOIS DE 1800

1. J. Katz, *Out of the Ghetto: The Social Background of Jewish Emancipation 1770-1870* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973), p. 26.
2. Ibid., p. 34.
3. Simon Dubnow, *Die neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, v. ix (Berlim: Jüdischer, 1929), pp. 253 ss.
4. Ibid., v. viii (1930), p. 402, ix, pp. 170 ss.
5. Stephan Thernstrom (org.), *Harvard Encyclopaedia of American Ethnic Groups Art*, "Jews" (Harvard: Belknap, 1980), p. 573 ii.
6. Dubnow, op. cit., v. viii, pp. 263-4.
7. Peter Pukzer, "What about the Jewish Non-Intellectuals in Germany?", in S. Feiner (org.), *Braun Lectures in the History of the Jews in Prussia* (Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 2001), n. 7, p. 10.
8. Oskar Ansell citando Fontane, em *Ossietzky*, Oldemburgo, n. 24, 2004.
9. Karl Emil Franzos, *Vom Don zur Donau* (Berlim: Rütten & Loening, 1970), pp. 383-95.
10. Dubnow, op. cit., v. viii, p. 405.
11. Arthur Schnitzler, *Gesammelte Werke*, Erzählende Schriften, v. iii (Berlim: S. Fischer, 1918), p. 82.
12. Shulamit Volkov, "The Dynamics of Dissimilation: Ostjuden and German Jews", em J. Reinharz e W. Schatzberg (orgs.), *The Jewish Response to German Culture from the Enlightenment to the Second World War* (Hanover/ Londres, 1985). Para um bom

exemplo (relações entre *émigrés* alemães e Hollywood), ver Michael Kater, “Die vertriebenen Musen”, em H. Lehmann e O. G. Oexle (orgs.), *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften*, v. 2 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004), pp. 505-6.

13. Gerald Stourzh, “Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?”, *Studia Judaica Austriaca* (Eisenstadt, 1984), v. 10, pp. 83-5, esp. 84. Ver também n. 29, p. 94.

14. Yuri Slezkine, *The Jewish Century* (Nova Jersey: Princeton University Press, 2004).

15. Uma lista de eminentes americanos esboçada em 1953 (Richard B. Morris, *Encyclopaedia of American History*) contém doze judeus (4%), mas, com exceção de três deles (marcados com *), todos pertencem à imigração anterior aos anos 1880. Incluem quatro cientistas (Boas, Cohn*, Michelson, Rabi*), dois juristas (Brandeis, Cardozo), dois editores de jornal (Ochs, Pulitzer), um “educador” (Flexner), um líder trabalhista (Gompers), um magnata (Guggenheim) e um compositor (Gershwin*). Uma lista dessas, cinquenta anos depois, teria omitido todos os judeus da relação de políticos, servidores do Estado, escritores e artistas?

16. Cf. Dr. A. v. Guttry, *Galizien, Land und Leute* (Munique/ Leipzig: G. Müller, 1916), p. 93: “die juedische Intelligenz ist voellig im Polentum aufgegangen, ist von der polnischen Gesellschaft aufgenommen worden und gehört heute zum grossen Teil zu den geachteten Mitgliedern derselben”.

17. Corrado Vivanti (org.), *Einaudi Storia d’Italia, Annali 11, Gli ebrei in Italia* (Turim: Einaudi, 1997), v. ii, pp. 1190, 1625.

18. Daniel Snowman, *The Hitler Émigrés: The Cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism* (Londres: Pimlico, 2002), p. 326.

19. G. Hohorst, J. Kocka e G. Ritter, *Sozialgeschichtliches Arbtsbuch: Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870-1914* (Munique: Beck, 1975), p. 164; H. U. Wehler, *Deutsche Sozialgeschichte*, v. 3: 1849-1914 (Munique: C. H. Beck, 1995), p. 419.

20. *Ibid.*, p. 615.

21. Antes disso houve apenas sete em Física e Química, contra alguma coisa entre 25 e trinta nos trinta anos seguintes.

22. A discriminação educacional (as numerosas cláusulas) foi abandonada na prática depois da Revolução de 1905, mas mesmo antes disso 13,4% dos estudantes da Universidade de Kiev e 14,5% da Universidade de Odessa eram judeus. G. L. Shetilina, in *Istoriya SSSR*, v. 5, 1979, p. 114.

8. DESTINOS MITTELEUROPEUS

1. John C. Bartholomew, *The Edinburgh World Atlas* (7ª ed., Edimburgo: J. Bartholomew, 1970).

2. Ivan T. Berend e Györgi Ránki, *Economic Development in East Central Europe in the 19th and 20th Centuries* (Nova York: Columbia University Press, 1974).

3. Áustria, Hungria, República Tcheca, Eslováquia, Polônia, Ucrânia, Romênia, Itália, Eslovênia, Croácia, Bósnia, Sérvia.

4. Uma vez que Francisco José governou como imperador na parte austríaca, mas como rei na parte húngara de seu reino.

5. Karl Emil Franzos, *Aus Halb-Asien: Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*, v. 1 (Leipzig: Duncker & Humblot, 1876).

6. Gregor von Rezzori, *Maghrebinische Geschichten* (Hamburgo: Rowohlt, 1953); *Ein Hermelin in Tschernopol: Ein maghrebinischer Roman* (Hamburgo: Rowohlt, 1958).

7. Ver Gerald Stourzh, “Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?”, *Studia Judaica Austriaca* (Eisenstadt, 1984), v. 10, pp. 74-9.

8. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (Londres: Vintage, 1980), p. 31.

9. CULTURA E GÊNERO NA SOCIEDADE BURGUESA EUROPEIA DE 1870-1914

1. Neste capítulo, a palavra “cultura” é usada no mesmo sentido que geralmente lhe era dado no discurso burguês do século XIX, a saber, o conjunto de realizações nas diversas artes criativas que se supunha tivessem valor moral e estético (e não apenas mero “entretenimento”), sua apreciação adequada e o conjunto de conhecimentos necessários para sua apreciação adequada.

2. Jihang Park, “Women of their Time: The Growing Recognition of the Second Sex in Victorian and Edwardian England”, *Journal of Social History*, n. 21, set. 1987, pp. 49-67.

3. Ibid.

4. Edmée Charrier, *L'Évolution intellectuelle féminine* (Paris: Recueil Sirey, 1937).

5. Anne Sayre, *Rosalind Franklin and DNA* (Nova York: Norton, 1975).

6. Martha Vicinus, *Independent Women: Work and Community for Single Women, 1850-1920* (Londres: University of Chicago Press, 1986).

7. David Marsh, *The Changing Social Structure of England and Wales, 1871-1961* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1965).

8. Jihang Park, “The British Suffrage Archivists of 1913: An Analysis”, *Past and Present*, v. 120, ago. 1988, pp. 147-63.

9. As melhores introduções a essa muito divulgada sociedade secreta podem ser encontradas em P. Levy, *Moore: G. E. Moore and the Cambridge Apostles* (Toronto: Oxford University Press, 1981); e em R. Skidelsky, *John Maynard Keynes: Hopes Betrayed 1883-1920*, v. 1 (Londres: Macmillan, 1983).

10. Theodore Zeldin, *France 1848-1975*, v. 1 (Oxford: Oxford University Press, 1977).

11. *The Englishwoman's Handbook*, 1905.

12. Skidelsky, op. cit.

13. Norman Mackenzie e Jeane Mackenzie (orgs.). *The Diaries of Beatrice Webb* (Londres: Virago, 1983).

14. O período de 1800-1914 é provavelmente o único na literatura inglesa desde 1800 em que a lista de grandes romancistas — digamos Thomas Hardy, Joseph Conrad, H. G. Wells, Arnold Bennett, Rudyard Kipling, E. M. Forster e George Gissing — não contém nenhuma mulher óbvia.

10. ART NOUVEAU

1. Rosemary Hill, "Gorgeous, and a Wee bit Vulgar': From Gesamtkunstwerk to 'Lifestyle': The Consumable Daring of Art Nouveau", *Times Literary Supplement*, 5 maio 2000, p. 18.
2. Eric Hobsbawm, *Workers: Worlds of Labour* (Nova York: Pantheon, 1985), p. 136.
3. Stephen Escritt, *Art Nouveau* (Londres: Phaidon, 2000), p. 77.
4. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture* (Londres: Vintage, 1980), p. 304.
5. Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France* (Berkeley: University of California Press, 1989), pp. 138-9.
6. Eric Hobsbawm, *Age of Empire* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1987), p. 165.
7. Escritt, op. cit., p. 70.
8. Ibid., p. 72.
9. Silverman, op. cit., p. 189.
10. Hobsbawm, op. cit., p. 169.
11. Escritt, op. cit., p. 329.
12. "La Barcelona del 1900", *L'Avenc*, out. 1978, p. 22.
13. Ibid., p. 36.

13. PREOCUPAR-SE COM O FUTURO

1. Richard Overy, *The Morbid Age: Britain between the Wars* (Londres: Allen Lane, 2009), p. 376.
2. Ibid, p. 92.

14. CIÊNCIA: FUNÇÃO SOCIAL E MUDANÇA DO MUNDO

1. Andrew Brown, *J. D. Bernal: The Sage of Science* (Oxford: Oxford University Press, 2006).
2. Fred Steward, "Political Formation", em Brenda Swann e Francis Aprahamian (orgs.), *J. D. Bernal: A Life in Science and Politics* (Londres: Verso, 1999).
3. Cf. o prefácio do presente escritor a Swann e Aprahamian, op. cit., esp. pp. xv-xviii.
4. Brown, op. cit., p. 19.
5. J. D. Bernal, *The Social Function of Science* (Cambridge, Mass.: mit Press, 1967).
6. Id., *Science in History* (Cambridge, Mass.: mit Press, 1971).
7. Georges Friedmann, *La Crise du Progrès: Esquisse d'histoire des idées, 1895-1935* (Paris: Gallimard, 1936).
8. Yoram Gorlicki e Oleg Khlebniuk, *Cold Peace: Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945-53* (Nova York: Oxford University Press, 2004), p. 39.
9. C. P. Snow, "J. D. Bernal: A Personal Portrait", em M. Goldsmith e A. Mackay (orgs.), *The Science of Science* (Londres: Penguin, 1964).

15. MANDARIM COM BARRETE FRGIO: JOSEPH NEEDHAM

1. Só existe outra curta biografia, publicada sob os auspícios da Unesco logo depois de sua morte: Maurice Goldsmith, *Joseph Needham, Twentieth Century Renaissance Man* (Paris: Unesco, 1995).
2. Joseph Needham, *Chemical Embryology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1931).
3. Id. (org.), *The Chemistry of Life: Lectures on the History of Biochemistry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1961).
4. T. E. B. Howarth, *Cambridge between Two Wars* (Londres: Collins, 1978), p. 190.
5. *Ibid.*, p. 209.
6. Peter J. Bowles, *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth-Century Britain* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), p. 39.
7. Obituary in *Current Science*, v. 69, n. 6, 25 set. 1995.
8. Joseph Needham, *Within the Four Seas: The Dialogue of East and West* (Londres: Routledge, 2005), pp. 189-91.
9. F. R. Leavis (org.), *Scrutiny*, maio 1932, pp. 36-9.
10. *Science and Society*, v. xxiii, 1959, pp. 58-65, do qual as citações acima foram tiradas.
11. *Ibid.*, p. 64.

17. A PERSPECTIVA DA RELIGIÃO PÚBLICA

1. Robert W. Hefner, *Civic Islam: Muslims and Democratization in Indonesia* (Princeton: Princeton University Press, 2000), p. 17.
2. CIA *World Factbook*: <<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/index.html>>.
3. J. D. Long-Garcia, "Admission Deferred: Modern Barriers to Vocation", *The US Catholic*, v. 76, n. 9, 16 ago. 2011, pp. 30-5: <<http://www.uscatholic.org/church/2011/07/admission-deferred-modern-barriers-vocations>>.
4. cia, *The World Fact Book*, "Field Listing: Religions" ("Orthodox churches are highly nationalist and ethnic").
5. *The Jewish Week*, Nova York, 2 nov. 2001; Judaism 101, enciclopédia on-line: Movements of Judaism: <<http://www.jewfaq.org/movement.htm>>.
6. Sami Zubaida, "The 'Arab Spring' in Historical Perspective", 21 out. 2011: <<http://www.opendemocracy.net/sami-zubaida/arab-spring-in-historical-perspective>>.
7. YouGov/Daybreak poll, "Religion + School + Churches", set. 2010: <http://d25d2506sfb94s.cloudfront.net/today_uk_import/yg-Archives-Life-YouGov-DaybreakReligion-130910.pdf>.
8. Office for National Statistics, *Social Trends*, n. 40, edição de 2010, tabela 2.12, p. 20.
9. David E. Eagle, "Changing Patterns of Attendance at Religious Services in Canada 1986-2008", *Journal for the Scientific Study of Religion*, v. 50, n. 1, mar. 2011, pp. 187-200.
10. P. Brenner, "Exceptional Behavior or Exceptional Identity?: Overreporting of Church Attendance in the U.S.", *Public Opinion Quarterly*, v. 75, n. 1, fev. 2011, pp. 19-41;

C. Kirk Hadaway e P. L. Marler, “How Many Americans Attend Worship Each Week?,” *Journal for the Scientific Study of Religion*, v. 44, n. 3, ago. 2005, pp. 307-22.

11. Andrea Althoff, “Religious Identities of Latin American Immigrants in Chicago: Preliminary Findings from Field Research” (University of Chicago, Divinity School, Religion Cultural Web Forum, jun. 2006: <<http://divinity.uchicago.edu/martycenter/publications/webforum/062006/>>).

12. Pew Forum, “Spirit and Power, A 10-Country Survey of Pentecostals”: <<http://www.pewforum.org/Christian/Evangelical-Protestant-Churches/Spirit-and-Power.aspx>>.

13. James R. Green, *Grass-Roots Socialism: Radical Movements in the Southwest 1895-1943* (Baton Rouge/ Londres: Louisiana State University Press, 1978), pp. 170-3.

14. Gérard Bernier et al., *Le Quebec en chiffres de 1850 à nos jours* (Montreal: acfas, 1986), p. 228.

15. Althoff, op. cit.

16. Richard Hugh Burgess, *The Civil War Revival and its Pentecostal Progeny: A Religious Movement Among the Igbo People of Eastern Nigeria*. Birmingham: University of Birmingham, 2004. (Tese de doutorado).

17. Billie Jean Isbell, *Finding Cholita* (Champaign: University of Illinois Press, 2009).

18. Discutidos em Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-91* (Londres: Pantheon, 1995), caps. 9-11.

20. OS FRACASSOS DA VANGUARDA

1. Citado em John Willett, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933* (Londres: Thames and Hudson, 1978), p. 76.

2. Citado em Linda Nochlin (org.), *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1996), p. 53.

3. “French Artists Spur on American Art”, *New York Tribune*, 24 out. 1915.

4. Citado em L. Brion-Guerry (org.), *L'Année 1913: Les Formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la vielle de la première guerre mondiale* (Paris Klincksieck, 1971), n. 34, p. 89.

5. Catálogo de Exibição *Berlin-Moskau 1900-1950*, pp. 118 (fig. 1), 120-1.

6. Brion-Guerry (org.), *L'Année 1913*, n. 27, p. 86.

7. The Economist, *Pocket Britain in Figures: 1997 Edition* (Londres: Profile, 1996), pp. 194-5.

8. Theodore Zeldin, *France 1848-1945: Intellect, Taste and Anxiety* (Oxford: Clarendon, 1977), p. 446.

9. Pierre Nora (org.), *Les Lieux de mémoire II: La Nation* (Paris: Gallimard, 1986), v. iii, p. 256.

10. Gisèle Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft* (Munique: Rogner & Bernhard, 1968), p. 92.

11. Citado em Brion-Guerry, op. cit.

12. Catálogo *Paris-Berlin. 1900-1933* (Pompidou Centre, 1978), pp. 170-1.

13. Citado em Charles Harrison e Paul Wood (orgs.), *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), p. 576.
14. Citado em Suzy Menkes, “Man Ray, Designer behind the Camera”, *International Herald Tribune*, 5 maio 1998.
15. Zeldin, *France 1848-1945*, pp. 480-1.
16. P. Bordieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Minuit, 1979), p. 615. Pediu-se às pessoas consultadas que escolhessem entre os seguintes artistas: Rafael, Buffet, Utrillo, Vlaminck, Watteau, Renoir, Van Gogh, Dalí, Braque, Goya, Brueghel e Kandinsky.
17. Robert Hughes, *American Visions: The Epic History of Art in America* (Londres: Harvill, 1997), pp. 487-8.
18. Brion-Guerry, op. cit., n. 29, p. 297.
19. Harrison e Wood, op. cit., p. 804.
20. Allan Bullock e Oliver Stallybrass (orgs.), *The Fontana Dictionary of Modern Thought* (Londres: Fontana, 1977), verbete “Cubismo”.
21. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (1936; Londres: Penguin, 1991, ed. revisada).
22. Brion-Guerry (org.), op. cit., n. 27, p. 86.
23. Paul Klee, *Uber die modern Kunst* (Berna: Benteli, 1945), p. 53.

21. O ARTISTA SE TORNA POP: NOSSA CULTURA EM EXPLOÇÃO

1. Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Milão: Bompiani, 1964).
2. Stuart Hall e Paddy Whannel, *The Popular Arts* (Londres: Hutchinson, 1964).
3. Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life* (Londres: Chatto and Windus, 1957), pp. 86-7.
4. Edgar Morin, *Les Stars* (Paris: Minuit, 1957).
5. Eco, op. cit., pp. 180-1.

22. O CAUBÓI AMERICANO: UM MITO INTERNACIONAL?

1. Eduardo Franco Isaza, *Los guerrilleros del llano* (Bogotá: Mundial, 1959).
2. Gustave Aimard, *Les Trappeurs de l'Arkansas* (Paris: Amyot, 1858).
3. Lonn Taylor e Ingrid Maar (orgs.), *The American Cowboy*, v. 39, n. 2 de *American Studies in Folklife* (American Folklife Centre, Biblioteca do Congresso, 1983), p. 88.
4. William S. Hart, 1916, citado em George Fenin e William Everson, *The Western: From Silents to the Seventies* (Harmondsworth: Penguin, 1977).
5. Robert A. Dykstra, *The Cattle Towns* (Nova York: Alfred A. Knopf, 1968), p. 144.
6. Robert Taft, *Artists and Illustrators of the Old West 1850-1900* (Nova York: Scribners, 1953), pp. 194-5. Citando “Ranching and Ranchers of the Far West”, *Lippincotts Magazine*, n. 29, 1882, p. 435.
7. Zane Grey, *Riders of the Purple Sage* (Nova York: Harpers & Brothers, 1912).

8. Guy de Maupassant, “Boule de Suif”, publicado pela primeira vez em *Les Soirées de Médan* (1880).

9. O texto integral da passagem é “seguindo adiante sozinho em seu cavalo, o caubói entra numa vila ou cidadezinha sozinho com seu cavalo e nada mais. Talvez mesmo sem um revólver, uma vez que não atira. Ele age, nada mais. Esse personagem incrível, romântico, me satisfaz precisamente porque estar sozinho sempre fez parte do meu estilo ou, se você preferir, da minha técnica”. Ver a seção especial “Chagrined Cowboy”, *Time*, 8 out. 1979).

10. Este anúncio apareceu em várias revistas, incluindo *New York Magazine* e *Texas Monthly*.

11. Fenin e Everson, op. cit., p. 117.



JERRY BAUER

Eric Hobsbawm nasceu em Alexandria, em 1917, e foi educado na Áustria, na Alemanha e na Inglaterra. Recebeu o título de doutor honoris causa de universidades de diversos países. Lecionou até se aposentar no Birkbeck College da Universidade de Londres e posteriormente na New School for Social Research de Nova York. Morreu em 2012. Dele, a Companhia das Letras já publicou, entre outros, *Era dos extremos*, *Sobre história* e *Como mudar o mundo*.

Copyright © 2013 by Espólio de Eric Hobsbawm

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original
Fractured Times

Capa

Hélio de Almeida

Imagem de capa

Elvis I and II, detalhe, de Andy Warhol, 1963. Polímero sintético e serigrafia sobre tela, 82 × 82 cm.

© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./ AUTVIS, 2013.

Preparação

Márcia Copola

Índice remissivo

Luciano Marchiori

Revisão

Huendel Viana

Jane Pessoa

ISBN 978-85-8086-700-8

Todos os direitos desta edição reservados à

editora schwarcz s.a.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — sp

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br