

Introdução

MODERNIDADE:

ONTEM, HOJE E AMANHÃ

EXISTE UM TIPO DE EXPERIÊNCIA vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”.

As pessoas que se encontram em meio a esse turbilhão estão aptas a sentir-se como as primeiras, e talvez as últimas, a passar por isso; tal sentimento engendrou inúmeros mitos nostálgicos de um pré-moderno Paraíso Perdido. Na verdade, contudo, um grande e sempre crescente número de pessoas vem caminhando através desse turbilhão há cerca de quinhentos anos. Embora muitas delas tenham provavelmente experimentado a modernidade como uma ameaça radical a toda sua história e tradições, a modernidade, no curso de cinco séculos, desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias. Minha intenção é explorar e mapear essas tradições, a fim de compreender de que modo elas podem nutrir e enriquecer nossa própria moder-

nidade e como podem empobrecer ou obscurecer o nosso senso do que seja ou possa ser a modernidade.

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunial explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas, rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século xx, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se “modernização”. Este livro é um estudo sobre a dialética da modernização e do modernismo.

Na esperança de ter algum controle sobre algo tão vasto quanto a história da modernidade, decidi dividi-la em três fases. Na primeira fase, do início do século xvi até o fim do século xviii, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu. Elas tateiam, desesperadamente mas em estado de semicegueira, no encaixão de um vocabulário adequado; têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna, dentro da qual seus julgamentos e esperanças pudessem ser compartilhados. Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a

Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramos-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade.

Se existe uma voz moderna, arquetípica, na primeira fase da modernidade, antes das revoluções francesa e americana, essa é a voz de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usaram; e ele é a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à autoespeculação psicanalítica e à democracia participativa. Rousseau era, como se sabe, um homem profundamente perturbado. Muito de sua angústia decorre das condições peculiares de uma vida difícil; mas parte dela deriva de sua aguda sensibilidade às condições sociais que começavam a moldar a vida de milhões de pessoas. Rousseau aturdiu seus contemporâneos proclamando que a sociedade europeia estava “à beira do abismo”, no limite das mais explosivas conturbações revolucionárias. Ele experimentou a vida

cotidiana nessa sociedade — especialmente em Paris, sua capital — como um redemoinho, *le tourbillon social*.¹ Como era, para o indivíduo, mover-se e viver em meio ao redemoinho?

Na sua romântica novela *A noiva Heloísa*, o jovem herói, Saint-Preux, realiza um movimento exploratório — um movimento arquetípico para milhões de jovens nas épocas seguintes — do campo para a cidade. Saint-Preux escreve à sua amada, Julie, das profundezas do *tourbillon social*, tentando transmitir-lhe suas fantasias e apreensões. Ele experimenta a vida metropolitana como “uma permanente colisão de grupos e conflitos, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas. [...] Todos se colocam frequentemente em contradição consigo mesmos”, e “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acotumam a tudo”. Este é um mundo em que “o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, têm uma existência apenas local e limitada”. Uma infinidade de novas experiências se oferecem, mas quem quer que pretenda destruí-las “precisa ser mais flexível que Alcibíades, pronto a mudar seus princípios diante da plateia, a fim de reajustar seu espírito a cada passo”. Após alguns meses nesse meio,

eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturrido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar.

Ele realinha sua intenção de manter-se fiel ao primeiro amor, não obstante receie, como ele mesmo o diz: “Eu não sei, a cada dia, o que vou amar no dia seguinte”. Sonha desesperadamente com algo sólido a que se apegar, mas “eu vejo apenas fantasmas que rondam meus olhos e desaparecem assim que os tento agarrar”.² Essa atmosfera — de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compro-

missos pessoais, autoexpansão e autodesordem, fantasmata na rua e na alma — é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna.

Se nos adiantarmos cerca de um século, para tentar identificar os timbres e ritmos peculiares da modernidade do século XIX, a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *mídia*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estardalecido desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir do seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a isso tudo, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas negações radicais, jocosos e irônicos ainda em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade.

Pode-se ter uma ideia da complexidade e riqueza do modernismo do século XIX, assim como das unidades que alimentam sua multiplicidade, prestando atenção a duas de suas vozes mais distintas: Nietzsche, que é geralmente aceito como fonte de muitos dos modernismos do nosso tempo, e Marx, que não é comumente associado a qualquer modernismo.

Primeiro, Marx, falando um inglês desajeitado, mas convincente, em Londres, em 1856: “As assim chamadas revoluções de 1848 foram apenas incidentes desprezíveis”, ele começa, “pequenas fraturas e fissuras na crista seca da sociedade euro-

peia. Mas denunciaram o abismo. Sob a superfície aparentemente sólida, deixaram entrever oceanos de matéria líquida, que apenas aguardam a expansão para transformar em fragmentos continentais inteiros de rocha dura.” As classes dirigentes do movimento reacionário de 1850 dizem ao mundo que tudo está sólido outra vez; porém não está claro se eles próprios acreditam nisso. De fato, diz Marx, “a atmosfera sob a qual vivemos pesa várias toneladas sobre cada um de nós — mas vocês o sentem?”. Um dos propósitos mais firmes de Marx foi fazer o povo “sentir”; eis por que suas ideias são expressas através de imagens tão intensas e extravagantes — abismos, terremotos, erupções vulcânicas, pressão de forças gravitacionais —, imagens que continuarão a ecoar na arte e no pensamento modernista do nosso tempo. Marx continua: “Há um fato eloquente, característico deste nosso século XIX, um fato que nenhuma facção ousa negar”. O fato básico da vida moderna, conforme a vê Marx, é que essa vida é radicalmente contraditória na sua base:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassem em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário.

O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e apertear o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infância. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual as forças materiais, estupidificando a vida humana no nível da força material.

Tais misérias e misterios instilam desespero na mente dos modernos. Alguns pensariam em “livrar-se das artes modernas para livrar-se dos conflitos modernos”; outros tentarão conciliar progresso industrial e retrocesso neofeudal e neoboluitista em política. Marx, porém, proclama o caráter paradigmático da fé modernista: “Quanto a nós, não nos deixamos confundir pelo espírito mesquinho que continua a marcar todas essas contradições. Sabemos que para obter um bom resultado [...] as forças de vanguarda da sociedade devem ser governadas pelos homens de vanguarda, e esses são os operários. Eles são uma invenção dos tempos modernos, tanto quanto o próprio maquinário”. Logo, a classe dos “novos homens”, homens que são legitimamente modernos, conseguirá absolver as contradições da modernidade, superar as pressões esmagadoras, os terremotos, as misteriosas distorções, os abismos sociais e pessoais, em cujo interior todos os homens e mulheres modernos são forçados a viver. Tendo dito isso, Marx se torna repentinamente animado e conecta sua visão do futuro com a do passado — com o folclore inglês, com Shakespeare: “Nos signos que desnoiteiam a classe média, a aristocracia e os pobres profetas do retrocesso, nós reconhecemos nosso bravo camarada Robin Goodfellow, a velha toupeira que pode trabalhar a terra com rapidez, aquele valioso pioneiro — a Revolução”.

Os escritos de Marx são famosos pelos seus fechos. Mas, se o vimos como um modernista, perceberemos o impulso dialético que subjaz ao seu pensamento, animando-o, um impulso de final em aberto, que se move contra a corrente de seus próprios conceitos e desejos. Assim, no *Manifesto*, vemos que a dinâmica revolucionária destinada a destruir a burguesia brota dos mais profundos anelos e necessidades dessa mesma burguesia:

A burguesia não pode sobreviver sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção, e com eles as relações de produção, e com eles todas as relações sociais. [...] Revolução ininterrupta da produção, contínua perturbação de todas as relações sociais, interminável incerteza e agitação, distinguem a era burguesa de todas as anteriores.

Esta é provavelmente a visão definitiva do ambiente moderno, esse ambiente que desencadeou uma espantosa pletera de movimentos modernistas, dos tempos de Marx até o nosso tempo. A visão se desdobra:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas: todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos.⁴

Assim, o impulso dialético da modernidade se volta ironicamente contra seus primitivos agentes, a burguesia. Mas talvez não pare aí: com efeito, todos os movimentos modernos acabam por se aprisionar em semelhante ambiência — incluindo o próprio Marx. Suponhamos, como Marx o faz, que as formas burguesas se decompõem e que um movimento comunista atinja o poder: o que poderá impedir que essa nova forma social conheça o mesmo destino de seu predecessor, desmanchando no ar moderno? Marx cogitou dessa questão e sugeriu algumas respostas, que exploraremos mais adiante. Porém, uma das virtudes específicas do modernismo é que ele deixa suas interrogações ecoando no ar, muito tempo depois que os próprios interrogadores, e suas respostas, abandonaram a cena.

Se nos adiantarmos um quarto de século, até Nietzsche, na década de 1880, encontraremos outros preconceitos, devoções e esperanças; no entanto, encontraremos também uma voz e um sentimento, em relação à vida moderna, surpreendentemente similares. Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio cristianismo. O resultado constituiu os eventos que Nietzsche chamou de “a morte de Deus” e “o advento do nihilismo”. A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme

ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades. Em *Além do bem e do mal*, de Nietzsche (1882), encontramos uma explanação em que, tal como em Marx, tudo está impregnado do seu contrário.⁵

Nesses pontos limiares da história exibem-se — justapostos quando não emaranhados um no outro — uma espécie de tempo tropical de rivalidade e desenvolvimento, magnífico, multiforme, crescendo e lutando como uma floresta selvagem, e, de outro lado, um poderoso impulso de destruição e autodestruição, resultante de egoísmos violentamente opostos, que explodem e batallam por sol e luz, incapazes de encontrar qualquer limitação, qualquer empecilho; qualquer consideração dentro da moralidade ao seu dispor. [...] Nada a não ser novos “porquês”, nenhuma fórmula comunitária; um novo conluio de incompreensão e desrespeito mútuo; decadência, vício, e os mais superiores desejos atacados uns aos outros, de forma horrenda, o gênio da raça jorrando solto sobre a cornucópia de bem e mal; uma fática simultaneidade de primavera e outono. [...] Outra vez o perigo se mostra, mãe da moralidade — grande perigo — mas desta vez deslocado sobre o indivíduo, sobre o mais próximo e mais querido, sobre a rua, sobre o filho de alguém, sobre o coração de alguém, sobre o mais profundo e secreto recessos do desejo e da vontade de alguém.

Em tempos como esses, “o indivíduo ousa individualizar-se”. De outro lado, esse ousado indivíduo precisa desesperadamente “de um conjunto de leis próprias, precisa de habilidades e astúcias, necessárias à autopreservação, à autoimposição, à autoafirmação, à autolibertação”. As possibilidades são ao mesmo tempo gloriosas e deploráveis. “Nossos instintos podem agora voltar atrás em todas as direções; nós próprios somos uma espécie de caos.” O sentido que o homem moderno possui de si mesmo e da história “vem a ser na verdade um instinto apto a

tudo, um gosto e uma disposição por tudo”. Muitas estradas se descortinam a partir desse ponto. Como farão homens e mulheres modernos para encontrar os recursos que permitam competir em igualdade de condições diante desse “tudo”? Nietzsche observa que há uma grande quantidade de mesquinhos e intrinsecos cuja solução para o caos da vida moderna é tentar deixar de viver: para eles “torrar-se medíocre é a única moralidade que faz sentido”.

Outro tipo de mentalidade moderna se dedica à paródia do passado: esse “precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas. Ele repara que nenhuma realmente lhe serve” — nem primitiva, nem clássica, nem medieval, nem oriental — “e então continua tentando”, incapaz de aceitar o fato de que o homem moderno “jamais se mostrará bem trajado”, porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele um figurino perfeito. A própria posição de Nietzsche em relação aos perigos da modernidade consiste em abarcar tudo com alegria: “Nós modernos, nós semibárbaros. Nós só atingimos nossa bem-aventurança quando estamos realmente em perigo. O único estímulo que efetivamente nos comove é o infinito, o incommensurável!” Mesmo assim, Nietzsche não almeja viver para sempre em meio a esse perigo. Tão ferozmente quanto Marx, ele deposita sua fé em uma nova espécie de homem — “o homem do amanhã e do dia depois de amanhã” — que, “colocando-se em oposição ao seu hoje”, terá coragem e imaginação para “criar novos valores”, de que o homem e a mulher modernos necessitam para abrir seu caminho através dos perigosos infinitos em que vivem.

Notável e peculiar na voz que Marx e Nietzsche compartilham não é só o seu ritmo afogueado, sua vibrante energia, sua riqueza imaginativa, mas também sua rápida e brusca mudança de tom e inflexão, sua prontidão em voltar-se contra si mesma, questionar e negar tudo o que foi dito, transformar a si mesma em um largo espectro de vozes harmônicas ou dissonantes e distender-se para além de sua capacidade na direção de um espectro sempre cada vez mais amplo, na tentativa de expressar e agarrar

um mundo onde tudo está impregnado de seu contrário, um mundo onde “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Essa voz ressoa ao mesmo tempo como autodescoberta e autotripúdio, como autossatisfação e autoincerteza. É uma voz que conhece a dor e o terror, mas acredita na sua capacidade de ser bem-sucedida. Graves perigos estão em toda parte e podem eclodir a qualquer momento, porém nem o ferimento mais profundo pode deter o fluxo e refluxo de sua energia. Irônica e contraditória, polifônica e dialética, essa voz denuncia a vida moderna em nome dos valores que a própria modernidade criou, na esperança — não raro desperançaada — de que as modernidades do amanhã e do dia depois de amanhã possam curar os ferimentos que afligem o homem e a mulher modernos de hoje. Todos os grandes modernistas do século XIX — espíritos heterogêneos como Marx e Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stimer, Rimbaud, Strindberg, Dostoiévski e muitos mais — falam nesse ritmo e nesse diapásão.

O que aconteceu, no século XX, ao modernismo do século XIX? De vários modos, prosperou e cresceu para além de suas próprias esperanças selvagens. Na pintura e na escultura, na poesia e no romance, no teatro e na dança, na arquitetura e no *design*, em todo um setor de *media* eletrônica e em um vasto conjunto de disciplinas científicas que nem sequer existiam um século atrás, nosso século produziu uma assombrosa quantidade de obras e ideias da mais alta qualidade. O século XX talvez seja o período mais brilhante e criativo da história da humanidade, quando menos porque sua energia criativa se espalhou por todas as partes do mundo. O brilho e a profundidade da vida moderna — vida que pulsa na obra de Grass, García Márquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, Di Suvero, Kazuo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston e tantos mais que nos rodeiam — certamente nos dão fortes motivos de orgulho, em um mundo onde há tanto de que se envergonhar e tanto que

temer. Ainda assim, parece-me, não sabemos como usar nosso modernismo; nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas. Jackson Pollock imaginou suas pinturas gotejantes como florestas onde os espectadores podiam perder-se (e, é claro, achar-se) a si mesmos; mas no geral nós esquecemos a arte de nos pormos a nós mesmos na pintura, de nos reconhecermos como participantes e protagonistas da arte e do pensamento de nossa época. Nosso século fomentou uma espetacular arte moderna; porém, nós, parece que esquecemos como apreender a vida moderna de que essa arte brota. O pensamento moderno, desde Marx e Nietzsche, cresceu e se desenvolveu, de vários modos; não obstante, nosso pensamento acerca da modernidade parece ter estagnado e regredido.

Se prestarmos atenção àquilo que escritores e pensadores do século XX afirmam sobre a modernidade e os compararmos àqueles de um século antes, encontraremos um radical achatamento de perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo. Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições; sua autoironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica; em qualquer caso, é sempre concebida como um monólito fechado, que não pode ser moldado ou transformado pelo homem moderno. Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto e Aquilo substituídos por Isto *ou* Aquilo.

As polarizações básicas se manifestam exatamente no início do século XX. Eis aí os futuristas italianos, defensores apaixonados da modernidade, nos anos que antecedem a Primeira Guerra Mundial: “Camaradas, nós afirmamos que o triunfo da ciência torna inevitáveis as transformações da humanidade, transformações que estão cavando um abismo

entre aqueles dóceis escravos da tradição e nós, livres modernos, que acreditamos no radiante esplendor do nosso futuro”.⁶ Aí não há ambiguidades: “tradição” — todas as tradições da humanidade atiradas no mesmo saco — se iguala simplesmente a dócil escravidão, e modernidade se iguala a liberdade; caminhos unilateralmente fechados: “Peguem suas picaretas, seus machados, seus martelos e ponham abaixo, ponham abaixo as veneráveis cidades, impiedosamente! Vamos! Ateiem fogo nas estantes das bibliotecas! Deviem os canais de irrigação para inundar os museus! [...] Deixem que eles venham, os alegres incendiários com seus dedos em brasa! Aqui estão eles! Aqui estão eles!” Agora, Marx e Nietzsche podiam também regozijar-se na moderna destruição das estruturas tradicionais; mas eles sabiam bem dos altos custos humanos desse progresso, e sabiam que a modernidade tinha um longo caminho a percorrer antes que suas feridas pudessem cicatrizar.

Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer e pela sublevação; nós cantaremos as marés multicoloridas e polifônicas da revolução nas capitais modernas; nós cantaremos o fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros resplandecendo sob violentas luas elétricas; gulosas estações ferroviárias que devoram serpentes emplumadas de fumo; fábricas suspensas nas nuvens pelos cordéis enrolados de suas fumagens; nuvens que cavalgam os rios como ginastas gigantescos, brilhando ao sol com uma cintilação de fâças; vapores aventureiros [...] locomotivas de peito proeminentemente [...] e a luz insinuante dos aeroplanos (etc.).⁷

Setenta anos depois, ainda podemos sentir-nos tocados pela vertice e o entusiasmo juvenil dos futuristas, pelo seu desejo de fundir suas energias com a tecnologia moderna e criar um mundo novo. Mas tanto desse mundo foi posto de lado! Podemos vê-lo até naquela maravilhosa metáfora das “marés multicoloridas e polifônicas da revolução”. Constitui uma verdadeira expansão da sensibilidade humana essa aptidão a experimentar o fenôme-

no da sublevação política em termos estéticos (musicais, pictóricos). Por outro lado, o que acontece a todas as pessoas que foram tragadas nessas marés? Sua experiência não está registrada na imagem futurista. Ao que tudo indica, algumas das mais importantes variedades de sentimentos humanos vão ganhando novas cores à medida que as máquinas vão sendo criadas. De fato, como se lê num texto futurista posterior, “nós intentamos a criação de uma espécie não humana, na qual o sofrimento moral, a bondade do coração, a afeição e o amor, esses venenos corrosivos da energia vital, bloqueadores da nossa poderosa eletridade corpórea, serão abolidos”.⁸ Assim, os jovens futuristas lançaram-se ardentemente a si mesmos naquilo que eles chamavam de “guerra, a única higiene do mundo”, em 1914. Em dois anos, dois dos seus espíritos mais criativos — o pintor-escultor Umberto Boccioni e o arquiteto Antonio Sant’Elia — seriam mortos pelas máquinas que eles amavam. Os outros sobreviveram para se tornarem instrumentos culturais de Mussolini, pulverizados pela mão negra do futuro.

Os futuristas levaram a celebração da tecnologia moderna a um extremo grotesco e autodestrutivo, garantia de que suas extravagâncias jamais se repetiriam. Mas o seu acrítico namoro com as máquinas, combinado com o profundo distanciamento do povo, ressurgiria em formas menos bizarras, no entanto mais longevas. Departamos com essa espécie de modernismo, após a Primeira Guerra Mundial, nas formas refinadas da “máquina estética”, as tecnocráticas pastorais da Bauhaus, Gropius e Mies van der Rohe, Le Corbusier e Léger, o *Ballet Mécanique*. Vemo-lo de novo, após outra guerra mundial, na alta tecnologia espacializada das rapsódias de Buckminster Fuller e Marshall McLuhan e no *Choque do futuro*, de Alvin Toffler. Em *Undertaking media*, de McLuhan, publicado em 1964, lemos:

O computador, em poucas palavras, promete através da tecnologia a possibilidade pentecostal de entendimento e unidade universais. O próximo passo lógico parece ser [...] ultrapassar as linguagens em favor de uma generalizada

consciência cósmica. [...] A condição da “ausência de peso” que, segundo os biólogos, representará a imortalidade física, deve ser posta em paralelo com a condição da ausência da fala, que poderá significar a perpetuidade da paz e harmonia coletiva.⁹

Esse modernismo sustenta os modelos de modernização que cientistas sociais norte-americanos do pós-guerra — não raro trabalhando para generosas instituições governamentais subsidiadas por fundações — desenvolveram a fim de exportar para o Terceiro Mundo. Eis aqui, como exemplo, uma espécie de hino à fábrica moderna, do psicólogo social Alex Inkeles:

Uma fábrica gerida por administração moderna e princípios seguros nas relações pessoais dará a seus trabalhadores um exemplo de comportamento racional, equilíbrio emocional, comunicação aberta e respeito pelas opiniões, os sentimentos e a dignidade do trabalhador, o que pode ser um poderoso exemplo dos princípios e práticas da vida moderna.¹⁰

Os futuristas poderiam exercer a baixa intensidade dessa prosa, mas certamente se deliciariam com a visão de uma fábrica como um ser humano exemplar, que homens e mulheres deveriam tomar como modelo para suas vidas. O ensaio de Inkeles se intitula “A modernização do homem” e foi concebido para realçar a importância do desejo humano e da iniciativa na vida moderna. Porém, o problema, como o problema de todos os modernismos na tradição futurista, é que, com esplêndido maquinário e sistemas mecânicos desempenhando os papéis principais — tal como a fábrica é o protagonista no trecho citado —, resta muito pouco para o homem moderno executar, além de apertar um botão.

Se nos movermos para o polo oposto do pensamento do século xx, que declara um enfático “Não!” à vida moderna, encontraremos uma visão surpreendentemente semelhante do que seja a vida. No desfecho de *A ética protestante e o espírito*

4

do capitalismo, escrito em 1904, Max Weber afirma que todo o “poderoso como da moderna ordem econômica” é como “um carcere de ferro”. Essa ordem inexorável, capitalista, legalista e burocrática “determina a vida dos indivíduos que nasceram dentro desse mecanismo [...] com uma força irresistível”. Essa ordem “determina o destino do homem, até que a última tonalidade de carvão fóssil seja consumida”. Agora, Marx e Nietzsche — e Tocqueville e Carlyle e Mill e Kierkegaard e todos os demais grandes críticos do século xix — chegam a compreender como a tecnologia moderna e a organização social condicionaram o destino do homem. Porém, todos eles acreditavam que os homens modernos tinham a capacidade não só de compreender esse destino, mas também de, tendo-o compreendido, combatê-lo. Assim, mesmo em meio a um presente tão desafortunado, eles poderiam imaginar uma brecha para o futuro. Os críticos da modernidade, no século xx, carecem quase inteiramente dessa empatia com e fé em seus camaradas, homens e mulheres modernos. Segundo Weber, seus contemporâneos não passam de “especialistas sem espírito, sensuálistas sem coração; e essa nulidade caiu na armadilha de julgar que atingiu um nível de desenvolvimento jamais sonhado antes pela espécie humana”.¹¹ Portanto, não só a sociedade moderna é um cárcere, como as pessoas que aí vivem foram moldadas por suas barras; somos seres sem espírito, sem coração, sem identidade sexual ou pessoal — quase podíamos dizer: sem ser. Aqui, como nas formas futuristas e tecnopastorais do modernismo, o homem moderno como sujeito — como um ser vivente capaz de resposta, julgamento e ação sobre o mundo — desapareceu. Ironicamente, os críticos do “cárcere de ferro”, no século xx, adotam a perspectiva do carcereiro: como os confinados são desprovidos do sentimento interior de liberdade e dignidade, o cárcere não é uma prisão, apenas fornece a uma raça de inúteis o vazio que eles imploram e de que necessitam.¹²

Weber depositava pouquíssima fé no povo e menos ainda em suas classes dominantes, aristocráticas ou burguesas, burocráticas ou revolucionárias. Por isso, sua perspectiva política, pelo menos

nos últimos anos de vida, foi um liberalismo sob permanente ameaça. Todavia, assim que o seu ceticismo e visão crítica foram postos à margem do seu distanciamento e desrespeito pelos homens e mulheres modernos, o resultado foi uma política muito mais à direita do que a do próprio Weber. Muitos pensadores do século xx passaram a ver as coisas deste modo: as massas pululantes, que nos pressionam no dia a dia e na vida do Estado, não têm sensibilidade, espiritualidade ou dignidade como as nossas, não é absurdo, pois, que esses “homens-massa” (ou “homens ocios”) tenham não apenas o direito de governar-se a si mesmos, mas também, através de sua massa majoritária, o poder de nos governar? Nas ideias e nas posturas intelectuais de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot e Allen Tate, vemos a perspectiva neo-olímpica de Weber apropriada, distorcida e amplificada pelos modernos mandarins e candidatos a aristocratas da direita do século xx.

Mais surpreendente e mais perturbadora é a extensão que essa perspectiva atingiu entre alguns dos democratas participativos da recente Nova Esquerda. Porém, foi isso o que aconteceu, ao menos por algum tempo, no fim da década de 1960, quando o ensaio de Herbert Marcuse, *O homem unidimensional*, tornou-se o paradigma dominante de certo pensamento crítico. De acordo com esse paradigma, tanto Marx como Freud são obsoletos: não só lutas de classes e lutas sociais, mas também conflitos e contradições psicológicos foram abolidos pelo Estado de “administração total”. As massas não têm ego, nem id, suas almas são carentes de tensão interior e dinamismo; suas ideias, suas necessidades, até seus dramas “não são deles mesmos”; suas vidas interiores são “inteiramente administradas”, programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso. “O povo se autorrealiza no seu conforto; encontra sua alma em seus automóveis, seus conjuntos estereofônicos, suas casas, suas cozinhas equipadas.”¹³

Isso veio a ser um refêlo familiar no século xx, partilhado por aqueles que amam e por aqueles que odeiam o mundo moderno: a modernidade é constituída por suas máquinas, das quais os homens e mulheres modernos não passam de reproduções mecâ-

nicas. Mas isso é apenas uma caricatura da tradição moderna do século xix, em cuja órbita Marcuse declarou mover-se, a tradição crítica de Hegel e Marx. Invocar esses pensadores rejeitando sua visão da história como atividade incansável, contradição dinâmica, luta e progresso dialéticos é reter pouca coisa além dos seus nomes. Assim, mesmo que os jovens radicais dos anos 1960 lutassem por mudanças que poderiam tornar o povo em redor capaz de controlar suas vidas, o paradigma “unidimensional” proclamava que nenhuma mudança era possível e que, de fato, esse povo nem sequer estava vivo. Dois caminhos se abriram a partir daí. Um deles foi a pesquisa em torno de uma vanguarda que estivesse inteiramente “fora” da sociedade moderna: “o substrato dos proscritos e marginais, os explorados e perseguidos por outras raças e outras cores, os desempregados e os inempregáveis”.¹⁴ Esses grupos, seja nos guetos e prisões da América, seja no Terceiro Mundo, podiam qualificar-se como vanguarda revolucionária, porque supostamente não haviam sido tocados pelo beijo da morte da modernidade. Tal pesquisa se vê condenada certamente à futilidade: ninguém no mundo contemporâneo é ou pode ser “marginal”. Para os radicais que compreenderam isso, ainda que tomassem a sério o paradigma unidimensional, a única válvula de escape foram a futilidade e o desespero.

A volátil atmosfera dos anos 1960 gerou um amplo e vital *corpus* de pensamento e controvérsias sobre o sentido último da modernidade. Muito do que houve de mais interessante nesse pensamento girou em torno da natureza do modernismo. O modernismo nos anos 1960 pode ser grosseiramente dividido em três tendências, com base em sua atitude diante da vida moderna como um todo: afirmativo, negativo e ausente. Essa divisão parece simplista, mas as atitudes recentes diante da modernidade tendem de fato a ser mais grosseiras e mais simples, menos sutis e menos dialéticas do que aquelas de um século atrás.

O primeiro desses modernismos, aquele que se esforça por ausentar-se da vida moderna, foi proclamado mais recentemente por Roland Barthes, em literatura, e Clement Greenberg, nas artes visuais. Greenberg afirmou que a única preocupação

legítima da arte modernista era com a própria arte; mais ainda, que o único foco adequado para um artista, em qualquer forma ou gênero, era a natureza e o limite desse gênero: o meio é a mensagem. Logo, por exemplo, o único tema admissível para um pintor modernista era a planura da superfície (*canvases* etc.), onde a pintura ocorre porque “somente a planura é única e exclusiva em termos de arte”.¹⁵ O modernismo, então, se torna a procura de uma arte-objeto pura, autorreferida. E assim foi: a adequada relação entre arte moderna e vida moderna veio a ser a ausência de qualquer relação. Barthes coloca essa ausência abaixo de uma luz positiva, até mesmo heroica: o escritor moderno “volta as costas para a sociedade e confronta o mundo dos objetos, recusando-se a caminhar através de quaisquer das formas da História ou da vida social”.¹⁶ O modernismo aparece, desse modo, como uma grande tentativa de libertar os artistas modernos das impurezas e vulgaridades da vida moderna. Muitos artistas e escritores — e, mais ainda, críticos de arte e literatura — são gratos a esse modernismo por estabelecer a autonomia e a dignidade de suas atividades. Mas poucos artistas e escritores modernos pactuaram com esse modernismo por muito tempo: uma arte desprovida de sentimentos pessoais e de relações sociais está condenada a parecer árida e sem vida, em pouco tempo. A liberdade que ela permite é a liberdade belamente configurada e perfeitamente selada... da tumba.

2 Ao lado disso tivemos a visão de um modernismo como interminável, permanente revolução contra a totalidade da existência moderna: foi “uma tradição de destruir a tradição” (Harold Rosenberg),¹⁷ uma “cultura de combate” (Lionel Trilling),¹⁸ uma “cultura de negação” (Renato Poggioli).¹⁹ Foi dito da obra de arte moderna que ela deve “molestar-nos com agressiva absurdidade” (Leo Steinberg).²⁰ Esse modernismo busca a violenta destruição de todos os nossos valores e se preocupa muito pouco em reconstruir os mundos que põe abaixo. Tal imagem ganhou força e credibilidade à medida que a mentalidade dos anos 1960 evoluiu e que o clima político atingiu seu apogeu: em alguns círculos, “modernismo” tornou-se palavra-código para todas as for-

ças em revolta.²¹ Isso obviamente mostra uma parte da verdade, mas deixa muita coisa de lado. Deixa de lado a grande epopeia da construção, uma força crucial do modernismo, de Carlyle e Marx a Tatlin e Calder, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, Mark di Suvero e Robert Smithson. Deixa de lado toda a força afirmativa e positiva em relação à vida, que nos grandes modernistas vem sempre entrelaçada com a sublevação e a revolta: a alegria erótica, a beleza natural e a ternura humana em D. H. Lawrence, sempre aprisionadas em abraço mortal com seu rancor e desespero nihilistas; as figuras de *Guernica*, de Picasso, lutando por manter viva a própria vida, enquanto emitem o seu grito agudo de morte; o triunfante coro final de *Um amor supremo*, de Coltrane; Allosha Karamazov beijando e abraçando a terra, em meio ao caos e à angústia; Molly Bloom trazendo o arquétipico livro modernista a um final com “sim eu disse sim eu farei sim”.

Existe ainda outro aspecto nessa ideia de modernismo como nada além de perturbação: ela implica um modelo ideal de sociedade moderna isento de perturbações. Com isso, põe de lado “o permanente distúrbio das relações sociais, a interminável incerteza e agitação” que ao longo de duzentos anos têm sido os fatos básicos da vida moderna. Quando os estudantes da Universidade Colúmbia se rebelaram em 1968, alguns dos seus professores conservadores descreveram a ação como “modernismo nas ruas”. É de supor que essas ruas só poderiam ser calmas e ordeiras — em pleno coração de Manhattan! — se a cultura moderna pudesse ter sido de algum modo mantida fora delas, confinada às salas de aula e às bibliotecas da universidade e aos museus de arte moderna.²² Tivessem os professores aprendido suas próprias lições e poderiam lembrar quanto de modernismo — Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maiakowski, Léger e outros — se nutriu da verdadeira perturbação das ruas modernas, transformando seus ruídos e dissonância em beleza e verdade. Ironicamente, a imagem radical do modernismo como pura subversão ajudou a alimentar a fantasia neoconservadora de um mundo impermeável à subversão modernista. “O modernismo foi o grande sedutor”, escreve Daniel Bell em

As contradições culturais do capitalismo. “O movimento moderno subverte a unidade da cultura”, “estilhaça a ‘cosmologia racional’ que subjaz à burguesa visão de um mundo ordenado segundo bem-comportadas relações espaço-tempo” etc.²³ Se a serpen-te modernista pudesse ser expelida do éden moderno, espaço, tempo e cosmo poderiam reordenar-se. Aí então, presume-se, uma idade de ouro tecnopastoral surgiria, e homens e mulheres poderiam aninhar-se apaziguados, para todo o sempre.

A visão afirmativa do modernismo foi desenvolvida nos anos 1960 por um grupo heterogêneo de escritores, que reunia John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi. Coincidiu vagamente com a aparição da pop-art no início da década. Seus temas dominantes eram que nós devemos “despertar para a verdadeira vida que vivemos” (Cage) e “cruzar a fronteira, eliminar a dis-tância” (Fiedler).²⁴ Isto significou eliminar as fronteiras entre a “arte” e as demais atividades humanas, como o entretenimento comercializado, a tecnologia industrial, a moda e o *design*, a política. Também encorajou escritores, pintores, dançarinos, com-positores e cineastas a romper os limites de suas especializações e trabalhar juntos em produções e *performances* interdisciplinares, que poderiam criar formas de arte mais ricas e polivalentes.

Para modernistas desse tipo, que às vezes se autodesignam “pós-modernistas”, o modernismo da forma pura e o modernis-mo da pura revolta eram ambos muito estreitos, muito autoin-dulgentes, muito castradores do espírito moderno. Seu ideal era cada um abrir-se à imensa variedade e riqueza de coisas, mate-riais e ideais, que o mundo moderno inesgotavelmente oferece. Eles insuflaram ar novo e alegria em um ambiente cultural que, a partir da década de 1950, vinha se tornando insuportavel-mente solene, rígido e fechado. Esse modernismo pop recriou a abertura para o mundo, a generosidade de visão de alguns dos grandes modernistas do passado — Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Maikowski, William Carlos Williams. Mas, se esse modernismo encontrou sua empatia imaginativa, nunca apre-n- deu a recapturar seu lado crítico. Quando um espírito criativo

como John Cage aceitou a subversão do xá do Irã e montou espetáculos modernistas a poucas milhas de onde prisioneiros políticos gemiam e morriam, a falha de imaginação moral não foi apenas sua. O problema estava em que o modernismo pop nunca desenvolveu uma perspectiva crítica que pudesse esclare-cer até que ponto devia caminhar essa abertura para o mundo moderno e até que ponto o artista moderno tem a obrigação de ver e denunciar os limites dos poderes deste mundo.²⁵

Todos os modernismos e antimodernismos dos anos 1960 se viram, portanto, seriamente comprometidos. Porém, sua despojada plenitude, assim como sua intensidade e vitalidade de expressão, geraram uma linguagem comum, uma ambiência vibrante, um horizonte comum de experiência e desejo. Todas essas visões e revisões da modernidade constituíram orientações ativas em relação à história, tentativas de conectar o conturba-do presente com o passado e o futuro, a fim de ajudar homens e mulheres de todo o mundo contemporâneo a se sentirem em casa nesse mundo. Todas essas iniciativas falharam, mas nasce-ram da largueza de vistas e de imaginação e de um ardente desejo de se atualizar. Foi a ausência de tais visões e iniciativas gene-rosas que fez dos anos 1970 uma década insípida. Virtualmente ninguém hoje parece interessado em estabelecer as amplas con-exões humanas que a ideia de modernidade implica. Por isso, o discurso e a controvérsia sobre o sentido da modernidade, tão acessos dez anos atrás, praticamente deixaram de existir.

Muitos artistas e trabalhadores intelectuais imergiram no mundo do estruturalismo, um mundo que simplesmente riscou do mapa a questão da modernidade e todas as outras questões a respeito da autoidentidade e da história. Outros adotaram a música do pós-modernismo, que se esforça para cultivar a igno-rância da história e da cultura modernas e se manifesta como se todos os sentimentos humanos, toda a expressividade, atividade, sexualidade e senso de comunidade acabassem de ser inventados — pelos pós-modernistas — e fossem desconhecidos, ou mesmo inconcebíveis, até a semana passada.²⁶ Enquanto isso, cientistas sociais, constrangidos pelos ataques a seus modelos tecnopasto-

rais, abdicaram de sua tentativa de construir um modelo eventualmente mais verdadeiro para a vida moderna. Em vez disso, retalharam a modernidade em uma série de componentes isolados — industrialização, construção, urbanização, desenvolvimento de mercados, formação de elites — e resistem a qualquer tentativa de integrá-los em um todo. Isso libertou-os de generalizações extravagantes e vagas totalidades — mas também do pensamento que poderia conduzir ao engajamento de seu trabalho e suas vidas e à determinação do seu lugar na história.²⁷ O eclipse do problema da modernidade nos anos 1970 significou a destruição de uma forma vital de espaço público. Acelerou a desintegração do nosso mundo em um aglomerado de grupos de interesse privado, material e espiritual, vivendo em monadas sem janelas, ainda mais isolados do que precisamos ser.

O único escritor da década passada que tinha realmente algo a dizer sobre a modernidade foi Michel Foucault. E o que ele tem a dizer é uma internável, torturante série de variações em torno dos temas weberianos do cárcere de ferro e das inutilidades humanas, cujas almas foram moldadas para se adaptar às barras. Foucault é obcecado por prisões, hospitais, asilos, por aquilo que Erving Goffman chamou de “instituições totais”. Ao contrário de Goffman, porém, Foucault nega qualquer possibilidade de liberdade, quer dentro, quer fora dessas instituições. As totalidades de Foucault absorvem todas as facetas da vida moderna. Ele desenvolve esses temas com obsessiva inflexibilidade e, até mesmo, com filigranas de sadismo, rosqueando suas ideias nos leitores como barras de ferro, apertando em nossa carne cada torção dialético como mais uma volta do parafuso.

Foucault reserva seu mais selvagem desrespeito às pessoas que imaginam ser possível a liberdade para a moderna humanidade. Nós pensamos que sentimos um espontâneo impulso de desejo sexual? Estamos apenas sendo movidos pelas “modernas tecnologias do poder que tomam a vida como seu objeto”, dirigidos “pelo poder que dispõe da sexualidade em seu controle sobre corpos e sua materialidade, suas forças, suas energias, suas sensações e prazeres”. Nós agimos politicamente, derrubamos

tribunais, fazemos revoluções, criamos constituições para estabelecer e proteger direitos humanos? Mera “regressão jurídica” aos tempos do feudalismo, porque constituições e cartas de direitos são apenas “as formas que tornam aceitável um poder essencialmente normalizador”.²⁸ Nós usamos nossas mentes para desmascarar a opressão — como Foucault aparenta estar fazendo? Esqueça-o, pois toda espécie de inquérito sobre a condição humana “apenas desliga indivíduos de uma autoridade disciplinar para ligá-los a outra” e, portanto, apenas faz engrossar o triunfante “discurso do poder”. Toda crítica soa vazia, porque o próprio crítico está “dentro da máquina pan-óptica, investido de seus efeitos de poder, poder que conferimos a nós mesmos, já que somos parte do seu mecanismo”.²⁹

Submetidos a isso por um momento, percebemos que não há liberdade no mundo de Foucault porque sua linguagem compõe uma teia inconstituinte, um cárcere mais constrangedor do que tudo o que Weber sonhou, no qual nenhum sopro de vida pode penetrar. Estranho é que tantos intelectuais da atualidade pareçam querer definhar lá dentro, com ele. A resposta, eu creio, é que Foucault oferece a toda uma geração de refugiados dos anos 1960 um álibi de dimensão histórica e mundial para o sentimento de passividade e desesperança que tomou conta de tantos de nós nos anos 1970. Inútil tentar resistir às opressões das injustiças da vida moderna, pois até os nossos sonhos de liberdade não fazem senão acrescentar mais elos à cadeia que nos aprisiona; porém, assim que nos damos conta da total futilidade disso tudo, podemos ao menos relaxar.

Dentro desse contexto insípido, eu gostaria de trazer novamente à vida o dinâmico e dialético modernismo do século XIX. Um grande modernista, o poeta e crítico mexicano Octavio Paz, lamentou que a modernidade “tenha sido cortada do passado e tenha de ir continuamente saltando para a frente, num ritmo vertiginoso que não lhe permite deixar raízes, que a obriga meramente a sobreviver de um dia para o outro: a modernidade se tornou incapaz de retornar a suas origens para, então, recuperar seus poderes de renovação”.³⁰ O argumento básico deste

livro é, de fato, que os modernismos do passado podem devolver-nos o sentido de nossas próprias raízes modernas, raízes que remetem a duzentos anos atrás. Eles podem ajudar-nos a conectar nossas vidas às de milhares de indivíduos que vivem a centenas de milhas, em sociedades radicalmente distintas da nossa — e a milhões de pessoas que passaram por isso há um século ou mais. Eles podem iluminar as forças contraditórias e as necessidades que nos inspiram e nos atormentam: nosso desejo de nos entrarmos em um passado social e pessoal coerente e estável, e nosso insaciável desejo de crescimento — não apenas o crescimento econômico mas o crescimento em experiência, em conhecimento, em prazer, em sensibilidade —, crescimento que destrói as paisagens físicas e sociais do nosso passado e nossos vínculos emocionais com esses mundos perdidos; nossa desesperada fidelidade a grupos étnicos, nacionais, classistas e sexuais que, esperamos, possa dar-nos uma firme “identidade” e, ao lado disso, a internacionalização da vida cotidiana — nossas roupas e objetos domésticos, nossos livros e nossa música, nossas ideias e fantasias —, que espalha nossas identidades por sobre o mapa-múndi; nosso desejo de sólidos e claros valores em função dos quais viver e nosso desejo de abarcar todas as limitadas possibilidades de vida e experiência modernas, que oblitera todos os valores; as forças sociais e políticas que nos impelam a explosivos conflitos com outras pessoas e outros povos, ainda quando desenvolvemos uma profunda percepção e empatia em relação a nossos inimigos declarados, chegando a dar-nos conta, às vezes tarde demais, de que eles afinal não são tão diferentes de nós. Experiências como essas nos unem ao mundo moderno do século XIX, um mundo em que, como disse Marx, “tudo está impregnado do seu conteúdo”, “tudo que é sólido desmancha no ar”; um mundo em que, como disse Nietzsche, “existe o perigo, a mãe da moralidade — grande perigo [...] deslocado sobre o indivíduo, sobre o mais próximo e mais querido, sobre a rua, sobre o filho de alguém, sobre o coração de alguém, sobre o mais profundo e secreto recessos do desejo e da vontade de alguém”. As máquinas modernas mudaram consideravelmente

nos anos que mediam entre os modernistas do século XIX e nós mesmos; mas os homens e mulheres modernos, como Marx e Nietzsche e Baudelaire e Dostoiévski os viram então, talvez só agora comecem a chegar à plenitude de si mesmos.

Marx, Nietzsche e seus contemporâneos sentiram a modernidade como um todo, num momento em que apenas uma pequena parte do mundo era verdadeiramente moderna. Um século depois, quando o processo de modernização desenvolveu uma rede da qual ninguém pode escapar, nem no mais remoto canto do mundo, podemos aprender de maneira considerável com os primeiros modernistas, não tanto sobre o seu, mas sobre o nosso próprio tempo. Nós perdemos o controle sobre as condições que eles tiveram de agarrar com toda a força, a todo momento, em suas vidas cotidianas, para poderem sobreviver, afinal. Paradoxalmente, é bem possível que esses primeiros modernistas nos compreendam — a modernização e o modernismo que constituem nossas vidas — melhor do que nós nos compreendemos. Se pudermos fazer nossa a sua visão e usar suas perspectivas para nos ver e ao nosso ambiente com olhos mais desprevenidos, concluiremos que há mais profundidade em nossas vidas do que supomos. Veremos a imensa comunidade de pessoas em todo o mundo que têm enfrentado dilemas semelhantes aos nossos. E voltaremos a tomar contato com uma cultura modernista admiravelmente rica e vibrante que tem brotado dessas lutas: uma cultura que contém vastas reservas de força e saúde, basta que a reconhecamos como nossa.

Pode acontecer então que voilar atrás seja uma maneira de seguir adiante: lembrar os modernistas do século XIX talvez nos dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XIX. Esse ato de lembrar pode ajudar-nos a levar o modernismo de volta às suas raízes, para que ele possa nutrir-se e renovar-se, tornando-se apto a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir. Apropriar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades — e nos homens e mulheres modernos — de amanhã e do dia depois de amanhã.

conquista, podem dizer os críticos, no máximo quixotesca. Talvez seja assim, concorda Khazov; mas, nas condições russas, a única alternativa para a fala e a ação quixotesca é a ausência absoluta de fala e ação. “A Rússia é conduzida à liberdade política não por liberais, mas por sonhadores que organizam demonstrações infantis e ridículas, por homens que ousam quebrar a lei, que apañam, são condenados e insultados.” Na verdade, argumenta Khazov, essa “demonstração infantil e ridícula” significa uma nova seriedade e maturidade coletivas. A ação e o sofrimento na praça Kazan efeturaram, pela primeira vez na história da Rússia, “uma união entre a *intelligentia* e o povo”.⁴⁵ Tenho mostrado como, desde “O Cavaleiro de Bronze”, os heróis solitários da literatura de Petersburgo tomaram a seu cargo tais gestos e ações desesperadas. Agora, finalmente, os sonhos da arte da cidade estavam tomando conta de sua vida desperta. Uma perspectiva nova, política, está se fazendo acessível em Petersburgo.

Demonstrações como aquela na praça Kazan são difíceis de encontrar na história do desenvolvimento revolucionário da Rússia. Isso porque, com raras exceções, essa história foi escrita de cima, segundo a perspectiva das elites. Assim, temos, de um lado, a história das tendências intelectuais — “eslavófilas”, “ocidentalizantes”, “os 40”, “os 60”, “o populismo”, “marxismo” — e, de outro, a história das conspirações. Na perspectiva elitista, Chernyshevski ocupa o centro do palco, como o criador daquilo que se tornou o modelo revolucionário padrão russo: homens e mulheres de disciplina de ferro, mentes mecanicamente programadas e absolutamente nenhuma sensibilidade ou vida interior — a inspiração de Lenin e, posteriormente, de Stalin. Dostoiévski entra nesse quadro apenas como um crítico severo das tendências radicais, em *Notas do subterrâneo*, e das conspirações radicais, em *Os possessores*. Na última geração, entretanto, historiadores vieram a entender a história das revoluções, começando com a Revolução Francesa de 1789, de baixo, como uma história das multidões revolucionárias: grupos de pessoas anônimas e comuns, pessoas cheias de fraquezas e vulnerabilidades, dilaceradas pelo medo, dúvida e ambivalência, mas prontas

a sair às ruas nos momentos culminantes e a arriscar o pescoço para lutar por seus direitos.⁴⁶ Quanto mais nos acostumarmos a ver os movimentos revolucionários de baixo, mais claramente veremos Chernyshevski e Dostoiévski como partes de um mesmo movimento político e cultural: um movimento de plebeus de Petersburgo se esforçando, de forma cada vez mais ativa e radical, para tornar sua a cidade de Pedro. Nietzsche deveria estar pensando em Petersburgo quando imaginou “a história do eclipse moderno: os nômades do Estado (funcionários civis etc.) sem lar”. O movimento que tracei se orienta para um nascer do sol mais radicalmente moderno depois desse eclipse: uma grande aurora na qual esses nômades modernos transformarão em lar a cidade que fez deles o que são.

EPÍLOGO: O PALÁCIO DE CRISTAL, FATO E SÍMBOLO

Todas as formas de pensamento e arte modernistas têm um caráter dual: são, ao mesmo tempo, expressão e protesto contra o processo de modernização. Em países relativamente avançados, onde a modernização econômica, social e tecnológica é dinâmica e próspera, a relação entre arte e pensamento modernistas e realidade circundante é clara, mesmo quando — como vimos em Marx e Baudelaire — essa relação é também complexa e contraditória. Contudo, em países relativamente atrasados, onde o processo de modernização ainda não deslançou, o modernismo, onde se desenvolve, assume um caráter fantástico, porque é forçado a se nutrir não da realidade social, mas de fantasias, miragens e sonhos. Para os russos da metade do século XIX, o palácio de Cristal foi um dos sonhos modernos mais constrangedores e inesquecíveis. O extraordinário impacto psicológico que teve sobre os russos — desempenha um papel muito mais importante na literatura e pensamento russos do que nos ingleses — provém de sua função de espectro de modernização perseguindo toda uma nação que se contorcia convulsivamente na angústia do atraso.

O tratamento simbólico do palácio de Cristal por Dos-

toievski tem riqueza e brilho indiscutíveis. No entanto, quem quer que saiba alguma coisa sobre o edifício real na Sydenham Hill, em Londres — Chernyshevski o viu em 1859, Dostoiévski em 1862 —, provavelmente sentirá que entre os sonhos e pesadelos russos e as realidades ocidentais existe uma grande sombra. Vamos recordar algumas das qualidades do palácio de Cristal em Dostoiévski, tal como o descreve o herói de *Noias do subterrâneo* no volume I, capítulos 8, 9 e 10. Primeiro, é mecanicamente concebido e realizado: “todo pré-fabricado e calculado com precisão matemática”, de forma que, quando estiver pronto, “todas as perguntas possíveis se esvanecerão simplesmente porque todas as respostas possíveis serão fornecidas”. O tom do edifício é pomposo e solene; a mensagem que proclama é não somente de ápice histórico, mas também de totalidade cósmica e imutabilidade: “Não se deve aceitá-lo como a verdade última e calar-se para sempre? É tão triunfante, majestoso e arrogante, que chega a tirar o fôlego; [...] sente-se que algo final aconteceu, aconteceu e terminou”. A função do edifício é intimidar, forçar o espectador a “calar-se para sempre”; assim, vastas plateias, milhões de pessoas de todos os cantos do mundo “queta e persistentemente se movem ao seu redor”, incapazes de responder de outra forma que não dizer sim e calar-se: “Vocês” — o Homem do Subterrâneo dirige-se à sua plateia de “cavalheiros” —

acreditam num edifício de cristal indestrutível por todos os séculos, um edifício tal que não se poderá mostrar a língua, às escondidas, nem fazer fga dentro do bolso. E eu temo esse edifício justamente porque é de cristal e indestrutível por todos os séculos, e por não se poder mostrar-lhe a língua, nem mesmo às escondidas.

Mostrar a língua se transforma numa demonstração de autonomia pessoal, uma autonomia para a qual o palácio de Cristal representa uma ameaça radical.

Os leitores que tentaram visualizar o palácio de Cristal com

base na linguagem de Dostoiévski provavelmente imaginarão uma imensa laje ozimandiana,* forçando os homens para baixo com seu peso — um peso físico e metafísico — e brutal implacabilidade; talvez uma versão mais baixa do World Trade Center. Porém, se nos desviarmos das palavras de Dostoiévski para a infinidade de pinturas, fotografias, litografias, aquarelas e descrições detalhadas do edifício real, provavelmente nos indagaremos se Dostoiévski de fato o viu alguma vez. O que vemos⁴⁷ é uma estrutura sustentada por finas vigas de ferro, quase imperceptíveis, uma estrutura de linhas suaves, fluidas e curvas graciosas, leve a ponto de parecer não ter peso, de poder flutuar no ar a qualquer momento. Sua cor se alterna entre a do céu, visto através dos vidros transparentes, que cobrem quase todo o volume do edifício, e o azul-celeste de suas finas vigas de ferro; essa combinação nos imerge num brilho deslumbrante, que absorve a luz do céu e da água, em dinamismo iluminado. Visualmente, o edifício parece uma pintura tardia de Turner, particularmente *Chuva, vapor e velocidade* (1844), que funde a natureza e a indústria num ambiente dinâmico e vivamente cromado.

Em sua relação com a natureza, o palácio antes envolve que oblittera: grandes árvores antigas, ao invés de serem cortadas, são contidas dentro do edifício, onde — como uma estufa, a que o palácio se assemelha e que deu fama a seu criador, Joseph Paxton — crescem maiores e mais saudas que nunca. Além disso, longe de ter sido projetado com árido cálculo mecânico, o palácio de Cristal é, realmente, a construção mais visionária e ousada de todo o século XIX. Apenas a ponte do Brooklyn e a torre Eiffel, uma geração mais tarde, fariam frente a sua expressão lírica das potencialidades da era industrial. Podemos ver esse lirismo vivamente no primeiro esboço de Paxton, traçado em poucos minutos numa folha de mata-borrão no calor da inspiração. Podemos apreciá-lo ainda mais se compararmos o palácio

* O adjetivo provém de *Ozymandias*, famoso poema de Shelley sobre um historiador da Grécia antiga que descobriu destroços de uma gigantesca estátua no deserto. (N. T.)

às enormidades enfadonhas neogóticas, neoclássicas e neobarrocas que estavam sendo construídas a seu redor. Além disso, os construtores do palácio, longe de apresentarem o edifício como final e indestrutível, orgulhavam-se de sua transitoriedade: utilizando os modos mais avançados de pré-fabricação, foi construído em seis meses no Hyde Park para alojar a Grande Exposição Internacional de 1851; desmontado em três meses quando a exposição fechou, e então novamente montado, numa versão ampliada, no centro da cidade, na Sydenham Hill, em 1854.

Ao invés de reduzir seus espectadores a uma aceitação humilde e passiva, o palácio de Cristal provocou a mais explosiva controvérsia pública. A maioria do *establishment* cultural inglês o condenou — Ruskin com especial veemência — como uma paródia de arquitetura e um ataque frontal à civilização. A burguesia gostou da exposição, porém rejeitou o edifício e voltou a construir estações de trem em estilo arturiano e estabelecimentos bancários helenísticos; de fato, não se construiriam mais edifícios genuinamente modernos por cinquenta anos. Pode-se argumentar que a má vontade da burguesia inglesa em aceitar e conviver com tal brilhante expressão de sua própria modernidade pressagiu a sua gradual perda de energia e imaginação. De qualquer modo, o edifício não foi uma grande conclusão, como disse Dostoiévski, mas um começo corajoso e solitário que permaneceu subdesenvolvido por muitas décadas.

O palácio de Cristal provavelmente não teria sido construído e, certamente, reconstruído e permanecido por oito décadas (desapareceu num incêndio misterioso em 1936) se não houvesse sido aclamado entusiasmaticamente pelas pessoas comuns inglesas e por estrangeiros de todos os cantos do mundo. Muito depois do término da Grande Exposição Internacional, as massas o adotaram como local de passeios, de entretenimento de crianças, encontros amorosos e compromissos. Longe de se moverem ao redor quietamente, reduzidas ao silêncio, as massas parecem encontrar nele estímulo e direção para suas energias; nenhum edifício nos tempos modernos, até aquele momento, parece ter tido tal capacidade de excitar as pessoas. Quanto aos estran-

geiros, o palácio tornou-se o local que primeiro queriam ver. Jornalistas contemporâneos relatam que era a zona mais cosmopolita de Londres, lotado em qualquer época de visitantes americanos, franceses, alemães, russos (como Cherryshevski e Dostoiévski), hindus e, até mesmo, chineses e japoneses. Arquitectos e construtores estrangeiros, tais como Gottfried Semper e James Bogardus, compreenderam suas amplas possibilidades de formas que nenhum inglês, afora os próprios construtores, foi capaz; o mundo adotou imediatamente o edifício como símbolo da liderança e visão de mundo da Inglaterra, apesar de sua classe governante considerá-lo com um olhar cheio de preconceitos.

A descrição mais interessante e perspicaz do palácio de Cristal — isto é, a verdadeira — foi escrita, é claro, por um estrangeiro, um alemão chamado Lothar Bucher. Bucher é uma personalidade fascinante: um revolucionário democrático da década de 1840, jornalista refugiado ganhando miseravelmente a vida na rua Grub, na década de 1850, agente da inteligência prussiana e íntimo de Bismarck nas décadas de 1860 e 1870 — ele até tentou recrutar Marx para o serviço de inteligência prussiana³⁸ — e, nos seus últimos anos, um arquiteto na primeira onda de modernização e crescimento industrial alemão. Bucher escreveu em 1851 que “a impressão (que o edifício) produzia naqueles que o viam era de tal beleza romântica, que reproduções suas eram vistas e dependuradas nas paredes das casas em remotas vilas alemãs”.⁴⁰ Bucher, talvez exteriorizando seus próprios desejos, vê os camponeses alemães ansiando coletivamente por modernização, uma forma de modernização que pudesse realizar os ideais românticos alemães de beleza. Até certo ponto, o texto de Bucher equivale ao de Dostoiévski: ambos usam o palácio de Cristal como símbolo de suas esperanças e temores. Mas as projeções e expressões de Bucher têm uma espécie de autoridade que falta a Dostoiévski, porque estão situadas no contexto de uma análise precisa e aguda do edifício como espaço real, uma estrutura real, uma experiência real. É para Bucher que nos voltamos para ter a ideia do que é estar dentro do palácio de Cristal:

Vemos linhas formando uma rede delicada, sem oferecer

qualquer indício que nos permitia calcular sua distância e tamanho real. As paredes estão por demais distantes umas das outras para que possamos abarcá-las com um único olhar. Em vez de se moverem de uma parede a outra, os olhos correm ao longo de uma perspectiva interminável, que se desvanece no horizonte. Não podemos saber se essa estrutura se eleva a cem ou mil metros, ou se o teto é uma estrutura plana ou uma sucessão de saliências, pois não há jogo de sombras que permita a nossos nervos ópticos calcular as medidas.

Bucher continua:

Se deixarmos nosso olhar descer, ele se depara com as vigas azuis das gelosias. No início, essas vigas ocorrem em intervalos espaçados, depois se alinham cada vez mais próximas até serem interrompidas por uma faixa deslumbrante de luz — o transepto —, que se dissolve num cenário distante, em que toda a materialidade se mistura à atmosfera.

Vemos aí que, embora fosse incapaz de recrutar Marx para a inteligência da Prússia, Bucher conseguiu se apropriar de uma das imagens e ideias mais ricas de Marx: “Tudo que é sólido desmancha no ar”. Como Marx, Bucher vê a tendência da matéria sólida a se decompor e dissolver como o fato básico da vida moderna.

Quanto mais nos convencemos da visão que Bucher nos oferece do palácio de Cristal como um mundo no qual tudo é espectral, misterioso, infinito — o que considero bastante convincente —, mais devemos ficar intrigados com a denúncia de Dostoiévski do mesmo edifício como sendo a própria negação de toda incerteza e mistério, a derrota da aventura e do romance. Como podemos explicar tal disparidade? O próprio Dostoiévski nos fornece algumas ideias. Ele nos oferece um hilariante relato de sua inveja e defesa quanto às realizações criadoras do Ocidente. *Notas de inverno sobre impressões de verão*, seu diário de

viagem de 1862, onde descreve pela primeira vez o palácio de Cristal, começa com um relato de uma desastrosa passagem por Colônia.³⁰ Primeiramente ele vai ver o lendário monumento medieval de Colônia, sua catedral. Livro-se dela rapidamente: sua beleza espetacular é “fácil demais”. Em seguida, dirige-se à obra moderna mais impressionante da cidade, uma ponte nova em folha. “É reconhecidamente uma ponte magnífica, e a cidade tem razão em estar orgulhosa, mas senti que estava orgulhosa demais. Naturalmente não tardei a me indignar.” Quando paga seu pedágio, Dostoiévski se convence de que o cobrador o está insultando “com o ar de quem me multa por alguma ofensa desconhecida”. Após um momento de fêrrida fantasia, o insulto torna-se nacional: “Ele deve ter adivinhado que sou estrangeiro — de fato, que sou russo”. Os olhos do guarda estavam obviamente dizendo a ele: “Veja nossa ponte, russo miserável, e veja que você é um verme ante qualquer alemão, porque vocês lá não têm uma ponte assim!”

Dostoiévski está propenso a admitir que essa conjuntura é um tanto forçada: o homem na verdade nada disse, não fez nenhum sinal, e, com toda probabilidade, tais pensamentos nem lhe ocorreram. “Mas não faz diferença: eu tinha tanta certeza de que era isso que ele queria dizer que perdi a calma de vez.” Em outras palavras, o russo “atrasado” está irado não com afirmações de superioridade do alemão “desenvolvido” — mesmo que o alemão nada tenha afirmado, “isto não faz diferença” — mas com seu próprio senso de inferioridade. “Que o diabo o leve!”, pensa Dostoiévski. “Inventamos o samovar [...] temos jornais [...] fazemos as coisas que oficiais fazem [...] nós [...]” A vergonha pelo atraso de seu país — e ira invejosa diante de um símbolo de desenvolvimento — não o leva a simplesmente deixar a ponte, mas o próprio país.

Depois de comprar um frasco de água de Colônia (“não havia como fugir disso”), toma o trem seguinte para Paris, “esperando serem os franceses bem mais afáveis e interessantes”. Sabemos, por certo, o que vai acontecer na França e de fato em qualquer lugar do Ocidente aonde vá: quanto mais bonitas e

impressionantes as vistas a seu redor, mais seu rancor o cegará para o que lá realmente existe. Sua cegueira pode também tê-lo atingido em Sydenham Hill.⁵¹

Portanto, o ataque de Dostoiévski ao palácio de Cristal foi não só injusto como também errado de alvo. Críticos tendem a explicar que Dostoiévski não estava realmente interessado no edifício, mas no seu simbolismo, o palácio enquanto símbolo do racionalismo, o materialismo, a visão mecânica dos mundos áridos do Ocidente etc.; que, na verdade, o impulso dominante em *Notas do subterrâneo* é desdém e desafio para com os fatos da vida moderna. Contudo, se lemos atentamente, podemos descobrir, em meio à invectiva do Homem do Subterrâneo contra o palácio de Cristal (livro 1, capítulo 9), uma relação muito mais interessante e complexa com a fatualidade, a tecnologia e a construção material modernas. “Eu concordo”, diz, “que o homem é um animal criador por excelência, condenado a tender conscientemente a um objetivo e a *ocupar-se da arte da engenharia*, isto é, a construir, eterna e incessantemente, caminhos, *não importa aonde levem*.” (A segunda ênfase pertence a Dostoiévski; a primeira é minha.) O que acredito ser digno de nota, aí, e o que aproxima o Homem do Subterrâneo dos criadores do palácio de Cristal, é o símbolo principal da criatividade humana consistir não, digamos, na arte e na filosofia, mas na engenharia. Isso é especialmente pertinente ao palácio de Cristal, que, como enfatizaram seus celebrantes e detratores, era talvez a primeira grande construção pública a ser concebida e construída exclusivamente por engenheiros, sem qualquer participação de arquitetos.

Há muita matéria para discussão quanto ao significado desse desenvolvimento, mas o que mais importa aí é que o Homem do Subterrâneo afirma esse desenvolvimento: a primazia da engenharia é uma das poucas coisas que não questiona absolutamente. A ideia da engenharia como o símbolo real da criatividade humana é notavelmente radical no século XIX, não apenas na Rússia como em todo o Ocidente. Agora Saint-Simon e seus seguidores, é difícil imaginar alguém no século de Dostoiévski que colocasse a engenharia tão alto no esquema de valores

humanos. O Homem do Subterrâneo, todavia, prefigura realmente o construtivismo do século XX, um movimento que foi ativo na Europa após a Primeira Guerra Mundial, porém em lugar algum tão vital e imaginativo como na Rússia: o romance da construção moderna era idealmente adequado a um país de imensa energia espiritual onde, por um século, praticamente nada fora construído.

Assim, a engenharia desempenha um papel crucial na visão que Dostoiévski tem de vida boa. Contudo, ele insiste numa condição essencial: os engenheiros humanos devem seguir a lógica de suas visões, “*não importa aonde levem*”. A engenharia deve ser um meio para a criatividade, não para o cálculo; mas isso implica reconhecer que “o principal não está em saber para onde se dirige, mas simplesmente em que se dirija”, Dostoiévski faz disso um ponto decisivo, para o palácio de Cristal ou qualquer outra estrutura:

O homem gosta de abrir e criar estradas, isto é indiscutível. Mas [...] não será isso porque [...] teima instintivamente em atingir o objetivo e completar o edifício em construção? Como podeis sabê-lo? Talvez ele ame o edifício apenas a distância e nunca de perto; *talvez ele ame apenas criá-lo, e não viver nele*.

A distinção crucial aí é entre criar um edifício e viver nele: entre um edifício como meio de desenvolvimento do ser e um recipiente para contê-lo. A atividade da engenharia, enquanto permanecer atividade, pode levar a criatividade do homem a seu grau máximo; mas, assim que o construtor para de construir e se entrincheira nas coisas que fez, as energias criativas se congelam, e o palácio se transforma em tumba. Isso sugere uma distinção fundamental entre diferentes modos de modernização: modernização como *aventura* e modernização como *rotina*. Devríamos ser capazes de compreender, agora, que Dostoiévski está intensamente comprometido com a modernização enquanto aventura. Isto é o que está fazendo o Homem

do Subterrâneo ao se encontrar com o oficial na Nevski. Tentei mostrar como os criadores do palácio de Cristal estavam empenhados numa aventura modernista própria. Todavia, se a aventura alguma vez se transformasse em rotina, então o palácio de Cristal se transformaria (como teme o Homem do Subterrâneo) numa gaiola, e a modernização, numa sentença de morte para o espírito. Até então, porém, o homem pode progredir em termos de felicidade, e progredir material e espiritualmente como engenheiro.

Tendo chegado tão longe, se retornarmos a *Que fazer?*, de Chernyshevski, descobriremos aí a apoteose da modernidade como rotina. E descobriremos também que o palácio de Cristal que Dostoiévski teme é muito mais o de Chernyshevski que o de Paxton, isto é, ele teme antes as fantasias russas de modernização que as realidades ocidentais. Em “Quarto sonho de ver a Pavlovna”,²² a cena em que Chernyshevski invoca e canoniza o palácio de Cristal, encontramos a visão de um mundo futuro que consiste exclusivamente em palácios de cristal. Esses “edifícios imensos estão a três ou quatro mil metros de distância um do outro, como se fossem peças num tabuleiro de xadrez”, estão separados por acres de “campos e prados, jardins e bosques”. Essa configuração em tabuleiro de xadrez se estende até onde a vista alcança; caso deva coexistir com qualquer outro modo de construção ou espaço habitável, Chernyshevski não estabelece o que ou onde (os leitores do século xx reconhecerão esse modelo como precursor das “torres no parque” da *ville radieuse* de Le Corbusier). Cada edifício será aquilo que nossa era denomina uma megaestrutura, contendo apartamentos, oficinas industriais, áreas comuns de lazer e refeição (Chernyshevski descreve os salões de baile e os festivais que lá ocorreriam em detalhes elaborados) e complementada por mobília de alumínio, paredes deslizantes (para facilitar a reorganização da casa) e uma forma primitiva de ar-condicionado. Cada megaestrutura conterá uma comunidade de milhares de pessoas, que terão suas necessidades materiais satisfeitas por uma agricultura e uma indústria coletivizadas e tecnologicamente avançadas, e suas necessidades

emocionais e sexuais serão satisfeitas através de políticas sociais de uma administração racional, sofisticada e benígna. A “nova Rússia”, como a denomina Chernyshevski, será totalmente desprovida de tensão, política ou pessoal; qualquer possibilidade de problema está ausente de seu mundo.

Tendo Chernyshevski se empenhado em eliminar de sua visão todos os traços de conflito, a percepção daquilo contra que seu mundo de palácio de cristal se define não é imediata. No final, contudo, isso se faz claro. A heroína, após ter passado pela “nova Rússia” do futuro, finalmente se apercebe do que falta a esse mundo. Ela pergunta ao guia: “Mas deve haver cidades para que pessoas morem nelas?”. O guia responde que há poucas pessoas assim e, conseqüentemente, bem menos cidades que nos tempos antigos. As cidades continuam a existir (bem longe da câmara), mas numa base mínima, como centros de comunicação e locais de férias. Assim, “todos vão lá por alguns dias, para variar”, e as poucas cidades restantes estão cheias de entretenimento para turistas, porém sua população muda continuamente. “E se alguém quiser morar lá em caráter permanente?”, pergunta Vera Pavlovna. O guia, divertido, responde com desdém:

Eles podem morar lá, como vocês moram em São Petersburgo, Londres e Paris — ninguém tem nada a ver com isso. Quem poderia impedi-las? As pessoas devem morar como quiserem. Só que a esmagadora maioria, noventa e nove por cento moram da forma que lhe foi mostrado (isto é, em comunidades de palácio de cristal), porque é mais agradável e vantajoso para elas.

Portanto, o palácio de Cristal é concebido como a antítese da cidade. O sonho de Chernyshevski, como agora podemos ver, é um sonho da modernização sem urbanismo. A nova antítese da cidade é não mais o campo, mas um mundo fora dos limites da cidade, autossuficiente, altamente desenvolvido, supertecnológico, totalmente planejado e organizado — porque

criado *ex nihilo* em solo virgem —, mais amplamente controlado e administrado e, em consequência, “mais agradável e vantajoso” que qualquer metrópole moderna poderia ser. Como uma visão de esperança para a Rússia, o sonho de Vera Pavlovna é uma engenhosa variação da familiar esperança populista de um “salto” do feudalismo para o socialismo, eliminando-se a sociedade burguesa e capitalista do Ocidente moderno. Ai, o salto será de uma vida rural tranquila e subdesenvolvida para uma vida desurbanizada, tranquila e abundantemente desenvolvida, sem ter de se passar por uma vida de urbanismo turbulento. Para Chernyshevski, o palácio de Cristal simboliza a sentença de morte contra “São Petersburgo, Londres e Paris”; essas cidades serão, na melhor das hipóteses, museus do atraso no admirável mundo novo.

Essa visão deverá nos ajudar a localizar os termos do desacordo entre Dostoiévski e Chernyshevski. O Homem do Subterrâneo diz que teme esse edifício porque “não se poderá mostrar a língua, às escondidas, nem fazer figa dentro do bolso”. Ele está errado, é claro, quanto ao palácio de Cristal de Paxton, a quem centenas de pessoas educadas e cultas mostraram a língua, mas certo quanto ao de Chernyshevski; em outras palavras, errado quanto à realidade da modernização ocidental, tão cheia de dissonância e conflito, porém certo quanto à fantasia russa de modernização como um término para a dissonância e conflito. Esse ponto deverá clarificar uma das causas principais do amor de Dostoiévski pela cidade moderna, principalmente por Petersburgo, a *sua* cidade: ela é o ambiente ideal para se mostrar a língua, isto é, para se encenar e trabalhar os conflitos pessoais e sociais. Em outras palavras: se o palácio de Cristal é a rejeição do “sofimento, dúvida e negação”, as ruas e praças, pontes e aterros de São Petersburgo são precisamente onde essas experiências e impulsos estão mais à vontade.

O Homem do Subterrâneo progride nos infinitos projetos de sofimento, dúvida, negação, desejo e luta de São Petersburgo. São precisamente essas experiências que o tornam, como ele mesmo diz (e Dostoiévski sublinha, na última página do livro),

“mais vivo” que os leitores educados — ele os chama de “cavaleiros” — que fogem dele e de seu mundo (“Progresso seria Petersburgo queimar por inteiro”, disse o general irritadíssimo, em *Famaça*, de Turguêniev). Devemos agora ser capazes de compreender como *Notas do subterrâneo* pode ser, simultaneamente, um ataque severo às ideologias da modernização russa e uma das grandes obras canônicas do pensamento moderno. Dostoiévski, na sua crítica ao palácio de Cristal, está atacando a modernidade dos subúrbios e regiões fora dos limites urbanos — apenas um ideal na década de 1860 — em nome da modernidade da cidade. Em outras palavras: ele está afirmando a modernização como uma aventura urbana — uma aventura aterrorizadora e perigosa, como qualquer experiência real — contra a modernização de rotinas livres de problemas porém letais.

Há mais um pós-escrito irônico na história do palácio de Cristal. Joseph Paxton foi um dos maiores urbanistas do século XIX: projetou parques urbanos vastos e exuberantes que prefiguraram e inspiraram o trabalho de Olmsted nos EUA; concebeu e planejou um projeto abrangente de trânsito de massa para Londres, incluindo uma rede de metrô, quarenta anos antes que alguém ousasse construir um metrô em qualquer lugar. Seu palácio de Cristal — principalmente em sua encarnação pós-Exposição, em Sydenham Hill — também visava entriquer as possibilidades da vida urbana: seria um novo tipo de espaço social, um ambiente moderno arquitetônico que poderia unir todos os estratos sociais opostos e fragmentados de Londres. Poderia ser visto como um equivalente brilhante dos bulevares parisienses ou das perspectivas de Petersburgo que não existiam em Londres. Paxton, pois, teria feito oposição veementemente a qualquer uso de seu grande edifício contra a cidade.

Bem no final do século XIX, entretanto, Ebenezer Howard aprendeu as potencialidades antiurbanas do tipo de estrutura do palácio de Cristal e as explorou bem mais eficazmente que Chernyshevski. A obra imensamente influente de Howard, *Garden cities of to-morrow* (1898, revista em 1902), desenvolveu, poderosa e convincentemente, a ideia, já implícita em

Chernyshevski e nos utópicos franceses que tinha lido, de que a cidade moderna não era apenas espiritualmente degradada, mas também econômica e espiritualmente obsoleta. Howard repetidamente comparou a metrópole no século xx à diligência no século xix e usou o argumento de que o desenvolvimento suburbano era a chave tanto para a prosperidade material quanto para a harmonia espiritual do homem moderno. Howard aprendeu as potencialidades formais de o palácio de Cristal ser uma estufa humana — seu modelo inicial foram as estufas que Paxton construíra na juventude —, um ambiente supercontrolado; ele fez uso de seu nome e forma numa vasta arcada de lojas envidraçadas e num centro cultural que seria o coração do novo complexo suburbano.⁵³ *Garden cities of to-morrow* teve tremendo impacto sobre os arquitetos, projetistas e fomentadores da primeira metade do século xx; eles canalizaram todas as suas energias para a produção de ambientes “mais agradáveis e vantajosos” que deixariam para trás a metrópole turbulenta.

Explorar em detalhes a metamorfose do Homem do Subterrâneo e do palácio de Cristal na cultura e sociedade soviéticas nos desviaria de nosso objetivo. Posso, ao menos, sugerir como tal exploração deveria ser realizada. Deve-se notar, primeiro, que a primeira geração brilhante de arquitetos e projetistas soviéticos, embora discordasse em muitas coisas, era quase unânime na crença de que a metrópole moderna era uma expansão totalmente degenerada do capitalismo e que devia terminar. Aqueles que acreditavam que as cidades modernas continham alguma coisa digna de ser preservada eram estigmatizados como antimarxistas, direitistas e reacionários.⁵⁴ Segundo, mesmo aqueles que eram a favor de algumas formas de ambiente urbano concordavam que a rua da cidade era intrinsecamente perniciosa e devia desaparecer, ser substituída por um espaço urbano mais aberto, mais verde e, presumivelmente, mais harmonioso (seus argumentos se assemelhavam aos de Le Corbusier, que fez várias viagens a Moscou e exerceu grande influência no início do período soviético). A obra literária mais crítica da década soviética de 1920, o romance futurista e antitópico

de Evgeni Zamiatin, *Nós*, foi notoriamente suscetível a essa paisagem emergente. Zamiatin reencarna o palácio de Cristal de Chernyshevski e o vocabulário crítico de Dostoiévski num cenário visionário de arranha-céus de vidro e aço e arcadas envidraçadas brilhantemente concebido. O *motif* dominante no novo mundo cristalino de Zamiatin é o gelo, que simboliza para ele o congelamento do modernismo e da modernização em formas sólidas, implacáveis, devoradoras da vida. Contra a frieza e a uniformidade dessas estruturas recém-cristalizadas e de sua classe dominante recém-enrijecida, o herói e a heroína de Zamiatin evocam uma visão nostálgica da “avenida de seus dias no século xx, uma multidão heterogênea, confusa, ensurdecidamente estridente de pessoas, rodas, animais, cartazes, árvores, pássaros”. Zamiatin temia que a nova modernidade de aço frio e nivelamento estivesse extinguindo a “velha” modernidade da rua da cidade, vibrante e espontânea.⁵⁵

Os temores de Zamiatin não se concretizaram literalmente; seu espírito, contudo, foi muito bem levado a cabo. A jovem *vuss* simplesmente não tinha os recursos — capital, mão de obra especializada, tecnologia — para construir palácios de cristal deslumbrantes, mas foi modernizada o suficiente para — que infelicidade! — construir, manter e ampliar as estruturas sólidas de um Estado totalitário. A reencarnação concreta, no século xx, do palácio de Cristal acabou ocorrendo no outro lado do mundo, nos EUA. Lá, na geração pós-Segunda Guerra Mundial, o edifício lírico e fluido de Paxton emergiria, numa forma degradada porém reconhecível, reproduzido, mecânica e ineliminavelmente, por uma legião de sedes de corporações de vidro e aço e galerias de lojas suburbanas que cobriram todo o país.⁵⁶ Muito se tem dito, numa retrospectiva cada vez mais angustiada, sobre esse estilo difundido de construção. Mas o que é aí relevante é que um de seus impulsos fundamentais foi o desejo de fugir da moderna metrópole, “uma multidão heterogênea, confusa, ensurdecidamente estridente de pessoas, rodas, animais, cartazes, árvores, cores, pássaros”. Paxton, amante da cidade moderna, ficaria horrorizado em se ver num dos cristalinos

campi IBM suburbanos de nossos dias. Todavia, Chernyshevski decerto se sentiria à vontade: esse é precisamente o ambiente “mais vantajoso e agradável” em que seu sonho se baseava.

Tudo isso mostra quão bom profeta era Dostoiévski. Sua visão crítica do palácio de Cristal dá a entender como mesmo a mais heroica expressão de modernidade pode ser transformada num lígubre emblema da modernidade como rotina. Uma vez que o dinamismo pós-guerra do capital americano, europeu e japonês levou — irresistivelmente, como pareceu por certo tempo — à criação de um mundo de palácio de cristal, Dostoiévski tornou-se mais que nunca relevante e como jamais o fora anteriormente para a vida moderna cotidiana.

3. O SÉCULO XX: ASCENSÃO E QUEDA DA CIDADE

Qualquer tentativa de fazer justiça aos levantes políticos e culturais de Petersburgo durante os cinquenta anos seguintes desordenaria totalmente a estrutura deste livro. Mas valeria a pena pelo menos mostrar *flashes* da vida e da literatura da cidade no início do século XX, para apresentar alguns dos modos trágicos e estranhos segundo os quais temas e impulsos da Petersburgo do século XIX serão desenvolvidos.

1905: MAIS LUZ, MAIS SOMBRAS

Em 1905 Petersburgo se tornara um grande centro industrial, com perto de 200 mil operários de fábricas, mais da metade dos quais havia migrado do campo desde 1890. Agora, as descrições dos distritos industriais da cidade começam a apresentar um sintoma nervoso: “As fábricas cercavam a cidade como se formassem um anel, espremendo o centro comercial-administrativo da cidade com seu abraço”.⁵⁷ Desde 1896, data de uma greve têxtil que tomou toda a cidade, notavelmente disciplinada e coordenada, os trabalhadores de Petersburgo ocupam um ponto importante no mapa político europeu.

No domingo, 9 de janeiro de 1905, uma multidão desses operários, chegando a 200 mil homens, mulheres e crianças, move-se em massa de todos os pontos em direção ao centro da cidade, determinados a alcançar o palácio aonde levam todas as vias de Petersburgo. São conduzidos pelo encantador e carismático padre George Gapon, um capelão de confiança do Estado nas Metalúrgicas Putilov e organizador do Conselho de Operários de Fábrica de Petersburgo. As pessoas vão explicitamente sem armas (os ajudantes de Gapon revistaram a multidão e desarmaram algumas pessoas) e sem violência. Muitos levam imagens e cartazes do czar Nicolau II, e as pessoas entoam “Deus salve o czar” pelo caminho. O padre Gapon pediu ao czar que aparecesse perante o povo no palácio de Inverno e atendesse a suas necessidades, que ele trazia escritas em um pergaminho:

SENHOR — Nós, operários e residentes da cidade de São Petersburgo, de várias classes e condições sociais, nossas esposas, nossos filhos e nossos desamparados velhos pais, viemos a Vós, Senhor, para buscar justiça e proteção. Nós nos tornamos indigentes; estamos oprimidos e sobrecarregados de trabalho, além de nossas forças; não somos reconhecidos como seres humanos, mas tratados como escravos que devem suportar em silêncio seu amargo destino. Nós o temos suportado e estamos sendo empurrados mais e mais para as profundezas da miséria, injustiça e ignorância. Estamos sendo tão sufocados pela injustiça e lei arbitrária que não mais podemos respirar. Senhor, não temos mais forças! Nossas resistências estão no fim. Chegamos ao terrível momento em que é preferível a morte a prosseguir neste intolerável sofrimento.

Portanto, paramos de trabalhar e dissemos a nossos patrões que não voltaríamos até que cumprissem as nossas exigências.

A petição então exige jornada de trabalho de oito horas, salário mínimo de um rublo por dia, a abolição da hora extra