

909.82
H684e
2. ed.
2007

ERIC HOBSBAWM

ERA DOS EXTREMOS
O breve século XX
1914–1991

Tradução:
MARCOS SANTARRITA

Revisão técnica:
MARIA CÉLIA PAOLI

2ª edição
35ª reimpressão

103670
DEDALUS - ACERVO - FEA




COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 1994 by Eric Hobsbawm
Esta tradução é publicada por acordo com Pantheon Books, uma divisão da Random House, Inc.

Título original:
Age of extremes
The short twentieth century: 1914–1991

Capa:
Hélio de Almeida

Preparação:
Stella Weiss, Maria Laura Santos Bacellar,
Marcos Luiz Fernandes,
Sylvia Maria Pereira dos Santos

Índice remissivo:
Caren Inoue
Aline Sanchez Leme

Revisão:
Carmen S. da Costa
Touché! Editorial

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Hobsbawm, Eric J., 1917-
Era dos Extremos : o breve século XX : 1914-1991 / Eric
Hobsbawm ; tradução Marcos Santarrita ; revisão técnica
Maria Célia Paoli. — São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

Título original: Age of extremes : the short twentieth
century : 1914/1991.

Bibliografia.
ISBN 978-85-7164-468-7

1. Civilização moderna - Século 20 - História I. Título.

95-2689

CDD-909.82

Índices para catálogo sistemático:

1. Civilização mundial : Século 20 : História 909.82
2. Século 20 : Civilização mundial : História 909.82

2007

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone: (11) 3707-3500
Fax: (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br

ÍNDICE

Prefácio e agradecimentos	7
O século: vista aérea	11

Parte um A ERA DA CATÁSTROFE

1. A era da guerra total	29
2. A revolução mundial	61
3. Rumo ao abismo econômico	90
4. A queda do liberalismo	113
5. Contra o inimigo comum	144
6. As artes 1914-45	178
7. O fim dos impérios	198

Parte dois A ERA DE OURO

8. Guerra Fria	223
9. Os anos dourados	253
10. Revolução social	282
11. Revolução cultural	314
12. O Terceiro Mundo	337
13. "Socialismo real"	363

Parte três O DESMORONAMENTO

14. As Décadas de Crise	393
-------------------------------	-----

AS ARTES 1914-45

A Paris dos surrealistas é também um pequeno "universo" [...] No maior, o cosmo, as coisas não parecem diferentes. Também ali há encruzilhadas onde sinais espectrais lampejam no trânsito, e inconcebíveis analogias e ligações entre fatos são a ordem do dia. É a região da qual se comunica a lírica poesia do surrealismo.

Walter Benjamin, "Surrealismo", in *Rua de mão única* (1979, p. 231)

A nova arquitetura parece fazer pouco progresso nos EUA [...] Os defensores do novo estilo estão muito ansiosos, e alguns falam no estridente estilo pedagógico dos crentes no Imposto Único [...] mas, a não ser no nível dos projetos de fábricas, parecem não estar fazendo muitos seguidores.

H. L. Mencken, 1931

I

O motivo pelo qual brilhantes desenhistas de moda, uma raça notoriamente não analítica, às vezes conseguem prever as formas dos acontecimentos futuros melhor que os profetas profissionais é uma das mais obscuras questões da história; e, para o historiador da cultura, uma das mais fundamentais. É sem dúvida fundamental para quem queira entender o impacto da era dos cataclismos no mundo da alta cultura, das artes da elite, e sobretudo na vanguarda. Pois aceita-se geralmente que essas artes previram o colapso da sociedade liberal-burguesa com vários anos de antecedência (ver *A era dos impérios*). Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de "modernismo" já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura.

Um grande número de nomes que iria constar da lista de "modernistas" eminentes da maioria das pessoas já se encontravam maduros, produtivos ou

mesmo famosos em 1914.* Até mesmo T. S. Eliot, cuja poesia só foi publicada de 1917 em diante, já fazia parte do cenário vanguardista de Londres [como colaborador (com Pound) de *Blast*, de Wyndham Lewis]. Esses filhos da — no mais tardar — década de 1880 continuavam sendo ícones da modernidade quarenta anos depois. O fato de que vários homens e mulheres que só começaram a surgir após a guerra também chegassem às listas de eminentes "modernistas" da alta cultura surpreende menos que o domínio da geração mais velha.** (Assim, mesmo os sucessores de Schönberg — Alban Berg e Anton Webern — pertencem à geração de 1880.)

Na verdade, as únicas inovações formais depois de 1914 no mundo da vanguarda "estabelecida" parecem ter sido duas: o *dadaísmo*, que se transformou ou antecipou o *surrealismo* na metade ocidental da Europa, e o construtivismo soviético na oriental. O *construtivismo*, uma excursão por esqueleticas construções tridimensionais e de preferência móveis, que têm seu análogo mais próximo em algumas estruturas de parque de diversão (rodas gigantes, carecas enormes etc.), foi logo absorvido pelo estilo dominante da arquitetura e do desenho industrial, em grande parte por meio da Bauhaus (da qual falaremos mais à frente). Seus mais ambiciosos projetos, como a famosa torre inclinada giratória de Tatlin, em homenagem à Internacional Comunista, jamais chegaram a ser construídos, ou então tiveram vidas evanescentes como decoração dos primeiros rituais públicos soviéticos. Apesar de novo, o construtivismo pouco mais fez do que ampliar o repertório do modernismo arquitetônico.

O *dadaísmo* tomou forma no meio de um grupo misto de exilados em Zurique (onde outro grupo de exilados, sob Lenin, aguardava a revolução), em 1916, como um angustiado mas irônico protesto niilista contra a guerra mundial e a sociedade que a incubara, inclusive contra sua arte. Como rejeitava toda arte, não tinha características formais, embora tomasse emprestados alguns truques das vanguardas cubista e futurista pré-1914, entre eles a colagem, ou montagem de pedaços de imagens, inclusive de fotos. Basicamente, qualquer coisa que pudesse causar apoplexia entre os amantes de arte burguesa convencional era dadaísmo aceitável. O escândalo era seu princípio de coesão. Assim, a exposição por Marcel Duchamp (1887-1968) de um vaso de mictório público como "arte instantânea" em Nova York, em 1917, encaixava-se perfeitamente no espírito do dadaísmo, a que ele se juntou ao voltar dos EUA; mas sua discreta recusa posterior a ter qualquer relação com a arte — preferia jogar xadrez — não. Pois nada havia de discreto no dadaísmo.

(*) Matisse e Picasso; Schönberg e Stravinsky; Gropius e Mies van der Rohe; Proust, James Joyce, Thomas Mann e Franz Kafka; Yeats, Ezra Pound, Alexander Blok e Anna Akhmatova.

(**) Entre outros, Isaac Babel (1894); Le Corbusier (1897); Ernest Hemingway (1899); Bertolt Brecht, García Lorca e Hamus Eisler (todos nascidos em 1898); Kurt Weill (1900); Jean-Paul Sartre (1905); e W. H. Auden (1907).

O surrealismo, embora igualmente dedicado à rejeição da arte como era até então conhecida, igualmente dado a escândalos públicos e (como veremos) ainda mais atraído pela revolução social, era mais que um protesto negativo; como seria de esperar de um movimento centrado principalmente na França, um país onde toda moda exige uma teoria. Na verdade, podemos dizer que, enquanto o dadaísmo naufragava no início da década de 1920 com a era de guerra e revolução que lhe dera origem, o surrealismo saía dela com o que se tem chamado de “uma súplica pela ressurreição da imaginação, baseada no Inconsciente revelado pela psicanálise, os símbolos e sonhos” (Willett, 1978).

Sob certos aspectos, foi uma ressurreição, em trajes do século XX (ver *A era das revoluções*, capítulo 14), porém com mais senso de absurdo e diversão. Ao contrário das vanguardas “modernistas” dominantes, mas como o dadaísmo, o surrealismo não se interessava pela inovação formal como tal: se o Inconsciente se expressava num fluxo aleatório de palavras (“escrita automática”), ou no meticuloso estilo acadêmico século XIX em que Salvador Dalí (1904-89) pintava seus deliquescentes relógios em paisagens desertas, pouco importava. O que contava era reconhecer a capacidade da imaginação espontânea, não mediada por sistemas de controle racional, para extrair coesão do incoerente, e uma lógica aparentemente necessária do visivelmente ilógico ou mesmo impossível. O *Castelo nos Pireneus*, de René Magritte (1898-1967), cuidadosamente pintado à maneira de um postal, sai do topo de uma rocha imensa, como se houvesse brotado ali. Só que a rocha, como um ovo gigante, está flutuando no céu acima do mar, pintados com igual cuidado realista.

O surrealismo foi uma contribuição autêntica ao repertório das artes de vanguarda e sua novidade foi atestada por sua capacidade de causar impacto, incompreensão ou, o que era a mesma coisa, de provocar um riso às vezes embaraçado, mesmo entre os membros da vanguarda mais antiga. Essa foi a minha própria reação, admitidamente juvenil, à Exposição Surrealista Internacional de 1936 em Londres, e depois a um amigo pintor surrealista em Paris, cuja insistência em produzir o exato equivalente em óleo de uma foto de entranhas humanas achei difícil de entender. Apesar disso, em retrospecto, deve ser visto como um movimento admiravelmente fértil, sobretudo na França e em países como os hispânicos, onde a influência francesa era forte. Influenciou poetas de primeira categoria na França (Éluard, Aragón); Espanha (García Lorca); Europa Oriental e América Latina (César Vallejo no Peru, Pablo Neruda no Chile); e na verdade parte dele ainda ecoa na literatura de “realismo mágico” daquele continente muito tempo depois. Suas imagens e visões — Max Ernst (1891-1976), Magritte, Joan Miró (1893-1983) e sim, mesmo Salvador Dalí — tornaram-se parte das nossas. E, ao contrário da maioria das vanguardas ocidentais anteriores, de fato fertilizou a principal arte do século XX, a da câmera. Não por acaso o cinema tem dívidas com o surrealismo não apenas de Luis Buñuel (1900-83), mas também do principal roteirista do cine-

ma francês nessa era, Jacques Prévert (1900-77), enquanto o fotojornalismo tem dívidas com o surrealismo de Henri Cartier-Bresson (1908-).

No entanto, somando-se tudo, estas foram ampliações da revolução da vanguarda nas grandes artes, que já se dera antes que o mundo cujo colapso ela expressava se fizesse de fato em pedaços. Três coisas se podem observar sobre essa revolução na era dos cataclismos: a vanguarda se tornou, por assim dizer, parte da cultura estabelecida; foi pelo menos em parte absorvida pela vida cotidiana; e — talvez acima de tudo — tornou-se dramaticamente politizada, talvez mais que as grandes artes em qualquer período desde a Era das Revoluções. E, no entanto, jamais devemos esquecer que, durante todo esse período, continuou isolada dos gostos e preocupações das massas do próprio público ocidental, embora agora o invadissem mais do que esse público em geral admitia. A não ser por uma minoria um tanto maior que antes de 1914, não era do que a maioria das pessoas real e conscientemente gostavam.

Dizer que a nova vanguarda se tornou fundamental para as artes estabelecidas não é afirmar que tomou o lugar do clássico e da moda, mas que complementou os dois, e se tornou a prova de um sério interesse por assuntos culturais. O repertório operístico internacional continuou sendo essencialmente o que era na Era dos Impérios, tendo compositores nascidos no início da década de 1860 (Richard Strauss, Mascagni), ou mesmo antes (Puccini, Leoncavallo, Janacek), como os extremos limites da “modernidade”, como, em termos gerais, ainda continuam.*

Contudo, o parceiro tradicional da ópera, o balé, foi transformado num considerável veículo de vanguarda pelo grande empresário russo Sergei Diaghilev (1872-1929), sobretudo durante a Primeira Guerra Mundial. Após sua montagem de 1917, em Paris, de *Parade* (desenhos de Picasso, música de Satie, libreto de Jean Cocteau, notas do programa de Guillaume Apollinaire), cenários de gente como os cubistas George Braque (1882-1963) e Joan Gris (1887-1927); música composta ou reescrita por Stravinsky, De Falla, Milhaud e Poulenc tornaram-se de *rigueur*, enquanto os estilos de dança e coreografia eram modernizados de acordo. Antes de 1914, pelo menos na Grã-Bretanha, a Exposição Pós-Impressionista fora vaiada por um público filistino, enquanto Stravinsky causava escândalo aonde quer que fosse, como causou o Armory Show em Nova York e em outras partes. Após a guerra, os filisteios calaram-se diante das provocativas exposições do “modernismo”, das deliberadas declarações de independência do desacreditado mundo do pré-guerra, manifestos de revolução cultural. E, através do balé modernista, explorando sua combinação única de apelo esnobe, magnetismo da voga (mais a nova *Vogue*)

(*) É significativo o fato de que, com relativamente raras exceções — Alban Berg, Benjamin Britten — as grandes criações para o palco musical após 1918 — por exemplo *A ópera dos três vinténs*, *Mahagonny*, *Porgy and Bess* — não tenham sido escritas para teatros de ópera oficiais.

e status artístico de elite, a vanguarda irrompeu de sua paliçada. Graças a Diaghilev, escreveu uma figura típica do jornalismo cultural britânico da década de 1920, “a multidão apreciou positivamente os cenários dos melhores e mais ridicularizados pintores vivos. Ele nos deu Música Moderna sem lágrimas e Pintura Moderna sem risos” (Mortimer, 1925).

O balé de Diaghilev não era simplesmente um veículo para a difusão das artes de vanguarda, que, de qualquer modo, variavam de um país para outro. Nem, na verdade, foi a mesma vanguarda difundida por todo o mundo ocidental, pois, apesar da continuada hegemonia de Paris sobre grandes regiões de elite cultural, reforçada depois de 1918 pelo afluxo de expatriados americanos (a geração de Hemingway e Scott Fitzgerald), não mais havia na verdade uma alta cultura unificada no Velho Mundo. Na Europa, Paris competia com o Eixo Moscou—Berlim, até que o triunfo de Stalin e Hitler silenciou ou dispersou as vanguardas russa e alemã. Os fragmentos dos antigos impérios habsburgo e otomano seguiram seu próprio caminho em literatura, isolados por línguas que ninguém tentava séria ou sistematicamente traduzir até a era da diáspora antifascista na década de 1930. O extraordinário florescimento da poesia em língua espanhola dos dois lados do Atlântico não teve impacto quase nenhum até que a Guerra Civil Espanhola de 1936-9 a revelasse. Mesmo as artes menos prejudicadas pela torre de Babel, as de imagem e som, eram menos internacionais do que se poderia supor, como mostra uma comparação da posição relativa de, digamos, Hindemith dentro e fora da Alemanha, ou de Poulenc dentro e fora da França. Os cultos amantes de arte ingleses, inteiramente familiarizados mesmo com os membros conhecidos da École de Paris do entreguerras, talvez sequer tivessem ouvido falar dos nomes de pintores expressionistas alemães importantes como Nolde e Franz Marc.

Só havia na verdade duas artes de vanguarda que todos os porta-vozes da novidade artística, em todos os países, podiam com certeza admirar, e as duas vinham mais do Novo que do Velho Mundo: o cinema e o jazz. O cinema foi cooptado pela vanguarda durante algum tempo durante a Primeira Guerra Mundial, depois de inexplicavelmente ignorado por ela (ver *A era dos impérios*). Não apenas se tornou essencial admirar essa arte, e notadamente sua maior personalidade, Charles Chaplin (a quem poucos poetas modernos de respeito deixaram de dedicar uma composição), como também os próprios artistas de vanguarda se lançaram na realização cinematográfica, mais especialmente na Alemanha de Weimar e na Rússia soviética, onde na verdade dominaram a produção. O cânone de “filmes de arte” que se esperava que os fãs intelectuais admirassem em pequenos templos de cinema especializados durante a era dos cataclismos, de um lado a outro do globo, consistia essencialmente de criações da vanguarda como: *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein (1898-1948), de 1925, em geral considerado como a obra-prima de todos os tempos. A sequência da escadaria de Odessa nessa obra, que quem

tenha visto — como eu vi num cinema de vanguarda de Charing Cross, na década de 1930 — jamais esquece, foi descrita como “a sequência clássica do cinema mudo, e possivelmente os mais influentes seis minutos da história do cinema” (Manvell, 1944, pp. 47-8).

De meados da década de 1930 em diante, os intelectuais favoreceram o cinema francês populista de René Clair; Jean Renoir (não atipicamente, filho do pintor); Marcel Carné; o ex-surrealista Prévert; e Auric, ex-membro do cartel musical de vanguarda *Les Six*. Estes, como críticos não intelectuais gostavam de observar, eram menos agradáveis, embora sem dúvida mais artisticamente refinados que o grosso daquilo que centenas de milhões (incluindo os intelectuais) viam toda semana em palácios do cinema cada vez mais gigantescos e luxuosos, ou seja, a produção de Hollywood. Do outro lado, os *showmen* realistas de Hollywood foram quase tão rápidos quanto Diaghilev em perceber a contribuição da vanguarda ao lucro. “Tio” Carl Laemmle, o chefe da Universal Studios, talvez o menos intelectualmente ambicioso dos mandachuvas de Hollywood, cuidava de abastecer-se com os mais recentes homens e idéias nas visitas anuais à sua Alemanha natal, com o resultado de que o produto característico de seus estúdios, o filme de horror (Frankenstein, Drácula etc.), era às vezes uma cópia bastante próxima de modelos expressionistas alemães. O fluxo de diretores da Europa Central, como Lang, Lubitsch e Wilder, para o outro lado do Atlântico — e praticamente todos eles eram vistos como intelectuais em suas terras nativas — iria ter impacto considerável sobre a própria Hollywood, para não falar de técnicos como Karl Freund (1890-1969) ou Eugen Schufftan (1893-1977). Contudo, o caminho do cinema e das artes populares será examinado mais adiante.

O “jazz” da “Era do Jazz”, ou seja, uma espécie de combinação de negros americanos, *dance music* rítmica sincopada e uma instrumentação não convencional pelos padrões tradicionais, quase certamente despertou aprovação universal entre a vanguarda, menos por seus próprios méritos que como mais um símbolo de modernidade, da era da máquina, um rompimento com o passado — em suma, outro manifesto de revolução cultural. A equipe da Bauhaus se fez fotografar com um saxofone. A paixão autêntica pelo tipo de jazz hoje reconhecido como a grande contribuição dos EUA à música do século XX continuou sendo rara entre intelectuais estabelecidos, de vanguarda ou não, até a segunda metade do século. Os que a cultivaram, como eu depois da visita de Duke Ellington a Londres em 1933, eram uma pequena minoria.

Qualquer que fosse a linhagem local de modernismo, entre as guerras ele se tornou o emblema dos que queriam provar que eram cultos e atualizados. Se se gostava ou não, ou mesmo se se tinha ou não lido, visto ou ouvido obras dos nomes aprovados e reconhecidos — por exemplo pelos alunos de literatura inglesa da primeira metade da década de 1930, T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce e D. H. Lawrence —, era inconcebível não falar deles com conhe-

cimento. E o que é talvez mais interessante: a vanguarda intelectual de cada país reescreveu ou revalorizou o passado para encaixá-lo nas exigências contemporâneas. Os ingleses receberam firmes instruções de esquecer Milton e Tennyson, mas admirar John Donne. O mais influente crítico britânico da época, F. R. Leavis, de Cambridge, chegou mesmo a idealizar um cânone, ou “grande tradição”, de romances ingleses que era o exato oposto de uma verdadeira tradição, pois omitia da sucessão histórica qualquer coisa de que o crítico não gostasse, como tudo de Dickens, com exceção de um romance até então tido como uma das obras menores do mestre, *Hard times*.*

Para os amantes da pintura espanhola, Murilo agora estava fora de moda, mas a admiração por El Greco era obrigatória. Acima de tudo, porém, qualquer coisa relacionada com a Era do Capital e a Era dos Impérios (fora sua arte de vanguarda) era não apenas rejeitada: tornou-se praticamente invisível. Isso foi demonstrado não só pela queda vertical dos preços da pintura acadêmica do século XIX (e a correspondente, mas ainda modesta, ascensão dos impressionistas e modernistas posteriores): continuaram quase invendáveis até a década de 1960. As próprias tentativas de reconhecer algum mérito na construção vitoriana tinham em si um ar de deliberada provocação ao *verdadeiro* bom gosto, associados a reacionários de mau gosto. Este autor, criado entre os grandes monumentos arquitetônicos da burguesia liberal que cercam a velha “cidade interna” de Viena, ficou sabendo, por uma espécie de osmose cultural, que eles deviam ser encarados como inautênticos ou pomposos, ou as duas coisas juntas. Tais prédios só foram de fato destruídos *en masse* nas décadas de 1950 e 1960, as mais desastrosas na arquitetura moderna, motivo pelo qual uma Sociedade Vitoriana para proteção de prédios do período 1840-1914 só foi estabelecida na Grã-Bretanha em 1958 (mais de vinte anos depois de um Grupo Georgiano, para proteger a menos proscrita herança do século XVIII).

O impacto da vanguarda no cinema comercial já sugere que o “modernismo” começava a deixar sua marca na vida diária. Fez isso obliquamente, com produções que o grande público não considerava “arte”, e conseqüentemente não tinham de ser julgadas por um critério de valor estético *a priori*: primeiramente na publicidade, no desenho industrial, na arte gráfica comercial e em objetos genuínos. Assim, entre os defensores da modernidade, a famosa cadeira tubular de Marcel Breuer (1925-9) trazia uma enorme carga ideológica e estética (Giedion, 1948, pp. 488-95). Contudo, iria abrir caminho para o mundo moderno não como um manifesto, e sim como a modesta mas universalmente útil cadeira móvel empilhável. Porém não pode haver dúvida alguma de que, menos de vinte anos depois da eclosão da Primeira Guerra Mundial, a vida metropolitana de todo o mundo ocidental encontrava-se claramente mar-

(*) Para ser justo, o dr. Leavis acabou, embora um pouco relutantemente, encontrando palavras mais adequadas de apreciação para esse grande escritor.

cada pelo modernismo, mesmo em países como os EUA e a Grã-Bretanha, que pareciam não receptivos a ele na década de 1920. A aerodinâmica, que varreu o *design* americano de produtos adequados e inadequados a ela a partir do início da década de 1930, ecoava o futurismo italiano. O estilo *art déco* (derivado da Exposição de Artes Decorativas de Paris, de 1925) domesticou a angularidade e abstração modernistas. A revolução moderna do livro em brochura na década de 1930 (Penguin Books) abria caminho para a tipografia de vanguarda de Jan Tschichold (1902-74). O ataque frontal do modernismo ainda era desviado. Só depois da Segunda Guerra Mundial o chamado Estilo Internacional de arquitetura modernista transformou o cenário urbano, embora seus principais propagandistas e praticantes — Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright etc. — estivessem em atividade há muito tempo. Com algumas exceções, o grosso dos prédios públicos, inclusive de projetos habitacionais de municipalidades da esquerda, que se poderia esperar simpatizassem com a nova arquitetura de preocupações sociais, mostravam pouco sinal de sua influência, a não ser uma aparente antipatia pelo enfeite. A maior parte da maciça reconstrução da “Viena Vermelha” operária na década de 1920 foi feita por arquitetos que mal figuram, caso figurem, na maioria das histórias da arquitetura. Mas os equipamentos menores da vida diária foram rapidamente remodelados pela modernidade.

Devemos deixar que o historiador de arte decida até onde isso se deveu à herança dos movimentos de artes e ofícios e da *art nouveau*, em que a arte de vanguarda se empenhara para uso diário; até onde veio dos construtivistas russos; alguns dos quais decidiram deliberadamente revolucionar o desenho de produção de massa; até onde veio da adequação do purismo modernista à moderna tecnologia doméstica (por exemplo, o *design* de cozinha). Permanece o fato de que um estabelecimento de vida curta, que começou principalmente como centro de vanguarda política e artística, veio a dar o tom na arquitetura e nas artes aplicadas de duas gerações. Foi a Bauhaus, ou a escola de arte e desenho de Weimar e depois Dessau na Alemanha Central (1919-33), cuja existência coincidiu com a República de Weimar — acabou dissolvida pelos nacional-socialistas pouco depois de Hitler tomar o poder. A lista de nomes de uma forma ou de outra associados à Bauhaus parece um *Who's Who* das artes avançadas entre o Reno e os Urais: Gropius e Mies van der Rohe; Lyonel Feininger, Paul Klee e Wassily Kandinsky; Malevich, El Lissitzky, Moholy-Nager etc. Sua influência se baseava não só nesses talentos, mas — a partir de 1921 — num deliberado afastamento da velha tradição de artes e ofícios e belas artes (de vanguarda) em direção a *designs* de uso prático e produção industrial: carrocerias de carros (de Gropius), poltronas de aviões, arte gráfica publicitária (uma paixão do construtivista russo El Lissitzky), além do desenho das cédulas de 1 e 2 milhões de marcos durante a grande hiperinflação alemã de 1923.

A Bauhaus — como mostram seus problemas com políticos hostis a ela — foi considerada profundamente subversiva. E na verdade algum tipo de compromisso político domina as artes “sérias” na Era da Catástrofe. Na década de 1930, chegou até a Grã-Bretanha, ainda um porto seguro de estabilidade social e política em meio à revolução européia, e aos EUA, distantes da guerra mas não da Grande Depressão. Esse compromisso político não era de modo algum apenas da esquerda, embora os amantes radicais de arte achassem difícil, sobretudo quando jovens, aceitar que gênio criador e opiniões progressistas não andassem juntos. Contudo, especialmente na literatura, opiniões profundamente reacionárias, às vezes traduzidas em práticas fascistas, eram bastante comuns na Europa Ocidental. Os poetas T. S. Eliot e Ezra Pound na Grã-Bretanha e no exílio; William Butler Yeats (1865-1939) na Irlanda; o romancista Knut Hamsun (1859-1952) na Noruega, um apaixonado colaborador dos nazistas; D. H. Lawrence na Grã-Bretanha e Louis Ferdinand Céline na França (1884-1961) são exemplos óbvios. Os brilhantes talentos dos emigrados russos não podem, claro, ser automaticamente classificados como “reacionários”, embora alguns deles o fossem, ou assim se tornassem; pois a recusa a aceitar o bolchevismo unia emigrados de opiniões políticas largamente diferentes.

Apesar disso, provavelmente seria seguro dizer que no ambiente da guerra mundial e da Revolução de Outubro, e mais ainda na era de antifascismo das décadas de 1930 e 1940, foi a esquerda, muitas vezes a esquerda revolucionária, que basicamente atraiu a vanguarda. Na verdade, guerra e revolução politizaram vários movimentos de vanguarda não políticos antes da guerra na França e na Rússia. (A maior parte da vanguarda russa, porém, não mostrou qualquer entusiasmo inicial pelo movimento de Outubro.) Como a influência de Lenin trouxe o marxismo de volta ao mundo ocidental, também assegurou a conversão das vanguardas ao que os nacional-socialistas, não incorretamente, chamavam de “bolchevismo cultural” (*Kulturbolschewismus*). O dadaísmo era a favor da revolução. Seu sucessor, o surrealismo, só tinha problemas para decidir que tipo de revolução, a maioria da seita preferindo Trotski a Stalin. O Eixo Moscou—Berlim, que influenciou tão grande parte da cultura, baseava-se em simpatias comuns. Mies van der Rohe construiu um monumento aos líderes espartaquistas assassinados Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo para o Partido Comunista alemão. Gropius, Bruno Taut (1880-1938), Le Corbusier, Hannes Mayer e toda a “Brigada Bauhaus” aceitaram encomendas soviéticas — verdade que numa época em que a Grande Depressão tornava a URSS não apenas ideológica, mas também profissionalmente atraente para os arquitetos ocidentais. Mesmo o cinema alemão, em essência não muito político, foi radicalizado, como atesta o maravilhoso diretor G. W. Pabst (1885-1967), um homem mais interessado em apresentar mulheres que assuntos públicos, e mais tarde bastante disposto a trabalhar sob os nazistas. Contudo, nos últimos anos de Weimar foi autor de alguns dos filmes mais radicais, incluindo *A ópera dos três vinténs*, de Brecht-Weill.

A tragédia dos artistas modernistas, de esquerda ou direita, foi que o compromisso político muito mais efetivo de seus próprios movimentos de massa e de seus próprios governantes — para não falar de seus adversários — os rejeitaram. Com a parcial exceção do fascismo italiano influenciado pelo futurismo, os novos regimes autoritários da direita e da esquerda preferiam prédios e vistas monumentais anacrônicos e gigantescos, representações edificantes na pintura e na escultura, elaboradas interpretações dos clássicos no palco e ideologia aceitável em literatura. Hitler, claro, era um pintor frustrado que acabou encontrando um jovem arquiteto competente para realizar suas concepções gigantescas, Albert Speer. Contudo, nem Mussolini, nem Stalin, nem o general Franco, os quais inspiraram todos seus próprios dinossauros arquitetônicos, começaram a vida com tais ambições pessoais. Nem a vanguarda alemã, nem a russa, portanto, sobreviveram à ascensão de Hitler e Stalin, e os dois países, na ponta de tudo que era avançado e reconhecido nas artes da década de 1920, quase desapareceram do panorama cultural.

Retrospectivamente, podemos perceber melhor que os contemporâneos o desastre cultural que o triunfo de Hitler e Stalin se revelou, ou seja, como as artes de vanguarda tinham raízes no solo revolucionário da Europa Central e Oriental. O melhor vinho das artes parecia dar nas encostas raídas de lava dos vulcões. Não era apenas que as autoridades culturais de regimes politicamente revolucionários davam mais reconhecimento oficial, isto é, patrocínio, aos revolucionários artísticos que os conservadores que eles substituíram, mesmo que suas autoridades políticas não mostrassem entusiasmo. Anatol Lunacharsky, o “Comissário para Esclarecimento”, estimulava a vanguarda, embora o gosto de Lenin em arte fosse bastante convencional. O governo social-democrata da Prússia, antes de ser expulso do cargo em 1933 (sem resistência) pelas autoridades do Reich alemão, mais de direita, encorajou o maestro radical Otto Klemperer a transformar um dos teatros de ópera de Berlim numa vitrine de tudo que era avançado em música entre 1928 e 1931. Contudo, de uma maneira indefinível, também parece que as épocas de cataclismo aumentaram as sensibilidades, aguçaram as paixões dos que as viveram, na Europa Central e Oriental. A visão deles era dura, sem alegria, e a própria dureza e o senso trágico que a infundiam eram o que às vezes dava a talentos não especialmente destacados uma amarga eloquência denunciatória, por exemplo B. Traven, um insignificante emigrante boêmio anarquista antes ligado à breve República Soviética de Munique de 1919, que passou a escrever sobre marinheiros e o México (*O tesouro de sierra Madre*, de Huston e com Bogart, baseou-se nele). Sem isso, ele teria continuado em merecida obscuridade. Quando um artista desses perdia o senso de que o mundo era intolerável, como fez o selvagem satirista alemão George Grosz ao emigrar para os EUA após 1933, restava-lhe apenas sentimentalismo tecnicamente competente.

A arte de vanguarda centro-européia da era dos cataclismos raramente

expressou esperança, embora seus membros politicamente revolucionários estivessem comprometidos com uma visão positiva do futuro, por convicções ideológicas. Suas mais vigorosas realizações, a maioria datando dos anos anteriores à supremacia de Hitler e Stalin — “Não posso pensar no que dizer sobre Hitler”,* brincava o grande satirista austríaco Karl Kraus, que a Primeira Guerra Mundial deixara tudo menos mudo (Kraus, 1922) —, brotaram do apocalipse e da tragédia: a ópera *Wozzek* de Alban Berg (apresentada pela primeira vez em 1926); *A ópera dos três vinténs* (1928) e *Mahagonny* (1931), de Brecht e Weill; *Die Massnahme* (1930), de Brecht-Eisler; os contos da *Cavalaria vermelha* (1926), de Isaac Babel; o filme *Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein; ou *Berlin-Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. Quanto ao colapso do império habsburgo, produziu uma extraordinária explosão de literatura, que foi da denúncia de *Os últimos dias da humanidade* (1922), de Karl Kraus, passando pela ambígua bufoneria de *O bravo soldado Schwejk* (1921), até a melancólica lamentação de *Radetskymarsch* (1932), de Joseph Roth, e a interminável auto-reflexão de *O homem sem qualidades* (1930), de Robert Musil. Nenhum conjunto de acontecimentos políticos do século XX teve um impacto tão profundo sobre a imaginação criadora, embora à sua maneira a revolução e guerra civil irlandesas (1916-22), com O’Casey, e de um modo mais simbólico a Revolução Mexicana (1910-20), com seus muralistas — mas não a Revolução Russa —, tivessem influenciado as artes em seus respectivos países. Um império destinado a cair como metáfora de uma elite cultural ocidental minada e em desmoronamento ela própria: essas imagens há muito rondavam os escuros desvãos da imaginação centro-européia. O fim da ordem encontrou expressão nas *Elegias de Duino* (1913-23), do grande poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926). Outro escritor de Praga, de língua alemã, apresentou um sentido ainda mais absoluto da incompreensibilidade da situação humana, individual e coletiva: Franz Kafka (1883-1924), cuja obra foi quase toda publicada postumamente.

Essa, pois, foi a arte criada

nos dias em que o mundo desabava
nas horas em que fugiam as fundações da Terra

para citar o intelectual clássico e poeta A. E. Housman, que estava longe da vanguarda (Housman, 1988, p. 138). Essa era uma arte com a visão do “anjo da história”, que o marxista judeu alemão Walter Benjamin (1892-1940) dizia reconhecer no quadro *Angelus novus*, de Paul Klee:

O rosto volta-se para o passado. Onde vemos uma cadeia de acontecimentos à nossa frente, ele vê uma única catástrofe, que prossegue amontoando detritos sobre ruínas até chegarem a seus pés. Se ao menos ele pudesse ficar para acordar

(*) “*Mir fällt zu Hitler nichts ein.*” Isso não impediu Kraus, após um longo silêncio, de escrever umas cem páginas sobre o assunto, que no entanto ultrapassou sua compreensão.

os mortos e juntar os fragmentos do que se quebrou! Mas sopra uma tempestade dos lados do Paraíso, batendo em suas asas com tal força que o Anjo não mais pode fechá-las. Essa tempestade o leva irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o monte de detritos a seus pés chega aos céus. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (Benjamin, 1971, pp. 84-5)

A Oeste da zona de colapso e revolução, o senso de inelutável cataclismo era menor, mas o futuro parecia igualmente enigmático. Apesar do trauma da Primeira Guerra Mundial, a continuidade com o passado não foi tão obviamente rompida até a década de 1930, a da Grande Depressão, do fascismo e da guerra.* Mesmo assim, em retrospecto, o estado de espírito dos intelectuais ocidentais parece menos desesperado e mais esperançoso que os dos centro-europeus, agora espalhados e isolados de Moscou a Hollywood, ou dos europeus do Leste, cativos silenciados pelo fracasso e o terror. Continuavam a achar que defendiam valores ameaçados, mas ainda não destruídos, para revitalizar o que estava vivo em sua sociedade, se necessário transformando-a. Como veremos (capítulo 18), grande parte da cegueira ocidental para com os erros da União Soviética de Stalin deveu-se à convicção de que, afinal, ela representava os valores do Iluminismo contra a desintegração da razão; do “progresso” no sentido antigo e simples, muito menos problemático que o “vento soprando do Paraíso” de Walter Benjamin. Só entre os ultra-reacionários encontrávamos o sentido do mundo como uma tragédia incompreensível, ou melhor, como para o maior romancista britânico da época, Evelyn Waugh (1903-66), uma comédia negra para estóicos; ou, como para o romancista francês Louis Ferdinand Céline, um pesadelo até para os cínicos. Embora o melhor e mais inteligente jovem poeta da vanguarda britânica da época, W. H. Auden (1907-73), percebesse a história como tragédia — *Spain, Palais des Beaux-Arts* —, o estado de espírito do grupo do qual ele era o centro achava a situação humana bastante aceitável. Os mais impressionantes artistas de vanguarda britânicos, o escultor Henry Moore (1898-1986) e o compositor Benjamin Britten (1913-76), dão a impressão de que estariam bastante dispostos a deixar que a crise mundial os contornasse, caso ela não se houvesse intrometido. Mas ela o fez.

As artes de vanguarda ainda eram um conceito restrito à cultura da Europa e seus entornos e dependências, e mesmo lá os pioneiros na fronteira da revolução artística muitas vezes ainda se voltavam ansiosos para Paris e mesmo — em medida menor, mas surpreendente — para Londres.** Ainda não se

(*) Na verdade, os grandes ecos literários da Primeira Guerra Mundial só começaram a reverberar lá pelo fim da década de 1920, quando *Nada de novo no front* (1929; filme de Hollywood, 1930), de Erich Maria Remarque, vendeu 2,5 milhões de exemplares em um ano e meio, em 25 línguas.

(**) O escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) era conhecidamente anglófilo e voltado para a Inglaterra; o extraordinário poeta grego alexandrino K. P. Kaváfis (1863-1933) na verdade tinha o inglês como primeira língua, assim como — pelo menos para fins literários —

voltavam para Nova York. O que isso significa é que a vanguarda não europeia mal existia fora do hemisfério ocidental, onde se achava firmemente ancorada tanto na experimentação artística quanto na revolução social. Seus mais conhecidos representantes nessa época, os pintores muralistas da revolução mexicana, discordavam apenas sobre Stalin e Trotski, mas não sobre Zapata e Lenin, a quem Diego de Rivera (1886-1957) insistiu em incluir num afresco destinado ao novo Rockefeller Center em Nova York (um triunfo de *art déco* que só ficava atrás do prédio da Chrysler), para desprazer dos Rockefeller.

Contudo, para a maioria dos artistas no mundo não ocidental o problema era a modernidade, não o modernismo. Como iriam seus escritores transformar vernáculos falados em idiomas literários flexíveis e compreensíveis para o mundo contemporâneo, como faziam os bengaleses desde meados do século XIX na Índia? Como os homens (talvez, naqueles novos tempos, até as mulheres) iriam escrever poesia em urdu, e não mais no persa clássico até então obrigatório para tais fins? Em turco, e não mais no árabe clássico que a revolução de Atatürk lançara na lata de lixo da história, junto com o fez e o véu das mulheres? Que iriam fazer, em países de culturas antigas, com relação as suas tradições? Artes que, por mais atraentes que fossem, não pertenciam ao século XX? Abandonar o passado era revolucionário o suficiente para fazer parecer irrelevante ou mesmo incompreensível a revolta ocidental de uma fase da modernidade contra a outra. Tchecov e Tolstói podiam parecer modelos mais adequados que James Joyce para os que achavam que sua tarefa — e sua inspiração — era “ir ao povo” e pintar um quadro realista de seus sofrimentos e ajudá-lo a revoltar-se. Até os escritores japoneses, que aderiram ao modernismo na década de 1920 (provavelmente pelo contato com o futurismo italiano), tinham um contingente “proletário” socialista ou comunista forte, e de quando em quando dominante (Keene, 1984, capítulo 15). Na verdade, o primeiro grande escritor moderno chinês, Lu Hsün (1881-1936), rejeitou deliberadamente os modelos ocidentais e voltou-se para a literatura russa, onde “podemos ver a boa alma dos oprimidos, seus sofrimentos e lutas” (Lu Hsün, 1975, p. 23).

Para a maioria dos talentos criativos do mundo não europeu que não estavam confinados por suas tradições nem eram simples ocidentalizadores, a tarefa principal parecia ser descobrir, erguer o véu e apresentar a realidade contemporânea de seus povos. O realismo era o movimento deles.

II

De certa forma, esse desejo uniu as artes do Oriente e do Ocidente. Pois

Fernando Pessoa (1888-1935), o maior poeta português do século. É bem conhecida a influência de Kipling sobre Brecht.

ficava cada vez mais claro que o século XX era o do homem comum, e dominado pelas artes produzidas por e para ele. Dois instrumentos interligados tornaram o mundo do homem comum visível e capaz de documentação como jamais antes: a reportagem e a câmera. Nenhum dos dois era novo (ver *A era do capital*, capítulo 15; *A era dos impérios*, capítulo 9), mas entraram numa era de ouro de consciência própria depois de 1914. Os escritores, sobretudo nos EUA, não apenas se viam como registradores ou repórteres, mas escreviam para jornais e na verdade eram ou tinham sido jornalistas: Ernest Hemingway (1889-1961), Theodore Dreiser (1871-1945), Sinclair Lewis (1885-1951). “Reportagem” — o termo aparece pela primeira vez em dicionários franceses em 1929, e em ingleses em 1931 — tornou-se um gênero aceito de literatura socialmente crítica e de apresentação visual na década de 1920, em grande parte sob a influência da vanguarda revolucionária russa, que louvava o fato acima da diversão popular que a esquerda europeia sempre condenara como o ópio do povo. O jornalista comunista tcheco Egon Erwin Kisch, que se orgulhava do nome de “Repórter com Pressa” (*Der rasende Reporter*, 1925, era o título da primeira de uma série de suas reportagens), parece ter posto o termo em circulação na Europa Central. A palavra se espalhou, sobretudo através do cinema, pela vanguarda ocidental. Suas origens são claramente visíveis nas partes denominadas “Jornal da tela” e “O olho da câmera” — alusão ao cine-documentarista Dziga Vertov — com que a narrativa é entrecortada na trilogia *USA*, de John dos Passos (1896-1970), escrita no período esquerdista do romancista. Nas mãos da vanguarda de esquerda, o “cinedocumentário” se tornou um movimento com consciência própria, mas na década de 1930 mesmo os profissionais menos ousados do ramo de notícias e revistas reivindicavam um *status* intelectual e criativo mais elevado, transformando alguns jornais da tela, em geral desprezíveis e tapa-buracos, em mais grandiosos documentários como “Marcha do tempo”, e tomando de empréstimo as inovações de fotógrafos da vanguarda, como os pioneiros do comunista AIZ da década de 1920, para criar uma era de ouro da revista ilustrada: *Life* nos EUA, *Picture Post* na Grã-Bretanha, *Vu* na França. Contudo, fora dos países anglosaxônicos, ela só começou a florescer em massa após a Segunda Guerra Mundial.

O novo fotojornalismo devia seus méritos não só aos homens talentosos — às vezes até mulheres — que descobriram a fotografia como meio de comunicação, à ilusória crença de que “a câmera não mente”, ou seja, que de algum modo ela representava a verdade “real”, e às melhorias técnicas que tornaram fáceis as fotos não posadas com as novas câmeras em miniatura (a Leica foi lançada em 1924), mas talvez acima de tudo ao domínio universal do cinema. Homens e mulheres aprenderam a ver a realidade através de lentes de câmeras. Pois embora aumentasse a circulação da palavra impressa (agora também cada vez mais intercalada com fotos de rotogravura na imprensa sen-

sacionalista), esta perdeu terreno para o cinema. A Era da Catástrofe foi a era da tela grande de cinema. Em fins da década de 1930, para cada britânico que comprava um jornal diário, dois compravam um ingresso de cinema (Stevenson, pp. 396, 403). Na verdade, à medida que se aprofundava a Depressão e o mundo era varrido pela guerra, a frequência nos cinemas no Ocidente atingia o mais alto pico de todos os tempos.

No novo veículo visual, as artes de vanguarda e de massa se fertilizavam umas às outras. Na verdade, nos velhos países do Ocidente o domínio das camadas educadas e um certo elitismo penetraram mesmo o veículo de massa do cinema, produzindo uma época de ouro para o cinema mudo alemão durante a era de Weimar, para o filme sonoro francês na década de 1930, e para o cinema italiano assim que retiraram a manta do fascismo que encobria seus talentos. Desses, talvez o cinema populista francês da década de 1930 tenha sido o mais bem-sucedido na combinação do que os intelectuais queriam de cultura com o que o grande público queria de diversão. Foi o único cinema intelectual que jamais esqueceu a importância da trama, especialmente de amor e crime, e o único capaz de fazer boas piadas. Onde a vanguarda (política e artística) fez somente o que quis inteiramente, como no movimento documentário ou na arte agitprop [agitação e propaganda], seu trabalho raramente atingiu mais que pequenas minorias.

Contudo, não é a contribuição da vanguarda que torna importantes as artes de massa da época. É sua hegemonia cultural cada vez mais inegável, embora, como vimos, fora dos EUA ainda não tivessem escapado inteiramente da supervisão da elite cultural. As artes (ou melhor, diversões) que se tornaram dominantes foram as que se dirigiam a massas mais amplas do que o grande, e crescente, público de classe média e classe média baixa com gostos tradicionais. Estas ainda dominavam o “boulevard” europeu, ou o teatro do “West End”, ou seus equivalentes, pelo menos até Hitler dispersar os fabricantes de tais produtos, mas seu interesse é pequeno. O fato mais interessante nessa região média foi o crescimento extraordinário, explosivo, de um gênero que dera alguns sinais de vida antes de 1914, mas nenhum indício de seus triunfos posteriores: a história policial, agora escrita em tamanho de livro. O gênero era basicamente britânico — talvez um tributo ao Sherlock Holmes de A. Conan Doyle, que se tornou internacionalmente conhecido na década de 1890 — e, o que é mais surpreendente, em grande parte feminino e acadêmico. Sua pioneira, Agatha Christie (1891-1976), continua sendo *best-seller* até hoje. As versões internacionais desse gênero ainda eram bastante inspiradas pelo modelo britânico, ou seja, tratavam quase exclusivamente de assassinatos como um jogo de salão, que exigia a mesma engenhosidade dos jogos de palavras cruzadas com dicas enigmáticas de alta classe, que eram uma especialidade ainda mais britânica. O gênero é melhor visto como uma curiosa invocação a uma ordem social ameaçada mas ainda não rompida. O assassinato, que agora se

tornava o crime central, quase único, para mobilizar o detetive, estoura num ambiente caracteristicamente ordeiro — a casa de campo, ou algum meio profissional conhecido — e é reconstituído até apontar uma das maçãs podres que confirmam a sanidade do resto do barril. Restaura-se a ordem com a razão, aplicada ao problema pelo detetive, que representa ele próprio (ainda era quase sempre um homem) o ambiente. Daí talvez a insistência no investigador *privado*, a menos que o próprio policial fosse, ao contrário da maioria de sua espécie, um membro das classes alta ou média. Era um gênero profundamente conservador, embora ainda autoconfiante, ao contrário da ascensão contemporânea do mais histérico *thriller* de agente secreto (também basicamente britânico), um gênero com grande futuro na segunda metade do século. Seus autores, homens de méritos literários modestos, muitas vezes encontravam um cenário adequado no serviço secreto de seu país.*

Em 1914, os veículos de comunicação de massa em escala moderna já podiam ser tidos como certos em vários países ocidentais. Mesmo assim, seu crescimento na era dos cataclismos foi espetacular. A circulação de jornais nos EUA cresceu muito mais rápido que a população, dobrando entre 1920 e 1950. Nessa altura, vendia-se entre trezentos e 350 jornais por cada cem homens, mulheres e crianças de um país “desenvolvido” típico, embora os escandinavos e australianos consumissem ainda mais publicações, e os urbanizados britânicos, talvez por ser sua imprensa mais nacional que local, compravam espantosos seiscentos exemplares para cada mil habitantes (*UN Statistical Yearbook*, 1948). A imprensa atraía os alfabetizados, embora em países de escolaridade de massa fizesse o melhor possível para satisfazer os semi-alfabetizados com ilustrações e histórias em quadrinhos, ainda não admiradas pelos intelectuais, e desenvolvendo uma linguagem muito colorida, apelativa e pseudodemótica, que evitava palavras de muitas sílabas. Sua influência na literatura não foi pequena. O cinema, por outro lado, fazia poucas exigências à alfabetização, e depois que aprendeu a falar, em fins da década de 1920, praticamente nenhuma ao público de língua inglesa.

Contudo, ao contrário da imprensa, que na maioria das partes do mundo interessava apenas a uma pequena elite, o cinema foi quase desde o início um veículo de massa internacional. O abandono da linguagem potencialmente universal do filme mudo, com seus códigos testados de comunicação intercultural, com certeza muito fez para tornar internacionalmente familiar o inglês falado, e com isso ajudou a estabelecer a língua como o patoá global do fim do século. Pois na era de ouro de Hollywood os filmes eram principalmente

(*) Os ancestrais do moderno *thriller* ou romance policial “grosso” eram muito mais demóticos. Dashiell Hammett (1894-1961) começou como agente da Pinkerton e publicou em revistas *pulp* [de pacotilha]. Aliás, o único autor a transformar a história policial em literatura autêntica, o belga Georges Simenon (1903-89), era um escritor autodidata que escrevia por contrato.

americanos — a não ser no Japão, onde se faziam quase tantos longas-metragens quanto nos EUA. Quanto ao resto do mundo, às vésperas da Segunda Guerra Mundial Hollywood fazia quase tantos filmes quanto todas as outras indústrias combinadas, mesmo incluindo a Índia, que já produzia cerca de 170 por ano para um público tão grande quanto o do Japão e quase tanto quanto o dos EUA. Em 1937, produziu 567 filmes, ou cerca de mais de dez por semana. A diferença entre a capacidade hegemônica do capitalismo e a do socialismo burocratizado é a que existe entre esse número e os 41 filmes que a URSS dizia ter produzido em 1938. Apesar disso, por motivos lingüísticos óbvios, o predomínio global tão extraordinário de uma única indústria não podia durar. De qualquer modo, não sobreviveu à desintegração do “sistema de estúdios”, que atingiu seu auge nessa época como uma máquina de produção de sonhos em massa, mas desmoronou pouco depois da Segunda Guerra Mundial.

O terceiro dos veículos de massa era inteiramente novo: o rádio. Ao contrário dos outros dois, baseava-se sobretudo na propriedade privada do que ainda era um maquinário sofisticado, e assim se restringia, em essência, aos países “desenvolvidos” relativamente prósperos. Na Itália, o número de aparelhos de rádio não ultrapassou o de automóveis até 1931 (Isola, 1990). As grandes concentrações de aparelhos de rádio se encontravam, na véspera da Segunda Guerra Mundial, nos EUA, Escandinávia, Nova Zelândia e Grã-Bretanha. Contudo, nesses países ele avançou em ritmo espetacular, e mesmo os pobres podiam comprá-lo. Dos 9 milhões de aparelhos da Grã-Bretanha em 1939, metade foi comprada por pessoas que ganhavam entre 2,5 e quatro libras por semana — uma renda modesta — e outros 2 milhões por pessoas ganhando menos que isso (Briggs, 1961; vol. 2, p. 254). Talvez não surpreenda o fato de que a audiência de rádio duplicou nos anos da Grande Depressão, quando sua taxa de crescimento foi mais rápida do que antes ou depois. Pois o rádio transformava a vida dos pobres, e sobretudo das mulheres pobres presas ao lar, como nada fizera antes. Trazia o mundo à sua sala. Daí em diante, os mais solitários não precisavam mais ficar inteiramente sós. E toda a gama do que podia ser dito, cantado, tocado ou de outro modo expresso em som estava agora ao alcance deles. Surpreende, portanto, que um veículo desconhecido, quando a Primeira Guerra Mundial acabou, houvesse conquistado 10 milhões de lares nos EUA no ano da quebra da Bolsa, mais de 27 milhões em 1939 e mais de 40 milhões em 1950?

Ao contrário do cinema, ou mesmo da nova imprensa de massa, o rádio não transformou de nenhum modo profundo a maneira humana de perceber a realidade. Não criou novos meios de ver ou estabelecer relações entre as impressões dos sentidos e as idéias (ver *A era dos impérios*). Era simplesmente um veículo, não uma mensagem. Mas sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconceivelmente poderosa de informação

de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade. No início da década de 1930, o presidente dos EUA já descobrira o potencial da “conversa ao pé da lareira” pelo rádio, e o rei da Grã-Bretanha o das transmissões de Natal da família real (1932 e 1933, respectivamente). Na Segunda Guerra Mundial, com sua interminável demanda de notícias, o rádio alcançou a maioria como instrumento político e meio de informação. O número de aparelhos de rádio na Europa Continental aumentou substancialmente em todos os países, a não ser nos muito arrasados por batalhas (Briggs, 1961, vol. 3, apêndice C). Em vários casos, seu número duplicou ou mais que duplicou. Na maioria dos países não europeus, sua ascensão foi ainda mais acentuada. Seu uso pelo comércio, embora desde o começo dominasse as ondas aéreas nos EUA, teve uma conquista mais difícil em outras partes, uma vez que, por tradição, os governos relutavam em abrir mão do controle sobre um meio tão poderoso de influenciar cidadãos. A BBC manteve seu monopólio público. Onde a transmissão comercial foi tolerada, esperava-se ainda assim que acatasse a voz oficial.

É difícil reconhecer as inovações da cultura do rádio, pois muito daquilo que ele iniciou tornou-se parte da vida diária — o comentário esportivo, o noticiário, o programa de entrevistas com celebridades, a novela, e também todos os tipos de seriado. A mais profunda mudança que ele trouxe foi simultaneamente privatizar e estruturar a vida de acordo com um horário rigoroso, que daí em diante governou não apenas a esfera do trabalho, mas a do lazer. Contudo, curiosamente, esse veículo — e, até o surgimento do vídeo e do videocassete, sua sucessora, a televisão — embora essencialmente centrado no indivíduo e na família, criou sua própria esfera pública. Pela primeira vez na história pessoas desconhecidas que se encontravam provavelmente sabiam o que cada uma tinha ouvido (ou, mais tarde, visto) na noite anterior: o grande jogo, o programa humorístico favorito, o discurso de Winston Churchill, o conteúdo do noticiário.

A arte mais significativamente afetada pelo rádio foi a música, pois ele abolia as limitações acústicas ou mecânicas do alcance dos sons. A música, a última das artes a romper a velha prisão corporal que limita a comunicação oral, já tinha entrado na era da reprodução mecânica antes de 1914, com o gramofone, embora este ainda não estivesse ao alcance das massas. Os anos do entreguerras sem dúvida puseram gramofones e discos ao alcance das massas, embora o virtual colapso do mercado de “discos raciais”, isto é, música típica dos pobres, durante a Depressão americana, demonstrasse a fragilidade dessa expansão. Contudo, o disco, embora sua qualidade técnica melhorasse depois de cerca de 1930, tinha seus limites, entre outros de duração. Além disso, seu alcance dependia das vendas. O rádio, pela primeira vez, permitiu que música fosse ouvida a distância por mais de cinco minutos ininterruptos, e por um número teoricamente ilimitado de ouvintes. Tornou-se assim um populariza-

dor único da música de minorias (incluindo a clássica e, de longe, o mais poderoso meio de venda de discos, como de fato continua sendo). O rádio não mudou a música — certamente afetou-a menos que o teatro ou o cinema, que também aprendeu a reproduzir sons — mas o papel da música na vida contemporânea, não excluindo o de pano de fundo para a vida cotidiana, é inconcebível sem ele.

As forças que dominaram as artes populares foram assim basicamente tecnológicas e industriais: imprensa, câmera, cinema, disco e rádio. Contudo, desde o fim do século XIX uma verdadeira fonte de inovação criativa autônoma vinha se acumulando nos setores populares e de diversão de algumas grandes cidades (ver *A era dos impérios*). Estava longe de exaurida, e a revolução nas comunicações levou seus produtos muito além de seus ambientes originais. Assim, o tango argentino formalizado, e sobretudo ampliado de dança para canção, provavelmente atingiu o auge nas décadas de 1920 e 1930, e quando seu maior astro, Carlos Gardel (1890-1935), morreu num acidente aéreo, foi chorado por toda a América espanhola, e (graças aos discos) transformado numa presença permanente. O samba, destinado a simbolizar o Brasil como o tango a Argentina, é filho da democratização do Carnaval do Rio na década de 1920. Contudo, o acontecimento mais impressionante e, a longo prazo, influente dessa área foi o desenvolvimento do jazz nos EUA, em grande parte sob o impacto da migração dos negros dos estados do Sul para as grandes cidades do Meio-Oeste e Nordeste: uma autêntica arte musical do artista profissional (basicamente negro).

O impacto de algumas dessas inovações ou acontecimentos populares ainda era restrito fora de seus ambientes locais. Também era ainda menos revolucionário do que viria a tornar-se na segunda metade do século, quando — para tomar o exemplo óbvio — um idioma diretamente derivado do blues negro americano se tornou, na forma de *rock'n'roll*, uma linguagem global de nossa cultura. Apesar disso, porém — com exceção do cinema —, o impacto dos meios de comunicação de massa e da criação popular foi mais modesto do que se tornou na segunda metade do século (o que será examinado em seguida); já era enorme em quantidade e impressionante em qualidade, sobretudo nos EUA, que começaram a exercer uma inquestionável hegemonia nesses campos, graças a sua extraordinária preponderância econômica, seu firme compromisso com o comércio e a democracia, e, após a Grande Depressão, a influência do populismo rooseveltiano. No campo da cultura popular, o mundo era americano ou provinciano. Com uma exceção, nenhum outro modelo nacional ou regional se estabeleceu globalmente, embora alguns tivessem substancial influência regional (por exemplo, a música egípcia dentro do mundo islâmico), e um toque exótico ocasional entrasse na cultura popular comercial global de vez em quando, como os componentes caribenhos e latino-americanos de dança e música. A única exceção foi o esporte. Nesse setor

de cultura popular — e quem, tendo visto a seleção brasileira em seus dias de glória, negará sua pretensão à condição de arte? — a influência americana permaneceu restrita à área de dominação política de Washington. Do mesmo modo que o críquete só é jogado como esporte de massa onde a bandeira britânica drapejou um dia, também o beisebol causou pouco impacto, a não ser onde os *marines* americanos desembarcaram um dia. O esporte que o mundo tornou seu foi o futebol de clubes, filho da presença global britânica, que introduziu times com nomes de empresas britânicas ou compostos de expatriados britânicos (como o São Paulo Atlético Club) do gelo polar ao Equador. Esse jogo simples e elegante, não perturbado por regras e/ou equipamentos complexos, e que podia ser praticado em qualquer espaço aberto mais ou menos plano do tamanho exigido, abriu caminho no mundo inteiramente por seus próprios méritos, e, com o estabelecimento da Copa do Mundo em 1930 (conquistada pelo Uruguai), tornou-se genuinamente universal.

E no entanto, por nossos padrões, os esportes de massa, embora agora globais, permaneceram extraordinariamente primitivos. Seus praticantes ainda não tinham sido absorvidos pela economia capitalista. As grandes estrelas ainda eram amadores, como no tênis (isto é, assimilados ao *status* burguês tradicional), ou profissionais que ganhavam um salário não muito superior ao de um operário industrial qualificado, como no futebol britânico. Ainda tinham de ser apreciados pessoalmente, pois mesmo o rádio só podia traduzir a visão real do jogo ou corrida nos crescentes decibéis da voz do locutor. A era da televisão e dos esportistas pagos ainda estava alguns anos à frente. Mas, como veremos (capítulos 9 a 11), não tantos assim.