

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador
Herman Jacobus Cornelis Voorwald

Diretor-Presidente
José Castilho Marques Neto

Editor-Executivo
Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Conselho Editorial Acadêmico
Alberto Tsuyoshi Ikeda
Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Eda Maria Góes
Elisabeth Criscuolo Urbinati
Ildeberto Muniz de Almeida

Luiz Gonzaga Marchezan
Nilson Ghirardello

Paulo César Corrêa Borges
Sérgio Vicente Motta
Vicente Pleitez

Editores-Assistentes
Anderson Nobara
Henrique Zanardi
Jorge Pereira Filho

RAYMOND WILLIAMS

POLÍTICA DO MODERNISMO

CONTRA OS NOVOS CONFORMISTAS

Tradução
André Glaser



A POLÍTICA DA VANGUARDA

Em janeiro de 1912, uma procissão à luz de tochas, liderada por membros da Comuna dos Trabalhadores de Estocolmo, celebrava o sexagésimo terceiro aniversário de August Strindberg. Bandeiras vermelhas eram carregadas e hinos revolucionários eram entoados.

Nenhum outro momento poderia expressar melhor o caráter contraditório da política do que é hoje, de forma variada (e confusa), chamado de “movimento modernista de vanguarda”. Em uma dimensão simples, a aclamação de Strindberg não é surpreendente. Trinta anos antes o dramaturgo, se apresentando retoricamente como o “filho de um criado”, havia declarado que em um momento de erupção social ele estaria do lado dos que vieram, armas em punho, de baixo. Em uma estrofe, contrastando Swartz,¹ o inventor da pólvora – usada por reis para reprimir seu povo –, com Nobel, o inventor da dinamite, ele escreveu:

1. Na Europa, considera-se o frade Bertoldo Swartz como o inventor da pólvora (século XIV), embora os chineses a tenham descoberto no século X. (N. E.)

Tiveste, Swartz, uma pequena edição publicada
Para os nobres e as casas principescas!
Nobel! Publicaste uma imensa edição popular
Renovada em centenas de milhares de cópias!²

A metáfora, retirada de “publicação”, torna explícita a associação entre o escritor radical, experimental e popular e a classe revolucionária. Em 1909, ele havia retornado aos temas radicais de sua juventude, atacando a aristocracia, os ricos, o militarismo e a instituição literária conservadora. Essa associação de inimigos era igualmente característica.

Contudo, muitas coisas haviam acontecido nesse intervalo de tempo. O homem que havia escrito: “Eu posso ficar bastante alterado de vez em quando, pensando na insanidade do mundo”, escreveu depois: “Eu estou engajado nesta revolução contra mim mesmo, e estou alcançando um momento de grande iluminação”.³ Essa é a transição que devemos reconhecer como um movimento-chave na arte moderna, e que, já em 1888, permitiu a Nietzsche escrever sobre a peça *O pai*, de Strindberg: “Fiquei extremamente surpreso por encontrar uma obra na qual minha própria concepção de amor – com a guerra como o seu meio e o ódio mortal entre os sexos como sua lei fundamental – tenha sido expressa tão esplendidamente”.⁴ Strindberg confirmou o mútuo reconhecimento: “Nietzsche é, para mim, o espírito moderno que ousa pregar o direito do forte e do sábio contra o tolo, o pequeno (os democratas)”.⁵ Este é, ainda, um radicalismo e, de fato, ousado e violento. Mas não se trata apenas do fato de os inimigos terem mudado, sendo agora identificados como aquelas tendências que haviam sido, até então, consideradas como libertárias: o progresso político, a emancipação sexual, a escolha pela paz ao invés da

2. Strindberg. In: Lagercrantz, *August Strindberg*, p.97.

3. *Ibid.*, p.122.

4. Nietzsche apud Meyer, *August Strindberg*, p.205.

5. Strindberg apud Meyer, *August Strindberg*, p.205.

guerra. Trata-se também do fato de os antigos inimigos terem sido obscurecidos pelos novos; o forte e o poderoso são os que, agora, carregam as sementes do futuro: “Nossa *evolução* [...] quer proteger a espécie forte contra a espécie fraca, e a agressividade contemporânea das mulheres me parece uma regressão da raça”.⁶ A linguagem é a do darwinismo social, mas podemos distinguir seu uso entre esses artistas radicais das justificativas relativamente banais proferidas pelos apologistas diretos do capitalismo sobre uma nova ordem social difícil e fraca. O que emerge nas artes é um “darwinismo cultural”, no qual os espíritos radicais fortes e ousados são a *criatividade* legítima da raça. Logo, há não apenas uma investida contra fracos – os democratas, os pacifistas, as mulheres –, mas contra toda ordem social, moral e religiosa. A “regressão da raça” é atribuída ao cristianismo, e Strindberg pode mesmo aclamar Nietzsche como “o profeta da derrocada da Europa e do cristianismo”.⁷

Temos então que refletir novamente sobre as tochas e as bandeiras vermelhas da Comuna dos Trabalhadores. É importante, em um tipo de análise, rastrear as mudanças de posição, e sobretudo as contradições, em indivíduos complexos. Mas para começar a entender as complexidades mais gerais da política da vanguarda, devemos olhar para além dessas pessoas específicas para a sucessão turbulenta de movimentos artísticos e formações culturais que compõem a história do modernismo e da vanguarda em tantos países da Europa. A emergência desses grupos autoconscientes, nomeados e automeados, é uma marca-chave do movimento em seu sentido mais amplo.

Podemos distinguir três fases principais que se desenvolveram rapidamente durante o final do século XIX. Inicialmente, houve grupos inovadores que procuravam proteger sua atividade artística dentro de uma dominação crescente do mercado das artes e contra a indiferença das academias formais. Numa segunda

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

fase, esses grupos se desenvolveram em agrupamentos inovadores alternativos e mais radicais, procurando prover seus próprios meios de produção, de distribuição e de publicidade. Finalmente, esses agrupamentos se desenvolveram em formações totalmente oposicionais, determinadas não apenas a promover suas próprias obras, mas a atacar seus inimigos nas instituições culturais e, além disso, a atacar toda a ordem social na qual esses inimigos haviam ganhado poder, agora o exercendo e reproduzindo-o. Então, a defesa de um tipo particular de arte tornou-se, primeiramente, uma autogestão de um novo tipo de arte e, de forma decisiva, um ataque, em nome dessa arte, a toda uma ordem social e cultural.

Não é fácil fazer uma distinção simples entre o "modernismo" e a "vanguarda", sobretudo porque muitos usos desses rótulos são retrospectivos. Mas podemos assumir, como uma hipótese para nosso trabalho, que o modernismo teria se iniciado no segundo tipo de grupo – os artistas e escritores experimentais alternativos e radicalmente inovadores –, enquanto a vanguarda teria se iniciado com o grupo do terceiro tipo, totalmente oposicional. A antiga metáfora militar da vanguarda, que havia sido usada na política e no pensamento social a partir do final da década de 1830 – e que havia defendido uma posição dentro de um progresso humano geral –, era agora diretamente aplicável a esses novos movimentos militantes, mesmo com a sua renúncia dos elementos herdados do progressismo. O modernismo havia proposto um novo tipo de arte para um novo tipo de mundo social e perceptivo. A vanguarda, agressiva desde o início, via-se como a desbravadora do futuro: seus membros não eram os portadores do progresso já repetidamente definido, mas os militantes de uma criatividade que reviveria e libertaria a humanidade.

Assim, dois anos antes da homenagem da Comuna dos Trabalhadores a Strindberg, os futuristas haviam publicado seu manifesto em Paris e Milão. Podemos perceber ecos claros do Strindberg e do Nietzsche da década de 1880. Na mesma linguagem do darwinismo cultural, a guerra é a atividade necessária do forte e o meio para uma sociedade saudável. Mulheres são identificadas como os exemplos peculiares dos fracos que

atravancam o avanço dos fortes. Mas há agora uma militância cultural mais específica:

Bem-vindos, pois, os alegres incendiários com seus dedos carbonizados! Ei-los! Ei-los!... Aqui!... Ponham fogo nas estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais para inundar os museus!... Oh, a alegria de ver flutuar à deriva, rasgadas e descoradas sobre as águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas!⁸

As instruções são mais específicas, mas podemos nos lembrar, enquanto as ouvimos, da celebração de Strindberg da dinamite em "uma edição popular imensa". A diferença é que a sua violência estava vinculada àqueles "que vieram, armas em punho, de baixo": uma imagem central e tradicional da revolução. Há uma diferença significativa no engajamento futurista com o que parece ser, à primeira vista, o mesmo movimento: "Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos a maré multicolor e polifônica das revoluções nas capitais modernas".⁹ Qualquer pessoa com um bom ouvido para as nuances do discurso sobre a revolução, estendendo-se até o nosso tempo, reconhecerá a mudança, assim como os elementos confusos e que confundem desses chamados repetidos para a revolução, muitos dos quais, sob as pressões da história subsequente, se tornariam não apenas alternativas, mas antagonistas políticos reais.

A convocação direta para a revolução política, baseada no movimento dos trabalhadores, estava se fortalecendo nesse período, e o chamado futurista para destruir a "tradição" se sobrepunha ao chamado socialista para destruir toda a ordem social existente. Mas embora "as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação" e "a maré multicolor e polifônica das

8. Marinetti, *Manifesto futurista*.

9. *Ibid.*

revoluções” pareçam se sobrepor ao movimento trabalhista, esses chamados são de fato – sobretudo com a vantagem do olhar retrospectivo – um mundo distante dos partidos bem organizados que usariam o socialismo científico para destruir os poderosos e emancipar os oprimidos. A comparação comporta ambas as alternativas. Contra o caminho único do proletariado há “a maré multicolor e polifônica das revoluções”. As “grandes multidões agitadas [...] pela sublevação” carregam toda a ambiguidade entre a revolução e o carnaval. Além disso, e crucialmente, apesar de seu desenvolvimento completo ser posterior, há a diferença decisiva entre os apelos para a tradição da razão e a nova celebração da criatividade, que encontra muito de suas fontes no irracional, no novo inconsciente valorizado, e nos fragmentos dos sonhos. A base social que parecia estar derretendo quando a Comuna dos Trabalhadores fez sua distinção a Strindberg – um escritor que havia explorado intensamente essas fontes inconscientes – poderia agora ser igualmente contrastada de forma acentuada: de um lado, a classe trabalhadora organizada com sua disciplina de partido e sindicatos; de outro, o movimento cultural, com sua associação móvel de indivíduos livres e libertários e, com frequência, deliberadamente marginais.

O que era “moderno”, o que era de fato uma “vanguarda”, é hoje relativamente datado. O que suas obras e sua linguagem revelam, mesmo em seus momentos mais vigorosos, é um período histórico identificável, do qual, contudo, nós não emergimos completamente. O que podemos hoje constatar, em seus anos mais ativos e criativos, e subjacente às suas muitas obras, é tanto uma gama de métodos e práticas artísticas diversas e em rápido movimento quanto, ao mesmo tempo, um conjunto de posições e crenças relativamente constante.

Já falamos sobre a ênfase na criatividade. Ela possui precedentes, de modo óbvio, na Renascença e posteriormente no movimento romântico, quando o termo, em um primeiro momento uma blasfêmia, foi inventado e largamente utilizado. O que marca essa ênfase tanto no modernismo quanto na vanguarda é uma oposição e, ao cabo, uma rejeição violenta da tradição: a insistên-

cia em uma ruptura total com o passado. Em ambos os períodos anteriores, embora de forma diversa, havia um apelo forte para a renovação [revival]: a arte e o conhecimento, a vida e o passado, eram fontes e estímulos de uma nova criatividade, contra uma ordem então esgotada e deformada. Essa tendência se manteve até o movimento alternativo dos pré-rafaelitas – um modernismo consciente de seu tempo; o presente e o passado imediato deveriam ser rejeitados, mas havia então um passado mais distante, a partir do qual a criatividade poderia ser renovada. O que conhecemos hoje como modernismo, e certamente como a vanguarda, mudou tudo isso. A criatividade está toda no fazer novo, na construção nova; todos os modelos tradicionais, acadêmicos e mesmo eruditos são de fato e potencialmente hostis a eles, e devem ser banidos.

É verdade que, do mesmo modo como no movimento romântico, com seu apelo à arte popular dos povos marginais, há também, no modernismo, uma referência oblíqua. A arte, vista como primitiva ou exótica, mas poderosamente criativa – isso dentro de um imperialismo desenvolvido, disponível a partir de muitas fontes mais amplas, na Ásia e na África –, comporta, dentro de uma gama criativa turbulenta, muitos movimentos diversos tomados não apenas como exemplares, mas como formas que podem ser tecidas no conscientemente moderno. Esses apelos ao “Outro” – na verdade a uma arte altamente desenvolvida dentro de sua própria região – são combinados a uma associação subjacente com o “primitivo” e o “inconsciente”. Ao mesmo tempo, contudo, e bastante marcada na competição entre esses movimentos, há uma ênfase virtualmente sem precedentes nas características mais evidentes do mundo industrializado urbano moderno: a cidade, a máquina, a velocidade, o espaço – a engenharia criativa, a construção do futuro. O contraste com a ênfase romântica central na criatividade espiritual e natural dificilmente poderia ser mais marcado.

Mas também, e decisivo por sua relação com a política, a gama dos novos movimentos estava operando em um mundo social bastante diverso. Devemos acrescentar, à ênfase na criatividade e à rejeição da tradição, um terceiro fator comum: que todos esses

movimentos, implicitamente, mas com mais frequência explicitamente, se definiam como antiburgueses. De fato, "burguês", em toda a sua ampla gama de significados, passa a ser a chave para os muitos movimentos que se colocavam como opostos a ele. Escolas e movimentos repetidamente se sucederam uns aos outros, fundidos ou, mais frequentemente, fragmentados em uma proliferação de "ismos". Dentro desses movimentos, indivíduos de uma singularidade marcante perseguiram projetos aparentemente e, de certa forma, autenticamente autônomos, projetos prontamente vinculados pelo historiador, mas com frequência experienciados de forma direta como isolados e isoladores. Soluções técnicas bastante diversas foram encontradas, em cada uma das artes, tanto para problemas recém-enfatizados de narrativa e de representação, quanto para a descoberta de caminhos que fossem além do que veio a ser visto como as restrições da finalidade e da forma. Para muitos artistas e escritores, essas considerações sobre sua atividade – os métodos reais de sua arte – eram sempre uma prioridade em sua mente; de fato, esses métodos podiam, por vezes, ser isolados como evidência da singularidade e da pureza da arte. Mas, independentemente de qual desses caminhos fosse tomado, havia sempre um contraste único, um inimigo comum. Hostil, indiferente ou meramente vulgar, a burguesia era a massa que o artista criativo deveria ignorar ou se esquivar, ou a qual cada vez mais deveria chocar, ridicularizar e atacar.

Nenhuma questão é mais importante para o nosso entendimento desses movimentos, em sua época, modernos do que a ambiguidade do "burguês". A ambiguidade subjacente é histórica, em sua dependência da posição de classe variável a partir da qual o burguês era visto. Para a corte e para a aristocracia o burguês era, ao mesmo tempo, mundano e vulgar, socialmente pretensioso embora tacanho, moralista e espiritualmente limitado. Para a nova classe trabalhadora em processo de organização, contudo, não apenas o indivíduo burguês estava no centro do palco, com sua mescla de moralidade autointeressada e conforto egoísta, mas também a burguesia como uma classe de empregadores e controladores do dinheiro.

A maioria dos artistas, escritores e intelectuais não estava em nenhuma dessas posições fixas de classe. Mas, de modo diverso e variável, eles podiam se alinhar tanto às queixas da classe operária quanto às da aristocracia contra a avaliação burguesa do mundo. O burguês era o negociante e o vendedor de livros que, dentro do novo mercado recém-dominante, estava tratando as obras de arte como simples mercadorias, seu valor determinado pelo sucesso ou fracasso nas vendas. Protestos contra isso podiam coincidir com a crítica marxista da redução do valor do trabalho à mercadoria para negociação. Grupos artísticos alternativos e de oposição compunham tentativas defensivas de ir além do mercado, uma forma pouco comparável ao desenvolvimento da permuta coletiva pela classe trabalhadora. Poderia haver então, no mínimo, uma identificação negativa entre o trabalhador explorado e o artista também explorado. Contudo, um dos pontos centrais da queixa contra esse tratamento da arte era o de que a arte criativa era mais do que um simples trabalho; seu valor cultural e espiritual, e portanto seu valor estético, estava sendo notadamente insultado pela forma como a redução da mercadoria se realizava. Logo, o burguês poderia também ser visto, simultaneamente e alternativamente, como o vulgar, o tacanho, a personagem moralista e espiritualmente limitada da queixa aristocrática.

Há inúmeras variações nessas queixas essencialmente distinguíveis contra a burguesia. O modo como cada mistura ou variação delas se mostrava politicamente dependia, sobretudo, das diferenças na estrutura social e política dos vários países nos quais esses movimentos eram ativos, mas dependia também, de modos com frequência difíceis de serem analisados, da proporção dos vários elementos nas posições antiburguesas.

No século XIX, o elemento proveniente da crítica aristocrática era, obviamente, muito mais forte, mas encontrou uma forma metafórica própria que sobreviveria, pateticamente, até o século XX, para ser mesmo tomada por pessoas das quais isso não seria esperado: a defesa, na verdade a asserção, de que o artista era um aristocrata autêntico; que deveria mesmo ser, em seu sentido espiritual, um aristocrata se quisesse de fato se tornar um artista.

Um vocabulário alternativo foi reunido em torno dessa asserção, desde os poucos “sobreviventes” culturalmente superiores de Matthew Arnold até a *intelligentsia* vitalmente não comprometida de Mannheim; e, mais individualmente, na proposição – e por fim no culto – do “gênio” e do “super-homem”. Naturalmente, a burguesia e seu mundo eram objeto de hostilidade e desprezo por tais opositores, mas a asserção não teve de ser feita com muita frequência para ser estendida a uma total condenação da “massa” que estava aquém de todos os artistas autênticos: constituída, agora, não apenas pela burguesia, mas por aquele populacho que se encontrava aquém do alcance da arte ou que era hostil a ela de forma vulgar. Qualquer resíduo de uma aristocracia real poderia, em certas ocasiões, ser incluído nesse tipo de condenação: bárbaros mundanos que eram ofensivamente confundidos com os verdadeiros aristocratas criativos.

Por outro lado, uma vez que a classe trabalhadora e os movimentos socialistas e anarquistas desenvolveram sua própria crítica, identificando a burguesia como a organizadora e agente do capitalismo e, dessa forma, como a fonte específica da redução de todos os valores humanos mais amplos, incluindo o valor da arte, o do dinheiro e o do comércio, havia uma oportunidade para os artistas aderirem ou colaborarem com um movimento amplo e em expansão que iria derrubar e superar a sociedade burguesa. Isso poderia tomar a forma de uma identificação negativa entre os artistas e os trabalhadores, cada grupo sendo, na prática, explorado e oprimido; ou, embora mais raro, tomar a forma de uma identificação positiva, na qual os artistas se comprometeriam, dentro e fora de sua arte, com as causas mais gerais do povo ou dos trabalhadores.

Logo, dentro do que podem parecer, num primeiro momento, denúncias bastante similares à burguesia, há posições radicalmente diferentes que conduziram, por fim, tanto na teoria quanto sob a pressão da crise política real, não apenas a tipos de política diferentes, mas a tipos de política em oposição direta: ao fascismo ou ao comunismo; à social-democracia ou ao conservadorismo e seu culto pela excelência.

Esse alcance sincrônico tem de ser, além disso, complementado pelo alcance diacrônico da burguesia real. Em seus estágios iniciais, houve uma ênfase no empreendimento comercial e produtivo independente, livre tanto das restrições da regulamentação do Estado quanto do privilégio e da linhagem, o que, na prática, estava em consonância com a situação de vida e os desejos de muitos artistas que se encontravam nessa exata situação. Não é de fato surpreendente que tantos artistas – incluindo, ironicamente, nos estágios finais de suas carreiras, muitos de vanguarda – tornaram-se, nesse sentido, bons burgueses bem-sucedidos: simultaneamente atentos para o controle de sua própria produção e propriedade e – o que é mais significativo na apresentação pública – para a apoteose máxima daquela figura burguesa central: o indivíduo soberano. Essa é, ainda hoje, a pequena alteração da autorrepresentação artística convencional.

Contudo, a burguesia efetiva não parou nesses estágios iniciais. Logo que reuniu os frutos de sua produção livre e independente, ela colocou uma forte ênfase no direito da propriedade acumulada (distinta aqui da propriedade herdada) e, portanto, nas suas formas de organização social. Embora, na prática, elas estivessem articuladas de formas diversas com formas mais antigas de propriedade e de ordem social no Estado e na aristocracia, havia agora uma ênfase distinta na moralidade (ao invés de uma ênfase apenas no fato bruto) da propriedade e da ordem.

Aqui, uma instância particular de grande importância para o modernismo e para a vanguarda foi o que veio a ser chamado de “família burguesa”. A família burguesa real não foi a criadora do casamento baseado na propriedade ou da inclusão da dominação masculina sobre a mulher e as crianças. A iniciativa burguesa, dentro dessas formas já estabelecidas no feudalismo, foi uma ênfase no sentimento pessoal – no início ridicularizado como sentimentalismo – como a base apropriada para o casamento, e, relacionada a esta, uma ênfase no cuidado direto das crianças. A fusão dessas ideias sobre a família com as formas herdadas da propriedade e da ordem constituiu um híbrido, e não uma verdadeira criação burguesa.

Contudo, no momento do modernismo, as contradições desse híbrido estavam aumentando. A ênfase no sentimento pessoal desenvolveu-se rapidamente em uma ênfase no desejo irresistível e mesmo momentâneo, cuja supressão seria uma frustração para a humanidade. O cuidado com as crianças poderia ser criticado como uma forma perniciosa de controle. E a repressão das mulheres, em um sistema social restritivo, era cada vez mais questionada. Não significa nenhuma redução da natureza desses desenvolvimentos notar o quanto eles se tornaram mais vigorosos quando a burguesia se moveu, graças ao seu próprio sucesso econômico, a formas econômicas mais financiadas. As restrições econômicas através das quais as formas antigas haviam mantido um controle prático estavam sendo afrouxadas não apenas pelas mudanças gerais na economia e pela disponibilidade de novos tipos de trabalho (especialmente profissional), mas por uma consideração mais grosseira: que o filho ou filha de uma família burguesa estava em uma posição financeira para reivindicar novas formas de liberação e, em um número significativo de casos, poderia de fato usar os lucros da burguesia econômica para direcionar cruzadas políticas e artísticas contra ela mesma.

Assim, a crítica crescente à família burguesa foi tão ambígua quanto a crítica mais geral da burguesia a ela mesma. Com o mesmo vigor e confiança das primeiras gerações de burgueses, que haviam lutado contra os monopólios e privilégios do Estado e da aristocracia, a nova geração, em sua maioria burguesa tanto em sua prática quanto em sua linhagem, lutou, por meio do mesmo princípio do indivíduo soberano, contra o monopólio e privilégio do casamento e da família. É verdade que essa geração atingiu seu vigor máximo quando relativamente jovem, no desbravamento de novos caminhos e novas identidades. Mas, em muitos aspectos, um dentre os elementos principais do modernismo era que se tratava de uma vanguarda autêntica da burguesia bem-sucedida e em ascensão, tanto nos desejos pessoais quanto nas relações entre seus membros. As disputas desesperadas e os choques profundos da primeira fase se tornariam as estatísticas e mesmo as convenções de uma fase posterior da mesma ordem.

O que observamos sincronicamente na gama de posições coberta pela revolta antiburguesa, também observamos, diacronicamente, dentro da evolução da burguesia que, ao cabo, produziu sua própria sucessão de dissidentes distintamente burgueses. Há um elemento-chave da política da vanguarda do qual devemos nos lembrar, sobretudo quando olhamos para formas que parecem ir além da política ou mesmo que parecem descartá-la como irrelevante. Há então uma posição, dentro da aparente crítica à família burguesa, que é de fato uma crítica, bem como uma rejeição, a todas as formas sociais de reprodução humana. A “família burguesa”, com todas as suas características notórias de propriedade e controle, é com frequência uma expressão geral para a rejeição de mulheres e crianças que toma a forma de uma rejeição da “domesticidade”. O indivíduo soberano seria limitado por essa domesticidade. O gênio é domado por ela. Mas, uma vez que há uma opção reduzida pelo celibato, e apenas uma opção limitada (embora tomada e reavaliada, e mesmo diretamente associada à arte) pela homossexualidade, a campanha masculina pela liberação é frequentemente associada, como nos casos de Nietzsche e de Strindberg, a um grande ressentimento e ódio pelas mulheres, e a uma redução dos filhos a elementos de luta entre indivíduos incompatíveis. Nessa forte tendência, a liberação traduz desejos como perpetuamente móveis: ela não pode ser atingida, a princípio, em uma relação estável ou em uma sociedade. Contudo, ao mesmo tempo, as reivindicações pela liberação humana contra formas de propriedade e de outros controles econômicos estão sendo feitas de forma muito mais abrangente, e de forma crescente – pois essa é a ironia mesmo da primeira fase – por mulheres.

Logo, temos visto que o que é novo na vanguarda é o dinamismo agressivo e a afronta consciente das reivindicações pela liberação e pela criatividade que, por todo o período modernista, foram realizados de forma muito mais abrangente. Temos, então, de olhar para as formas variáveis de sua atual intersecção com a política que cobre, de fato, todo o campo político. Isso embora, na grande maioria dos casos, haja um forte movimento em direção às

novas forças políticas que estavam eclodindo para além da antiga política constitucional e imperialista, ambas antes da guerra de 1914-1918 e, com muito mais intensidade, durante e após ela. Podemos brevemente identificar algumas das principais tendências.

Havia, primeiramente, uma forte atração por formas tanto de anarquismo e niilismo quanto de socialismo revolucionário, formas que, em sua representação estética, possuíam um caráter comparativamente apocalíptico. As contradições entre esses vínculos variados tornar-se-iam, com o tempo, óbvias, mas havia uma clara ligação inicial entre o ataque violento às convenções existentes e os programas dos anarquistas, dos niilistas e dos socialistas revolucionários. A ênfase profunda na liberação do indivíduo criativo levou muitos à vertente anarquista; porém, especialmente após 1917, o projeto da revolução heroica podia ser tomado como um modelo para a liberação coletiva de todos os indivíduos. Hostilidade à guerra e ao militarismo também alimentaram essa tendência, dos dadaístas aos surrealistas, e dos simbolistas russos aos futuristas do mesmo país.

Por outro lado, o compromisso com uma ruptura violenta com o passado, mais evidenciado no futurismo, conduziria a ambiguidades políticas desde muito cedo. Antes de 1917, a retórica da violência revolucionária poderia parecer congruente com a glorificação específica da violência na guerra dos futuristas italianos. Foi apenas após 1917, e sua consequente crise alhures, que elas vieram a ser totalmente distinguidas. Na época dois futuristas, Marinetti e Maiakovski, moveram-se em direções bastante opostas: Marinetti, com seu apoio ao fascismo italiano; Maiakovski, com sua campanha por uma cultura bolchevique popular. A retórica renovada da rejeição violenta e da desintegração na Alemanha da década de 1920 produziu associações dentro do expressionismo e movimentos relacionados que, ao final da década, e notavelmente com a “chegada” de Hitler, conduziram escritores diversos para posições nos polos extremos da política: tanto para o fascismo quanto para o comunismo.

Dentro desses caminhos variados, que podem ser trilhados até posições políticas relativamente explícitas, há um conjunto

bastante complexo de vínculos que poderiam, aparentemente, seguir qualquer um dos rumos. É uma característica surpreendente de vários movimentos dentro do modernismo e da vanguarda que a rejeição de uma ordem social existente e de sua cultura teve apoio, e foi mesmo diretamente expressada, pelo recurso de uma arte mais simples: seja o primitivo ou o exótico, como no interesse pelos objetos e formas africanos e chineses; seja nos elementos “folclóricos” ou “populares” de sua cultura nativa. Como no caso do “medievalismo” no movimento romântico, o retorno a culturas anteriores à então atual desencadearia resultados políticos bastante diversos. Inicialmente, o impulso predominante era, em um sentido político, “popular”: tratava-se da cultura nativa verdadeira ou reprimida, que havia sido refreada por formas e fórmulas acadêmicas e institucionais. Contudo, essa cultura foi simultaneamente valorizada nos mesmos termos da arte exótica por esta representar uma tradição humana mais ampla, e particularmente por conta daqueles elementos que poderiam ser tomados como seu “primitivismo”, um termo que correspondia à ênfase no criativo nato, o reino sem forma e selvagem do pré-racional e do inconsciente, aquela vitalidade do ingênuo [*naive*] que era, de fato, tão notadamente uma aspiração da vanguarda.

Podemos, então, perceber o porquê de essas ênfases moverem-se em direções políticas diversas ao amadurecerem. A ênfase no “povo”, quando oferecida como evidência de uma tradição popular reprimida, poderia prontamente mover-se em direção a tendências revolucionárias e radicais tanto socialistas quanto de outro tipo. Uma versão da vitalidade no ingênuo poderia se unir a essa ênfase, como testemunha dos novos tipos de arte que uma revolução popular liberaria. Por outro lado, uma ênfase no “povo” poderia conduzir a identidades nacionais fortes e, mesmo, nacionalistas, do tipo bastante explorado pelo fascismo italiano e alemão.

Da mesma forma, contudo, uma ênfase na criatividade do pré-racional poderia ser cooptada para uma rejeição de qualquer forma de política racional, incluindo não apenas o progressismo liberal, mas também o socialismo científico, ao ponto de, em uma versão, a política da ação do forte não refletido ter sido

idealizada como necessariamente libertária. Essa não era, obviamente, a única conclusão de uma ênfase no pré-racional. A maioria dos surrealistas na década de 1930 moveu-se em direção a uma resistência contra o fascismo: obviamente uma resistência ativa e perturbadora. Havia também uma longa (e inacabada) interação entre os psicanalistas, cada vez mais a expressão teórica dessas ênfases “pré-rationais”, e o marxismo, a expressão teórica então dominante da revolução da classe operária. Houve muitas tentativas de fusão do impulso revolucionário de ambos, tanto em seu aspecto geral quanto na relação particular com a nova política sexual derivada, em ambos os casos, de fontes contestadas do início do modernismo. Havia também, eventualmente, uma rejeição de toda a política em nome de realidades mais profundas da psique dinâmica; e, dentro dessa rejeição, uma linha influente de opção pelas formas conservadoras da ordem, vistas como oferecendo ao menos alguma estrutura de controle para os impulsos incontroláveis tanto da psique dinâmica quanto da “massa” ou da “multidão” pré-racional.

Os movimentos diversos que se moveram nessas direções distintas e opostas continuaram a ter uma qualidade geral em comum: todos eram métodos e propostas pioneiros da escrita, da arte e do pensamento. É, então, um fato sóbrio que, por essa mesma razão, eles fossem tão frequentemente rejeitados pelas forças políticas dominantes. Os nazistas colocariam a esquerda, a direita e o centro modernista no mesmo barco, todos como *Kulturbolschewismus*. A partir da metade e final da década de 1920, os bolcheviques no poder na União Soviética rejeitaram virtualmente esse mesmo grupo. Durante a frente popular da década de 1930 houve uma reunificação das forças: surrealistas com realistas sociais, construtivistas com artistas populares, internacionalismo popular com nacionalismo popular. Mas essa reunificação não foi além dessa ocasião sucinta e imediata; durante a guerra de 1939-1945, direções separadas e transformações foram retomadas, para reaparecer em breves alianças posteriores nos anos do pós-guerra e, sobretudo, no que parecia uma renovação das energias originais, na década de 1960.

Dentro da gama de possibilidades gerais, importava muito o que estava acontecendo nos países nos quais os movimentos de vanguarda estavam alicerçados, ou nos quais eles encontraram refúgio. Em seu início, as bases sociais reais da vanguarda foram, simultaneamente, cosmopolitas e metropolitanas. Houve uma rápida transferência e interação entre países e capitais diferentes, e o caráter essencial do movimento, da mesma forma como no modernismo, foi precisamente essa mobilidade pelas fronteiras: fronteiras que se situavam entre os elementos mais óbvios da ordem antiga que deveria ser rejeitada, mesmo quando as fontes do povo nativo estavam sendo incluídas como elementos ou inspiração para uma nova arte. Houve uma competição intensa, mas também uma coexistência radical, nas grandes capitais imperialistas de Paris, Viena, Berlim e Petersburgo, como também, de forma mais limitada, em Londres. Essas concentrações de riqueza e poder, de Estado e de academia tinham cada uma, dentro de suas complexidades de interação e oportunidade, atraído para seu interior os que mais a ela se opunham. A dinâmica da metrópole imperialista era, então, a base real dessa oposição, em formas que já haviam sido exploradas no livro *Unreal City* [Cidade irreal].¹⁰

Isso aconteceria novamente, mas de forma essencialmente diversa, após os choques da guerra de 1914-1918 e da Revolução Russa. Paris e Berlim (até Hitler) eram os principais novos centros, mas o agrupamento agora não era apenas de artistas, escritores e intelectuais pioneiros procurando contato e solidariedade em sua multiplicidade de movimentos, mas, de forma muito mais ampla, tratava-se de um agrupamento de exilados políticos e de emigrados: um movimento a ser repetido mais tarde, com uma ênfase ainda maior, em Nova York.

Logo, há uma certa continuidade estrutural entre as situações de mudança das capitais metropolitanas. Contudo, onde quer que os artistas estivessem, ou onde quer que se fixassem, a crise política bastante nova do mundo pós-1917 produziu uma diversi-

10. Timms; Kelley (eds.), *Unreal City*.

dade diferente daquela móvel e competitiva dos anos anteriores a 1914. Os modernistas e vanguardistas russos estavam em um país que havia passado por uma revolução e por uma guerra civil. Blok pode escrever “Os doze”, um poema simbolista tardio sobre doze soldados do Exército Vermelho conduzidos por Cristo, através de uma tempestade, ao novo mundo. Maiakovski pode mover-se do distanciamento liberado de “A nuvem de calças” (1915) para “O mistério bufo” (1918), aclamando a revolução e, posteriormente, após a rejeição oficial da arte modernista e de vanguarda, para a observação satírica de um suposto novo mundo em “O percebejo” (1929). Esses são alguns exemplos entre muitos, na turbulência daqueles anos, quando a relação entre a política e a arte não mais era uma questão de manifesto, mas de uma prática difícil e, amiúde, perigosa.

Os futuristas italianos tiveram uma experiência comparável, apesar de bastante diversa. A retórica inicial do movimento havia os conduzido ao fascismo, mas a sua manifestação real acabou por impor tanto novos testes quanto uma variedade de ajustes e ressalvas. Na República de Weimar ainda havia uma diversidade ativa e competitiva, com a corrente tendendo fortemente contra a cultura burguesa e suas formas. Mas enquanto Piscator pode mover-se da Liga Espartana para o teatro proletário, o poeta Tucholsky, constatando um ponto de nossa análise anterior, pode declarar que “alguém é burguês por predisposição, não por berço e muito menos por profissão”,¹¹ ou seja, burguês não por uma classificação política, mas por uma classificação espiritual. A consequente crise do fim da República de Weimar e da ascensão do nazismo ao poder forçou uma polarização que pode ser sumariamente representada, entre os escritores que haviam se envolvido de perto com o expressionismo, por Brecht, na esquerda revolucionária, e por Gottfried Benn, na direita fascista.

Em países nos quais, durante esse período, não houve uma mudança radical de poder no Estado, os efeitos foram, em geral,

11. Ver Phelan, *Left-Wing Melancholia*. In: *The Weimar Dilemma*.

menos dramáticos, embora não menos complexos. Houve uma adesão notável dos surrealistas à causa antifascista na França, mas lá, como na Inglaterra, era possível manter uma certa solidariedade política contra a guerra e contra o fascismo dentro de uma diversidade de movimentos literários e de princípios culturais. Também no período da Frente Popular, aquele elemento da posição vanguardista inicial que havia rejeitado as instituições culturais oficiais e procurado por novos públicos para formas de arte mais abertas – e, em alguns casos, como na então recente União Soviética, havia procurado por novos públicos *populares* – foi largamente enfatizado. Havia a tendência de esquerda das peças de Auden e de Isherwood, tomada emprestada do expressionismo alemão; mas havia também uma coloração vanguardista nos documentários, nos filmes realista-sociais e nos movimentos teatrais, oferecendo uma ruptura com as formas ficcionais engessadas e com as instituições burguesas fechadas.

Também na Inglaterra, contudo, houve uma tendência política significativamente diversa, por meio da qual o modernismo literário se moveu explicitamente à direita. O vorticismismo de Wyndham Lewis, uma versão do futurismo, desenvolveu-se de modo idiossincrático, mas as posições de Ezra Pound, totalmente características da vanguarda, terminaram no fascismo, e a versão de Yeats do “povo”, inicialmente apoiada por um movimento amplo e diverso, tornou-se um nacionalismo de direita. O caso mais interessante, por ser o mais influente, é o de T. S. Eliot, visto da década de 1920 à de 1940 como o poeta modernista central. Eliot desenvolveu o que pode ser hoje entendido como uma posição antiga e moderna, na qual o experimento literário incessante moveu-se em direção a uma elite consciente, e na qual uma ênfase na tradição (tão distinta da rejeição do passado no início do modernismo e na vanguarda) foi oferecida como subversiva a uma ordem social e cultural intolerável por ser superficial e autoiludida (e, nesse sentido, burguesa).

A guerra de 1939-1945 liquidou vários desses movimentos e modificou muitas das posições anteriores. Contudo, apesar de necessitar uma análise separada, o período que se inicia em

1945 apresenta muitas das situações e pressões anteriores e, de fato, muitas das recorrências de postura e de iniciativa – embora, nos casos mais sérios, posturas e iniciativas alteradas. Devemos, então, voltar a nossa atenção para dois novos fatores sociais, uma vez que as continuidades e similaridades da técnica, da afiliação e do manifesto podem facilmente ser isoladas em uma história estética separada: ela mesma uma das formas influentes de um modernismo cultural pós-guerra que observou a complexidade de muitas crises políticas.

Como primeiro fator, a vanguarda, como um movimento artístico que incorpora simultaneamente uma campanha política e uma campanha cultural, tornou-se bem menos comum. Contudo, há posições políticas da vanguarda dos estágios iniciais – os dissidentes das formas burguesas fixas, mas ainda assim dissidentes “burgueses” – que podem ser vistas como pertencentes a uma vanguarda genuína de uma burguesia internacional verdadeiramente moderna, que emergiu a partir de 1945. A política dessa nova direita nos parece bastante familiar em uma visão retrospectiva, com sua visão do libertário como a dissolução ou desregulamentação de todas as obrigações e de todas as formações nacionais e culturais no interesse do que é concebido como o mercado aberto ideal e como a sociedade também verdadeiramente aberta. Pois o indivíduo soberano é oferecido como a forma política e cultural dominante, mesmo num mundo mais claramente controlado por um poder econômico e militar concentrado. Para que esse indivíduo soberano possa ser oferecido como a forma dominante nas condições então dadas, é necessária, em parte, aquela ênfase que, dentro de impérios estabelecidos e instituições conservadoras, foi um dia tão desafiadora e marginal.

Como segundo fator, especialmente no cinema, nas artes visuais e na publicidade, certas técnicas que haviam sido experimentais e certos choques e afrontas reais tornaram-se as convenções de uma arte comercial amplamente distribuída e controlada a partir de poucos centros culturais, ao passo que muitas das obras originais passaram, diretamente, para o comércio corporativo internacional. Isso não significa que o futurismo, ou

qualquer outro dos movimentos de vanguarda, tenha encontrado seu futuro literal. A retórica pode ainda ser a da inovação perpétua. Mas, ao invés da revolta, há o comércio planejado do espetáculo, ele mesmo significativamente móvel e, ao menos na superfície, deliberadamente desorientador.

Temos então de nos lembrar que a política da vanguarda, desde seu início, poderia seguir qualquer um dos dois caminhos: a nova arte poderia encontrar seu lugar em uma nova ordem social; ou poderia encontrar seu lugar em uma velha ordem social, culturalmente transformada, mas, sob outros aspectos, persistente e restaurada. O que era de fato bastante certo, desde as primeiras agitações do modernismo até as formas mais extremas da vanguarda, era que nada poderia se manter como estava: que as pressões internas e as contradições intoleráveis forçariam mudanças radicais de algum tipo. Além das direções e afiliações particulares, essa é ainda a importância histórica desse grupo de movimentos e de artistas individuais notáveis. É uma vez que as pressões e contradições gerais ainda são intensas, embora de modo diverso, e têm, de várias formas, se intensificado, há ainda muito a aprender com as complexidades de seu desenvolvimento vigoroso e surpreendente.