

# 6

## A CRISE DA CULTURA

### Sua importância social e política

#### I

Faz agora mais de dez anos que presenciamos entre os intelectuais uma preocupação cada vez maior com o fenómeno relativamente novo da cultura de massa. O termo, em si, origina-se evidentemente do termo, não muito mais antigo, "sociedade de massas"; o pressuposto tácito subjacente a todas as discussões do assunto é que a cultura de massas, lógica e inevitavelmente, é a cultura de uma sociedade de massas. O

fato mais importante acerca da curta história de ambos os termos é que, se ainda há alguns anos eram empregados com um enérgico senso de reprovação — implicando ser a sociedade de massas uma forma depravada de sociedade, e a cultura de massas, uma contradição em termos —, eles se tornaram hoje em dia respeitáveis, o tema de inúmeros estudos e projetos de pesquisa cujo efeito principal, como o salientou Harold Rosenberg, é "adicionar ao *kitsch* uma dimensão intelectual". Essa "intelectualização do *kitsch*" é justificada com base em que a sociedade de massas, gostemos ou não, irá continuar conosco no futuro previsível; por conseguinte, sua "cultura", a "cultura popular [não pode] ser relegada ao populacho"'. A questão, no entanto, é saber se o que é legítimo para a sociedade de massas também o é para a cultura de massas, ou, em outras palavras, se a relação entre sociedade de massas e cultura será, *mutatis mutandis*, idêntica à relação anteriormente existente entre sociedade e cultura.

A questão da cultura de massas desperta, antes de mais nada, um outro problema mais fundamental, o do relacionamento altamente problemático entre sociedade e cultura. Basta que recordemos até que ponto todo o movimento da arte moderna partiu de uma veemente rebelião do artista contra a sociedade como tal (e não contra uma sociedade de massas ainda desconhecida) para que tomemos consciência do quanto esse relacionamento inicial deve ter deixado a desejar, acautelando-nos assim contra o anelo fácil de tantos críticos da cultura de massas por uma Idade do Ouro de uma sociedade boa e bem-educada. Essa aspiração é hoje em dia muito mais difundida na América do que na Europa pelo simples motivo de que a América, embora suficientemente familiarizada com o filisteísmo ignorante dos *nouveaux-riches*, tem apenas um conhecimento superficial do filisteísmo cultural e educado, igualmente irritante, da sociedade europeia, onde a cultura adquiriu um valor de esnobismo e onde tornou-se

(1) Harold Rosenberg, em um ensaio brilhantemente espirituoso, "Pop Culture: Kitsch Criticism", em *The Tradition of the New*, New York, 1959.

questão de *status* ser educado o suficiente para apreciar a cultura; esta falta de experiência pode até mesmo explicar por que a Pintura e a Literatura americanas passaram subitamente a desempenhar papel tão decisivo no desenvolvimento da arte moderna e por que sua influência se faz sentir em países cuja vanguarda artística e intelectual tem adotado abertamente atitudes antiamericanas. Ela tem, porém, a desafortunada consequência de deixar passar despercebido, ou sem que sua importância sintomática seja compreendida, o profundo mal-estar que a própria palavra "cultura" tende a evocar precisamente entre aqueles que são seus representantes mais destacados.

A sociedade de massas, contudo — quer algum país em particular tenha atravessado ou não efetivamente todas as etapas nas quais a sociedade se desenvolveu desde o surgimento da época moderna —, sobrepõem nitidamente quando "a massa da população se incorpora à sociedade"<sup>2</sup>. E, visto que a sociedade, na acepção de "boa sociedade", compreendia aquelas parcelas da população que dispunham não somente de dinheiro, mas também de lazer, isto é, de tempo a dedicar "à cultura", a sociedade de massas indica com efeito um novo estado de coisas no qual a massa da população foi a tal ponto liberada do fardo de trabalho fisicamente extenuante que passou a dispor também de lazer de sobra para a "cultura". Sociedade de massas e cultura de massas parecem ser, assim, fenômenos inter-relacionados, porém seu denominador comum não é a massa, mas a sociedade na qual também as massas foram incorporadas. A sociedade de massas, tanto histórica como conceitualmente, foi precedida da sociedade, e sociedade não é um termo mais genérico do que<sup>0</sup> sociedade de massas; pode também ser localizado e descrito historicamente; sem dúvida, é mais antigo que a sociedade de massas, mas não é mais velho que a época moderna. De fato, todos os traços que a psicologia das multidões descobriu nesse ínterim no homem da massa: sua solidão — e solidão não é nem isolamento nem estar desacompanhado — a despeito

(2) Ver Edward Shils, "Mass Society and Its Culture", em *Daedalus*, Spring 1960; todo o número é dedicado à "Cultura de Massa e Meios de Massa".

de sua adaptabilidade; sua excitabilidade e falta de padrões, sua capacidade de consumo aliada à inaptidão para julgar ou mesmo para distinguir e, sobretudo, seu egocentrismo e a fatídica alienação do mundo que desde Rousseau tem sido confundida com auto-alienação; todos esses traços surgiram pela primeira vez na boa sociedade, onde não se tratava de massas, em termos numéricos.

A "boa" sociedade, na forma em que a conhecemos nos séculos XVIII e XIX, originou-se provavelmente das cortes europeias do período absolutista, e sobretudo da corte de Luís XIV, que soube reduzir tão bem a nobreza da França à insignificância política mediante o simples expediente de reuni-los em Versalhes, transformá-los em cortesãos e fazê-los se entreter mutuamente com as intrigas, tramas e bisbilhotices intermináveis engendradas inevitavelmente por essa perpétua festa. Assim é que o verdadeiro precursor do romance, essa forma artística inteiramente moderna, não é tanto o romance picaresco de aventureiros e fidalgos como as *Mémoires* de Saint-Simon, ao mesmo tempo em que por outro lado o próprio romance antecipou nitidamente o surgimento tanto das Ciências Sociais como da Psicologia, ambas ainda centradas em torno de conflitos entre a sociedade e o "indivíduo". O verdadeiro precursor do moderno homem da massa é esse indivíduo que foi definido e de fato descoberto por aqueles que, como Rousseau no século XVIII ou John Stuart Mill no século XIX, se encontraram em rebelião declarada contra a sociedade. Desde então, a estória de um conflito entre a sociedade e seus indivíduos tem-se repetido com frequência, tanto na realidade como na ficção; o indivíduo moderno — e agora não mais tão moderno — constitui parte integrante da sociedade contra a qual ele procura se afirmar e que tira sempre o melhor de si.

Entretanto, existe uma importante diferença entre os primeiros estágios da sociedade e da sociedade de massas com respeito à situação do indivíduo. Enquanto a sociedade propriamente dita se restringia a determinadas classes da população, as probabilidades de que o indivíduo subsistisse às suas pressões eram bem gran-

dês; elas se baseavam na presença simultânea, dentro da população, de outros estratos além da sociedade para os quais o indivíduo poderia escapar, e um dos motivos pelos quais tais indivíduos tão amiúde aderiam a partidos revolucionários era que descobriam, nos que não eram admitidos à sociedade, certos traços de humanidade que se haviam extinguido na sociedade. Mais uma vez, isso foi expresso no romance através da conhecida glorificação dos trabalhadores e dos proletários, mas, de maneira mais sutil, também no papel conferido aos homossexuais (em Proust, por exemplo) ou aos judeus, isto é, a grupos que a sociedade nunca absorvera completamente. O fato de que o *élan* revolucionário, em toda a extensão dos séculos XIX e XX, se tenha dirigido com tão maior violência contra a sociedade do que contra estados e governos não se deve tão-somente à questão social no sentido do duplo transe de miséria e exploração. É suficiente lermos o relato da Revolução Francesa, e recordar até que ponto o próprio conceito de *le peuple* adquiriu suas conotações de um ultraje do "coração" — como Rousseau e mesmo Robespierre o teriam dito — contra a corrupção e a hipocrisia dos salões, para percebermos qual foi o verdadeiro papel da sociedade no transcurso do século XIX. Boa parte do desespero dos indivíduos submetidos às condições da sociedade de massas se deve ao fato de hoje estarem estas vias de escape fechadas, já que a sociedade incorporou todos os estratos da população.

No entanto, não estamos aqui interessados no conflito entre o indivíduo e a sociedade, ainda que haja certa importância em observar que o derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista. Nossa atenção recai sobre a cultura, ou melhor, sobre o que acontece à cultura sob as díspares condições da sociedade e da sociedade de massas, e portanto nosso interesse pelo artista não concerne tanto ao\* seu individualismo subjetivo como ao fato de ser ele, afinal, o autêntico produtor daqueles objetos que toda civilização deixa atrás de si como a quintessência e o testemunho duradouro do espírito que a animou. Justamente o fato de os produtores dos objetos culturais máximos, ou seja, as obras de arte, precisarem se voltar contra

a sociedade, e o fato de todo o desenvolvimento da arte moderna — que provavelmente ficará, juntamente com o progresso científico, como uma das maiores realizações de nossa época — se ter iniciado dessa hostilidade contra a sociedade, à qual permaneceu comprometido, demonstra a existência de um antagonismo entre sociedade e cultura anterior ao ascenso da sociedade de massas.

O libelo que o artista, em contraposição ao revolucionário político, atirou à sociedade foi sintetizado muito cedo, no final do século XVIII, numa única palavra, que tem sido, desde então, repetida e reinterpretada geração após geração. A palavra é "filisteísmo". Sua origem, um pouco mais antiga que seu emprego específico, não possui grande importância; ela foi utilizada a princípio, no jargão universitário alemão, para distinguir burgueses de togados; a associação bíblica já indicava, porém, um inimigo numericamente superior e em cujas mãos se pode cair. Quando foi utilizado pela primeira vez como termo — penso que pelo escritor alemão Clemens von Brentano, que escreveu uma sátira acerca do filisteu *bevor, in und nach der Geschichte* —, designava uma mentalidade que julgava todas as coisas em termos de utilidade imediata e de "valores materiais, e que, por conseguinte, não tinha consideração alguma por objetos e ocupações inúteis tais como os implícitos na cultura e na arte. Tudo isso soa bem familiar ainda hoje em dia, e não deixa de ser interessante observar que mesmo termos de gíria atuais como "quadrado" já podem ser encontrados no opúsculo pioneiro de Brentano.

Se a questão tivesse permanecido aí, se o principal reproche dirigido contra a sociedade continuasse a ser sua falta de cultura e de interesse pela arte, o fenómeno com que lidamos seria consideravelmente menos complicado do que de fato o é; ao mesmo tempo, seria quase incompreensível o motivo por que a arte moderna se rebelou contra a "cultura", ao invés de lutar simples e abertamente por seus interesses "culturais" próprios. O âmago da questão é que tal sorte de filisteísmo, consistente simplesmente no ser "inculto" e vulgar, foi prontamente seguido de uma outra si-

tuação em que, ao contrário, a sociedade começou a se interessar também vivamente por todos os pretensos valores culturais. A sociedade começou a monopolizar a "cultura" em função de seus objetivos próprios, tais como posição social e *status*. Isso teve uma íntima conexão com a posição socialmente inferior das classes médias europeias, que se viram — tão logo adquiriram a riqueza e o lazer suficientes — em uma luta acirrada contra a aristocracia e o desprezo desta pela vulgaridade do mero afã de ganhar dinheiro. Nessa luta por posição social a cultura começou a desempenhar enorme papel como uma das armas, se não a mais apropriada, para progredir socialmente e para "educar-se", ascendendo das regiões inferiores, onde a realidade estaria situada, para as regiões superiores e supra-reais onde o belo e o espírito estariam em seu elemento. Essa fuga da realidade por intermédio da arte e da cultura é importante não só por ter conferido à fisionomia, do filisteísmo educado ou cultivado suas feições mais características, como por ter sido, outrossim, provavelmente o fator decisivo na rebelião do artista contra seus novos protetores; eles pressentiram o perigo de serem banidos da realidade para uma esfera de tagarelance refinada, onde aquilo que faziam perderia todo sentido. Era um elogio meio dúbio o reconhecimento por parte de uma sociedade que se tornara tão "polida" que, por exemplo, durante a crise da batata inglesa, não se rebaixava ou corria o risco de se associar a tão desagradável realidade mediante o emprego normal da palavra, mas se referia daí em diante a esse vegetal muito comido dizendo "aquele tubérculo". Essa anedota contém como em epítome a definição do filisteu cultivado<sup>3</sup>.

Não há dúvida de que está aqui em jogo muito mais que o estado psicológico do artista; é o *status* objetivo do mundo cultural, que, na medida em que contém coisas tangíveis — livros e pinturas, estátuas, edifícios e música — compreende e testemunha todo o passado registrado de países, nações e, por fim, da humanidade. Como tais, o único critério não-social e autêntico para o julgamento desses objetos especificamen-

(3) Devo a estória a G. M. Young, *Victorian England. Portrait of an Age*, New York, 1954.

te culturais é sua permanência relativa e mesmo sua eventual imortalidade. Somente o que durará através dos séculos pode se pretender em última instância um objeto cultural. O ponto crucial da questão é que tão logo as obras imortais do passado se tornam objeto de refinamento social e individual e do *status* correspondente, perdem sua qualidade mais importante e elementar, qual seja, a de apoderar-se do leitor ou espectador, movendo-o durante os séculos. A própria palavra "cultura" tornou-se suspeita precisamente por indicar aquela "busca de perfeição" que, para Matthew Arnold, se identificava com "busca de doçura e luz". As grandes obras de arte não são pior utilizadas ao servirem a fins de auto-educação ou de auto-aperfeiçoamento do que ao se prestarem a qualquer outra finalidade; pode ser tão útil e legítimo contemplar uma pintura para aperfeiçoar o conhecimento que se possui de um determinado período como utilizá-la para tapar um buraco na parede. Em ambos os casos o objeto artístico foi empregado para finalidades dissimuladas. Tudo está bem enquanto se permaneça cômico de que tais empregos, legítimos ou não, não constituem o relacionamento apropriado com a arte. O que irritava no filisteu educado não era que ele lesse os clássicos, mas que ele o fizesse movido pelo desejo dissimulado de auto-aperfeiçoamento, continuando completamente alheio ao fato de que Shakespeare ou Platão pudessem ter a dizer-lhes coisas mais importantes do que a maneira de se educar; o lamentável era que ele escapasse para uma região de "pura poesia" para manter a realidade fora de sua vida — coisas "prosaicas" como uma crise de batatas, por exemplo — ou para contemplá-las através de um véu de "doçura e luz".

Todos nós conhecemos os deploráveis produtos artísticos que tal atitude inspirou e dos quais se alimentou; em uma palavra, o *kitsch* do século XIX, cuja falta de senso de forma e estilo, tão interessante do ângulo histórico, guarda íntima conexão com a ruptura entre as artes e a realidade. A assombrosa recuperação das artes criativas em nosso século, e uma talvez menos aparente mas não menos real recuperação da grandeza do passado, começaram a se afirmar no momento em que a sociedade bem educada perdera seu

domínio monopolizador sobre a cultura, juntamente com sua posição dominante na população como um todo. O que acontecia antes e continuou, é claro, a acontecer em certa extensão mesmo após a primeira aparição da arte moderna foi, na realidade, uma desintegração da cultura cujos "monumentos duradouros" são as estruturas neoclássicas, neogóticas e neo-renascentistas que juncam toda a Europa. Nessa desintegração, a cultura, ainda mais que outras realidades, se tornara aquilo que somente então as pessoas passaram a chamar de um "valor", isto é, uma mercadoria social que podia circular e se converter em moeda em troca de toda espécie de valores, sociais e individuais. Em outras palavras, os objetos culturais foram de início desprezados como inúteis pelo filisteu até que o filisteu cultivado lançasse mão deles como meio circulante mediante o qual comprava uma posição mais elevada na sociedade ou adquiria um grau mais alto de auto-estima — quer dizer, mais alto do que, em sua própria opinião, ele merecia, quer por natureza ou nascimento. Nesse processo os valores culturais eram tratados como outros valores quaisquer, eram aquilo que os valores sempre foram, valores de troca, e, ao passar de mão em mão, se desgastaram como moedas velhas. Eles perderam a faculdade que originariamente era peculiar a todos os objetos culturais, a faculdade de prender nossa atenção e de nos comover. Quando isso sobreveio, começou-se a falar da "desvalorização dos valores" e o processo chegou a um fim com o "leilão de valores" (*Ausverkauf der Werte*) nos anos 20 e 30 na Alemanha, e nos anos 40 e 50 na França, em que se vendiam juntos "valores" culturais e morais.

Desde então o filisteísmo cultivado tem sido coisa do passado na Europa, e, enquanto se pode ver no "leilão de valores" o final melancólico da grande tradição ocidental, é ainda um problema em aberto saber o que é mais difícil: descobrir os grandes autores do passado sem auxílio de nenhuma tradição ou resgatá-los do entulho do filisteísmo educado. E a tarefa de preservar o passado sem o auxílio da tradição e, amiúde, até mesmo contra modelos e interpretações tradicionais, é a mesma para toda a civilização ocidental.

A América e a Europa acham-se intelectualmente, embora não socialmente, na mesma situação: o fio da tradição está rompido, e temos de descobrir o passado por nós mesmos — isto é, ler seus autores como se ninguém os houvesse jamais lido antes. Nessa tarefa, a sociedade de massa constitui óbice muito menor que a boa sociedade educada, e suspeito de que esse tipo de leitura não foi raro na América do século XIX justamente porque essa terra ainda era aquele "ermo sem história" do qual tantos escritores e artistas americanos tentaram escapar. Talvez tenha algo a ver com isso o fato de que a Ficção e a Poesia americanas tenham encontrado com tamanha riqueza seu próprio caminho, desde Whitman e Melville. Seria realmente pouca sorte se emergisse, dos dilemas e aflições da cultura de massas e da sociedade de massas, um anseio de todo descabido e ocioso por um estado de coisas que não é melhor, porém apenas um pouquinho mais antiquado.

Talvez a principal diferença entre a sociedade e a sociedade de massas esteja em que a sociedade sentia necessidade de cultura, valorizava e desvalorizava objetos culturais ao transformá-los em mercadorias e usava e abusava deles em proveito de seus fins mesquinhos, porém não os "consumia". Mesmo em suas formas mais gastas esses objetos permaneciam sendo objetos e retinham um certo caráter objetivo; desintegravam-se até se parecerem a um montão de pedregulhos, mas não desapareciam. A sociedade de massas, ao contrário, não precisa de cultura, mas de diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo. Os produtos necessários à diversão servem ao processo vital da sociedade, ainda que possam não ser tão necessários para sua vida como o pão e a carne. Servem, como reza a frase, para passar o tempo, e o tempo vago que é "matado" não é tempo de lazer, estritamente falando — isto é, um tempo em que estejamos libertos *de* todos os cuidados e atividades requeridos pelo processo vital e livres portanto *para* o mundo e sua cultura —, ele é antes um tempo de sobra, que sobrou depois

que o trabalho e o sono receberam seu quinhão. O tempo vago que a diversão deveria ocupar é um hiato no ciclo de trabalho condicionado biologicamente — no "metabolismo do homem com a natureza", como Marx costumava dizer.

Sob as condições modernas, esse hiato cresce constantemente; há cada vez mais tempo livre que cumpre ocupar com entretenimentos, mas esse enorme acréscimo no tempo vago não altera a natureza do tempo. O divertimento, assim como o trabalho e o sono, constitui, irrevogavelmente, parte do processo vital biológico. E a vida biológica constitui sempre, seja trabalhando ou em repouso, seja empenhada no consumo ou na recepção passiva do divertimento, um metabolismo que se alimenta de coisas devorando-as. As mercadorias que a indústria de divertimentos proporciona não são "coisas", objetos culturais cuja excelência é medida por sua capacidade de suportar o processo vital e de se tornarem pertences permanentes do mundo, e não deveriam ser julgadas em conformidade com, tais padrões; elas tampouco são valores que existem para serem usados e trocados; são bens de consumo, destinados a se consumirem no uso, exatamente como quaisquer outros bens de consumo. *Panis et circensis* realmente pertencem a uma mesma categoria; ambos são necessários à vida, para sua preservação e recuperação, e ambos desaparecem no decurso do processo vital — isto é, ambos devem ser constantemente produzidos e proporcionados, para que esse processo não cesse de todo. Os padrões por que ambos devem ser julgados são a novidade e ineditismo, e o extenso uso que damos a tais padrões hoje em dia para julgar tanto objetos culturais como artísticos, os quais se espera que permaneçam no mundo mesmo depois que nós o deixarmos, indica com clareza o grau com que a necessidade de entretenimento começou a ameaçar o mundo cultural. Contudo, o problema não provém realmente da sociedade de massas ou da indústria de divertimentos que satisfaz suas necessidades. Ao contrário, visto não querer cultura, porém apenas divertimento, a sociedade de massas provavelmente é uma ameaça à cultura menor que o filisteísmo da boa sociedade; a des-

peito do mal-estar dos artistas e intelectuais, amiúde descrito — talvez devido em parte à sua incapacidade de penetrar na fastidiosa futilidade dos entretenimentos de massa —, são precisamente as artes e as ciências, em contraposição a todas as questões políticas, que continuam a florescer. Em todo caso, enquanto a indústria de divertimentos produzir seus próprios bens de consumo, não podemos mais censurá-la pela não-durabilidade de seus artigos, assim como não criticamos uma padaria por produzir bens que, sob pena de se estragarem, devem ser consumidos logo que são feitos. Sempre foi característico do filisteísmo educado desprezar o entretenimento e a diversão, pois nenhum "valor" pode provir deles. A verdade é que todos nós precisamos de entretenimento e diversão de alguma forma, visto que somos sujeitos ao grande ciclo vital, e não passa de pura hipocrisia ou esnobismo social negar que possamos nos divertir e entreter exatamente com as mesmas coisas que divertem e entretém as massas de nossos semelhantes. No que respeita à sobrevivência da cultura, decerto ela está menos ameaçada por aqueles que preenchem o tempo livre com entretenimentos do que por aqueles que o ocupam com fortuitas artimanhas educacionais para melhorar sua posição social. Quanto à produtividade artística, não deve ser mais difícil resistir às maciças tentações da cultura de massas, ou ser posto fora dos eixos pelo alarido e impostura da sociedade de massas do que evitar as tentações mais sofisticadas e o alarido ainda mais insidioso dos esnobes cultivados na sociedade refinada.

Infelizmente, o caso não é assim tão simples. A indústria de entretenimentos se defronta com apetites pantagruélicos, e visto seus produtos desaparecerem com o consumo, ela precisa oferecer constantemente novas mercadorias. Nessa situação premente, os que produzem para os meios de comunicações de massa esgaravatam toda a gama da cultura passada e presente na ânsia de encontrar material aproveitável. Esse material, além do mais, não pode ser fornecido tal qual é; deve ser alterado para se tornar entretenimento, deve ser preparado para consumo fácil.

A cultura de massas passa a existir quando a sociedade de massas se apodera dos objetos culturais, e o perigo é de que o processo vital da sociedade (que como todos os processos biológicos arrasta insaciavelmente tudo que é disponível para o ciclo de seu metabolismo) venha literalmente a consumir os objetos culturais, que os coma e destrua. Não estou me referindo, é óbvio, à distribuição em massa. Quando livros ou quadros em forma de reprodução são lançados no mercado a baixo preço e atingem altas vendas, isso não afeta a natureza dos objetos em questão. Mas sua natureza é afetada quando estes mesmos objetos são modificados — reescritos, condensados, resumidos (*digested*), reduzidos a *kitsch* na reprodução ou na adaptação para o cinema. Isso não significa que a cultura se difunda para as massas, mas que a cultura é destruída para produzir entretenimento. O resultado não é a desintegração, mas o empobrecimento, e os que o promovem ativamente não são os compositores da *Tin Pan Alley*\*, porém um tipo especial de intelectuais, amiúde lidos e informados, cuja função exclusiva é organizar, disseminar e modificar objetos culturais com o fim de persuadir as massas de que o Hamlet pode ser tão bom entretenimento como *My Fair Lady*, e, talvez, igualmente educativo. Muitos autores do passado sobreviveram a séculos de olvido e desconsideração, mas é duvidoso que sejam capazes de sobreviver a uma versão para entretenimento do que eles têm a dizer.

A cultura relaciona-se com objetos e é um fenómeno do mundo; o entretenimento relaciona-se com pessoas e é um fenómeno da vida. Um objeto é cultural na medida em que pode durar; sua durabilidade é o contrário mesmo da funcionalidade, que é a qualidade que faz com que ele novamente desapareça do mundo fenomênico ao ser usado e consumido. O grande usuário e consumidor de objetos é a própria vida, a vida do indivíduo e a vida da sociedade como um todo. A vida é indiferente à qualidade de um objeto enquanto tal; ela insiste em que toda coisa deve ser funcional,

(\*) Bairro em que moram principalmente compositores ou editores de música popular; conjunto dos compositores ou editores de música popular (N. do T.)

satisfazer alguma necessidade. A cultura é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidos pelo presente ou pelo passado, são tratados como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer a alguma necessidade — e nessa funcionalização é praticamente indiferente saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior. Noções tais como as de que as artes devam ser funcionais, de que as catedrais preencham uma necessidade religiosa da sociedade, de que um quadro nasce da necessidade de auto-expressão do pintor como indivíduo e é procurado em vista de um desejo de auto-aperfeiçoamento do espectador, noções dessa natureza guardam tão pouca conexão com a arte e são tão recentes historicamente que somos tentados simplesmente a pô-las de lado como preconceitos modernos. As catedrais foram construídas *ad maiorem gloriam Dei*; embora, como construções, sirvam decerto às necessidades da comunidade, sua elaborada beleza jamais pode ser explicada por tais necessidades, que poderiam ter sido servidas igualmente por um outro edifício qualquer. Sua beleza transcendia todas as necessidades e as fez durar através dos séculos; mas se a beleza, tanto a beleza de uma catedral como a de qualquer construção secular, transcende necessidades e funções, é certo que jamais transcende o mundo, ainda que o conteúdo da obra seja religioso. Ao contrário, é a própria beleza da arte religiosa que transforma conteúdos e preocupações religiosas e supra-mundanas em interesses e conteúdos seculares, sendo a distinção, da arte religiosa o mero fato de ela "secularizar" — reificar e transformar em uma presença mundana "objetiva", tangível — aquilo que antes existia exteriormente ao mundo, pelo que é indiferente seguirmos a religião tradicional e localizarmos esse "exterior" no além de uma vida futura ou seguirmos as explicações modernas e localizarmos nos mias recônditos recessos do coração humano.

Todo objeto, seja ele um objeto de uso, um bem de consumo ou uma obra de arte, possui uma forma mediante a qual aparece, e somente na medida em que algo possui uma forma podemos realmente considerá-

lo como um objeto. Entre os objetos que não ocorrem na natureza, mas tão-somente no mundo feito pelo homem, distinguimos objetos de uso e obras de arte, os quais possuem ambos uma certa permanência que vai desde a durabilidade ordinária até a potencial imortalidade no caso de obras de arte. Como tais, elas se distinguem, de um lado, dos bens de consumo, cuja duração no mundo mal excede o tempo necessário ao seu preparo, e, de outro, dos produtos da ação, tais como eventos, feitos e palavras, os quais são em si mesmos tão transitórios que mal sobreviveriam à hora ou ao dia em que apareceram no mundo, não fossem preservados de início pela memória do homem, que os urde em estórias, e depois por suas faculdades de invenção. Do ponto de vista da mera durabilidade, as obras de arte são claramente superiores a todas as demais coisas; e, visto ficarem no mundo por mais tempo do que tudo o mais, são o que existe de mais mundano entre todas as coisas. Elas são, além disso, os únicos objetos sem qualquer função no processo vital da sociedade; estritamente falando, não são fabricadas para homens, mas antes para o mundo que está destinado a sobreviver ao período de vida dos mortais, ao vir e ir das gerações. Não apenas não são consumidas como bens de consumo e não são gastas como objetos de uso, mas são deliberadamente removidas do processo de consumo e uso e isoladas da esfera das necessidades da vida humana. Essa remoção pode ser conseguida de inúmeras maneiras; e somente quando é feita a cultura, em sentido específico, passa a existir.

A questão aqui não é saber se a mundanidade, a capacidade para fabricar e criar um mundo, constitui parte integrante da "natureza" humana. Sabemos da existência de povos sem mundo, como conhecemos homens estranhos ao mundo; a vida humana como tal requer um mundo unicamente na medida em que necessita de um lar sobre a terra durante sua estada aí. Decerto, qualquer arranjo que os homens façam para proporcionar abrigo e pôr um telhado sobre suas cabeças — mesmo as tendas das tribos nômades — pode servir como um lar sobre a terra para aqueles que estejam vivos na ocasião; isso, porém, de modo algum

implica que tais arranjos engendrem um mundo, para não falar de uma cultura. Esse lar terreno somente se torna um mundo no sentido próprio da palavra quando a totalidade das coisas fabricadas é organizada de modo a poder resistir ao processo vital consumidor das pessoas que o habitam, sobrevivendo assim a elas. Somente quando essa sobrevivência é assegurada falamos de cultura, e somente quando nos confrontamos com coisas que existem independentemente de todas as referências utilitárias e funcionais e cuja qualidade continua sempre a mesma, falamos de obras de arte.

Por esses motivos, qualquer discussão acerca de cultura deve de algum modo tomar como ponto de partida o fenômeno da arte. Enquanto que a objetividade de todos os objetos de que nos rodeamos repousa em terem uma forma através da qual aparecem, apenas as obras de arte são feitas para o fim único do aparecimento. O critério apropriado para julgar aparências é a beleza; se quiséssemos julgar objetos, ainda que objetos de uso ordinários, unicamente por seu valor de uso e não também por sua aparência — isto é, por serem belos, feios ou algo de intermediário —, teríamos que arrancar fora nossos olhos. Contudo, para nos tornarmos cômicos das aparências, cumpre primeiro sermos livres para estabelecer certa distância entre nós mesmos e o objeto, e quanto mais importante é a pura aparência de uma coisa, mais distância ela exige para sua apreciação adequada. Tal distância não pode surgir a menos que estejamos em condições de esquecer a nós mesmos, as preocupações, interesses e anseios de nossas vidas, de tal modo que não usurpemos aquilo que admiramos, mas deixemo-lo ser tal como o é, em sua aparência. Tal atitude de alegria desinteressada (para usar o termo kantiano, *uninteressiertes Wohlgefallen*) só pode ser vivida depois que as necessidades do organismo vivo já foram supridas, de modo que, liberados das necessidades de vida, os homens possam estar livres para o mundo.

O que havia de errado com a sociedade em seus estágios iniciais era que seus membros, mesmo quando conseguiam liberar-se das necessidades da vida, não podiam se libertar das preocupações que tinham muito a

ver com eles mesmos, seus *status* e posição na sociedade e o reflexo disso em seus eus pessoais, mas não mantinham relação alguma com o mundo de objetos e de objetividade no qual se movimentavam. O problema relativamente novo da sociedade de massas talvez seja ainda mais grave, não devido às massas mesmas, mas porque tal sociedade é essencialmente uma sociedade de consumo em que as horas de lazer não são mais empregadas para o próprio aprimoramento ou para a aquisição de maior *status* social, porém para consumir cada vez mais e para entreter cada vez mais. E, visto não haver suficientes bens de consumo para satisfazer aos apetites crescentes de um processo cuja energia vital, não mais despendida na labuta e azáfama de um corpo no trabalho, precisa ser gasta pelo consumo, é como se a própria vida se esgotasse, valendo-se de coisas que jamais foram a ela destinadas. O resultado não é, decerto, a cultura de massas, que em termos estritos não existe, mas sim o entretenimento de massas, alimentando-se dos objetos culturais do mundo. Crer que tal sociedade há de se tornar mais "cultivada" com o correr do tempo e com a obra da educação constitui, penso eu, um fatal engano. O fato é que uma sociedade de consumo não pode absolutamente saber como cuidar de um mundo e das coisas que pertencem de modo exclusivo ao espaço das aparências mundanas, visto que sua atitude central ante todos os objetos, a atitude do consumo, condena à ruína tudo em que toca.

## II

Disse acima que uma discussão acerca da cultura se vê obrigada a tomar o fenômeno da arte como ponto de partida por serem as obras de arte objetos culturais por excelência. Todavia, embora cultura e arte estejam inter-relacionadas de maneira bem íntima, não são de modo algum a mesma coisa. A distinção não é de grande importância para a questão do que sucede à cultura sob as condições da sociedade e de sociedade de massas, mas é relevante, contudo, para o pro-

blema da natureza da cultura e de seu relacionamento face ao âmbito da política.

A cultura — palavra e conceito — é de origem romana. A palavra "cultura" origina-se de *colere* — cultivar, habitar, tomar conta, criar e preservar — e relaciona-se essencialmente com o trato do homem com a natureza, no sentido do amanho e da preservação da natureza até que ela se torne adequada à habitação humana. Como tal, a palavra indica uma atitude de carinhoso cuidado e se coloca em aguda oposição a todo esforço de sujeitar a natureza à dominação do homem<sup>4</sup>. Em decorrência, não se aplica apenas ao amanho do solo, mas pode designar outrossim o "culto" aos deuses, o cuidado com aquilo que lhes pertence. Creio ter sido Cícero quem primeiro usou a palavra para questões do espírito e da alma. Ele fala de *excolere animum*, cultivar o espírito, e de *cultura animi* no mesmo sentido em que falamos ainda hoje de um espírito cultivado, só que não mais estamos cômicos do pleno conteúdo metafórico de tal emprego<sup>5</sup>. No que concerne ao emprego romano, o ponto essencial era sempre a conexão da cultura com a natureza; cultura significava, originalmente, a agricultura, tida em alta conta em Roma em oposição às artes poéticas e de fabrico. Mesmo a *cultura animi* de Cícero, resultado da educação em Filosofia e portanto talvez, como se tem sugerido, cunhada para traduzir o grego *paidéia*<sup>6</sup>, significava exatamente o oposto de ser um fabricante ou criador de obras de arte. Foi em meio a um povo basicamente agricultor que o conceito de cultura surgiu pela primeira vez, e as conotações artísticas que poderiam ter tido conexão com essa cultura diziam respeito ao relacionamento incomparavelmente íntimo do povo latino com a natureza, à criação da famosa paisagem ita-

(4) A respeito da origem etimológica e do emprego do termo em latim, ver, além do *Thesaurus linguae latinae*, A. Walde, *Lateinisches Etimologisches Woerterbuch*, 1938, e A. Ernout & A. Meillet, *Dictionnaire Etimologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*, Paris, 1932. Para a história da palavra e do conceito desde a Antiguidade, ver Joseph Niedermann, *Kultur — Wertien und Wandlungen des Begriffes und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*, em *Biblioteca dell' Archivum Romanum*, Florença, 1941, vol. 2K.

(5) Cícero, em suas *Tusculanas*, I, 13, diz explicitamente que a mente assemelha-se a um terreno que não pode ser produtivo sem cultivo adequado — declarando a seguir: *Cultura autem animi phisologia est*.

(6) Por Werner Jaeger, em *Antike*, Berlim, 1928, vol. IV.

liana. Segundo os romanos, a arte deveria surgir tão naturalmente como o campo; devia tender para a natureza; a fonte de toda poesia era enxergada no "canto que as folhas cantam para si na verde solidão dos bosques" <sup>7</sup>. Contudo, embora este possa ser um pensamento eminentemente poético, não é provável que a grande arte brotasse um dia daí. Não é bem a mentalidade de lavradores que produz arte.

A grande arte e poesia romana veio a existir sob o impacto da herança grega que os romanos, mas jamais os gregos, souberam como tomar sob cuidado e como preservar. O motivo por que não há nenhum equivalente grego para o conceito romano de cultura repousa na prevalência das artes de fabricação na civilização grega. Ao passo que os romanos tendiam a enxergar mesmo na arte uma espécie de agricultura, de cultivo da natureza, os gregos tendiam a considerar mesmo a agricultura como parte integrante da fabricação, incluída entre os artifícios "técnicos" arditos e hábeis com que o homem, mais imponente do que tudo que existe, doma e regra a natureza. Aquilo que nós, ainda sob o fascínio da herança romana, consideramos ser a mais natural e pacífica das atividades humanas, o amanho do solo, era compreendido pelos gregos como uma empresa arrojada e violenta em que, ano sim, ano não, a terra, inexaurível e infatigável, era perturbada e violada <sup>8</sup>. Os gregos não sabiam o que é cultura porque não cultivavam a natureza, mas em vez disso arrancavam do seio da terra os frutos que os deuses haviam ocultado dos homens (Hesíodo); intimamente relacionado com isso estava o fato de ser inteiramente alheia a eles a grande reverência romana para com o testemunho do passado enquanto tal, à qual devemos, não a mera preservação do legado grego, porém a própria continuidade de nossa tradição. Conjuntamente, cultura no sentido de tornar a natureza um lugar habitável para as pesosas e cultura no sentido de cuidar dos monumentos do passado ainda hoje determinam o conteúdo e o significado que temos em mente ao falarmos de cultura.

(7) Ver Mommsen, *Roemische Geschichte*, livro I, cap. 14.

(8) Ver o famoso coro em *Antígona*, 332 e ss.

O significado da palavra "cultura", porém, dificilmente é esgotado por esses elementos estritamente romanos. Mesmo a *cultura animi* de Cícero sugere alguma coisa como gosto e, de maneira geral, sensibilidade à beleza, mas não naqueles que fabricam coisas belas, isto é, os artistas mesmos, e sim nos espectadores, os que se movem entre elas. E semelhante amor à beleza os gregos possuíam, é claro, em grau extraordinário. Nesse sentido, compreendemos por cultura a atitude para com, ou melhor, o modo de relacionamento prescrito pelas civilizações com respeito às menos úteis e mais mundanas das coisas, as obras de artistas, poetas, músicos, filósofos e daí por diante. Se entendermos por cultura o modo de relacionamento do homem com as coisas do mundo, nesse caso podemos procurar compreender a cultura grega (enquanto distinta da arte grega) recordando um dito muito citado, relatado por Tucídides e atribuído a Péricles, que reza: <math>\epsilon\iota\omicron\kappa\alpha\omicron\iota\iota\epsilon\upsilon\ \gamma\alpha\pi\ / \tau\epsilon\ \* \epsilon\upsilon\tau\iota\alpha\epsilon\iota\varsigma\ / \kappa\alpha\iota\ \ ^\iota\chi\omicron\alpha\omicron\ ^\omicron\upsilon\gamma\iota\upsilon\ \ \acute{\alpha}\nu\epsilon\upsilon\ \ \gamma\alpha\alpha\ \ \alpha\ \ \kappa\tau\acute{\alpha}\varsigma.</math> <sup>9</sup> A sentença, cabalmente simples, praticamente é um desafio à tradução. Aquilo que entendemos como disposições de ânimo ou qualidades, tais como o amor à beleza ou o amor à sabedoria (denominado Filosofia) é aqui descrito como uma atividade, como se o "amar as coisas belas" não constituísse menos uma atividade do que o fazê-las. Além disso, nossa tradução dos termos predicativos por "precisão de mira" e "efeminação" não consegue expressar que ambos eram estritamente políticos, sendo a efeminação um vício bárbaro e a precisão de mira, a virtude do homem que sabe como agir. Péricles está pois dizendo alguma coisa como: "amamos a beleza dentro dos limites do juízo político, e filosofamos sem o vício bárbaro da efeminação".

Assim que o sentido dessas palavras, tão difícil de desprender de sua tradução trivial, começa a despontar para nós, há muito motivo para surpresa. Em primeiro lugar, ouvimos distintamente que é a polis, o domínio da política, quem determina os limites ao amor à sabedoria e à beleza, e visto que, como sabemos, os gregos pensavam ser a *polis* e a "política" (e de modo

(9) Tucídides, II, 40.

algumas realizações artísticas superiores) o que os distinguia dos bárbaros, devemos concluir que tal diferença era também "cultural", uma diferença do seu modo de relacionamento com coisas "culturais", atitude diversa ante a beleza e a sabedoria, as quais só poderiam ser armadas dentro dos limites impostos pela instituição da *polis*. Em outras palavras, o que estava fadado aos bárbaros era uma espécie de super-refinamento, uma sensibilidade indiscriminada que não sabia como escolher — e não alguma primitiva falta de cultura, tal como a entendemos, e tampouco nenhuma qualidade específica das próprias entidades culturais. Talvez seja ainda mais surpreendente que a falta de virilidade, vício da efeminação, a que associaríamos com demasiado amor à beleza ou com esteticismo, seja aqui mencionada como o perigo específico da Filosofia; o conhecimento de como mirar, ou, conforme dizemos nós, de como julgar, que esperaríamos fosse uma qualificação da Filosofia, a que precisa saber como mirar à verdade, é aqui considerado necessário para o relacionamento com o belo.

Seria possível que a Filosofia, na acepção grega — que começa com o "maravilhamento", *thaumázzein*, e termina (ao menos em Platão e Aristóteles) no mudo presenciamento de alguma verdade desvelada —, levasse à inatividade mais provavelmente que o amor à beleza? Seria possível, de outro lado, que o amor à beleza permanecesse bárbaro a menos que acompanhado da *eutelèia*, da faculdade de fazer mira no julgamento, do discernimento e da discriminação, em suma, por essa curiosa e imprecisa capacidade que chamamos de gosto? E, por fim, será possível que esse reto amor à beleza, o adequado modo de relacionamento com as coisas belas — a *cultura animi* que torna o homem apto a cuidar das coisas do mundo e atribuída por Cícero, em contraposição com os gregos, à Filosofia —, tenha algo a ver com a política? Pertenceria o gosto à classe das faculdades políticas?

Para compreender os problemas levantados por tais questões importa ter em mente que cultura e arte não são a mesma coisa. Uma maneira de permanecer cômico da diferença entre elas é recordar que os mesmos

homens que louvavam o amor ao belo e a cultura da mente partilhavam do profundo descrédito antigo pelos artistas e artesãos que fabricavam efetivamente as coisas que eram a seguir exibidas e admiradas. Os gregos, ao contrário dos romanos, possuíam uma palavra para o filisteísmo, e essa palavra, bastante curiosamente, deriva de uma palavra para artistas e artesãos, *bánausos*; ser um filisteu, um homem de espírito "banáusico", indicava, assim como hoje em dia, uma mentalidade exclusivamente utilitarista, uma incapacidade para pensar em uma coisa e para julgá-la à parte de sua função ou utilidade. Contudo, o próprio artista, sendo um *bánausos*, de modo algum era excluído do reproche de filisteísmo; ao contrário, o filisteísmo era considerado como um vício cuja ocorrência seria mais de esperar naqueles que houvessem dominado uma *tékhne*, em fabricantes e artistas. Não havia, no entender dos gregos, nenhuma contradição entre o louvor do *philokalein*, o amor à beleza, e o desprezo por aqueles que efetivamente produzissem o belo. A desconfiança e efetivo desprezo pelos artistas surgiram de considerações políticas: a fabricação de coisas, incluindo a produção de arte, não pertence ao âmbito das atividades políticas; põe-se, até, em oposição a elas. O principal motivo da desconfiança em todas as formas de fabricação é que esta é utilitária por sua própria natureza. A fabricação, mas não a ação ou a fala, sempre implica meios e fins; de fato, a categoria de meios e fins obtém sua legitimidade da esfera do fazer e do fabricar, em que um fim claramente reconhecível, o produto final, determina e organiza tudo que desempenha um papel no processo — o material, as ferramentas, a própria atividade e mesmo as pessoas que dele participam; tudo se torna meros meios dirigidas para o fim e justificados como tais. Os fabricantes não podem deixar de considerar todas as coisas como meios de seus fins, ou, conforme seja o caso, julgando todas as coisas por sua utilidade específica. No momento em que esse ponto de vista é generalizado e estendido a outros campos, fora da esfera da fabricação, produz-se a mentalidade banáusica. E os gregos suspeitavam, acertadamente, que tal filisteísmo ameaçava não somente o âmbito da política, como obvia-

mente ocorre visto que ele ajuizará a ação com os mesmos padrões de utilidade válidos para a fabricação e exigirá que a ação vise a um fim determinado e que lhe seja permitido lançar mão de todos os meios que possam favorecer esse fim; pois ele ameaçava também o próprio âmbito cultural, visto levar a uma desvalorização das coisas enquanto coisas, as quais, se se permitir que prevaleça a mentalidade que às trouxe à existência, novamente serão julgadas consoante padrões de utilidade e, em consequência, perderão seu valor intrínseco e independente, degenerando por fim em meros meios.

Em outras palavras, a maior ameaça à existência da obra acabada emerge precisamente da mentalidade que a fez existir. Disso se segue que os padrões e regras que devem prevalecer necessariamente ao se erigir, construir e decorar o mundo de coisas em que nos locomovemos perdem sua validade e se tornam positivamente perigosos ao serem aplicados ao próprio mundo acabado.

Isso, decerto, não explica toda a estória da relação entre política e arte. Roma, em seu período inicial, estava tão convencida de que artistas e poetas se dedicavam a um passatempo pueril que não se harmonizava com a *gravitas*, a seriedade e a dignidade, que simplesmente suprimiu quaisquer talentos artísticos que pudessem ter florescido na República antes da influência grega. Ao contrário, Atenas jamais liquidou o conflito entre política e arte inequivocamente em favor de uma ou de outra — o que, aliás, pode ser um dos motivos da extraordinária mostra de gênio artístico na Grécia clássica — e manteve vivo o conflito, não o rebaixando à indiferença mútua dos dois campos. Os gregos, por assim dizer, podiam afirmar de um mesmo fôlego: "Aquele que não viu Zeus de Fídias em Olímpia viveu em vão" e "Pessoas como Fídias, ou seja, escultores, são inaptos para a cidadania". E Péricles, na mesma oração em que exalta o *philosophéin* e o *philokaleín* justos, o contato ativo com a sabedoria e a beleza, jacta-se de que Atenas saberá como colocar "Homero e sua laia" em seu lugar, de que a glória de suas façanhas será tão grande que a cidade poderá

dispensar os artífices profissionais de glória, os poetas e artistas que reificam a palavra e o ato vivos, transformando-os e convertendo-os em coisas suficientemente permanentes para levarem a grandeza até a imortalidade da fama.

Somos hoje em dia mais propensos a crer que o âmbito da política e a participação ativa nos negócios públicos origina o filisteísmo e obsta o desenvolvimento de um espírito cultivado que considere as coisas em seu verdadeiro valor, sem refletir em sua função e utilidade. Um dos motivos desta mudança de ênfase é, naturalmente, — por razões que estão além destas considerações —, o fato de ter a mentalidade da fabricação invadido o âmbito político a ponto de darmos por certo que a ação, mais até que a fabricação, é determinada pela categoria de meios e fins. Essa situação, todavia, tem a vantagem de ter permitido a fabricantes e artistas darem vazão à sua própria visão desses assuntos e articularem sua hostilidade contra os homens de ação. Por trás dessa hostilidade há mais que a competição pela atenção pública. O problema é que o *Homo faber* não está, face ao âmbito público e sua publicidade, no mesmo relacionamento que as coisas que ele faz com sua aparência, configuração e forma. Para estar em posição de constantemente acrescentar coisas novas ao mundo já existente, deve ele mesmo isolar-se do público, precisa ser defendido e dissimulado dele. Atividades verdadeiramente políticas, por outro lado, o agir e o falar, não podem de forma alguma ser executadas sem a presença de outrem, sem o público, sem um espaço constituído pelo vulgo. A atividade do artista e do artífice é, pois, sujeita a condições muito diversas das que envolvem as atividades políticas, e é perfeitamente compreensível que o artista, tão logo comece a dirigir sua mente a coisas políticas, deva sentir a mesma desconfiança, pelo âmbito especificamente político e sua publicidade, que a *polis* experimentava face à mentalidade e condições da fabricação. É esta a verdadeira indisposição do artista, não pela sociedade, porém pela política, e seus escrúpulos e desconfiança da atividade política não são menos legítimos que a desconfiança dos homens de ação contra

a mentalidade do *Homo faber*. Nesse ponto emerge o conflito entre arte e política, e tal conflito não pode nem deve ser solucionado.

O ponto em questão, no entanto, é que o conflito, dividindo em suas respectivas atividades o político e o artista, não mais se aplica quando voltamos nossa atenção da produção artística para seus produtos, para as próprias coisas que precisam encontrar um lugar no mundo. Essas coisas, obviamente, partilham com os "produtos" políticos, palavras e atos, a qualidade de requererem algum espaço público onde possam aparecer e ser vistas; elas só podem realizar seu ser próprio, que é a aparição, em um mundo comum a todos; no encobrimento da vida privada e da posse privada, objetos de arte não podem atingir sua própria validade inerente; é forçoso, pelo contrário, que sejam protegidos da possessividade de indivíduos — por isso, não importa que tal proteção assuma a forma de colocá-los em locais sagrados, em tempos e igrejas, ou entregá-los ao cuidado de museus e de zeladores de monumentos, posto que o lugar onde os colocamos seja característico de nossa "cultura", isto é, nosso modo de comunicação com eles. Em termos gerais, a cultura indica que o domínio público, que é politicamente assegurado por homens de ação, oferece seu espaço de aparição àquelas coisas cuja essência é aparecer e ser belas. Em outras palavras, cultura indica que arte e política, não obstante seus conflitos e tensões, se inter-relacionam e até são dependentes. Vista contra o fundo das experiências políticas e de atividades que, entregues a si mesmas, vêm e vão sem deixar sobre o mundo nenhum vestígio, a beleza é a própria manifestação da imperecibilidade. A efêmera grandeza da palavra e do ato pode durar sobre o mundo na medida em que se lhe confere beleza. Sem a beleza, isto é, a radiante glória na qual a imortalidade potencial é manifestada no mundo humano, toda vida humana seria fútil e nenhuma grandeza poderia perdurar.

O elemento comum que liga arte e política é serem, ambos, fenômenos do mundo público. O que medeia o conflito do artista com o homem de ação é a *cultura animi*, isto é, uma mente de tal modo educada

e culta que se lhe pode confiar o cuidado e a preservação de um mundo de aparências cujo critério é a beleza. O motivo por que Cícero imputou tal cultura à educação filosófica foi a circunstância de, para ele, apenas os filósofos, amantes da sabedoria, se acercarem das coisas como meros "espectadores", sem nenhum desejo de adquirir algo para si mesmos; desse modo, podia associar os filósofos àqueles que, ao vir para os grandes jogos e festivais, nem ambicionavam "ganhar a gloriosa distinção de uma coroa", nem obter "ganho pela compra ou venda", mas eram atraídos pelo "espetáculo e observavam atentamente o que se fazia e como era feito". Como o diríamos hoje, eram completamente desinteressados e, por essa mesma razão, melhor qualificados para julgar, mas também os mais fascinados pelo espetáculo em si. Cícero dava-lhes o nome de *maxime ingennum*, o gênero nobilíssimo dos homens livres de nascimento, por aquilo que faziam: olhar por olhar, unicamente, era a libérrima, *liberalissimum*, das ocupações.<sup>10</sup>

À falta de melhor palavra que indicasse os elementos discriminadores, discernidores e ajuizadores de um amor ativo à beleza, — a *philokaleín met euteléas* de que fala Péricles — utilizei a palavra "gosto", e para justificar esse emprego destacando, ao mesmo tempo, a única atividade na qual, penso eu, a cultura se expressa como tal, gostaria de me apoiar na primeira parte da *Crítica do Juízo*, de Kant, que contém, enquanto "*Crítica do Juízo Estético*", talvez o maior e mais original aspecto da Filosofia Política de Kant. Ele contém, de qualquer modo, uma analítica do belo, basicamente do ponto de vista do espectador ajuizante, conforme o próprio título indica, e toma como ponto de partida o fenômeno do gosto, entendido como uma conexão ativa com o que é belo.

Para vermos a faculdade do juízo em sua perspectiva apropriada e compreendermos que ela implica uma atividade mais política que meramente teórica, é mister recordar em poucas palavras o que habitualmente se considera como sendo a Filosofia Política de Kant. ou seja, a *Crítica da Razão Prática*, a qual trata da facul-

(10) Cícero, *op. cit.*, V.9.

dade legislativa da razão. O princípio da legislatura, como estabelecido no "imperativo categórico" — "age sempre de tal maneira que o princípio de tua ação possa se tornar uma lei universal" —, baseia-se na necessidade de pôr o pensamento racional em harmonia consigo mesmo. O ladrão, por exemplo, está na realidade em contradição com si mesmo, visto não poder desejar que o princípio de sua ação, roubar a propriedade de outrem, se torne uma lei universal; uma lei desse tipo privá-lo-ia imediatamente de sua própria aquisição. Esse princípio, de harmonia com o próprio eu, é muito antigo; na verdade, descobriu-o Sócrates, cujo preceito central, conforme Platão o formulou, está contido nesta sentença: "Como sou um, para mim é melhor discordar de todos que estar em discórdia comigo mesmo." Partindo dessa sentença, tanto a Ética ocidental, com seu acento no acordo com a própria consciência, como a Lógica, com sua ênfase no axioma da contradição, estabeleceram seus fundamentos.

Kant insistiu, contudo, na Crítica do Juízo, em um modo diverso de pensamento, ao qual não bastaria estar em concórdia com o próprio eu, e que consistia em ser capaz de "pensar no lugar de todas as demais pessoas" e ao qual denominou uma "mentalidade alargada" (*eine erweiterte Denkiingsart*).<sup>12</sup> A eficácia do juízo repousa em uma concórdia potencial com outrem, e o processo pensante que é ativo no julgamento de algo não é, como o processo de pensamento do raciocínio puro, um diálogo de mim para comigo, porém se acha sempre e fundamentalmente, mesmo que eu esteja inteiramente só ao tomar minha decisão, em antecipada comunicação com outros com quem sei que devo afinal chegar a algum acordo. O juízo obtém sua validade específica desse acordo potencial. Isso por um lado significa que esses juízos devem se libertar das "condições subjetivas pessoais", isto é, das idiosincrasias que determinam naturalmente o modo de ver de cada indivíduo na sua intimidade, e que são legítimas enquanto são apenas opiniões mantidas particularmente, mas que não são adequadas para ingressar em

(11) Platão, *Geórgias*, 482.

(12) *Crítica do Juízo*, J 40.

praça pública e perdem toda validade no domínio público. E esse modo alargado de pensar, que sabe, enquanto juízo, como transcender suas próprias limitações individuais, não pode, por outro lado, funcionar em estrito isolamento ou solidão; ele necessita da presença de outros "em cujo lugar" cumpre pensar, cujas perspectivas deve levar em consideração e sem os quais ele nunca tem oportunidade de sequer chegar a operar. Como a lógica, para ser correta, depende da presença do eu, também o juízo, para ser válido, depende da presença de outros. Por isso o juízo é dotado de certa validade específica, mas não é nunca universalmente válido. Suas pretensões a validade nunca se podem estender além dos outros em cujo lugar a pessoa que julga colocou-se para suas considerações. O juízo, diz Kant, é válido "para toda pessoa individual que julga"<sup>13</sup>, mas a ênfase na sentença recai sobre "que julga"; ela não é válida para aqueles que não julgam ou para os que não são membros do domínio público onde aparecem os objetos do juízo.

Que a capacidade para julgar é uma faculdade especificamente política, exatamente no sentido denotado por Kant, a saber, a faculdade de ver as coisas não apenas do próprio ponto de vista mas na perspectiva de todos aqueles que porventura estejam presentes; que o juízo pode ser uma das faculdades fundamentais do homem enquanto ser político na medida em que lhe permite se orientar em um domínio público, no mundo comum: a compreensão disso é virtualmente tão antiga como a experiência política articulada. Os gregos davam a essa faculdade o nome de *phrónesis*, ou discernimento, e consideravam-na a principal virtude ou excelência do político, em distinção da sabedoria do filósofo<sup>14</sup>. A diferença entre esse discernimento que julga e o pensamento especulativo está em que o primeiro se arraiga naquilo que costumamos chamar de senso comum, o qual o último constantemente transcende. O *common sense*, que os franceses tão suges-

(13) *Ibid.*, introdução, VII.

(14) Aristóteles, aue (*Ética a Nicômaco*, livro 6) deliberadamente opôs o discernimento do estadista à sabedoria do filósofo, seguia provavelmente, como frequentemente o fez em seus escritos políticos, a opinião pública da *polis* ateniense

tivamente chamam de "bom-senso", lê bon s<ens —, nos desvenda a natureza do mundo enquanto este é um mundo comum; a isso devemos o fato de nossos cinco sentidos e seus dados sensoriais, estritamente pessoais e "subjetivos", se poderem ajustar a um mundo não-subjetivo e "objetivo" que possuímos em comum e compartilhamos com outros. O julgamento é uma, se não a mais importante atividade em que ocorre esse compartilhar-o-mundo.

O que, porém, é completamente inédito e até surpreendentemente novo nas proposições de Kant da Crítica do Juízo é ter ele descoberto esse fenômeno, em toda sua grandeza, precisamente ao examinar o fenômeno do gosto e portanto a única espécie de juízos que, visto dizerem respeito meramente a questões estéticas, sempre se supôs fazerem além da esfera política, assim como do domínio da razão. Kant se viu perturbado pela pretensa arbitrariedade e subjetividade do *de gustibus non disputam/um est* (que sem dúvida é inteiramente verdadeiro para idiossincrasias pessoais), por tal arbitrariedade ofender seu sentido político, não seu senso estético. Kant, que decerto não era super-sensível às coisas belas, era profundamente côncio da qualidade pública da beleza; e era devido à relevância pública desta que ele insistia, em oposição ao adágio corriqueiro, em que os julgamentos de gosto são abertos a discussão, pois "esperamos que o mesmo prazer seja partilhado por outros" e em que o gosto pode ser sujeito a contenda, visto que "espera a concordância de todos os demais" <sup>15</sup>. O gosto, portanto, na medida em que, como qualquer outro juízo, apela ao senso comum, é o próprio oposto dos "sentimentos íntimos". Em juízos estéticos, tanto quanto em juízos políticos, toma-se uma decisão, e conquanto esta seja sempre determinada por uma certa subjetividade, também decorre, pelo mero fato de cada pessoa ocupar um lugar seu, do qual observa e julga o mundo, de o mundo mesmo ser um dado objetivo, algo de comum a todos os seus habitantes. A atividade do gosto decide como esse mundo, independentemente de sua utilidade e dos interesses vitais que tenhamos nele, deverá parecer e soar,

(15) Crítica do Juízo, §§ 6, 7 e 8.

o que os homens verão e ouvirão nele. O gosto julga o mundo em sua aparência e temporalidade; seu interesse pelo mundo é puramente "desinteressado", o que significa que nem os interesses vitais do indivíduo, nem os interesses morais do eu se acham aqui implicados. Para os juízos do gosto, o mundo é objeto primário, e não o homem, nem a vida do homem, nem seu eu.

Além disso, consideram-se correntemente os julgamentos de gosto como arbitrários, visto não serem forçosos no sentido em que fatos demonstráveis ou verdade racionalmente provada nos forcem a acordo. Eles têm em comum com as opiniões políticas o serem persuasivos; a pessoa que julga — como diz Kant com muita beleza — apenas pode "suplicar a aquiescência de cada um dos demais", com a esperança de eventualmente chegar a um acordo com eles <sup>16</sup>. Esse "suplicar" ou persuadir corresponde estreitamente ao que os gregos chamavam *peûhein*, o discurso convincente e persuasivo tido por eles como a forma tipicamente política de falarem as pessoas umas às outras. A persuasão regulava as relações entre os cidadãos da polis porque excluía a violência física; sabiam os filósofos, porém, que ela se distinguia também de outra forma não-violenta de coerção, a coerção pela verdade. A persuasão aparece em Aristóteles como o contrário de *dialégesthai*, o modo filosófico de falar, precisamente porque tal tipo de diálogo concernia ao conhecimento e à descoberta da verdade, exigindo portanto um processo de prova. Cultura e política, nesse caso, pertencem à mesma categoria porque não é o conhecimento ou a verdade o que está em jogo, mas sim o julgamento e a decisão, a judiciosa troca de opiniões sobre a esfera da vida pública e do mundo comum e a decisão quanto ao modo de ação a adotar nele além do modo como deverá parecer doravante e que espécie de coisas nele hão de surgir.

Soa tão estranho classificar o gosto, a principal atividade cultural, entre as faculdades políticas do homem, que posso aduzir a essas considerações um outro fato muito mais familiar, porém menosprezado teoricamente. Todos nós sabemos muito bem com que rapi-

(16) *Ibid.*, s 1<sup>o</sup>.

dez as pessoas se reconhecem umas às outras e como podem, com segurança, sentir que se identificam ao descobrirem uma afinidade quando se trata do que agrada e do que desagrada. Da perspectiva dessa experiência comum, é como se o gosto não apenas decidisse como deve o mundo parecer, mas, outrossim, quem pertence a uma mesma classe de pessoas. Se pensamos nessa acepção de pertinência em termos políticos, somos tentados a enxergar no gosto essencialmente um princípio aristocrático de organização. Sua importância política, contudo, é talvez de maior alcance e ao mesmo tempo mais profunda. Sempre que os indivíduos julgam as coisas do mundo que lhes são comuns, há implícitas em seus juízos mais que essas mesmas coisas. Por seu modo de julgar, a pessoa revela também algo de si mesma, que pessoa ela é, e tal revelação, que é involuntária, ganha tanto mais em validade quanto se liberou das idiosincrasias meramente individuais. Ora, é precisamente o domínio do agir e do falar, isto é, o domínio político em termos de atividades, aquele no qual essa qualidade pessoal se põe em evidência em público, no qual o "quem fulano é" se manifesta mais que as qualidades e talentos individuais que ele possa possuir. A esse respeito, o domínio político novamente se opõe ao domínio no qual vivem e fazem seu trabalho o artista e o fabricante e no qual, em última instância, o que importa é a qualidade, os talentos do fabricante e a qualidade das coisas que ele fabrica. O gosto, contudo, não julga simplesmente essa qualidade. Ao contrário, a qualidade está além de discussão, ela não é menos coercivamente evidente que a verdade e se situa além das decisões do juízo e além da necessidade de persuasão e de solicitação de acordo, embora haja épocas de decadência artística e cultural em que restam poucos que sejam ainda receptivos à auto-evidência da qualidade. O gosto enquanto uma atividade da mente realmente culta — cultura animi — somente vem à cena quando a consciência-de-qualidade se acha amplamente difundida, o verdadeiramente belo sendo facilmente reconhecível; é que o gosto discrimina e decide entre qualidades. Enquanto tal, o gosto e seu julgamento sempre atento das coisas do mundo im-

põe-se limites contra um amor indiscriminado e imoderado do meramente belo; ele introduz, no âmbito da fabricação e da qualidade, o fator pessoal, isto é, confere-lhe uma significação humanística. O gosto humaniza o mundo do belo ao não ser por ele engolfado; cuida do belo à sua própria maneira "pessoal" e produz assim uma "cultura".

O humanismo, assim como a cultura, é, evidentemente, de origem romana; ainda uma vez, não há em língua grega nenhuma palavra correspondente ao Latim *humanitas*<sup>17</sup>. Não será pois impróprio que — concluindo essas observações — eu escolha um exemplo romano para ilustrar o sentido em que o gosto é a capacidade política que verdadeiramente humaniza o belo e cria uma cultura. Há uma excêntrica asserção de Cícero que soa como que deliberadamente arquitetada para ir de encontro ao então corrente lugar-comum romano: *Amicus Socrates, amicus Plato, sed magis aesiimanda veritas*. Esse velho adágio, quer se concorde com ele ou não, deve ter ofendido o senso romano de *humanitas*, da integridade da pessoa como pessoa; aqui, o valor humano e a eminência pessoal, juntamente com a amizade, sacrificam-se à primazia de uma verdade absoluta. De qualquer modo, nada poderia estar mais distanciado do ideal de uma verdade absoluta e coerciva do que aquilo que Cícero tem a dizer: *Errare mehercule maio cum Platone. . . quam cum istis (sec. Pythagvraeis) vera senlire*: "Perante os céus, prefiro extraviar-me com Platão do que ter concepções verdadeiras com seus oponentes"<sup>18</sup>. A tradução apaga uma certa ambiguidade do texto; a sentença pode significar: Antes prefiro extraviar-me com a racionalidade platônica do que "sentir" (*senlire*) a verdade com a irracionalidade

(17) Para a história da palavra e do conceito, ver Niedermann, op. cit., Rudolf Pfeiffer, *Humanitas Eraxmiana*, Studien der Bibliothek Warburg, n.º 22, 1931, e "Nachtraegliches ai Humanitas" em *Kleine Schriften*, de Richard Harder, Munique, 1960. O vocábulo foi empregado para traduzir o grego *philanthropia*, termo utilizado originariamente para deuses e governantes, e, portanto, com conotações inteiramente diversas. *Humanitas*, como Cícero a compreendia, relacionava-se intimamente com a antiga virtude romana de *clementia* e, como tal, mantinha certa oposição como o romano *gravitas*. Era, decerto, a marca do homem educado, porém, o que é importante em nosso contexto, segundo se admitia era o estudo da Arte e da Literatura, mais que o da Filosofia, que deveria resultar em "humanidade".

(18) Cícero, op. cit., I, 39-40. Acompanho a tradução de J. H. King, na Loeb's Classical Library.

pitagórica. Essa interpretação é, contudo, improvável em vista da resposta dada no diálogo: "Eu mesmo não relutaria em extravaiar-me em tal companhia" (*Ego enim ipse cum eodem isto non invitus erraverim*), onde a ênfase incide na pessoa com quem nos extravaiamos. Desse modo, parece-me seguro seguir a tradução, e, nesse caso, a sentença reza claramente: É uma questão de gosto preferir a companhia de Platão e de seus pensamentos, mesmo que isso nos extravie da verdade. Asserção muito ousada, ultrajantemente ousada até, sobretudo por se referir à verdade; é óbvio que o mesmo poderia ser dito e decidido com respeito à beleza, a qual não é menos coerciva que a verdade para aqueles que educaram tanto seus sentidos como a maioria de nós exercitou a mente. O que Cícero de fato diz é que, para o autêntico humanista, nem as verdades do cientista, nem a verdade do filósofo, podem ser absolutas; o humanista, portanto, não é um especialista, exerce uma faculdade de julgamento e de gosto que está além da coerção que nos impõe cada especialidade. A *humanitas* romana aplicava-se a homens que eram livres sob todos os aspectos, e para quem a questão da liberdade, de ser livre de coerção, era a decisiva — mesmo na Filosofia, mesmo na Ciência, mesmo nas Artes. Diz Cícero: No que concerne à minha associação com homens e coisas, recuso-me a ser coagido, ainda que pela verdade e pela beleza<sup>19</sup>.

Esse humanismo é o resultado da *cultura animi*, de uma atitude que sabe como preservar, admirar e cuidar das coisas do mundo. Ele tem, como tal, a tarefa de servir de árbitro e mediador entre as atividades puramente políticas e puramente fabris, que se opõem uma às outras de um sem-número de modos. Enquanto humanistas, podemos nos elevar acima desses conflitos entre o político e o artista, do mesmo modo como nos podemos elevar em liberdade acima das especialidades que todos aprendemos e exercemos. Podemos elevar-

(19) Cícero fala com inspiração similar em *De Legibus*, 3, 1: Louva Atico, *cuius et vita et oratio consecuta mihi videitur difficilissimam illam societatem gravitatis cum Humanitate* — "cuja vida e faia a mim parecem ter atingido essa difficilima combinação de gravidade com humanidade" — pelo que, como Harder (*op. cit.*) observa, a gravidade de Atico consiste em aderir com dignidade à filosofia de Epiuro, ao passo que sua humanidade é revelada por sua reverência por Platão, o que prova sua liberdade interna.

nos acima da especialização e do filisteísmo de toda a natureza na proporção em que aprendamos como exercitar livremente nosso gosto. Saberemos então como replicar àqueles que com tanta frequência nos dizem que Platão ou algum outro grande autor do passado foi superado; seremos capazes de compreender que, mesmo que toda a crítica a Platão esteja correia, Platão ainda será melhor companhia que seus críticos. De qualquer maneira, podemos recordar aquilo que os romanos — o primeiro povo a encarar seriamente a cultura, à nossa maneira — pensavam dever ser uma pessoa culta: alguém que soubesse como escolher sua companhia entre homens, entre coisas e entre pensamentos, tanto no presente como no passado.