

Ensaio Bibliográfico

HISTÓRIA, CULTURA E MODERNIDADE: UMA LEITURA DE VIENA-FIN-DE-SIÈCLE

*Francisco Alambert*¹

RESUMO: O autor analisa o método e a interpretação dialética de Carl Schorske enquanto história da cultura inspirada na Escola de Frankfurt. Focaliza pois o imbricamento entre história-cultura-política e sua expressão psicológica. Analisa a relação ambígua entre arte e sociedade, mostrando-a como uma forma não somente de exprimir sua historicidade mas também transcendê-la; a partir de contradições intrínsecas à sociedade vienense da segunda metade do século passado, o autor procura captar a gênese da modernidade. Artistas e intelectuais vienenses ao proclamarem sua autonomia diante da história acabaram por redefinir a função da arte, descortinando novas formas de expressão. O objeto central de atenção de Schorske, é o processo de superação do estetismo a partir da crise do pensamento ilustrado e o aparecimento das vanguardas históricas.

"... algo que não se limite a perguntar como a obra se situa na sociedade, como nela atua, mas que queira reconhecer como a sociedade se objetiva nas obras de arte"²

T. W. Adorno

"Nossa civilização é um vasto tecido no qual os mais diversos elementos se misturam... Nesse tecido é inútil procurar um fio que possa ter-se conservado

1 Pós-Graduando do Departamento de História – FFLCH-USP.

2 ADORNO, T. W.. "Teses sobre Sociologia da Arte". In: Gabriel Cohn, org.. *Theodor Adorno*, São Paulo: Ática, 1986, p. 114.

puro e virgem, sem ter sofrido a influência do fio vizinho"³

James Joyce

I

O livro de Carl Schorske é escrito como música. Seu método é ouvir cuidadosamente todos os sons que se manifestam num determinado espaço temporal e ordená-los numa totalidade que respeite suas especificidades. Se Marx escreveu a História das Revoluções na França do século XIX pensando no teatro e em seus jogos (personagens, atores, tragédias, comédias, farsas, palco, platéia...), Schorske escreve a história da cultura vienense do fim do século pensando numa sinfonia. Na introdução da obra, o autor nos alerta que os textos podem ser lidos separadamente assim como podemos ouvir em separado as partes, os movimentos de uma sinfonia. No entanto, todas as peças (é assim que o autor se refere aos ensaios) são unidas por um, "leitmotiv": o imbricamento entre História-Cultura-Política-Expressão Psicológica.

A "Overture", o início do livro, é uma minuciosa análise de *La Valse*, de Ravel, um artista de fora, formado numa cultura que operava uma devastadora "desconstrução" da mais típica cultura aristocrática-burguesa vienense. O último movimento é a completa destruição dos princípios dessa sociedade, vista agora por alguém de dentro, criado sob os mesmos padrões repressivos dessa cultura, e que, por isso mesmo, teve mais força ao acionar o barril de pólvora que deveria implodí-la: Arnold Schoenberg. Dois músicos, duas histórias.

Num mundo onde os meios de comunicação de massa, a televisão, a propaganda, os videoclips, fetichizam a imagem e nos impelem a só reconhecer aquilo que se apresenta aos olhos, escrever história privilegiando a audição – a música como diretriz construtiva – é, em si, se não um ato de rebeldia, no mínimo, um ato de corajosa originalidade.

Enquanto percorremos esse trajeto apocalíptico, passamos pelos vários movimentos do texto-música, que soam com diferentes (a)tonalidades: as

3 JOYCE, James. *The Critical Writings of James Joyce*. London: Mason e Ellman, Faber e Faber, 1959, p. 165. Citado por MUTRAN, Munira. James Joyce e a Tradição Literária Irlandesa, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, *Caderno de Cultura*, n. 493, 10/06/1989.

ambiguidades da cultura aristocrático-burguesa austríaca nas obra de Schnitzler e Hofmannsthal; os projetos arquitetônicos dos liberais, erigidos sob as formas da *Ringstrasse*, em sua luta contra as concepções aristocrático-religiosas; o anti-semitismo e o sionismo austríacos e o surgimento de uma política de massas autoritária, "aristocrática" e demagógica; o conteúdo social e político dos sonhos de Sigmund Freud (aqui a obra atinge seus tons mais polêmicos e turbulentos); a "crise do ego liberal" expressa na trajetória e na obra do pintor austríaco Gustav Klimt; a tentativa de reestabelecimento da ordem que se esvai através da idealização de um belo e ordenado jardim; a explosão definitiva desse mundo (e desse jardim) idealizado, assumindo o desespero e estetizando o sofrimento causados pela história. Assim, o historiador-compositor nos conduz àquilo que Schoenberg denominou "a dança fúnebre dos princípios", que constituiu a cultura erudita vienense no final do século.

"Não é por acaso que as técnicas matemáticas da música nasceram em Viena, assim como o positivismo lógico. A tendência ao jogo numérico é típica da intelectualidade vienense, assim como o jogo de xadrez nos cafés. Essa tendência tem motivos sociais. Enquanto as forças criadoras da Áustria desenvolveram-se no nível da alta técnica capitalista, as forças materiais ficaram para trás. Precisamente por isto o cálculo ordenador converte-se em quimera do intelectual vienense. Se este queria participar do processo de produção tinha que buscar um posto na indústria do "Reich" alemão. Se permanecia em sua pátria, chegava a ser médico, jurista, ou então se entregava ao jogo numérico como ao fantasma do poder do dinheiro. O intelectual vienense quer demonstrar isto a si mesmo e demonstrá-lo aos demais"⁴.

Já não é de hoje que se especula sobre o caráter histórico da cultura vienense. Nesse breve parágrafo, que é na verdade uma nota de rodapé do ensaio sobre Schoenberg em *Filosofia da Nova Música*, Adorno nos convida a pensar a cultura vienense nas malhas de sua trama sócio-cultural, de sua historicidade, o que vale dizer: pensar como uma determinada sociedade opera, em determinados

4 ADORNO, T. W.. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 56.

momentos, a transposição ao nível ético e estético das contradições que a habitam. Nesse sentido, somos lançados a uma reflexão que procura explicar os dilemas culturais e políticos vividos pela inteligência moderna vienense que, constringida pela história, "vira-lhe as costas".

"Moderno" aqui tem um significado bastante específico. O "moderno" é um adeus à História, no sentido de que a consciência moderna vive sob o peso da fragmentação, o sentido dúbio de se estar vivendo um tempo "iluminado", repleto de novas criações, de possibilidades de transcendência sempre renovadas. Ao mesmo tempo, é perceber que esse mundo caminha crescentemente para o fim, para o desastre, para a "escuridão". Nesse solo movediço, onde tudo que se ergue parece estar construído sobre areia, que apoio se pode aguardar da História? Schorske investiga a cultura que resulta da falência desse sonho, dos problemas suscitados pela modernidade fundada sobre a falência do liberalismo ilustrado. O autor percebe que os artistas e intelectuais vienenses, ao se afastarem da História, proclamando autonomia frente a ela, acabaram por redefinir-lhe a função, descortinando novas formas de expressão.

Esse marcante e doloroso processo é o fulcro do problema. Schorske mostra-nos o contraditório percurso da intelectualidade vienense, que derivou, em linhas gerais, do esteticismo - marcado pela crise do otimismo ilustrado - à constituição das "vanguardas históricas". Esforçaram-se por destruir ruínas estetizadas, preconizando uma nova função para a arte, que deveria se reconciliar com o mundo, um mundo que agonizava. Tal processo pode ser apanhado especialmente na leitura das duas últimas e magistrais "peças" do livro, onde o autor analisa as obras de, por exemplo, Adalbert Stifter, que tenta dramaticamente reorganizar os valores liberais derrotados pela História, e Schoenberg - figura paradigmática, que termina um ciclo ao mesmo tempo que inicia um outro. Acompanhar tal trajeto possibilita-nos compreender a origem e o significado não só da cultura que gerou Wittgenstein, Kraus, Loos, como o austromarxismo e Mahler. Por tratarmos da obra de um historiador brilhante e consciente das dificuldades teóricas de sua empresa, nos é oferecida a oportunidade de refletir sobre o modo como o historiador trabalha a produção cultural contemporânea das "vanguardas".

II

O liberalismo austríaco viveu sua "idade heróica", enquanto teve o absolutismo como seu opositor direto. A partir de 1848, derrotas externas debilitaram as estruturas de poder da aristocracia, o que fez com que os liberais

moderados se aproximassem do poder, estabelecendo, por volta dos anos 60, um regime constitucional. Mas tal "tomada" de poder não foi fruto exclusivo da organização dos liberais austríacos. Estes não tiveram suficiente força política para expulsar definitivamente as forças aristocráticas do poder. Ao contrário, tiveram de compartilhá-lo com a antiga burocracia imperial. Modelou-se então um "liberalismo de fachada", mantido, por exemplo, pelo expediente nada democrático do voto censitário. A partir dos anos oitenta, novos grupos almejavam o poder: social-cristãos, anti-semitas, socialistas e nacionalistas eslavos. No final da década de 90, os social cristãos anti-semitas, chegaram ao poder, acirrando as contradições do liberalismo austríaco até sua derrota no final do século.

O liberalismo austríaco não parece, assim, uma "idéia fora do lugar". Ao contrário, era aquilo que a situação histórica lhe permitia ser. No entanto, o desconforto era claro. Uma série de reações psicológicas face à derrota são constatadas por Schorske, por exemplo, o sentimento de impotência advindo da derrota do ideal ilustrado de progresso: "a massa hostil à cultura alcançara a vitória antes, que os requisitos de esclarecimento político tivessem sido criados" (p.28)⁵.

Ao contrário da burguesia inglesa ou francesa, a austríaca não destruiu nem propriamente "se fundiu" com a aristocracia. Nesta correlação de forças, acabou dependente e leal ao Império. Assim deslocado, o burguês passou a tentar assimilar-se à aristocracia, o que não se mostrou tarefa muito fácil. Essa situação foi brilhantemente dramatizada no filme *Marcha Nupcial*, do maior cineasta vienense do cinema mudo, Eric von Stroheim, onde uma jovem burguesa e um nobre decadente são impedidos, por forças sociais e "sobrenaturais" ligadas à tradição cultural vienense, de concretizar seu amor. Assim, o caminho mais seguro (e livre) para se alcançar a assimilação era o da cultura.

Arte como "passaporte", como meio para se adentrar a um universo que lhe é estranho. Arte como "fuga". A burguesia passou a construir em pedra esse mundo idealizado: os arquitetos burgueses entregaram-se à concepção da **Ringstrasse**, objeto arquitetônico através do qual relatavam sua vontade de se unir culturalmente ao mundo de Francisco José. Uma concepção urbana inspirada em "um passado gótico, renascentista ou barroco, que não lhes pertencia". A arte

5 Páginas citadas entre parênteses correspondem a *Viena Fin-de-Siècle*. 1ª edição. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

da burguesia assumia o esteticismo da cultura aristocrática. Em seguida, lançou-se freneticamente à prática aristocrática do patronato. A alta burguesia passou a financiar artistas, que se tornaram heróis, incumbidos de uma missão social: produziram idéias e sensações, retirando a burguesia da realidade, que lhe incomodava. Arte como "sucedâneo da vida em ação", quase uma religião.

III

A crise do século XIX trouxe outras questões fundamentais para se compreender a expressão cultural vienense. Em nenhum outro momento um intelectual diria: "É difícil enfrentar uma ordem social existente, mas mais difícil ainda é postular uma que não existe", como fez Hofmannsthal. A passagem do século experimentou um esfriamento das idéias revolucionárias, que vinham do século XVIII, um tempo onde as expectativas revolucionárias foram derrotadas pelos acontecimentos, onde o discurso do artista e do intelectual, sem apoio da sociedade, tornou-se abstrato, paralisado. Nesse quadro, o papel do artista teve de ser redefinido: "ele não se limitava simplesmente a exprimir a relação entre valores tradicionalmente aceitos e a realidade social, mas deveria expressar verdades para uma humanidade, que desesperava da ordem social enquanto tal". (p.263). Assim, o artista preocupado em intervir no seu tempo é obrigado a engajar sua inteligência e sua personalidade na busca de uma expressão artística, que contribuisse para unir os pedaços de uma realidade que se estilhaçara. Partindo dessas constatações, Schorske empreenderá um estudo das "vanguardas históricas", ou seja, daqueles artistas que buscaram usar sua obra como um meio de interferir e criticar seu mundo, de unir arte e vida⁶.

Na história cultural do século XIX, nos lembra Schorske, uma das armas dos artistas, ao enfrentar a ordem social, que rejeitavam, foi a elaboração do realismo social como forma de expressão. Este se define, conforme Auerbach em "A mansão de La Mole", como uma espécie de interação entre personagem

6 O tema da constituição das "vanguardas históricas" a partir da utilização do conceito weberiano da separação das esferas axiológicas, foi lembrado recentemente na polêmica sobre a modernidade por HABERMAS, J.. Modernidade versus Pós-Modernidade, *Arte em Revista*, São Paulo, 1982. Na mesma linha argumentativa ver ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*, São Paulo: Cia. das Letras, 1987, especialmente o ensaio "A verdade e a ilusão do Pós-Moderno". Ver também o ensaio de BURGER, Peter. O declínio da era moderna. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 20, Março 1988.

e meio circundante. Isto vale tanto para a ironia de Balzac como para o moralismo stendhaliano⁷.

No entanto, nos lembra o historiador, tal estrutura de "denúncia" só seria possível onde houvesse determinadas condições históricas: a "cultura barroca da fantasia", tipicamente aristocrática, teria de ser eliminada por uma burguesia que desse modo afirmaria sua independência social e mental frente à cultura nobiliárquica. Na Áustria, como vimos, nada disso ocorreu.

Entretanto, e aí está uma das grandes "descobertas" desse livro, a cultura austríaca conseguiu expressar por outros meios os problemas de sua cultura, bem como buscar "saídas", ainda que "utópicas" ou "desesperadas": esse meio foi a imagem do **jardim**. Segundo nos mostra o historiador, é na análise das formas que esse tema voltairiano reaparece ao longo da história cultural vienense, marcando os estágios no desenvolvimento da relação entre cultura e estrutura social, entre utopia e realidade: "dentro de seus limites estreitos, o jardim capta e reflete a perspectiva em transformação da classe média culta da Áustria, conforme o antigo Império se aproximava de sua desintegração"(p.264).⁸

IV

Vejamos agora duas concepções imagéticas do jardim, não completamente contraditórias entre si, como vetor para a estruturação redentora de uma ordem normativa. Um primeiro exemplo vem de Adalbert Stifter, em seu romance "Der Nachsommer" (1857), analisado por Schorske.

Stifter foi um pedagogo, professor de famílias ricas e nobres, que viu a destruição da ordem (o "caos" para o qual seu mundo marchava) como fruto da ação de forças irracionais de paixões desenfreadas, que deveriam ser controladas,

7 AUERBACH, E.. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 419.

8 É interessante observar como esta "metáfora" percorre não só a cultura austríaca, mas a cultura alemã como um todo. Só alguns exemplos: no citado filme de Stroheim é num belo jardim às margens do Danúbio o ponto de encontro do casal de amantes, mas é lá também que a "maldição" que ataca e destrói os enamorados, os atinge. Fritz Lang constrói, em *Metrópolis* (1926), um jardim futurista, onde os heróis se conhecem e se apaixonam. Nietzsche escreveu em "Da utilidade e desvantagem da História para a Vida" (1874) (existe uma tradução incompleta para o português em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978): "Precisamos da história, mas não como dela precisam os ociosos, que passeiam no jardim da ciência". Essa mesma frase foi usada, em 1940, por Walter Benjamin como epígrafe na sua 12ª tese em "Sobre o Conceito da História", in *Obras Escolhidas*, 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1986, v.1, p. 228.

a fim de que pudesse se preservar a verdadeira liberdade do indivíduo. Se o problema era fundamentalmente moral, o pedagogo apostava num ensino que privilegiava não a erudição ou o desenvolvimento mental ou crítico, mas sobretudo o caráter sóbrio e a postura racional-positivista da vida. Para "ilustrar" essa sua particular visão de mundo (influenciada por Kant, acredita Schorske), o romance foi escrito.

O herói, o jovem Heinrich, cresceu numa família burguesa. Seu pai era um próspero comerciante, o modelo ideal do mundo ultra-ordenado. O pai "dirigia" a casa como uma empresa, educando seus filhos, e a todos que o rodeavam, no mais "puro" clima Beidermeier. Quando adulto, Heinrich encaminhou-se para a ciência, optando, é claro, pela botânica, tratada por Stifter como uma ciência meramente classificatória. Esgotadas suas possibilidades de educação doméstica, sempre com a compreensão ponderada do pai, o herói saiu para o mundo, a fim de conhecer a natureza.

No meio de sua peregrinação, encontrou uma casa mítica habitada por um aristocrata completamente isolado do mundo e imune a qualquer desejo mundano. Cultivava um jardim perfeito, onde a ciência (saber tratar a terra e estirpar o mato e as pragas) compunha com a natureza para formar, por fim, a obra de arte perfeita: o Jardim perfeitamente ordenado. Tanto o jardim, quando a própria casa, são representados como a completa integração entre natureza e cultura. A casa (como algumas construções de Gaudí, me parece) era decorada e construída de modo a incorporar a natureza em suas formas.

Nesse ponto, a "Bildung" do homem vienense está completa: ele deve partir de uma sólida formação moral e científica, que só a burguesia pode oferecer, para depois depurar seus sentimentos na ordem estética e ética de uma nobreza idealizada. A anti-utopia de Stifter foi marcada pelo gesto desesperado de tentar resgatar um passado idealizado que já não existia (e que, em verdade, nunca existiu) restaurando uma "ordem" quimérica numa realidade desarmoniosa. Era uma anti-utopia, pois virava as costas à história: "a poderosa realidade social que Stifter achava tão difícil de enfrentar, um dia penetraria nas fortalezas da "Rosenhaus" e destruiria o ideal de cultura, que ele tinha esboçado com traços tão admiravelmente seguros" (p.278).

Um princípio de oposição a essa anti-modernidade saudosista, tal como formulada por Stifter, se encontrava em Hugo von Hofmannsthal, que percebia a necessidade de se dar um novo caráter moral à arte, livrando-a tanto de seu aspecto meramente decorativo, quanto de seu isolamento narcísico. Acreditando nesse projeto de elaborar uma nova modernidade estética, Hofmannsthal

abandonou a poesia, vista como o domínio do Eu, do particular, voltando-se para o Teatro, visto como espaço para a ação pública.

Em sua obra, Hofmannsthal buscou uma síntese entre o jardineiro-ordenador e o louco/irracional, entre a "ilusão sem vida e a vitalidade sem forma" (p.298). O autor agia como um reconciliador. Não recusava a fragmentação da realidade, ao contrário, ela deveria ser assumida pela própria linguagem artística, que deveria assim se esforçar para restaurar a coesão perdida pelo mundo. Mas esse projeto parecia grande demais para ele: "é difícil enfrentar uma ordem social existente, mas mais difícil ainda é postular uma que não existe". Ele foi apenas o indicador de um caminho para a utopia: "Hofmannsthal resgatou a função da arte do isolamento hedonista a que sua classe a arrastara e tentou salvar a sociedade com o poder reconciliador da arte. Mas as brechas no corpo social tinham aumentado muito. A sociedade podia tolerar a tragédia e a comédia, mas não a redenção através da harmonização estética. Coube a uma nova geração a tarefa de formular as consequências intelectuais desse fato cultural"(p.299).

V

Essa nova geração irá "explodir" o jardim, atear fogo na vegetação colorida e artificial, que se escondia por detrás de suas folhas de papel. Um mundo que lhes parecia oco, frio, deformado. Estes artistas celebrarão em suas obras a crítica total da sociedade em que viviam, definindo uma postura artística de negação formal e estrutural das regras e costumes de toda a arte produzida anteriormente. Seus dois principais representantes, Oskar Kokoschka e Arnold Schoenberg, iniciarão assim a atitude vanguardista de re-invenção constante da linguagem, tendo como objetivo chocar, questionar e, por que não, revolucionar o mundo, que lhes é estranho. Atitude artística e intelectual que nos é contemporânea e que já tem em nossos dias, segundo alguns intelectuais, assinado o seu atestado de óbito.

A obra de Kokoschka, vista por Schorske, foi resultado direto do "choque" cultural austríaco. Como vimos, em Viena, na passagem do século, conviviam duas culturas: a cultura barroca da imagem, que teve sua grande expressividade no teatro e a cultura iluminista da palavra, calcada fundamentalmente no romance. A primeira era subjetiva, sentimental e caótica, no estilo da contra-reforma; a segunda racional, retórica e intelectual. Pois foi do confronto

dessas formas secularizadas que surgiu a pintura de Kokoschka. Um espaço onde a condição existencial do homem do fim do século foi interpretada e retratada com engenho e violência, numa forma direta e caótica. Criado na mesma tradição de Sigmund Freud, Kokoschka será o outro grande dessublimador do desejo, libertando as pulsões eróticas recalçadas pelo esteticismo conformista vienense. Ele explodirá o jardim através da tomada do corpo como voz privilegiada da psique.

Sua relação com a sociedade vienense vem maravilhosamente explicada numa história de sua infância, que Schorske descreve, no início do capítulo VII. Filho de operários, o jovem Oskar costumava brincar nos **jardins** de um parque localizado num subúrbio de Viena. Lá conheceu duas meninas burguesas cuja mãe, de pose aristocrática, costumava tomar chá "à l'anglaise" às cinco horas da tarde. O garoto foi se interessando pela inteligência de uma das meninas, ao passo que a outra ao brincar, de saias, num balanço do parque, foi despertando nele desejos sexuais. Um dia, o futuro expressionista resolveu usar a invenção moderna que mais lhe agradava, a pólvora; preparou uma explosão para a hora sagrada da pedante matrona, com uma bomba colocada num formigueiro bem debaixo do brinquedo, no qual observava o seu objeto de desejo. A bomba explodiu, a menina caiu, formigas estilhaçadas se espalharam pelo ar, a mãe ficou desesperada, a polícia expulsou o garoto do parque. Inconformado, tentou voltar ao local através de um barranco, que se localizava atrás dos jardins. Caiu e foi parar sobre a carcaça putrefacta de um porco. Uma nuvem de insetos se levantou. Violentamente picado, desmaiou sofrendo pesadelos profundos.

O simbolismo dessa parábola biográfica (e não importa se aconteceu "de fato" ou não) é tamanho que talvez pudéssemos aplicá-la não apenas ao terreno da arte vienense e à gênese do expressionismo... No entanto, nela se encontram todos os temas de certa arte de ruptura vanguardista, intimamente ligados à herança cultural e à situação histórica austríaca: o jardim como palco, a inteligência e a beleza condicionadas pela máscara hipócrita da pompa aristocrática, as forças da modernidade, expressas por conquistas da técnica, sendo utilizadas para "explodir" as normas. Desejo, tragédia. Sob tais inspirações, Kokoschka empreendeu uma série de litogravuras, nas quais ajustou contas com o seu passado e explodiu, pela segunda vez, a ordem do mundo que desprezava.

Mas foi na sua série de retratos que Kokoschka rompeu definitivamente com a ordem esteticista e conformista. Nessas obras o corpo, a expressão visceral

da carne, foi liberado e passou a ser visto como voz verdadeira da psique. O pintor eliminou a roupa e o cenário de seus quadros. Opondo-se a Klimt, que integrava o ser no cenário através das vestimentas do indivíduo, como que um enfeite fútil numa galeria de detalhes impessoais, Kokoschka objetivou o homem como verdade em si, como veículo primário de expressão. Do mesmo modo que o arquiteto Adolf Loos _ o mais radical dos militantes, junto com Karl Kraus, lutava pela libertação da vida e da arte de todo o resquício de estética inútil, que projetava suas casas no mais estrito utilitarismo. Retratado pelo pintor, Kokoschka "descompos" o homem, embrulhado em centenas de camadas de uma retórica esteticista, que lhe havia escondido as feições e a alma. Retratado por Kokoschka, o homem surgia da maneira com que se apresentava nessa terra devastada pela história: transfigurado, deformado, desesperado e sozinho.

Mas foi com Arnold Schoenberg que essa ruptura, tanto artística quanto histórica e política, se efetuou de maneira mais firme, dramática e criativa. É para esse genial compositor que as preocupações de Schorske parecem convergir, nos mostrando uma figura histórica paradigmática e contemporânea.

A grande conquista de Schoenberg foi chegar à atonalidade. Mas muito mais do que uma conquista "técnica", isso significou um fato revolucionário de aspectos amplos. A tonalidade era um marco secular da autoridade estabelecida. Os compositores, assim como o Príncipe e o patrono político deviam manipular a dissonância em nome da consonância, em nome da ordem. A tonalidade passou a representar, na economia política das idéias, o mesmo que a perspectiva e o centralismo na pintura ou o jardim ordenado de Stifter. Não é à toa que o grande teórico da Harmonia, Rameau, da corte de Luiz XV, dizia que a razão da Harmonia era criar a ordem no caos. Para a modernidade, e para Schoenberg, o caos não deveria ser ocultado mas, antes de tudo, exposto, expresso e refletido dentro e fora da obra de arte, em sua "forma" e em seu "conteúdo". Essa "revolução copernicana" iniciou-se com a obra de Schoenberg intitulada *O Livro dos Jardins Suspensos*. O Jardim, nessa peça, se destrói na medida em que o desejo sexual não pode realizar-se, nos mostra Schorske. A tonalidade nos encaminha a aspectos desconhecidos de nossa consciência sobre as coisas: "liberada do imperativo da tonalidade, ela (a música) pode captar e registrar os tremores mais sutis e os terrores mais abrangentes, que habitavam as profundezas da psique, não meramente os que ondulavam, à maneira de música descritiva, na superfície dos sentidos"(p.327).

O atonalismo de Schoenberg pode ser visto como uma transgressão, expressa e conscientemente objetivada, da normatividade reguladora da vida. Era a desintegração da "forma" e do "conteúdo" em nome da integridade da expressão. Seu conceito de Arte foi além da produção das formas "decorativas" para uma vida vazia e insegura. Sua obra foi um grito de guerra (num momento em que a guerra era iminente) contra o conformismo moral e formal de seu tempo: "A arte é o grito, não dos que se acomodaram a (esse destino), mas dos que lutaram com ele; não dos que serviram brandamente aos poderes sombrios, mas dos que se jogaram dentro da máquina para agarrar seu mecanismo (...) para apanhar o que tinha de ser apanhado" (p.344, nota 40) nas palavras do compositor.

Mas a dialética da atonalidade é cruel. Ao mesmo tempo que libera a consciência da centralização imposta pelo tonalismo, traz em si a reestruturação da ordem, agora sob a nova forma, a forma decadofônica. Para evitar a tonalidade, o privilégio de um "rei" –, que determina a circulação das partes em torno de si, o compositor atonal deve evitar, a todo custo, incluir em seu discurso qualquer acorde ou seqüência harmônica convencional. A patrulha deve estar atenta. Objetivando seguir essa nova norma estética, garantir a plena "democracia de tons", como disse Schorske, surge o dodecafonismo. Uma nota nunca poderá se repetir, enquanto toda a série de doze notas não for completada, de modo a garantir que não escape nenhuma possibilidade de identificação de um centro harmônico. Assim, criou-se novamente uma violenta normatividade, que passou a governar o "reino" da música. Schoenberg criou para a subjetividade expressionista uma situação paradoxal, guiando-a, mediante a radicalização de seu próprio processo formal, no sentido da estruturação de uma nova ordem: O serialismo "não substitui a tonalidade, mas apenas põe-se a imitá-la e em vez de desenvolver novas formas, a nova música retorna à composição de sonatas de doze tons" como escreveu Frederic Jameson⁹.

Mas tais questões são características do período entre guerras, o que foge ao âmbito do texto de Schorske, que, mesmo assim, não deixou de mencioná-las. No período estudado, o que interessa é que Schoenberg operou a destruição do "jardim" e chamou os homens de seu tempo a reconhecer a "selvageria da vida".

9 JAMESON, Frederick. T.W.. Adorno ou tropos históricos. In: *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985, p.36.

Neste sentido, Adorno o reconhece como o mais "histórico dos artistas", justamente porque em sua obra a contradição básica entre **sujeito** (compositor) e **objeto** não é mascarada. Ou seja, Schoenberg não estava preocupado em utilizar os meios estabelecidos pela tradição expressiva a fim de compor uma obra, como representação de uma harmonia, que não existia na vida social. Acabou por criar uma linguagem que é em si, a transcrição musical exata do caos das coisas. Como diz Adorno, "sujeito e objeto, intenção do compositor e material da composição, não significam aqui dois modos de ser rígidos e separados, entre os quais foi preciso estabelecer uma compensação. Mas sim, que ambos se engendram de modo recíproco, tal como estão engendrados historicamente"¹⁰.

Adorno esperava que alguém um dia propusesse uma interpretação rigorosa de Schoenberg, que superasse as idiotices ditas sobre o compositor – de que era hermético, "cerebral", meramente técnico, – "mostrando o significado social inteiramente real de cada um dos movimentos de composição que realizou"¹¹. Uma obra que "condensou de modo rotundo a história inteira do espírito de sua época"¹².

Schorske nos mostra o caminho aberto por Kokoschka e Schoenberg, no sentido da ação do artista sobre a sociedade, que se constituiu nas "vanguardas históricas". Ao "explodir o jardim", derrubaram a cultura estética do primeiro modernismo vienense, fruto das derrotas de uma classe média/alta culta, que utilizava a arte ora como meio de refúgio de sua situação deslocada, ora como afirmação conservadora desta mesma realidade. Os expressionistas, criados nessa tradição sufocante, construíram uma linguagem que **desmascarou** as verdades instintivas e psicológicas, ocultadas no discurso do "belo" de seus antecessores. Diz Schorske: "os dois burgueses antiburgueses Kokoschka e Schoenberg, encontraram as formas para expressar a alma dos homens, cuja cultura lhes impedira de formular publicamente sua experiência privada irracional. Como críticos e criadores de uma nova arte, os expressionistas deram voz à ela (p.339).

10 ADORNO, T.W.. El compositor Dialético. In: *Impromptus*. Barcelona: Editorial Laia, 1985, p.52.

11 *Ibidem*, p.54.

12 ADORNO, T.W.. Sobre algunos trabajos de Arnold Schoenberg. In: *Ibidem*, p.213.

VI

Visto em seu conjunto, o livro *Viena Fin-de-Siècle* nos permite, em termos teórico-metodológicos, pensar a questão – já muito falada, mas pouco explicada – das relações entre cultura e sociedade. Questão complexa e que já há muito preocupa o pensamento dialético, como nessa síntese adorniana: "a teoria dialética – caso não queira cair em mero economicismo e numa mentalidade adstrita à modificação do mundo segundo aumento da produção, está obrigada a assumir para si a crítica da cultura (...) Se a teoria dialética se mostra interessada pela cultura enquanto um mero epifenômeno, então ela contribui para que o desconcerto cultural continue a se propagar e colabora na reprodução do que é ruim"¹³.

O aristocrático historiador Jacob Burckardt disse certa vez que "a história é o que uma época considera digno de nota em outra". Nada mais correto, quando falamos da cultura da modernidade pós-iluminista. Nesse campo do saber histórico (talvez mais do que campos "econômicos e políticos"), as transformações ocorrem na velocidade de um foguete (como gostavam de dizer os futuristas). Essa "pressa" faz com que reste muito pouco do passado que seja "digno de nota". Esse é, sem dúvida, um dos primeiros problemas a serem enfrentados pelo historiador, que se dispõe a trabalhar com esse objeto tão móvel, tão escorregadio: a cultura erudita contemporânea.

Sabemos que, quando optamos por escrever uma história baseada em aspectos "isolados" do todo (como análise de movimentos culturais, biografias, histórias locais e de instituições, etc.) devemos ter em mente que, se estudarmos a parte, o objeto real continua unitário. A esse respeito, escreveu Thompson: "O passado humano não é um agregado de histórias separadas, mas a soma unitária do comportamento humano, cada aspecto do qual se relaciona com outros de determinadas maneiras, tal como os atores individuais se relacionam de certas maneiras (pelo mercado, pelas relações de poder e de subordinação, etc). Na medida em que essas ações e relações deram origem a modificações no processo de investigação racional, podemos definir essa soma como um processo

13 ADORNO, T.W.. *Crítica Cultural e Sociedade*. In: *Theodor W. Adorno. Op. cit.*, p. 85. Sobre as relações entre marxismo e crítica cultural ver os excelentes JAMESON, F.. *Op. cit.* e WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

histórico, isto é, práticas ordenadas e estruturadas de maneira racional¹⁴. Dessa maneira, o estudo histórico das produções culturais da chamada "cultura erudita contemporânea" tem por objetivo elucidar as correlações estruturais entre esse saber e as transformações sociais, políticas e econômicas num espaço histórico cultural próximo.

Como esse estudo recai sobre a mentalidade moderna, de imediato surge um grave problema para o historiador. Modernidade se define, nas palavras de seu primeiro grande teórico, Charles Baudelaire, como "o transitório, o efêmero, o contingente"¹⁵. Ou, nas palavras de Schorske, como algo que se define "não a partir do passado e na verdade nem **contra o passado**, mas independente do passado. A mentalidade moderna tornou-se cada vez mais indiferente à história porque esta, concebida como uma tradição contínua, revelou-se inútil" (p.13). Dessa forma, num mundo cada vez mais especializado, os grandes conceitos capazes de realizar generalizações precisas a respeito de todos os domínios da Cultura (como por exemplo, o Iluminismo) – tornaram-se, de certa maneira, inúteis.

O que fazer então o historiador, aquele que busca justamente a totalização e a integração dos saberes dispostos e possíveis num espaço-temporal? Schorske enfrenta esta questão nos mostrando que o trabalho do historiador é situar e explicar temporalmente seu objeto de estudo num campo onde agem duas linhas: uma **diacrônica**, onde o objeto é relacionado com expressões anteriores no mesmo ramo de atividade cultural, e outra sincrônica, ou seja, o momento em que "o historiador avalia a relação do conteúdo do objeto intelectual com outros aspectos que vêm surgindo, simultaneamente, da cultura. O fio diacrônico é a urdidura e o sincrônico é a trama de tecidos da história cultural" (p.17).

Ao mesmo tempo, o historiador não pode fugir ao enfrentamento das disciplinas especializadas com os pensadores "oficiais" que, geralmente, não levam o saber histórico em grande consideração. Mesmo assim, ajudarão o historiador a guiar-se por entre seus percalços e evitar explicações simplistas. Como diz Schorske: "O rústico tecido caseiro do historiador será menos fino que

14 THOMPSON, E.P. *Miséria da Teoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.50-51.

15 BAUDELAIRE, C. O Pintor da Vida Moderna. In: Teixeira Coelho (org.). *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.174.

o deles (os especialistas) mas, se imitar o método de confecção, fiará fios bastante prestáveis à talargança que é chamado a fazer" (p.17).

Em virtude dessa postura teórico-metodológica, dessa forma de enfrentamento do objeto, *Viena Fin-de-Siècle* e seu autor inscrevem-se na tradição da historiografia dialética da cultura, cuja meta não é buscar uma suposta verdade definitiva sobre uma obra ou um autor, seja ele burguês, proletário ou revolucionário. Seu objetivo é viabilizar, através de um alargamento de horizontes, possibilitado pela tentativa de buscar uma totalização dialética, a descoberta de novas "camadas de sentido até então ignoradas"¹⁶.

Seria redundância e objetividade dizer que todos os artistas e intelectuais pertencem a uma determinada classe social e que suas atitudes, artísticas ou não, estão de alguma forma ligadas a essa condição sociológica. Seria ainda um grande engano querer reduzir o trabalho desses intelectuais a esse dado "ontológico". A produção e os produtores de cultura precisam ser analisados frente às condições históricas e sociais de seu tempo. Com Sartre, por exemplo, aprendemos que todo intelectual-escritor, professor, artista ocupa um lugar individual na sociedade, estando em choque dialético com a história mais geral de seu próprio tempo, frente a qual reagirá de acordo com seu ponto de vista particular, interpretando-a segundo seus próprios termos concretos¹⁷. Desse modo, a situação histórica obriga o autor, de uma forma ou de outra, a decidir a favor de que causa colocará sua atividade e de que forma se utilizará para tanto.

16 GAGNEBIN, Jeanne M. *Walter Benjamin: os cacos da História*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 40. Ver também BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor, *Ibidem*; e Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. A essa altura já deve ter se tornado evidente a aproximação, que tentamos fazer entre a abordagem de Schorske e alguns temas da crítica de cultura de pensadores da chamada "Escola de Frankfurt", especialmente T. Adorno e W. Benjamin. Essa "influências", cabe dizer, não são referidas ou explicitadas pelo autor em nenhum momento de seu livro. Em conferência recente na USP (março 1989), o historiador chegou a afirmar que após o marxismo (como explicou na introdução do livro), sua grande influência teórica veio de Pierre Bourdieu. Não obstante, os pontos e as questões levantadas pela leitura apresentada possibilita-nos pensar que, de uma maneira ou de outra, Carl Schorske tematizou e "fundamentou" historicamente uma série de conceitos e idéias próximas ao pensamento dialético frankfurtiano, atitude que o coloca, dentro dos historiadores das "idéias" e da "cultura", numa situação original e instigante.

17 Ver SARTRE, Jean Paul. Questão do método. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

Compreender historicamente essa causa e essa forma é a meta do historiador dialético da cultura.

Adorno formulou dessa maneira a questão: "O momento histórico é constitutivo das obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico de sua época e sem pretensão sobre ela. Retratam a historiografia inconsciente de si mesma e de sua época; o que não é o último fator de sua mediação relativamente ao conhecimento. É isso precisamente que as torna incomensuráveis ao historicismo que, em vez de seguir seu próprio conteúdo histórico, as reduz à história que lhes é exterior"¹⁸. Assim, o filósofo nos alerta para compreendermos esse "momento histórico" latente nos "monumentos de cultura" e evitar um tipo de abordagem, que se fecha na formulação abstrata das condições exclusivamente anteriores às obras (como sempre fizeram os historiadores especialistas em "panoramas históricos"), de modo a partir para uma crítica imanente do objeto, visto como coisa-em-si. Tal crítica evita o engano do "espelhamento", ou seja, daquelas análises que se esforçam em reproduzir no objeto os "fatores sociais" (ou o que elas consideram como tal), forçando uma relação mecânica, na base de um reflexo espectral, duplicando fantasmagoricamente o tal "fato social", que surge tanto na esfera da sociedade civil/política, quanto na esfera da produção cultural.

Longe disso, o procedimento adotado por Schorske, como nos ensina Adorno, parte da formalização estética das circunstâncias sociais, buscando a função da realidade histórica na constituição mesma da obra. A função imediata de tais formulações é evitar a falsa compreensão mecanista sociedade/obra, a fim de designar com precisão "o modo e o ponto em que a dinâmica estética se prende à dinâmica social"¹⁹.

A análise deve, em sua explicação, estabelecer a mediação como o todo, mas jamais buscar na obra o que já se conhece da análise "global" da sociedade. Ao contrário, ela deve ampliar esse conhecimento, buscando todas as relações possíveis entre a realidade social (que é em si contraditória) com a obra em

18 ADORNO, T.W.. *Teoria Estética*. Lisboa/São Paulo: Edições 70/Livraria Martins Fontes, 1988, p.207.

19 SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de 'Dialéticas da Malandragem'. In: *Que Horas São?* São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

estudo, demonstrando os pontos em que esta obedece a esse todo e os pontos em que o ultrapassa.

Assim, como nos mostrou Carl Schorske, o procedimento teórico-metodológico não deve se embrenhar numa "rua de mão única", onde os conceitos históricos estabelecidos são trazidos diretamente de fora (isto é, sem as devidas mediações) para o interior da obra analisada. Desconfiado desses saberes estabelecidos, o historiador deve ouvir a fala longínqua da Baudelaire²⁰, que sabia ser a melhor crítica aquela que descortina novos horizontes e buscar elaborar, na economia mesma da obra, os conceitos e as explicações históricas que, por sua vez, devem ser compreendidas dialeticamente em sua relação com a totalidade social da qual, como perfeitamente formulou Adorno, é parte ativa e mediatamente dependente²¹.

ABSTRACT: The author analyses Schorske's method of writing history and his dialectical interpretation of the history of art as inspired by the Frankfurt school. In this book on Viena, he studies a meeting point of history, culture, politics and psychological expression. Schorske sees the relations between art and society as an ambiguous and complex one in which art is at the same time a way of expressing society's historicity and a form of transcending it. Schorke grasps the genesis of modernity from Vienese society's contradictions in the second half of the 19th century, when artists and intellectuals searching for new forms of expression, tried to proclaim their independence from history and came to redefine art's role. Schorske chose as his main theme the long and painful process of overthrowal of conformist aestheticism and the emergence of an artistic vanguard movement.

20 "(...) para ser correta, ou seja, para ter sua razão de ser a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes". BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In *Op. cit.*, p.20.

21 ADORNO, T.W.. Conferência sobre Lírica e Sociedade. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.194.