

ECC

Estudos de
Comunicação
e Cultura

Cultura e Conflito

Políticas de Memória no Nosso Tempo

Andreas Huyssen



Universidade Católica Editora

**Políticas de Memória
no Nosso Tempo**

Políticas de Memória no Nosso Tempo

Andreas Huyssen

Tradução de
Ana Fabíola Maurício



Universidade Católica Editora

Catálogo recomendada

HUYSSSEN, Andreas

Políticas de memória no nosso tempo / Andreas Huyssen. – Lisboa : Universidade Católica Editora, 2014. – 136 p. ; 23 cm
(Estudo de comunicação e cultura. Cultura e conflito)

ISBN 978-972-54-0438-6

I – Tit. II – Col.

CDU 008”312”

316.334.56

316.422

7.036

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto PEst-OE/ELT/UI0126/2013.

© **Universidade Católica Editora | Lisboa 2014**

EDIÇÃO Universidade Católica Editora, Unipessoal, Lda.

CAPA OMLET

FOTOGRAFIA DA CAPA Shibboleth (2007) Doris Salcedo

REVISÃO Helena Romão

COMPOSIÇÃO Acentográfico

IMPRESSÃO E ACABAMENTO Europress

DATA Novembro 2014

DEPÓSITO LEGAL 0

ISBN 978-972-54-0438-6

UNIVERSIDADE CATÓLICA EDITORA

Palma de Cima 1649-023 LISBOA

Tel. (351) 217 214 020 | Fax. (351) 217 214 029

ucc@uceditora.ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt

Índice

| | |
|--|-----|
| <i>Prefácio</i> | 7 |
| Passados Presentes: <i>Media</i>, Política, Amnésia | 9 |
| Usos e Abusos do Esquecimento | 29 |
| Direitos Humanos Internacionais e a Política da Memória | |
| Limites e Desafios | 45 |
| História dos Direitos Humanos e dos Discursos da Memória | 46 |
| Qual é a Diferença? | 49 |
| Direitos, Democracia, Modernidade | 52 |
| A Memória e a Nação | 54 |
| Memória e Direitos Culturais | 56 |
| A Política da Imigração | 62 |
| Figurações da Memória ao Longo do Tempo | |
| O Modernismo e o Pós-Guerra | 65 |
| Nenhuma Hora Zero | 68 |
| Oposições da Guerra Fria | 72 |
| A década de 1960 como ponto de viragem | 75 |
| Novas Partidas nas Artes | 77 |
| A Ascensão de uma Cultura da Memória Pública | 82 |
| Coda: Pós-1989 | 84 |
| A Nostalgia das Ruínas | |
| O delírio das ruínas | 87 |
| Autenticidade e nostalgia | 91 |
| Giovanni Battista Piranesi | 94 |
| Conclusão | 99 |
| Modernismo depois da pós-modernidade | 102 |
| Geografias do Modernismo | 112 |

Prefácio

Esta selecção dos meus ensaios reúne três análises históricas e conceptuais dos temas amplamente debatidos da memória e do esquecimento, dos *media* e dos direitos humanos no mundo contemporâneo, incluindo quatro ensaios cujo enfoque reside nos legados do modernismo, as suas temporalidades e transformações na cultura contemporânea.

Estes ensaios, escritos para diferentes ocasiões ao longo de mais de doze anos, representam o estado mais completo e mais actual do meu pensamento relativamente a estes temas. Tendo crescido na Alemanha Ocidental na sombria década de 1950 e no tumultuoso decénio de 1960, comecei a escrever sobre representações do Holocausto e do Terceiro Reich em meados dos anos 70, depois de ter emigrado para os Estados Unidos. Nessa altura as questões de memória política não constituíam uma grande prioridade nos vibrantes debates teóricos. A crítica académica sobre cultura contemporânea nos Estados Unidos concentrava-se, em vez disso, na temática do espaço enquanto categoria chave que alegadamente criava uma clivagem entre a insurgência do pós-modernismo e o privilegiar do tempo característico do modernismo. Chegados ao fim da década de 80, no entanto, os ventos mudaram e uma verdadeira explosão de memória nos mundos público e académico clamava por atenção.

O primeiro ensaio desta colecção traça o quadro histórico deste momento num contexto geral transatlântico e global. Como muitas vezes se esquecia que não existe memória sem esquecimento, pus em causa o consenso que privilegiava a memória em detrimento do esquecimento, sugerindo que podem na verdade existir efeitos benéficos provindos do próprio esquecimento. Este é o tema de “Usos e Abusos do Esquecimento”. Ao longo dos últimos anos tornei-me cada vez mais céptico relativamente à profissionalização e ao crescimento amorfo dos estudos de memória no contexto académico. Isto levou-me a considerar quais poderiam ser os avanços a nível político e cognitivo se se trouxessem os estudos de memória para uma relação mais próxima com os direitos humanos, tema dos quais foram separados por cisões disciplinares. As minhas respostas no terceiro ensaio são provisórias. O tema exige um aprofundar de pensamento e de desenvolvimento prático.

O segundo conjunto de ensaios deste volume aborda os legados do modernismo. Primeiro num estudo de caso sobre o papel da memória na arte alemã do pós-Segunda Guerra Mundial e depois em ensaios sobre o delírio

global em relação às ruínas (alguns chamam-lhe uma pornografia das ruínas); sobre a reafirmação transnacional de figurações e tropos modernistas nas artes, na literatura e na arquitectura após uma digressão pela exaltação do pós-modernismo norte-americano; voltando-se, finalmente, para a questão dos modernismos a nível mundial.

Da mesma forma que os debates sobre a memória política foram fortemente modelados por tropos modernistas, sejam eles os limites da representação, a crise da linguagem no testemunho e no trauma, ou o sublime (como o sublime do Holocausto), também muita da arte contemporânea mundial se desenvolve claramente a partir das ruínas do próprio modernismo. Esta é uma investigação que estou a desenvolver actualmente e que se centra no trabalho de artistas contemporâneos “não-Ocidentais” como Doris Salcedo, Guillermo Kuitca, Pipo Nguyen-duy, Nalini Malani, William Kentridge, Zarina e Vivan Sundaram. “Geografias do Modernismo” é o ensaio no qual tentei pela primeira vez abordar esta questão a nível conceptual.

Quero expressar a minha profunda gratidão à minha amiga e colega Isabel Capelo Gil que, com grande paciência e insistência, guiou este projecto até à fase de publicação. Devo também agradecimentos especiais à minha tradutora Ana Fabíola Maurício, ao generoso apoio da Fundação Nacional para a Ciência e Tecnologia (FCT) e ao Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC).

Nova Iorque, Agosto de 2014

Passados Presentes: *Media*, Política, Amnésia

I

Um dos fenómenos culturais e políticos mais surpreendentes em anos recentes foi a emergência da memória enquanto preocupação chave cultural e política nas sociedades ocidentais, um regressar ao passado que marca um contraste acentuado em relação ao privilegiar do futuro, tão característico das primeiras décadas da modernidade do século XX. Desde os mitos apocalípticos de avanço radical do início do século XX e da emergência do “novo homem” na Europa, passando pelos fantasmas de purificação racial ou de classe do Nacional-socialismo e Estalinismo, e chegando ao paradigma norte-americano de modernização do período pós-Segunda Guerra Mundial, a cultura modernista foi sendo impulsionada pelo que podemos chamar de “futuros presentes”¹. A partir da década de 1980 parece, no entanto, que o foco mudou dos futuros presentes para os passados presentes e esta mudança na experiência e sensibilidade do tempo precisa de ser explicada histórica e fenomenologicamente.²

O enfoque contemporâneo na memória e na temporalidade encontra-se bastante ausente de muitos dos trabalhos inovadores recentes sobre categorias de espaço, mapas, geografias, fronteiras, rotas comerciais, migrações, deslocalizações e diásporas no contexto dos estudos pós-coloniais e dos estudos de cultura. Até há pouco tempo existia nos Estados Unidos um consenso generalizado de que para se entender a cultura pós-moderna, o foco teria de ser deslocado da problemática do tempo e da memória imputada a uma forma mais precoce de alto modernismo, para a problemática do espaço enquanto chave do momento pós-moderno.³ Mas como demonstra o trabalho de geógrafos como David Harvey⁴, ao separarmos tempo e espaço estamos a pôr em risco a capacidade de entendimento completo quer da cultura moderna quer da cultura pós-moderna. Enquanto categorias fundamentalmente contingentes de percepção com raízes históricas, o tempo e o espaço encontram-se sempre ligados um ao outro de formas complexas, e a intensidade dos discursos da memória transfronteiriça, que caracterizam tanta da cultura contemporânea em tantas partes diferentes do mundo actualmente, prova esse ponto do argumento. De facto, as temáticas de temporalidades divergentes e modernidades de ritmos alternativos emergiram enquanto chaves

de um novo entendimento rigoroso dos processos de longo prazo da globalização, que tentam ser mais do que apenas uma actualização dos paradigmas de modernização ocidentais.⁵

Uma nova espécie de discursos sobre a memória surgiu pela primeira vez no Ocidente depois da década de 1960, no rescaldo da descolonização e dos novos movimentos sociais com a consequente busca por histórias alternativas e revisionistas. A procura de outras tradições e das tradições dos “outros” foi acompanhada por múltiplas afirmações acerca de fins: o fim da história, o fim do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas.⁶ Tais alegações foram frequentemente entendidas de forma demasiado literal, mas, no seu polémico ímpeto e replicação do *ethos* do vanguardismo, apontaram directamente para a recodificação em curso do passado depois do modernismo.

Os discursos sobre a memória tinham acelerado na Europa e Estados Unidos chegado o início da década de 1980, impulsionados na altura principalmente pelo debate cada vez mais amplo sobre o Holocausto (desencadeado pela série de televisão *Holocausto* e, mais tarde, pelo movimento de testemunho), bem como por toda uma série de 40^o e 50^o aniversários politicamente carregados, e amplamente cobertos, relacionados com a história do Terceiro Reich: a subida de Hitler ao poder em 1933 e as infames queimas de livros dos Nazis, lembrados em 1983; a Noite de Cristal, o massacre organizado em 1938 contra os judeus alemães, publicamente comemorado em 1988; a Conferência de Wannsee em 1942, que tinha iniciado a Solução Final, lembrada em 1992 com a abertura de um museu na casa de Wannsee onde a conferência teve lugar; a invasão Aliada da Normandia em 1944, lembrada com grande espectáculo pelos Aliados, mas sem qualquer presença russa, em 1994; o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945, lembrado em 1985 com um discurso inspirador do presidente alemão e de novo em 1995 com toda uma série de eventos internacionais na Europa e no Japão. Estes, na sua maior parte, “aniversários alemães”, os debates dos historiadores em 1986, a queda do Muro de Berlim em 1989 e a reunificação nacional alemã em 1990,⁷ receberam uma intensa cobertura nos *media* internacionais, agitando as codificações da história nacional do pós-Segunda Guerra Mundial na França, Áustria, Itália, Japão e até nos Estados Unidos, e mais recentemente na Suíça. O *Holocaust Memorial Museum* em Washington D.C., planeado durante a década de 1980 e inaugurado em 1993, deu origem ao debate acerca da americanização do Holocausto.⁸ Mas as ressonâncias da memória do Holocausto não acabaram aqui. Neste momento devemos de facto levantar a questão sobre até que ponto se pode falar actualmente de uma globalização do discurso do Holocausto.

A recorrência de políticas de genocídio no Ruanda, Bósnia e Kosovo na década, alegadamente pós-histórica, de 1990, manteve vivo o discurso da memória do Holocausto, contaminando-o e alargando-o para além do seu ponto de referência original. É interessante notar como no caso dos massacres organizados no Ruanda e na Bósnia no início da década de 1990, as comparações com o Holocausto foram ao princípio alvo de feroz resistência por parte dos políticos, dos *media*, e por grande parte do público, não devido às inegáveis diferenças históricas, mas devido a um desejo de resistir à intervenção.⁹ Por outro lado, a intervenção “humanitária” da NATO no Kosovo e a sua legitimação dependeram largamente da memória do Holocausto. Fluxos de refugiados a passar fronteiras, mulheres e crianças apinhadas em comboios para serem deportadas, histórias de atrocidades, violações sistemáticas e destruição gratuita, todas mobilizaram uma política de culpa, na Europa e nos Estados Unidos, associada à não-intervenção nos anos 30 e 40 e ao falhanço de intervir na guerra da Bósnia de 1992. A guerra do Kosovo confirma, assim, o cada vez maior poder da cultura da memória no final da década de 1990, mas levanta também questões difíceis sobre a utilização do Holocausto enquanto tropo universal do trauma histórico.

A globalização da memória funciona também em dois outros sentidos relacionados que ilustram o que chamaria de paradoxo da globalização. Por um lado, o Holocausto tornou-se uma cifra do século XX como um todo, assim como uma cifra para simbolizar o falhanço do projecto do Iluminismo. Serve como prova do fracasso da capacidade da civilização ocidental em praticar a anamnese, em reflectir sobre a sua incapacidade intrínseca de viver em paz com a diferença e com o outro, e tirar ilações da relação insidiosa entre a modernidade iluminada, a opressão racial e a violência organizada.¹⁰ Por outro lado, esta dimensão totalizante do discurso do Holocausto, tão prevalente em tanto do pensamento pós-moderno, é acompanhada por uma dimensão que o particulariza e localiza. É precisamente a emergência do Holocausto enquanto tropo universal que permite à memória do Holocausto agarrar-se a situações locais específicas que estão historicamente distantes e são politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos da memória, o Holocausto perde a sua qualidade enquanto referente do evento histórico específico e começa a funcionar enquanto metáfora para outras histórias e memórias traumáticas. O Holocausto enquanto tropo universal é um pré-requisito para a sua descentralização e a sua utilização como um prisma poderoso através do qual podemos olhar para outras instâncias de genocídio. Os aspectos globais e locais da memória do Holocausto

deram entrada em novas constelações que pedem para ser analisadas caso a caso. Embora a comparação com o Holocausto possa retoricamente estimular alguns discursos de memória traumática, pode também servir como uma lembrança-ecrã ou simplesmente bloquear a capacidade de olhar para histórias específicas locais.

No que toca aos passados presentes, a memória do Holocausto e o seu lugar na reavaliação da modernidade ocidental não constitui, todavia, toda a história. Muitos subenredos compõem a actual narrativa da memória no seu sentido mais amplo e distinguem os nossos tempos muito claramente das décadas do início deste século. Permitam-me listar alguns dos fenómenos salientes. Desde a década de 1970, na Europa e nos Estados Unidos, tivemos a restauração historicizante dos velhos centros urbanos, aldeias museu e paisagens inteiras, várias empresas de património nacional, a onda da nova arquitectura de museus que não mostra sinais de retroceder, o *boom* das modas retro e da mobília de reprodução, o *marketing* em massa da nostalgia, a automusealização obsessiva através da gravação de vídeo, escrita de memórias e literatura confessional, a ascensão da autobiografia e do romance histórico pós-moderno com a sua negociação pouco confortável entre facto e ficção, o alastrar das práticas de memória nas artes visuais muitas vezes centradas no meio da fotografia e o aumento dos documentários históricos na televisão, incluindo (nos Estados Unidos) um canal inteiramente dedicado à História, o *History Channel*. No lado traumático da cultura da memória, e para além do cada vez mais omnipresente discurso do Holocausto, temos a vasta literatura psicanalítica sobre o trauma; a controvérsia acerca da síndrome de memória recuperada; o trabalho histórico e actual relacionado com o genocídio, a SIDA, a escravatura e o abuso sexual; as cada vez mais numerosas controvérsias públicas acerca de aniversários, comemorações e memoriais políticos dolorosos; a última plethora de pedidos de desculpa pelo passado por parte de líderes religiosos e políticos em França, Japão e Estados Unidos. E, finalmente, juntando entretenimento da memória e trauma, temos a obsessão mundial com o afundar de um, supostamente impossível de afundar, barco a vapor que marcou o fim de uma outra era dourada. Não podemos ter bem a certeza se o sucesso internacional do filme *Titanic* é uma metáfora das memórias perdidas da modernidade ou se articula a própria ansiedade da metrópole acerca do futuro deslocalizado para o passado. O mundo encontra-se, sem dúvida, em processo de musealização e todos nós desempenhamos nele o nosso papel. A memória total parece ser o objectivo. Será isto então o sonho de um arquivista levado ao extremo? Ou existirá talvez alguma outra coisa em jogo neste desejo de trazer todos estes

diversos passados para o presente? Algo que seja específico da estruturação da memória e temporalidade actualmente e que não tenha sido vivido da mesma forma em épocas passadas?

Frequentemente, estas obsessões com a memória e com o passado são explicadas em função do último *fin de siècle*, mas penso que temos de sondar ainda mais fundo para aceitar o que chamarei de “cultura da memória”, que se tornou tão difundida nas sociedades do Atlântico norte desde o fim dos anos 70. O que aqui aparece em grande parte como um *marketing* cada vez mais bem-sucedido da memória por parte da indústria cultural ocidental, no contexto do que a sociologia cultural alemã chamou o nosso *Erlebnisgesellschaft* [sociedade da experiência], adquire uma inflexão mais explicitamente política noutras partes do mundo.¹¹ Especialmente a partir de 1989, as temáticas da memória e do esquecimento emergiram como preocupações dominantes em países pós-comunistas na Europa de Leste e na antiga União Soviética; permanecem enquanto assuntos políticos chave no Médio Oriente; dominaram o discurso público na África do Sul do pós-*apartheid* com a sua Comissão para a Verdade e Reconciliação; e são omnipresentes no Ruanda e na Nigéria; estimulam o debate racial que estalou na Austrália em torno do tema da “geração roubada”; sobrecarregam a relação entre o Japão e a China e a Coreia; e determinam, em diferentes níveis, o debate cultural e político acerca dos “desaparecidos” e dos seus filhos nas sociedades pós-ditadura na América Latina, levantando questões fundamentais acerca das violações dos direitos humanos, justiça e responsabilidade colectiva.

O alcance geográfico da cultura da memória é tão amplo quanto são variadas as utilizações políticas da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar agressivamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo, a Sérvia pós-comunista, o populismo hindu na Índia), as tentativas iniciais, na Argentina e no Chile, de criar esferas públicas de memória “real” que contrariem as políticas do esquecimento, levadas a cabo por regimes pós-ditatoriais, quer através de “reconciliação” e amnistias oficiais, quer através do silenciamento repressivo.¹² Mas nem sempre é fácil de traçar a linha divisória entre passado mítico e passado real – o que constitui uma das questões complicadas de qualquer política da memória em qualquer lado. O real pode ser mitificado, tal como o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade. Em suma, a memória tornou-se uma obsessão cultural de proporções monumentais em todo o globo.

Simultaneamente, é importante reconhecer que embora os discursos da memória pareçam ser globais num certo registo, no seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos. À medida que as

nações lutam para criar políticas democráticas no rescaldo das histórias de extermínios em massa, *apartheid*, ditadura militar, ou totalitarismo, são confrontadas, como foi a Alemanha e como ainda o é desde a Segunda Guerra Mundial, com a tarefa, sem precedentes, de assegurar a legitimidade e futuro do seu governo emergente, encontrando formas de lembrar e resolver erros passados. Quaisquer que sejam as diferenças entre a Alemanha do pós-guerra e a África do Sul, Argentina ou Chile, o lugar político das práticas de memória é ainda nacional, não pós-nacional ou global. Isto tem implicações para o trabalho interpretativo. Embora o Holocausto enquanto um tropo universal de história traumática tenha migrado para outros contextos não relacionados, devemo-nos sempre perguntar se e como o tropo engrandece ou circunscreve as práticas e lutas de memória locais, ou se e como pode ajudar e limitar simultaneamente. Os debates nacionais sobre a memória são sempre crivados pelos efeitos dos *media* globais e pelo seu foco em temas como o genocídio e a limpeza étnica, migração e direitos das minorias, vitimização e responsabilização. Por mais que as causas sejam diferentes e específicas ao local, isto sugere que a globalização e a forte reavaliação do respectivo passado nacional, regional ou local têm de ser pensados juntos. Isto levanta, por sua vez, a questão sobre se as culturas de memória contemporâneas em geral podem ser lidas como formações de reacção à globalização económica. É neste terreno que pode ser levado a cabo um novo trabalho comparativo sobre os mecanismos e tropos do trauma histórico e das práticas nacionais de memória.

II

Se a consciência temporal da alta modernidade no Ocidente tentou assegurar o futuro, então poderíamos argumentar que a consciência temporal do fim do século XX envolve a não menos perigosa tarefa de assumir responsabilidade pelo passado. Ambas as tentativas estão inevitavelmente assombradas pelo falhanço. Assim, um segundo ponto do argumento deve ser colocado de imediato. A viragem em direcção à memória e ao passado chega-nos envolvida num grande paradoxo. Com cada vez maior frequência, os críticos acusam esta muito contemporânea cultura da memória de sofrer de amnésia, anestesia ou dormência. Repreendem a sua incapacidade e falta de vontade de lembrar e lamentam a perda de consciência histórica. A acusação de amnésia está invariavelmente assente numa crítica aos *media*, quando são precisamente esses *media* – desde a imprensa e a televisão até ao CD-ROM e à internet – que fazem com que cada vez mais memória esteja

disponível de dia para dia. Mas e se ambas as observações fossem verdade? E se o *boom* da memória fosse inevitavelmente acompanhado por um *boom* do esquecimento? E se a relação entre memória e esquecimento estivesse de facto a ser transformada sob pressões culturais onde as novas tecnologias da informação, a política mediática e o consumo acelerado começam a fazer sentir os seus efeitos? Afinal, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são logo de início “memórias imaginadas”, e assim muito menos memoráveis do que as memórias vividas.¹³ Mas, por outro lado, Freud ensinou-nos que a memória e o esquecimento estão indissoluvelmente ligados um ao outro, que a memória não é senão uma outra forma de esquecimento e o esquecimento uma forma de memória escondida. No entanto, o que Freud descreveu em termos universais como o processo psíquico de lembrar, reprimir, e esquecer nos indivíduos, está claramente em evidência nas sociedades de consumo contemporâneas enquanto fenómeno público de proporções sem precedentes que pede para ser lido historicamente.

Para onde quer que olhemos, a obsessão pública contemporânea com a memória choca com um intenso pânico público em relação ao esquecimento, e podemos muito bem perguntar qual veio primeiro. Será o medo de esquecer que desencadeia o desejo de lembrar ou será talvez ao contrário? Será que o excesso de memória nesta cultura saturada pelos *media* cria uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memória está em constante perigo de implosão, desencadeando assim o medo do esquecimento? Qualquer que seja a resposta a estas perguntas, parece claro que as abordagens sociológicas mais antigas à memória colectiva – abordagens (como a de Maurice Halbwachs) que postulam formações relativamente estáveis de memórias sociais e de grupo – não são adequadas para compreender a actual dinâmica dos *media* e da temporalidade, memória, tempo vivido e esquecimento. O choque e a cada vez mais fragmentada política da memória de grupos étnicos e sociais específicos levantam a questão sobre se as formas de memória consensual colectiva são sequer possíveis hoje e, caso não o sejam, se e de que forma a coesão social e cultural pode ser garantida sem elas. A memória mediática só por si não será claramente suficiente, ainda que os *media* ocupem parcelas cada vez maiores da percepção social e política do mundo.

As próprias estruturas da memória mediática pública fazem com que seja bastante compreensível que a nossa cultura secular actual, obcecada com a memória como está, esteja também de alguma forma nas garras de um medo, de um terror até, do esquecimento. Este medo do esquecimento articula-se de forma paradigmática em torno dos temas do Holocausto na Europa e nos Estados Unidos ou dos *Desaparecidos* na América Latina. Ambos partilham a

ausência de um tûmulo adequado, chave para o alimentar da memória humana, um facto que pode ajudar a explicar a forte presença do Holocausto nos debates argentinos. Mas o medo do esquecimento e desaparecimento opera também num registo diferente, pois quanto mais nos é pedido para lembrar, na sequência da explosão informativa e do *marketing* da memória, mais parecemos estar em perigo de esquecer e mais forte é a necessidade de esquecer. Está em causa a distinção entre passados utilizáveis e dados descartáveis. A minha hipótese aqui é a de que estamos a tentar contrariar este medo e este perigo de esquecer com estratégias de sobrevivência de memorialização pública e privada. A viragem em direcção à memória é subliminarmente estimulada pelo desejo de nos ancorarmos num mundo caracterizado pela cada vez maior instabilidade do tempo e pela fracturação do espaço vivido. Simultaneamente, sabemos que estas estratégias de memorialização poderão ser, em última análise, também elas transitórias e incompletas. Portanto devo voltar à questão: porquê? E especialmente: porquê agora? Porquê esta obsessão com a memória e o passado e porquê este medo do esquecimento? Porque é que estamos a construir museus como se não houvesse amanhã? E porque é que o Holocausto só agora se tornou em algo como uma cifra omnipresente para as nossas memórias do século XX, de formas inimagináveis há apenas vinte anos?

III

Quaisquer que sejam as causas sociais e políticas do *boom* da memória nos seus vários subredos, geografias e sectorizações, uma coisa é certa: não podemos discutir a memória pessoal, geracional ou pública de forma separada da enorme influência dos novos *media* enquanto veículos de todas as formas de memória. Desta forma, já não é possível, por exemplo, pensar no Holocausto, ou em qualquer outro trauma histórico, como um tema ético ou político sério separado das múltiplas formas em que está agora ligado à mercantilização e espectacularização em filmes, museus, dramas documentais, sites da Internet, livros de fotografia, banda desenhada, ficção, até contos de fadas (*La vita è bella* de Roberto Benigni) e canções *pop*. Mas ainda que o Holocausto tenha sido infundavelmente mercantilizado, isto não significa que toda e qualquer uma das mercantilizações inevitavelmente o banalizem enquanto evento histórico. Não existe espaço puro fora da cultura da mercadoria, por muito que desejemos um tal espaço. Muito depende, assim, das estratégias específicas de representação e mercantilização levadas a cabo, assim como do contexto em que são encenadas. De forma similar, a presumivelmente

trivial *Erlebnisgesellschaft* dos estilos de vida, espectáculos e eventos de massas fugazes não existe sem uma substantiva realidade vivida que subjaz às suas manifestações de superfície. A minha tese aqui é esta: o problema não é resolvido opondo simplesmente a memória séria à memória trivial, do mesmo modo que os historiadores por vezes opõem a história à memória *tout court*, à memória entendida como sendo constituída por coisas subjectivas e triviais a partir das quais o historiador faz a coisa autêntica. Não podemos simplesmente colocar o sério museu do Holocausto contra os parques temáticos Disneyficados. Porque isto apenas reproduziria a velha dicotomia alto/baixo da cultura modernista numa nova forma, como aconteceu no debate aceso que colocou *Shoah* de Claude Lanzmann enquanto representação apropriada (porque era uma não representação) da memória do Holocausto contra *A Lista de Schindler* de Steven Spielberg enquanto a sua trivialização comercial. Assim que reconhecemos o fosso constitutivo entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem, devemos, em princípio, estar abertos a várias possibilidades de representar o real e as suas memórias. Isto não quer dizer que vale tudo. A questão da qualidade continua a ter de ser decidida caso a caso. Mas o fosso semiótico não pode ser tapado por uma qualquer ortodoxia de representação correcta. Argumentar sobre esse ponto equivale a um modernismo do Holocausto.¹⁴ De facto, os fenómenos como *A Lista de Schindler* e o arquivo visual de Spielberg dos testemunhos de sobreviventes do Holocausto levam-nos a pensar na memória traumática e na memória de entretenimento juntas, como se ocupassem o mesmo espaço público, em vez de vê-las enquanto fenómenos mutuamente exclusivos. As questões chave da cultura contemporânea estão localizadas precisamente no limite entre memória traumática e os *media* comerciais. É demasiado fácil argumentar que os eventos de diversão e espectáculos das sociedades mediáticas contemporâneas existem apenas para possibilitar alívio a um corpo social e político assombrado por memórias profundas de violência e genocídio cometidas em seu nome, ou que são apenas montadas para reprimir essas memórias. O trauma é tão comercializado quanto a diversão, e nem sequer são comercializados para consumidores de memória diferentes. É também demasiado fácil sugerir que os espectros do passado que assombram actualmente as sociedades modernas, com uma força até agora desconhecida, articulam de facto, por meio de deslocalização, um crescente medo do futuro num tempo em que a crença no progresso da modernidade foi profundamente abalada.

Nós sabemos que os *media* não transportam a memória pública de forma inocente. Moldam-na na sua própria estrutura e forma. E aqui – em linha com o já desgastado argumento de McLuhan de que o meio é a mensagem

– torna-se incrivelmente significativo o facto de que o poder das nossas mais avançadas tecnologias electrónicas dependa inteiramente das quantidades de memória. Bill Gates pode muito bem ser a última incarnação do velho ideal americano – quanto mais melhor. Mas “mais” é agora medido em *bytes* de memória e no poder para reciclar o passado. A compra muito publicitada de Gates da maior colecção de fotografias originais de sempre é um ponto a favor deste argumento: na passagem da fotografia à sua reciclagem digital, a arte da reprodutibilidade técnica (fotografia) de Walter Benjamin recuperou uma aura de originalidade. Isto demonstra que o famoso argumento de Walter Benjamin acerca da perda ou decadência da aura na modernidade foi sempre apenas metade da história; o referido argumento esquece que foi a própria modernização que criou o efeito aurático. Actualmente a digitalização torna a fotografia original aurática. Afinal, como Benjamin também sabia, a indústria da cultura da Alemanha de Weimar já na altura precisava do aurático enquanto estratégia de *marketing*.

Deixem-me, assim, satisfazer um capricho, por um momento, com o velho argumento da indústria da cultura que Adorno compôs contra o que ele pensou ser o optimismo injustificado de Benjamin acerca dos *media* tecnológicos. Se hoje a ideia do arquivo total faz com que os triunfalistas do ciber-espaço adoptem fantasias globais à la McLuhan, os interesses de lucro de quem comercializa em massa a memória parecem ser mais pertinentes para explicar o sucesso da síndrome da memória. De forma muito simples, o passado está a vender melhor do que o futuro. Mas durante quanto tempo, é de nos perguntarmos.

Tome-se o título de uma rábula publicada na internet: “O Ministério do Retro dos E.U.A. avisa: Podemos estar a esgotar as reservas de passado”. No primeiro parágrafo lê-se: “Numa conferência de imprensa na Segunda-Feira, o Ministro do Retro dos E.U.A., Anson Williams, emitiu um aviso com palavras contundentes sobre uma iminente ‘Crise retro nacional’, anunciando que ‘se permitirmos que os níveis actuais de consumo americano de retro continuem sem controlo podemos ficar inteiramente sem um passado já em 2005’.” Nada com que nos devamos preocupar. Já temos o *marketing* de passados que nunca existiram. De mencionar a recente introdução da linha de produtos da Aerobleu, nostalgia das décadas de 1940 e 1950 organizada de forma inteligente em torno de um clube de jazz parisiense ficcional que nunca existiu, mas onde se diz que todos os grandes nome do jazz da era do *bebop* actuaram: uma linha de produtos repleta de diários originais, versões originais em CD e *souvenirs* originais, todas disponíveis nos Estados Unidos, em qualquer loja Barnes and Noble.¹⁵ Os “*remakes* originais” estão na moda,

e não só enquanto mercadoria – enquanto teóricos e críticos culturais estamos obcecados com a re-presentação, a repetição, a replicação e a cultura da cópia, com ou sem original.

Com tudo isto a acontecer, parece justo perguntar: assim que o *boom* da memória passar à história, como sem dúvida irá acontecer, irá alguém lembrar-se de seja o que for? Se todo o passado pode ser recomposto, não estaremos apenas a criar as nossas próprias ilusões do passado enquanto ficamos presos num presente que encolhe cada vez mais – o presente da reciclagem a curto prazo com objectivo de lucro, o presente da produção em tempo real, de entretenimento instantâneo e de placebos para o nosso sentido de receio e insegurança que jaz logo por debaixo da superfície desta nova era dourada em mais um *fin de siècle*? Os computadores, foi-nos dito, não saberiam a diferença entre o ano 2000 e o ano 1900 – sabê-lo-emos nós?

IV

Os críticos da amnésia do capitalismo tardio duvidam que a cultura ocidental dos *media* tenha ainda algo que se pareça com memória “real” ou um sentido forte de história. Recorrendo ao argumento padrão Adorniano de que a mercantilização equivale a esquecer, esses críticos argumentam que o *marketing* da memória não gera coisa alguma senão amnésia. Este argumento não me parece convincente. Deixa demasiados dados de fora. É demasiado fácil colocar a culpa pelo dilema em que nos encontramos nas maquinações da indústria da cultura e na proliferação dos novos *media*. Deve estar em jogo mais alguma outra coisa que produz o nosso desejo pelo passado e que nos faz responder de forma tão favorável aos mercados da memória. Essa alguma coisa, sugiro eu, é uma transformação lenta, mas palpável, da temporalidade nas nossas vidas, cuja responsabilidade radica nas intersecções complexas entre a mudança tecnológica, os *mass media* e os novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. Podem de facto existir boas razões para pensar que a necessidade de memorializar tem também uma dimensão mais benéfica e geradora. Por mais que as nossas actuais preocupações com a memória envolvam um medo do futuro deslocalizado, e por mais dúbia que nos pareça agora a proposição de que podemos aprender com a história, a cultura da memória preenche uma função importante na actual transformação da experiência temporal que teve lugar na sequência do impacto dos novos *media* na percepção e sensibilidade humanas.

No que se segue, gostaria, assim, de sugerir algumas formas de pensar acerca da relação entre o nosso privilegiar da memória e do passado, por um lado,

e o potencial impacto dos novos *media* na percepção e temporalidade, por outro. Trata-se de uma história complexa. Aplicar a crítica cáustica Adorniana da indústria da cultura ao que podemos agora chamar de indústria da memória seria tão unilateral e insatisfatório como fazer fé na confiança de Benjamin no potencial emancipatório dos novos *media*. A crítica de Adorno está correcta no que diz respeito à comercialização em massa de produtos culturais, mas não ajuda a explicar a ascensão da síndrome da memória dentro da indústria da cultura. A sua ênfase teórica em categorias marxistas de valor de troca e reificação acaba por bloquear os temas de temporalidade e memória e Adorno não presta atenção suficiente às especificidades dos *media* e da sua relação com as estruturas de percepção e da vida de todos os dias nas sociedades de consumo. Benjamin, por outro lado, está correcto em atribuir uma dimensão cognitivamente capacitante à memória, ao retro e ao que nas “Teses sobre a Filosofia da História” ele chama de o salto de tigre para o passado, mas procura atingi-lo através dos mesmos *media* de reprodutibilidade que, para ele, representam a promessa futurista e tornam possível a mobilização política socialista. Em vez de alinhar com Benjamin contra Adorno ou vice-versa, como acontece tão frequentemente, gostaria de tornar a tensão entre os seus argumentos produtiva para uma análise do presente.

Recorrerei aqui a um argumento articulado pela primeira vez pelo filósofo conservador alemão Hermann Lübbe no início da década de 1980. Já nessa altura, enquanto outros debatiam as promessas futuras do pós-modernismo, Lübbe descreveu o que ele chamou de “musealização” enquanto algo central para a inconstante sensibilidade temporal do nosso tempo.¹⁶ Ele demonstrou que a musealização já não estava limitada à instituição do museu, entendido em sentido restrito, mas tinha começado a infiltrar todas as áreas da vida quotidiana. O diagnóstico de Lübbe postulou um historicismo expansivo da nossa cultura contemporânea e o autor alegou que nunca antes um presente cultural havia estado obcecado com o passado a um nível semelhante. Lübbe argumentou que a modernização é inevitavelmente acompanhada pela atrofia de tradições válidas, por uma perda de racionalidade e pela entropia de experiências de vida estáveis e duradouras. A cada vez maior velocidade da inovação técnica, científica e cultural produz quantidades cada vez maiores daquilo que em breve será obsoleto, e encolhe objectivamente a expansão cronológica do que pode ser considerado o (inovador) presente em qualquer dada altura.

À superfície, este argumento parece bastante plausível. Lembra-me um incidente há alguns anos quando fui comprar um computador numa loja em Nova Iorque. A compra tornou-se mais difícil do que eu tinha antecipado. Tudo o que estava em montra foi incansavelmente descrito pelo pessoal

de vendas como estando já obsoleto, isto é, museal, em comparação com a iminentemente esperada e muito mais poderosa nova linha de produtos. Isto pareceu dar um novo significado à velha ética de adiar a gratificação. Não fui convencido e fiz a minha compra, um modelo com dois anos que tinha tudo o que eu precisava e ainda mais e cujo preço tinha recentemente sido cortado para metade. Eu comprei algo “obsoleto” e assim não fiquei surpreendido recentemente ao ver o meu *butterfly* IBM Thinkpad de 1995 exibido na secção de *design* do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A vida de prateleira de objectos de consumo foi encurtada radicalmente e com ela a extensão do presente, no sentido de Lübbe, encolheu ao mesmo tempo que a memória do computador e os discursos de memória pública continuam a expandir-se.

O que Lübbe descreveu como musealização pode agora ser facilmente mapeado numa ascensão fenomenal do discurso da memória dentro da disciplina da historiografia ela própria. A minha hipótese é que, também nesta proeminência de mnemo-história académica, a memória e a musealização são evocadas juntamente para fornecer o baluarte contra a obsolescência e desaparecimento, para contrariar a nossa profunda ansiedade acerca da velocidade da mudança e os cada vez menores horizontes do tempo e do espaço.

O argumento de Lübbe acerca da extensão cada vez menor do presente aponta para um grande paradoxo: quanto mais o presente do capitalismo de consumo avançado prevalece sobre o passado e o futuro, sugando ambos para um espaço sincrónico em expansão, mais fraca é a mão que tem em si e menos estabilidade ou identidade fornece aos sujeitos contemporâneos. O cineasta e escritor alemão Alexander Kluge falou já do ataque do presente ao resto do tempo. Existe simultaneamente demasiado e muito pouco presente, uma situação historicamente nova que cria tensões insuportáveis na nossa “estrutura de sentimentos”, como Raymond Williams lhe chamaria. Na teoria de Lübbe, o museu compensa esta perda de estabilidade oferecendo formas tradicionais de identidade cultural a um sujeito moderno desestabilizado. No entanto, Lübbe falha em reconhecer que estas tradições culturais têm sido elas próprias afectadas pela modernização, através da reciclagem digital, e mercantilizadas. A sua ideia de musealização e a noção de *lieux de mémoire* [lugares de memória] do historiador francês Pierre Nora partilham, na verdade, a sensibilidade compensatória que reconhece uma perda de identidade nacional ou comunal, mas confia na nossa capacidade de compensá-la. Os *lieux de mémoire* de Nora compensam a perda dos *milieux de mémoire* [meios de memória], tal como a musealização de Lübbe compensa a perda de tradição vivida.

Este argumento conservador acerca de mudanças na sensibilidade temporal precisa de ser retirado do seu enquadramento binário (*lieux* vs. *milieux* em Nora, entropia do passado vs. musealização compensatória em Lübbe) e empurrado numa direcção diferente, uma que não assente num discurso de perda e que aceite a mudança fundamental nas estruturas de sentimentos, experiências e percepções na medida em que estes caracterizam o nosso presente simultaneamente em expansão e contracção. A crença conservadora de que a musealização cultural pode oferecer compensação pela devastação da cada vez mais rápida modernização no mundo social é demasiado simples e demasiado ideológica. Falha em reconhecer que qualquer sentido seguro do passado em si está a ser desestabilizado pela nossa indústria da cultura musealizante e pelos *media* que funcionam como grandes jogadores no jogo da moralidade da memória. A musealização em si é sugada para um vórtice de uma cada vez mais acelerada circulação de imagens, espectáculos, eventos e encontra-se, assim, sempre em perigo de perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo.

V

Cabe repetir que, no final do milénio, as coordenadas de espaço e tempo que estruturam as nossas vidas estão cada vez mais sujeitas a novos tipos de pressão. O espaço e o tempo são categorias fundamentais da experiência e percepção humanas, mas longe de serem imutáveis, são bastante passíveis de mudança histórica. Um dos lamentos permanentes da modernidade diz respeito à perda de um passado melhor, a memória de viver num sítio seguro e circunscrito, com um sentido de fronteiras estáveis e uma cultura ligada ao local com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. Talvez esses dias tenham sido sempre sonho e não realidade, uma fantasmagoria de perda gerada pela modernidade em si mais do que pela sua pré-história. Mas o sonho é resistente e aquilo a que chamei a cultura da memória pode muito bem ser, pelo menos em parte, a sua encarnação contemporânea. O tema, contudo, não é a perda de alguma era dourada de estabilidade e permanência. O tema é sim a tentativa, à medida que enfrentamos os processos muito reais de compressão espaciotemporal, de assegurar alguma continuidade dentro do tempo e fornecer alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e movermo-nos.

Muito certamente o fim do século XX não nos dá acesso fácil ao tropo de uma era dourada. As memórias do século XX confrontam-nos, não com uma vida melhor, mas com uma história única de genocídio e destruição em

massa que desfigura *a priori* qualquer tentativa de glorificar o passado. Depois das experiências da Primeira Guerra Mundial e da Grande Depressão, do Estalinismo, do Nazismo e do genocídio a uma escala sem precedentes, depois das dificuldades da descolonização e das histórias de atrocidades e repressão que trouxeram à nossa consciência, a visão da modernidade ocidental e das suas promessas tornou-se consideravelmente mais negra dentro do próprio Ocidente. Mesmo a actual era dourada dos Estados Unidos não pode exactamente abalar as memórias dos estremecimentos que atingiram o mito do permanente progresso desde o fim dos anos 60 e 70. Testemunhar o cada vez maior fosso entre ricos e pobres, o mal controlado colapso de economias regionais e nacionais inteiras, e o regresso da guerra ao continente que deu origem a duas guerras mundiais no último século trouxe-nos também uma significativa entropia do nosso sentido de possibilidades futuras.

Numa era de limpezas étnicas e crises de refugiados, migrações em massa e mobilidade global para cada vez mais pessoas, a experiência de deslocalização e realocização, migração e diáspora já não parece ser a excepção, mas sim a regra. Mas estes fenómenos não contam toda a história. À medida que as barreiras espaciais enfraquecem e o espaço em si é engolido pelo tempo cada vez mais comprimido, uma nova espécie de doença está a enraizar-se no coração da metrópole. Os descontentamentos da civilização metropolitana no fim do século já não parecem surgir primariamente de sentimentos difundidos de culpa e repressão por parte do super ego, como dizia Freud na sua análise da modernidade clássica ocidental e o seu modo dominante de formação do sujeito. Franz Kafka e Woody Allen pertencem a uma época anterior. Os nossos próprios descontentamentos fluem, em vez disso, a partir de uma sobrecarga informacional e perceptiva combinada com uma aceleração cultural com que nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão adequadamente equipados para lidar. Quanto mais depressa somos empurrados para um futuro global que não inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de desacelerar, mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. Mas que conforto se poderá ter a partir das memórias do século XX? E quais são as alternativas? Como é que podemos negociar a rápida mudança e rotatividade naquilo a que Georg Simmel chamou a cultura objectiva, ao mesmo tempo que satisfazemos o que penso ser a necessidade fundamental das sociedades modernas de viver em formas alargadas de temporalidade e assegurar um espaço, por mais que seja permeável, a partir do qual falar e agir? Não existe uma resposta simples a uma tal questão, mas a memória – a memória individual, geracional, pública, cultural e, ainda inevitavelmente, a nacional – deve seguramente ser parte integrante. Talvez um dia até emergirá qualquer

coisa como uma memória global à medida que as diferentes partes do mundo são puxadas para cada vez mais perto umas das outras. Mas qualquer memória global será sempre prismática e heterogênea, mais do que holística ou universal.

Entretanto temos de perguntar: como devem sequer as memórias locais, regionais ou nacionais ser asseguradas, estruturadas e representadas? Claro que isto é uma questão fundamentalmente política acerca da natureza da esfera pública, acerca da democracia e do seu futuro, acerca da forma inconstante da nacionalidade, cidadania e identidade. As respostas dependerão em grande medida das constelações locais, mas o alcance global dos discursos da memória indicam que algo mais está em jogo.

Alguns voltaram-se para a ideia de arquivo enquanto contra-peso ao cada vez mais acelerado ritmo da mudança, enquanto sítio de preservação temporal e espacial. Do ponto de vista do arquivo, esquecer é a derradeira transgressão. Mas quão fiáveis ou à prova de erro são os nossos arquivos digitalizados? Os computadores mal têm cinquenta anos e já precisamos de “arqueólogos de dados” para desbloquear os mistérios da programação mais antiga: pensemos simplesmente no incrível problema do Y2K que recentemente assombrou as nossas burocracias informáticas. Milhares de milhões de dólares foram gastos para prevenir que as redes informáticas entrassem em modo retro, se confundissem o ano 2000 com o ano 1900. Ou consideremos as quase insuperáveis dificuldades que as autoridades alemãs enfrentam agora para decifrar o vasto corpo de registos electrónicos do antigo estado da Alemanha de Leste, um mundo que desapareceu juntamente com os seus computadores de *mainframe* construídos pelos soviéticos e os seus sistemas burocráticos. Reflectindo sobre este fenómeno, um gestor de topo encarregado das tecnologias da informação nos arquivos canadianos foi recentemente citado por dizer: “É uma das grandes ironias da era da informação. Se não encontrarmos métodos de preservação duradoura de registos electrónicos, esta pode ser a era sem memória.”¹⁷ A ameaça do esquecimento emerge, assim, da própria tecnologia a que confiamos o vasto corpo de registos e dados contemporâneos, aquela mais significativa parte da memória cultural do nosso tempo.

As actuais transformações do imaginário temporal, desencadeadas pelo espaço e tempo virtuais, podem sublinhar a dimensão capacitante da cultura da memória. Qualquer que seja a sua ocasião, causa ou contexto específicos, as práticas de memória intensa que testemunhamos hoje em dia em tantas partes diferentes do mundo, articulam a crise fundamental de uma estrutura precoce de temporalidade, que marcou a era da alta modernidade com a sua

confiança no progresso e desenvolvimento, com a sua celebração do novo enquanto utopia, enquanto algo radicalmente e irredutivelmente outro, e com a sua crença inabalável num qualquer *telos* da história. Politicamente, hoje muitas práticas de memória contrariam o triunfalismo da teoria da modernização na sua última forma do discurso da “globalização”. Culturalmente, expressam a crescente necessidade de ancoragem espacial e temporal num mundo marcado pelo crescente fluxo de redes de espaço e tempo comprimidos cada vez mais densas. À medida que a historiografia se foi desembaraçando de uma confiança mais antiga nas grandes narrativas teleológicas e se tornou mais céptica relativamente aos enquadramentos nacionalistas do seu objecto de estudo, as actuais culturas da memória crítica com a sua ênfase nos direitos humanos, nas temáticas das minorias e de género, ênfase em reavaliar vários passados nacionais e internacionais, ajudam-nos bastante no fornecimento de um impulso oportuno para escrever a história num novo tom e garantir assim um futuro para a memória. No melhor dos cenários, as culturas da memória estão intimamente ligadas, em muitas partes do mundo, a processos de democratização e lutas pelos direitos humanos, ao expandir e reforçar as esferas públicas da sociedade civil. Desacelerar, em vez de acelerar, expandir a natureza do debate público, tentar sarar as feridas infligidas no passado, alimentar e expandir o espaço vivenciável em vez de destruí-lo em troca de alguma promessa futura, assegurar o “tempo de qualidade” – estas parecem ser as necessidades culturais por cumprir num mundo globalizante, e as memórias locais estão intimamente ligadas à sua articulação.

Mas o passado não nos pode dar o que o futuro não conseguiu atingir. Não é possível evitar voltar ao lado negativo do que chamaria uma epidemia da memória, e isso traz-me de volta a Nietzsche, cuja segunda e inconveniente meditação sobre o uso e abuso da história, muitas vezes citada em debates contemporâneos sobre a memória, poderá ser mais inconveniente do que nunca. Claramente, a febre da memória das sociedades mediáticas ocidentais não é uma febre histórica desgastante no sentido de Nietzsche, que poderia ser curada pelo esquecimento produtivo. Trata-se antes de uma febre mnemónica causada pelo cibervírus da amnésia que por vezes ameaça consumir a própria memória. Assim, precisamos agora de lembrança produtiva mais do que esquecimento produtivo. Olhando para trás podemos ver como a febre histórica dos tempos de Nietzsche funcionou de forma a inventar as tradições nacionais na Europa, legitimar os estados-nação imperiais e dar coerência cultural a sociedades em conflito, em plena Revolução Industrial e expansão colonial. Em comparação, as convulsões mnemónicas da cultura do Atlântico norte parecem hoje sobretudo caóticas, fragmentárias, surgindo a

flutuar pelos nossos ecrãs. Mesmo em sítios onde as práticas da memória têm um foco político muito claro, como a África do Sul, a Argentina, o Chile e mais recentemente a Guatemala, estas são afectadas, e em certo grau mesmo criadas, pela cobertura mediática internacional e as suas obsessões com a memória. Tal como sugeri antes, assegurar o passado não é uma empresa menos arriscada do que assegurar o futuro. A memória, afinal, não pode ser uma substituta da justiça, e a justiça em si estará inevitavelmente emaranhada na falsidade da memória. Mas mesmo onde as práticas da memória cultural sofrem de uma falta de enfoque explicitamente político, expressam a necessidade de ancoragem temporal de uma sociedade, quando no seguimento da revolução informacional e de uma compressão espaciotemporal cada vez maior, a relação entre o passado, o presente e o futuro se transforma em algo que está para além da nossa capacidade de reconhecimento.

Nesse sentido, as práticas de memória locais e nacionais contestam os mitos do cibercapitalismo e da globalização e a sua negação do tempo, espaço e lugar. Sem dúvida, alguma nova configuração de tempo e espaço irá eventualmente emergir desta negociação. As novas tecnologias de transporte e comunicação alteraram sempre a percepção humana do tempo e do espaço na modernidade. Isto foi tão verdade para o caminho-de-ferro e para o telefone, a rádio e o avião como será verdade para o ciberespaço e o cibertempo. As novas tecnologias e os novos *media* são sempre acompanhados por ansiedades e medos que mais tarde provam ter sido despropositados ou até ridículos. A nossa era não será excepção.

Ao mesmo tempo, o ciberespaço só por si não é o modelo apropriado para imaginar o futuro global. A sua noção de memória é enganadora, uma falsa promessa. A memória vivida é activa, viva, encarnada no social – ou seja, nos indivíduos, nas famílias, nos grupos, nações e regiões. Estas são as memórias necessárias para construir diferentes futuros locais num mundo global. Não há dúvida que a longo prazo todas estas memórias serão moldadas, a níveis significativos, pelas novas tecnologias digitais e pelos seus efeitos, mas não se irão reduzir a eles. Insistir numa separação radical entre memória “real” e virtual parece-me quixotesco, mesmo que não seja pela razão de que qualquer coisa lembrada – quer por memória vivida ou imaginada – é em si virtual. A memória é sempre transitória, incrivelmente pouco fiável e assombrada pelo esquecimento, em suma, humana e social. Enquanto memória pública está sujeita a mudança – política, geracional, individual. Não pode ser armazenada para sempre, nem pode ser assegurada por monumentos. Nem podemos, aliás, confiar em sistemas de busca digitais para garantir a coerência e a continuidade. Se o sentido do tempo vivido está a ser

renegociado nas nossas culturas contemporâneas da memória, não devemos esquecer que o tempo não é apenas o passado, a sua preservação e transmissão. Se estamos de facto a sofrer de um excesso de memória, precisamos de fazer o esforço de distinguir passados utilizáveis de passados descartáveis.¹⁸ A discriminação e a lembrança produtiva são justificáveis e a cultura de massas e os *media* virtuais não são intrinsecamente irreconciliáveis com esse propósito. Mesmo que a amnésia seja um subproduto do ciberespaço, não devemos permitir que o medo do esquecimento nos esmague. Talvez seja tempo de lembrar o futuro, mais do que simplesmente preocuparmo-nos com o futuro da memória.

Referências bibliográficas

1. Tanto o título deste ensaio como a noção de “futuros presentes” se devem ao trabalho seminal de Reinhart Koselleck, *Futures Past* (Boston, MIT Press, 1985).
2. Claro que a noção enfática de “futuros presentes” ainda opera no imaginário neoliberal da globalização financeira e electrónica, sendo uma versão do anterior e largamente desacreditado paradigma da modernização, adaptada ao mundo do pós-Guerra Fria.
3. Paradigmaticamente no ensaio clássico de Fredric Jameson “Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review* 146 (Julho-Agosto 1984): 53-92.
4. David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford, Basil Blackwell, 1989). [Trad. port.: *Condição Pós-moderna*, Edições Loyola, 1994].
5. Vd. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 1998), especialmente o capítulo 4 e mais recentemente a edição especial *Alter/Native Modernities of Public Culture* 27 (1999). [Trad. port.: *Dimensões Culturais da Globalização: a Modernidade sem Peias*, Lisboa: Teorema, 2004]
6. Sobre a mistura complexa de futuros presentes e passados presentes, cf. Andreas Huyssen, “The Search for Tradition” e “Mapping the Postmodern”, in *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 160-78, 179-221.
7. Vd. Charles S. Maier, *The Unmasterable Past* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988); *New German Critique* 44 (Primavera/Verão 1988), edição especial sobre o *Historikerstreit* e a *New German Critique* 52 (Inverno 1991), edição especial sobre a reunificação alemã.
8. Cf. Anson Rabinbach, “From Explosion to Erosion: Holocaust Memorialization in America since Bitburg”, *History and Memory* 9:1/2 (Outono 1997): 226-55.
9. É claro que o uso da memória do Holocausto enquanto prisma para os eventos no Ruanda é altamente problemático, já que não pode dar conta dos problemas específicos que surgem dentro de uma política da memória pós-colonial. Mas esse nunca foi o

- caso nos relatos dos *media* ocidentais. Sobre as políticas da memória em várias partes de África cf. Richard Werbner, ed. *Memory and the Postcolony: African Anthropology and the Critique of Power* (Londres e Nova Iorque: Zed Books, 1998).
10. Este ponto de vista foi articulado pela primeira vez por Horkheimer e Adorno na sua *Dialéctica do Esclarecimento*, e foi retomado e reformulado por Lyotard, entre outros, na década de 1980. Sobre a centralidade do Holocausto para o trabalho de Horkheimer e Adorno, vd. Anson Rabinbach, *In the Shadow of Catastrophe: German Intellectuals Between Apocalypse and Enlightenment* (Berkeley: University of California Press, 1997).
 11. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart* (Frankfurt e Nova Iorque: Campus, 1992). O termo *Erlebnisgesellschaft*, literalmente “sociedade da experiência”, é difícil de traduzir. Refere-se a uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para a felicidade instantânea no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida massificados. O estudo de Schulze é um estudo empírico sociológico sobre a sociedade alemã contemporânea que evita os parâmetros restritivos tanto do paradigma de classe de Bourdieu como da oposição filosoficamente inflectida entre “Erlebnis” e “Erfahrung” de Benjamin enquanto uma oposição entre a superfície fugaz e a verdadeira experiência profunda.
 12. Sobre o Chile, vd. Nelly Richard, *Resíduos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998); sobre a Argentina vd. Rita Arditti, *Searching for Life: The Grandmothers of the Plaza de Mayo and the Disappeared Children of Argentina* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1999).
 13. A minha utilização da noção de “memória imaginada” deve-se à discussão de Arjun Appadurai da “nostalgia imaginada” no seu *Modernity at Large*, 77. A noção é problemática no sentido em que toda a memória é imaginada, mas ainda assim permite-nos distinguir entre memórias baseadas em experiência vivida e memórias pilhadas do arquivo e massificadas para consumo rápido.
 14. Sobre estes temas cf. Miriam Hansen, “Schindler’s List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism and Public Memory”, *Critical Inquiry* 22 (Inverno 1996): 292-312. Vd. também o ensaio “Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno”, neste livro.
 15. Dennis Cass, “Sacrebleu! The Jazz Era Is Up for Sale: Gift Merchandisers Take License with History”, *Harper’s Magazine* (Dezembro 1997): 70-71.
 16. Herman Lübbe, *Zeit-Verhältnisse: Zur Kulturphilosophie des Fortschritts* (Graz e Viena: Verlag Styria, 1983). Para uma crítica mais ampla do modelo de Lübbe vd. o meu “Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium”, in *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995), 13-36.
 17. Citado no *New York Times* (12 de Fevereiro, 1998).
 18. O termo é de Charles S. Maier. Vd. o seu ensaio “A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial”, *History and Memory* 5 (1992): 136-51.

Usos e Abusos do Esquecimento

I

Na cultura contemporânea obcecada com a memória e os traumas do genocídio e do terrorismo de Estado, o esquecimento é vítima de “má” imprensa. Podemos descrever o esquecimento como o fracasso da memória, algo que implica uma rejeição ou uma incapacidade de comunicar. Apesar de algumas pessoas argumentarem que a nossa cultura está demasiado centrada no passado, o esquecimento permanece sob uma sombra de desconfiança e entende-se como um fracasso evitável ou como uma regressão indesejável. Por outro lado, a memória pode ser considerada crucial para a coesão social e cultural de uma sociedade. Qualquer tipo de identidade depende dela. Uma sociedade sem memória é um anátema.

Desta forma, a imagem negativa do esquecimento não é nem surpreendente nem especialmente nova. É possível fazermos a análise de uma fenomenologia da memória, mas não dispomos, certamente, de uma fenomenologia do esquecimento. A falta de atenção prestada ao tema do esquecimento está documentada na filosofia, de Platão a Kant, de Descartes a Heidegger, de Derrida a Umberto Eco, sendo que este último rejeitou, a determinada altura, e sobre a base da semiótica, que pudesse existir algo como uma arte de esquecer, análoga à arte da memória.

A longa história do esquecimento foi magistralmente descrita na recente obra de Harald Weinrich, *Lethé: Kunst und Kritik des Vergessens*.² Weinrich postula uma *ars oblivionis* em analogia com a obra de Frances Yates *The Art of Memory*.³ O trabalho de Weinrich está relacionado com *La mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricoeur, em que este aponta o facto de que frequentemente falamos sobre a obrigação de recordar, mas nunca falamos sobre o dever de esquecer.⁴ Referimo-nos com facilidade à existência de uma ética do trabalho da memória, mas negamos que possa haver, também, uma ética, muito mais do que simplesmente uma patologia, do esquecimento. De qualquer forma, a memória parece requerer esforço e trabalho; o esquecimento, por outro lado, simplesmente acontece.

Consequentemente, a demanda moral de recordar foi articulada em contextos religiosos, culturais e políticos, mas, exceptuando Nietzsche, ninguém alguma vez tentou elaborar uma ética do esquecimento. Tão-pouco o farei

aqui, mas parece-me claro que precisamos de ir para além do “sentido comum” binário que pressupõe um abismo irreconciliável entre o esquecimento e a memória.⁵ Devemos, igualmente, procurar ir para além da tese contida no paradoxo que surge quando se diz que o esquecimento é constitutivo da memória. Reconhecer este paradoxo implica, frequentemente, uma coincidência com o contínuo predomínio da memória sobre o esquecimento. Observemos o seguinte caso como exemplo: *Sein und Zeit* de Heidegger. Numa pequena nota de rodapé, Heidegger reconhece que a memória só é possível a partir do esquecimento, e não o contrário. Simultaneamente, argumenta que o poder do esquecimento (*die Macht des Vergessens*) é destrutivo e pouco autêntico, ao passo que apenas a *Erinnerung* [recordação] tem autenticidade.⁶ Por outras palavras, algo pouco autêntico e destrutivo constitui a base daquilo que mais se valoriza na filosofia: *Erinnerung*. A anotação de margem de Heidegger não deixa de destilar sabedoria. O seu principal argumento previne-nos, contudo, de explorar casos específicos em que o esquecimento possa ter uma legitimidade constantemente negada no pensamento político, na filosofia e na literatura. Será útil recordar a patologia da memória total, tal como Borges a descreve de forma brilhante no seu relato ‘Funes, o Memorioso’, e reconhecer que o esquecimento, na sua amálgama contra a memória, é crucial para ambos: o conflito e a sua solução aparecem nas narrativas que compõem a nossa vida pública e íntima. O esquecimento não só torna “vivível” a vida, mas é também a base para os milagres e epifanias da memória.

Weinrich e Ricoeur, na sua tentativa de teorizar sobre o esquecimento, contam uma história antiga, mas no nosso mundo, posterior ao século XX, o esquecimento possui uma carga específica. Ambos os autores respondem às pressões do nosso tempo e atribuem um papel de relevância à memória da Shoah nos seus trabalhos. No penúltimo capítulo de Weinrich, o autor aborda textos de Eli Wiesel, Primo Levi e Jorge Semprún; Ricoeur, preocupado com a importância excessiva que se dá à memória e o muito silêncio sobre o esquecimento que plana sobre a cultura média contemporânea, coloca em primeiro plano esta preocupação pública enquanto principal incentivo para escrever *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Mas, em última análise, a fenomenologia do esquecimento que Ricoeur oferece não chega sequer a ocupar nem um pequeno capítulo final num livro dedicado à história e à memória. Contudo, este texto permite-nos diferenciar entre as distintas formas de esquecimento, tal como se aplicam nas esferas políticas e públicas.

II

Tal como Ricoeur, procuro também ultrapassar a oposição simplista existente entre recordar e esquecer, estabelecendo diferenças entre as diversas formas de esquecimento. É necessário localizar o esquecimento num campo de termos e de fenómenos tais como o silêncio, a ausência de comunicação, a desarticulação, a evasão, o apagamento, a erosão ou a repressão, que revelam um espectro de estratégias tão complexas como as da memória. Ricoeur sugere algumas distinções básicas: primeiro, o esquecimento enquanto *mémoire empêchée* (memória impedida), que se relaciona com a noção do inconsciente freudiano e da repetição compulsiva; segundo, o esquecimento enquanto *mémoire manipulée* (memória manipulada), que se costuma relacionar com a narratividade, no sentido em que qualquer narrativa é selectiva e implicará, passiva ou activamente, um determinado nível de esquecimento acerca de como se poderia ter contado a história de maneira diferente; terceiro, *l'oubli commandé* (o esquecimento ordenado) ou esquecimento institucional, que se refere, neste caso, à amnistia. Parece-me construtiva a tentativa de Ricoeur de definir os diversos modos do esquecimento, mas gostaria de elaborar um pouco mais o seu segundo e terceiro modos, inserindo-os em contextos históricos específicos.

Existe uma política de esquecimento público diferente da que conhecemos como simplesmente repressão, negação ou evasão. Apresentarei aqui um caso histórico de esquecimento público, não no sentido abstracto ou geral, mas sim em relação a situações concretas em que o esquecimento público foi parte constituinte de um discurso memorialista, politicamente correcto. Analisarei dois debates recentes em que a memória e o esquecimento se envolvem num *pas de deux* compulsivo: a Argentina e a memória do terrorismo de Estado, por um lado, e por outro a Alemanha e a memória dos bombardeamentos de saturação das cidades alemãs na Segunda Guerra Mundial. A relação política entre estes dois casos geográfica e historicamente tão díspares é que, em ambos, tanto o esquecimento como a memória foram cruciais para o processo de transição da ditadura para a democracia. Ambos configuram uma forma de esquecimento necessária à existência de reivindicações culturais, legais e simbólicas que vão no sentido de uma memória política nacional. Em particular no que diz respeito ao caso alemão, sinto-me tentado a falar de uma forma politicamente progressiva de esquecimento público. Simultaneamente, existe a consciência na Alemanha de que há que pagar um preço por essa instrumentalização da memória e do esquecimento no domínio público. Mesmo as formas de esquecimento consideradas

politicamente correctas irão conduzir à deformação e ao esfumar da memória. O preço que, neste caso, se deve pagar é compreensível, necessário e, simultaneamente, complexo.

Em poucas palavras: na Argentina existia uma dimensão política do passado, a saber, os atentados da guerrilha urbana em princípios da década de 70 que seria necessário “esquecer” (silenciados, desarticulados) para conseguir um consenso nacional de memória que surgisse em torno da figura do *desaparecido* como vítima pura.⁷ Por outro lado, na Alemanha, esse tipo de esquecimento centra-se na experiência dos bombardeamentos das cidades alemãs, que foi necessário “esquecer” para admitir plenamente o Holocausto como parte central da história nacional e também enquanto forma de conceber a própria identidade. Aqui argumento que a memória política em si não pode funcionar sem o esquecimento. Este fenómeno pode ser visto, em última análise, como o significado do *oubli manipulé* de Ricoeur, que provém da inevitável mediação da memória através da narrativa. Mas ao contrário de Ricoeur, que define o *oubli manipulé* como resultado da *mauvaise foi* [má-fé] e de um *vouloir-ne-pas-savoir* [desejar-não-querer-saber], eu diria que o esquecimento consciente e desejado pode proceder de uma política que, em última instância, beneficia a ambos: o *vouloir-savoir* [desejar-saber] e a construção de uma esfera pública democrática. Ou seja, procuro demonstrar que, assim como o *oubli manipulé* não deve ser considerado como uma perspectiva exclusivamente negativa (consoante quem seja o manipulador e com que propósitos), o *oubli commandé* (amnístia) pode ter efeitos justamente contrários às intenções dos seus defensores.

III

A Argentina proporciona o meu primeiro exemplo para ambas as proposições. Desde o fim da ditadura militar em 1983, o país comprometeu-se numa luta política, jurídica e simbólica para não esquecer o destino dos “desaparecidos”, as quase 30 000 vítimas do terrorismo de Estado. O esquecimento seria, sem dúvida, muito confortável para uma grande parte da sociedade argentina, depois do fim do terrorismo em 1983. Mas a luta intensa pelos direitos humanos – que fez com que se reconhecesse a natureza criminosa do regime militar – demonstrou ser eficiente e eficaz. No início, as convenções legais foram insuficientes e acabaram rompidas bruscamente por diversas leis; tudo isto conduziu em 1990 aos indultos do presidente Menem. Uma lei mais recente constituiu um desafio para o posterior presidente da Argentina, Néstor Kirchner.

A lembrança da ditadura foi, sem dúvida, crucial para o sucesso da transição para a democracia e a Argentina de hoje, apesar dos seus infortúnios económicos, mantém vivos debates sobre a memória mais intensos do que qualquer outro país latino-americano. A Argentina experienciou campanhas militares de repressão, tortura e assassinatos durante as décadas da Guerra Fria, e principalmente a partir dos anos sessenta, mais intensas que no Brasil, Uruguai, Chile e Guatemala. Ao mesmo tempo, o sucesso e a eficácia da memória política dependiam da forma de esquecimento que Ricoeur chama de *mémoire manipulée* e envolviam também o processo de amnistia enquanto um *oubli commandé*, que acabou por servir para reforçar o apoio moral aos activistas dos direitos humanos.

Estou seguro de que os argentinos estão muito mais familiarizados do que os norte-americanos ou os europeus com a história das lutas pela justiça e pelos direitos humanos, com os protestos das Mães da Praça de Maio, assim como com o trabalho da Comissão Nacional Argentina sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) e a sua recolção oficial de testemunhos de 1984 intitulada *Nunca más*.⁸ Com a referência enfática ao título do discurso sobre o Holocausto, essa obra documenta, em detalhe, os horrores da guerra suja empreendida pela campanha paranóica dos militares contra a “subversão”, e que buscava uma “purificação” nacional. *Nunca más* proporcionou as bases simbólicas e empíricas para o julgamento posterior da Junta de generais em 1985. Com as suas audiências públicas e a cobertura extensiva na imprensa, o julgamento tornou-se num factor central para restabelecer o Estado de direito na Argentina. Juntamente com o *Nunca más*, o julgamento retirou legitimidade à justificação *ex-pos-facto* do golpe, contida na teoria de “os dois demónios”, que teve um valor relativo durante os anos de Alfonsín, pouco depois de 1983. Os dois demónios eram os esquadrões de terror da extrema-direita e o terror da guerrilha urbana de esquerda, numericamente quase insignificante, que nunca contou com mais de 600-800 combatentes em todo o país. Sustentava-se que ambos eram igualmente responsáveis por fazer desencadear o golpe militar. Esta teoria apologética dos dois demónios, que deu uma legitimidade retrospectiva ao golpe, eludiu convenientemente a relação óbvia entre os esquadrões da morte e os militares e deu rédea solta aos simpatizantes e beneficiários do regime. Mas, nesse momento, o surgimento de um consenso voltou a colocar, pouco a pouco, cada um no seu lugar; haviam sido cometidas graves violações dos direitos humanos e tinha-se consciência de que nem a esquerda marxista nem a extrema-direita os tinham alguma vez levado a sério. Depois da derrota militar nas Malvinas, a vitória do discurso dos direitos humanos foi como uma segunda derrota que

se infligiu aos militares. Mas pode dizer-se que, a longo prazo, o sucesso do discurso dos direitos humanos desde 1985 sacrificou a necessária precisão histórica sobre os factos.

No plano narrativo, *Nunca más* estabeleceu a figura do *desaparecido* como vítima inocente do terrorismo de Estado. Esta estratégia “esquece-se” da dimensão política da insurgência esquerdista que a ditadura militar tratou de erradicar. Este esquecimento era absolutamente necessário nessa época por duas razões: primeiro porque era necessário derrotar os argumentos da defesa dos generais, que se fundamentava no pressuposto de que o golpe e a repressão tinham sido causados pelo terrorismo armado da extrema-esquerda; segundo, e mais importante, porque era necessário permitir a toda a sociedade argentina, incluindo quer aos que não participaram como aos que beneficiaram da ditadura, unir-se em torno de um consenso nacional novo – a clara separação entre os que haviam cometido os crimes e as vítimas, ou seja, entre os culpados e os inocentes. Este novo consenso foi construído a partir do reconhecimento de que generais como Videla e Massera não formavam apenas parte do velho estilo de ditadores latino-americanos, mas que se tinham convertido, sim, em parte da história infame do século XX com os seus “massacres administrados” (Hannah Arendt). Esta relação da guerra suja com outros campos de extermínio burocraticamente organizados do século XX explica a indubitável presença do discurso sobre o Holocausto no debate argentino.

É evidente que o parecer da comissão condenava explicitamente toda a violência armada, tanto a do Estado como a da guerrilha de esquerda. Contudo, ao converter os 30 000 *Desaparecidos* em vítimas passivas apaga-se a história política do conflito juntamente com as filiações políticas individuais. A figura do *desaparecido* transforma-se numa *idée reçue*, um cliché da memória social que, em última análise, pode acabar por se converter numa forma de esquecimento da própria memória.

É interessante observar que, durante os primeiros anos após a ditadura, os argentinos não queriam ouvir falar dos sobreviventes dos campos de castigo, já que estes lhes teriam criado problemas políticos. Os protestos das Mães da Praça de Maio durante a ditadura consolidaram os direitos de família e parentesco contra o discurso do Estado, criando desta forma um “espaço de Antígona”, como lhe chama sugestivamente Jean Franco.⁹ Para poder defender as suas reivindicações políticas, estas mães tinham que negar o facto de que alguns dos seus filhos eram guerrilheiros armados. Mas a diferença entre a esquerda violenta e a política esquerdista não violenta acabou por ser vítima da equação oficial que identificava toda a esquerda política com a

subversão e o terrorismo.¹⁰ Como resultado, na Argentina a figura purificada da vítima inocente apolítica foi ganhando força. Política e história foram com frequência reduzidas à linguagem da família e das emoções, claramente visível no formidável filme *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, que se converteu num sucesso internacional, assim como o filme *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis. Com o reforço da lembrança dos crimes da ditadura emergem novas vozes argumentando em favor da recuperação da dimensão política esquecida do destino dos *desaparecidos*. Alguns querem reconhecer a luta idealista de muitas das jovens vítimas por um mundo justo, enfatizando o carácter activo mais do que a condição passiva de vítima, ainda que sem justificar o terrorismo da guerrilha urbana armada. Outros, contudo, vão mais além. Querem recuperar uma política da memória relacionada com a identidade política dos militantes e fazem-no sob a figura da impunidade.¹¹ A impunidade pretendida pela ditadura, e conseguida segundo esta versão devido à amnistia de 1990, é comparável à impunidade da ordem económica neoliberal que nos últimos anos destruiu não só a classe média argentina, como também provocou desemprego e pobreza numa escala que agora desafia a própria estrutura do país. Nesta perspectiva, a ditadura não constitui senão um primeiro passo necessário para levar o neoliberalismo ao poder e submeter a Argentina (e a América Latina) às novas regras da globalização. Alguns sectores recordam actualmente os militantes da década de 60 e princípios da de 70 como heróis que lutavam contra as raízes de toda a opressão, ou seja, contra a continuidade do domínio económico e a exploração por parte do Norte. Apesar de esta recuperação da memória da militância de esquerda ter produzido um curto-circuito redutor na relação entre os militares e o Estado civil posterior, teve o mérito de romper com a ficção criada sobre a total inocência das vítimas e reduzir à categoria de problema político um problema familiar (Mães da Praça de Maio, filhos, netos, etc.). Obviamente, a Argentina alcançou uma nova fase de debate em que um esquecimento público passado é substituído por uma nova configuração da memória e do esquecimento. Esta nova postura deve render um tributo histórico mais correcto ao período que conduziu os militares a abraçar a ditadura. Os avanços nas políticas de direitos humanos, encarnados na figura dos *Desaparecidos* e na condenação moral do regime militar, são suficientemente claros para resistir à tentação de uma falsa memória de esquerda heróica que, de qualquer forma, me parece mais como o sintoma de um movimento desesperado do que uma versão historicamente sustentável.

IV

Se a publicação de *Nunca más* e o processo contra os generais em 1985 estabeleceram uma vitória dos direitos humanos na Argentina, baseada num relativo esquecimento público, poderemos analisar um caso análogo em relação à Alemanha do pós-guerra. Na Alemanha, o reconhecimento da natureza criminosa do regime nazi dependia da força da memória pública do Holocausto e da aceitação da culpa pela guerra. Evidentemente, a história contada uma e outra vez é a de como os alemães ocultaram o Holocausto durante décadas até que a série de televisão norte-americana *Holocausto*, de 1979, abriu as comportas da memória e conduziu a um trabalho bem-sucedido de olhar para o passado, através de todo o tipo de projectos de história oral, monumentos públicos e lembranças oficiais. Esta simples história que opõe a repressão à memória é problemática, já que os debates em torno de carrascos e vítimas, da culpa e da responsabilidade, ocuparam historiadores e o público em geral na Alemanha durante décadas, desde os trabalhos de Karl Jaspers em 1946 sobre a questão da culpa e os julgamentos no tribunal de Nuremberga, passando pelos processos contra Eichmann e relativos a Auschwitz na década de 1960, até aos diferentes debates de historiadores, incluindo o revisionismo de Ernst Nolte e o controverso *Os Carrascos Voluntários de Hitler* de Daniel Goldhagen.¹² Os especialistas demonstraram que a memória dos crimes dos nazis contra a humanidade estava já a ser articulada publicamente na década de 1950 no âmbito governamental, nas igrejas e, de forma difusa, na cultura em geral. Partindo deste reconhecimento básico do Holocausto enquanto crime contra a humanidade percorre-se um longo e difícil caminho até se chegar ao ponto de conseguir olhar para o Holocausto e o Terceiro Reich não como aberrações criminosas da história nacional alemã, mas como parte integral dessa história e da identidade alemã para as gerações futuras. Dizer isto não é o mesmo que dizer que Auschwitz era o final lógico da história alemã ou, na versão transnacional do argumento, o final lógico da modernidade iluminada *per se*. Investigadores mais recentes (obras de Gesine Schwan e de Daniel Levi e Nathan Sznajder) documentaram esta luta alemã pela memória e por um sentido de responsabilidade civil ao longo de décadas.¹³ Mas até mesmo estas novas versões mantiveram a história como sustentada na oposição entre o *mau* esquecimento e a *boa* memória política. O meu argumento aqui é que a estrutura binária do discurso é em si mesma redutora porque lhe falta a capacidade de reconhecer a dimensão do esquecimento público, central para a vitória dos memorialistas sobre aqueles que queriam o esquecimento. Tal como no caso argentino, primeiro foi necessário um certo esquecimento

para que a memória política do Holocausto conseguisse sequer ter algum “êxito”.

Este é, assim, o meu segundo exemplo de esquecimento público: com certeza não se trata de um desejo dos alemães de “esquecerem” o Holocausto, mas trata-se sim de esquecer a experiência alemã em relação aos bombardeamentos estratégicos das suas principais cidades, primeiro pela RAF e depois pelos norte-americanos, na Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, qualquer comparação entre os casos alemão e argentino terá que reconhecer uma diferença fundamental: a que vai desde a visibilidade pública até à documentação. O “desaparecimento” deixa poucas pistas no espaço urbano; por outro lado todos conhecemos as imagens dos bombardeamentos das cidades alemãs. Contudo, os obstáculos para que se produza o esquecimento público parecem ser mais claros no caso alemão. Sem dúvida que, em certo sentido, a experiência e os efeitos posteriores dos bombardeamentos nunca foram esquecidos nem pela geração que os viveu nem pela primeira geração do pós-guerra que cresceu a brincar aos índios e *cowboys* nas ruínas. Mas no âmbito do debate da memória pública na Alemanha, a guerra aérea contra as cidades alemãs nunca desempenhou um papel relevante. Foi “publicamente esquecida” durante várias décadas e, como argumentarei, por uma razão de peso.

O tema emergiu com vigor, ainda que muito brevemente, em 1999, no debate sobre um livro de W. G. Sebald, o seu longo ensaio *História Natural da Destruição*,¹⁴ e foi lançado para o centro da atenção pública em finais de 2002 com a publicação do *best-seller* do historiador Jörg Friedrich *O Incêndio*.¹⁵ Em ambos os casos houve um desafio a um esquecimento anterior, ainda que de formas significativamente diferentes. Mas juntos, estes dois livros e os seus efeitos públicos podem ter alterado a cultura da memória alemã de forma irreversível.

Sebald deu-se a conhecer em princípios de 1990 como um escritor de memórias narrativas dotado de um novo estilo. *Die Ausgewanderten*, [Os Emigrantes], uma colecção de quatro histórias sobre emigrantes judeus alemães, transformou-se rapidamente num grande sucesso e o seu romance de 2001, *Austerlitz*, recebeu um dos mais prestigiosos prémios literários concedidos nos Estados Unidos.¹⁶ O ensaio de Sebald sobre a guerra aérea, publicado em português em 2006 com o título *História Natural da Destruição*, tem interesse para o nosso debate sobre o esquecimento, já que questiona implicitamente a relação entre a memória pública do Holocausto e o esquecimento público dos bombardeamentos. Evidentemente, o Holocausto ocupa o lugar central em muitos estudos contemporâneos sobre os traumas históricos; por outro

lado, é o evento histórico que configurou a imaginação literária e ética de Sebald. Contudo, se houve algum trauma para os alemães durante a Segunda Guerra Mundial por certo não foi o Holocausto, mas sim a experiência dos bombardeamentos: cerca de 600 000 civis mortos, um milhão de toneladas de bombas, apenas da RAF, caíram do céu sobre 131 cidades alemãs, 3,5 milhões de casas destruídas, 7,5 milhões de pessoas sem tecto no final da guerra e tudo isto antes que outros 11 milhões de refugiados chegassem em massa vindos do leste.

Na sua obra, Sebald começa por falar do paradoxo presente no facto de que esta experiência traumática não parece ter deixado uma *Schmerzensspur*, uma marca de dor na consciência colectiva dos alemães, e que nunca desempenhou um papel importante nos debates sobre a constituição política da República Federal.¹⁸ Sebald atribui este facto a uma repressão psíquica colectiva muito eficiente e bem-sucedida. O autor argumenta que os alemães do pós-guerra (e aqui parece ter em mente apenas os da República Federal da Alemanha) se encontram ligados pelo segredo das centenas de milhares de cadáveres silenciados na fundação do novo Estado, como se fosse uma espécie de segredo de família que alimenta o caudal de energia psíquica, fazendo assim possível o milagre económico dos anos 50. O esquecimento, por outras palavras, aparece como uma nova repressão alemã ou a hipótese de repressão número dois: depois da repressão do Holocausto, em que os alemães figuravam como carrascos, vem a repressão das bombas, em que os civis alemães figuram como vítimas.

O próprio Sebald parece menos interessado na psique colectiva dos seus compatriotas ou na política da sua própria intervenção do que na dimensão literária desta segunda repressão alemã. O autor acusa os escritores do pós-guerra de não terem conseguido representar a destruição das cidades alemãs, lamentando a ausência de “uma epopeia sobre a grande guerra e o pós-guerra”.¹⁹ O autor parece sugerir que, em última análise, a literatura deveria demonstrar um conhecimento melhor e mais profundo da situação em vez de coincidir com este esquecimento de uma experiência que deveria deixar marcas permanentes na consciência de milhões de pessoas. Mas as queixas de Sebald não se circunscrevem apenas ao esquecimento dos factos empíricos. A literatura do pós-guerra considera-se culpada de ter participado no consenso tácito nacional para ocultar o que Sebald chama “o verdadeiro estado de aniquilamento material e moral” do país inteiro.²⁰

Apesar de o valor da hipótese de repressão de Sebald ser bastante questionável, a recepção pública do livro de Sebald é o que me suscita interesse para a minha argumentação sobre uma política do esquecimento público. Muitas

revistas criticaram *História Natural da Destruição* como se esta formasse parte do discurso da direita complacente para com os alemães, tratados como vítimas dos aliados, como se Sebald se propusesse a relativizar ou até a negar o papel dos alemães enquanto carrascos. Esta foi uma reacção pavloviana que era de esperar por parte de uma crítica que simplesmente recicla as convicções liberais da esquerda do passado, negligenciando a forma como a temporalidade do esquecimento e a própria memória alemã mudaram em décadas mais recentes. O ataque contra Sebald reproduz um tabu político anterior sobre a guerra aérea que apareceu primeiro na década de 1950 e recuperou forças nos conflitos geracionais dos anos 60. Nesses tempos, falar publicamente (ou até em privado, em família) sobre a guerra aérea estava inexoravelmente ligado ao discurso de vitimização dos alemães (alemães primeiro como vítimas dos nazis, depois dos bombardeios aliados e finalmente da ocupação aliada). Com frequência, falar da guerra aérea significava relativizar os crimes do Holocausto. Assim, o sofrimento da guerra aérea estava invariavelmente relacionado com as histórias de expulsão do leste, que desempenharam um papel importante na política de direita da Alemanha Ocidental, pelo menos até finais de 60, e que ressurgiram recentemente depois da publicação do romance *A Passo de Caranguejo*²¹ de Günter Grass. Nas décadas de 1950 e 1960 a direita falava de Dresden e da expulsão enquanto a esquerda falava de Auschwitz. Ambos os sectores mostraram resistência à memória do outro; esta resistência recíproca nutriu um conflito geracional que explodiu por completo na década de 1960 com o surgimento da “nova esquerda” e da geração contestatária. É, contudo, importante recordar que, ao contrário do que sugere Sebald, foi precisamente o facto de os discursos sobre os bombardeios e sobre a expulsão circularem por todos os âmbitos e serem familiares a todos os que cresceram na Alemanha ocidental na década de 1950, que criou o tabu sobre sequer se abordar a questão da guerra aérea. Neste debate político, os argumentos da esquerda eram politicamente legítimos. A vitimização da Alemanha, vinculada a um discurso nacionalista persistente, era fundamentalmente reaccionária e devia ser combatida para que o país alcançasse um novo consenso no que dizia respeito ao seu passado. O preço que se devia pagar por essa vitória era o esquecimento da guerra aérea, ou seja, o esquecimento de uma experiência traumática nacional.

Com uma publicação de grande êxito, *O Incêndio*, de Jörg Friedrich, em finais de 2002 o debate alcançou um novo nível, denotando que as formas de escape da memória na Alemanha tinham mudado. Em poucos meses venderam-se várias centenas de milhares de exemplares. O livro foi revisto em diferentes textos e depois da sua publicação seguiu-se-lhe uma enchente

de programas documentais na televisão, entrevistas, publicações especiais no *Der Spiegel* (*Als das Feuer vom Himmel fiel*) [Quando caía fogo do céu] e outras revistas de publicação em massa. Friedrich, um historiador *freelancer*, conhecido pelo seu trabalho crítico sobre a máquina de guerra nazi e os tribunais do pós-guerra, aparecia frequentemente na televisão, muitas vezes em diferentes canais numa mesma noite e, já no ponto culminante desse frenesim mediático, parecia que não se podia ligar a televisão sem ver as bombas a cair nas cidades alemãs, as tempestades de fogo arrasadoras e os sobreviventes descrevendo as suas experiências angustiantes. O livro de 1999, *História Natural da Destruição* de Sebald, que foi o primeiro a romper o silêncio público sobre a guerra aérea e que serviu claramente como uma referência para Friedrich, parece agora apenas um prelúdio a esta nova onda de discurso de memória pública em que a experiência de uma geração mais veterana de alemães que desaparece agora está a ser transmitida aos seus filhos e netos. Como aconteceu com Sebald, algumas críticas mobilizaram os velhos tabus contra a narrativa lancinante de Friedrich sobre os bombardeamentos, mas sem muito êxito e talvez nem sequer com muita convicção.²² A memória da *Luftkrieg* [guerra aérea] já não constitui um tabu público, nem deveria sê-lo, mas coloca questões historicamente espinhosas: pergunto-me que usos ou abusos se farão desta memória no futuro.

Sem dúvida, algumas das estratégias narrativas de Friedrich são susceptíveis de crítica. O autor foi censurado pelo seu tom enfático, a sua ambiguidade sobre se os bombardeamentos eram crimes de guerra, o uso ocasional de linguagem reservada a referências ao Holocausto (abrigos anti-aéreos como crematório; tripulação de bombardeiro como *Einsatzgruppen* [grupos de trabalho]; o próprio título do livro, *O Incêndio*, que se aproxima à tradução alemã de Holocausto como sacrifício pelo fogo, etc.). Mas existe sobretudo a convicção de que este não é um livro revisionista dos alemães enquanto vítimas, uma espécie de Goldhagen ao contrário, mas sim um livro sobre as vítimas alemãs cujas experiências precisavam de ser reconhecidas e integradas na narrativa nacional sobre os anos da guerra e do pós-guerra.

Mas com esse tipo de diferenciação não se vai muito longe nem se explica completamente o fascínio que o livro provocou. A sua enorme ressonância na Alemanha apenas tem sentido devido ao facto de aparecer justamente entre o 11 de Setembro de Nova Iorque e o bombardeamento de Bagdade. O livro era evidentemente oportuno no que diz respeito aos debates sobre a memória alemã. Mas a guerra do Iraque propiciava um contexto mais amplo e isto intensificou a recepção por parte do público. O livro incentivou os movimentos pacifistas alemães precisamente por proporcionar estratégias

para discutir a guerra aérea em termos de uma sensibilidade contemporânea antibélica e antibombardeamentos, expandindo desta forma a resistência do momento e oferecendo aos que se opunham cada vez mais à guerra do Iraque uma versão descontextualizada e experimental sobre a história alemã que faz comparáveis Bagdade e Dresden, as tempestades de fogo de 1940 e a campanha de “choque e espanto” dos aliados.

Friedrich não proporciona novos dados sobre a história. Muitos eram já conhecidos a partir de trabalhos de historiadores norte-americanos e britânicos e, gostaria de acrescentar, da literatura de autores como Hans Erich Nossack, Alexander Kluge e Hubert Fichte. O poder do livro reside principalmente na força da sua narração, que a distingue de uma historiografia contextual mais distante. A falta de ênfase no contexto político foi uma das mais fortes críticas apresentadas contra esta obra. Ao centrar a experiência no bombardeamento e nas tempestades de fogo, amalgamando uma descrição anatômica e obsessivamente detalhada do horror com uma reconstrução enfática da experiência subjectiva do sofrimento, Friedrich conduz directamente o leitor ao lugar da destruição, transformando os alemães em *voyeurs* de horrores inimagináveis, visitados nos mesmos lugares que hoje habitam. Deste modo, como os limites entre passado e presente se tornam fluidos, é como se uma pessoa partilhasse a sua própria experiência. E tudo isto se torna imaginável de uma forma que não se encontra em trabalhos historiográficos anteriores sobre os ataques aéreos estratégicos dos aliados. O leitor vê-se cativado por um imaginário em que as tempestades de fogo de Hamburgo e Dresden se materializam imediatamente, dispostas a ser relacionadas com outros conjuntos de imagens que, na mesma linha, “rebentaram” no ecrã de televisão quando começaram os bombardeamentos de Bagdad. A quase simultaneidade nos ecrãs da televisão alemã dos bombardeios de Hamburgo ou Colónia com as sequências de imagens das bolas de fogo sobre Bagdad fez o resto.

Não estou a defender aqui o tabu relativo aos bombardeamentos contra as cidades e os civis alemães. Hoje em dia, perante a presença de um discurso bem sedimentado sobre a memória do Holocausto na Alemanha, não vejo justificada a repetida proibição de discutir a experiência dos bombardeamentos, a sua legitimidade ou a sua utilidade militar. Contudo, oponho-me às formas fáceis e autocomplacentes com que se mistura o sofrimento alemão durante a guerra aérea com uma legítima crítica política à doutrina do governo de Bush de guerra preventiva e “democratização” forçada. Estas analogias simplificadoras pecam sempre e inevitavelmente por uma quota demasiado alta de esquecimento histórico.

Quaisquer que sejam os méritos do livro de Friedrich, aparte o contexto político que viveu a sua recepção, reconheço que a noção dos alemães enquanto vítimas – ou, simplesmente, das vítimas alemãs – encontrará uma resistência clara entre as vítimas dos nazis e entre as nações que lutaram contra a ditadura nazi com grande sacrifício. Vistos a partir de fora, os bombardeamentos serão ainda considerados por muitos como um legítimo castigo da Alemanha nazi. Ainda que seja compreensível, isto constitui uma justificação retrospectiva que não nos deveria inibir de questionar as estratégias bélicas contemporâneas que recorrem aos bombardeamentos. Há que questionar moral e politicamente esses bombardeamentos, assim como a sua inevitável consequência desastrosa para os civis. Obviamente que, desde a Segunda Guerra Mundial, é consideravelmente mais alto o limite de tolerância para com os bombardeamentos contra a população civil. Se a versão dramática de Friedrich nos pode ajudar a enquadrar esta questão num contexto internacional, tanto melhor. Mas para que isto suceda, a referida questão deverá ser desvinculada do estado de ânimo e do discurso de vitimização dos alemães. Uma coisa é incentivar o debate sobre esta questão dentro da Alemanha e outra, muito diferente, é promovê-la num contexto internacional. Nestes temas, a perspectiva é realmente importante.

V

Tal como na Argentina a partir de 1980, o esquecimento público na Alemanha, desde os seus primeiros tempos, esteve ao serviço de uma memória política que era, em última instância, capaz de forjar um novo consenso nacional, e que tinha aceiteado responsabilidades pelos crimes do regime anterior. Em ambos os países, as lembranças negadas por razões políticas ressuriram, não apenas como um retorno do que havia sido reprimido, mas também como resultado de uma nova amálgama da lembrança do passado com um presente político. Assim, tal como a crítica latino-americana do neoliberalismo e o Consenso de Washington pressionaram as lembranças da oposição de esquerda contra o capitalismo, trazendo-os para um primeiro plano (a memória no Chile seria outro exemplo), a guerra do Iraque proporcionou à memória alemã, centrada nos bombardeamentos urbanos, a sua ressonância contemporânea. A ironia nesta dança entre memória e esquecimento é que quando algumas lembranças desejáveis, como a do Holocausto na Alemanha e a memória dos *Desaparecidos* na Argentina, estão codificados pelo consenso nacional e se tornam clichés, ou seja, se convertem num novo desafio para a memória viva, então a repressão produz inevitavelmente um

discurso, como nos mostra Foucault. Um discurso memorialista omnipresente, até mesmo excessivamente público, devido a uma intensa campanha de *marketing*, pode gerar outra forma de esquecimento, um esquecimento por esgotamento, diferente da *mémoire manipulée* de Ricoeur como um *vouloir-ne-pas-savoir*. Agora o desafio do esgotamento afecta a ambos: a memória do Holocausto e as lembranças da guerra aérea, e talvez inclusivamente a memória do passado, podem bloquear a nossa imaginação do futuro e criar uma nova cegueira sobre o presente. Sobre esta questão, talvez queiramos pôr entre parêntesis o futuro da memória para, assim, podermos recordar o futuro em geral.

Referências bibliográficas

1. Umberto Eco, "An Ars oblivionalis? Forget it", PMLA, n.º 103, (1988), pp. 254-261.
2. Harald Weinrich, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, Munique, C. H. Beck, 1997. [Trad. port.: *Lete: arte e crítica do esquecimento*, Rio de Janeiro e São Paulo: Civilização Brasileira, 2001].
3. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Londres, Pimlico, 1966. [Trad. port.: *A Arte da Memória*, Campinas: UNICAMP, 2007].
4. Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 543. [Trad. port.: *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas: UNICAMP, 2007].
5. Para uma boa crítica acerca do binário do esquecimento e da memória vd. Tzvetan Todorov, *Les Abus de la Mémoire*, Paris, Arléa, 1995. [Trad. cast.: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.]
6. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag, 1963, pp. 339 e 345. [Trad. port.: *Ser e Tempo*, Petrópolis: Vozes, 1988].
7. Para uma análise politicamente mais incisiva acerca do desenvolvimento do discurso sobre a memória na Argentina vd. Hugo Vezzetti, *Pasado e presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI editores Argentina, 2000. A minha argumentação acerca das mudanças na memória da cultura argentina deve muito ao livro de Vezzetti. Vd. também Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España, 2002. Pode ser encontrado um animado debate sobre a memória e as suas políticas na revista *Puentes*, publicada em Buenos Aires.
8. *Nunca más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.
9. Jean Franco, *Critical Passions: selected essays*, Durham, NC, Duke University Press, 1999, 50.
10. Este exemplo traz à memória a situação alemã em meados da década de 1970, quando as Brigadas Vermelhas sofreram um curto-circuito pela política esquerdista dos chamados "simpatizantes", e a escola de Frankfurt foi criticada pelo seu suposto apoio aos terroristas. Mas, obviamente, não foi um golpe de Estado.

11. Devo este argumento a Hugo Vezzetti, *Pasado y presente* (vd. em cima).
12. Karl Jaspers, *The Question of German Guilt*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1978. Daniel Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, Nova Iorque, Vintage Books, 1997. [Trad. port.: *Os Carrascos Voluntários de Hitler*, Lisboa: Editorial Notícias, 1999].
13. Gesine Schwan, *Politics and Guilt: The destructive Power of Silence*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001. Daniel Levy e Nathan Sznajder, *Erinnerung im Globalen Zeitalter: Der Holocaust*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
14. W.G. Sebald, *Luftkrieg un Literatur*, Munique, Hanser, 1999. Traduzido por Anthea Bell (contém dois ensaios adicionais que não se encontram no original alemão) como *The Natural History of Destruction*, Toronto, Alfred A. Knopf Canadá, 2003. [Trad. port.: *História Natural da Destruição*, Lisboa: Teorema, 2006].
15. Jörg Friedrich, *Der Brand: Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, Munique, Propyläen, 2002. [Trad. port.: *O Incêndio*, Rio de Janeiro: Editorial Record, 2006].
16. W.G. Sebald, *The Emigrants*, trad. Michael Hulse, Nova Iorque, New Directions, 1996 e *Austerlitz*, trad. Anthea Bell, Nova Iorque, Random House, 2001.
17. Estes números são citados por Sebald, vd. *Luftkrieg*, 11.
18. Sebald, *Luftkrieg*, 12.
19. Sebald, *Luftkrieg*, 6.
20. Sebald, *Luftkrieg*, 18.
21. Günter Grass, *Im Krebsgang*, Gotinga, Steidl Verlag, 2002. [Trad. port.: *A passo de caranguejo*, Lisboa: Casa das Letras, 2008].
22. Para uma selecção das mais significativas reacções a Friedrich na Alemanha e em Inglaterra, vd. Lothar Kettenacker, ed., *Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg 1940-45*, Berlim, Rowohlt, 2003.

Direitos Humanos Internacionais e a Política da Memória

Limites e Desafios

Os direitos humanos, enquanto movimento social transnacional, e os discursos da memória em diversas partes do mundo, emergiram pela primeira vez na década de 1970, ganharam corpo na década de 1980, e juntos alcançaram proporções inflacionadas na década de 1990. Ambos os discursos foram historicamente determinados e ambos estão agora a ser cada vez mais postos em questão no que diz respeito aos seus pressupostos ocultos, à sua eficácia e às suas perspectivas futuras. No seu recente livro, Samuel Moyn interpreta o movimento dos direitos humanos como uma última utopia após o colapso das primeiras utopias do século XX, como o comunismo e o fascismo, bem como a modernização e a descolonização¹. No meu livro *Present Pasts*, argumento de forma análoga que o colapso de uma anterior imaginação utópica foi uma das condições que tornou possível a ascensão dos novos discursos sobre a memória. Nele, argumentei que a consciência do tempo da alta modernidade no Ocidente havia tentado assegurar futuros utópicos, ao passo que a consciência do tempo do fim do século XX terá envolvido a não menos perigosa tarefa de assumir responsabilidades pelo passado. O movimento dos direitos humanos, contudo, permanece firmemente orientado para o objectivo futuro de estabelecer um regime internacional, talvez até global, de direitos. É importante aqui lembrar que o movimento internacional dos direitos humanos, na sua configuração contemporânea, tem uma história tão curta como a breve história de a cultura actual privilegiar uma política da memória. É claro que existiu sempre um discurso da memória e o discurso dos direitos em si tem de facto uma história mais profunda. Os formatos da tragédia grega permitem e proporcionam diversos níveis de compreensão e múltiplas visões possíveis sobre as ligações entre memória, justiça e lei. Desde as Revoluções Americana e Francesa e até ao fim do processo de descolonização, os direitos e a memória estiveram sempre ligados de forma umbilical às noções de estado e nação, a temáticas de cidadania e à invenção de tradições nacionais. E contudo, o actual movimento internacional dos direitos humanos e os fluxos transnacionais da política da

memória desde a década de 1990 representam uma conjuntura fundamentalmente nova.

Isto leva-me a uma questão simples que resiste a respostas fáceis: O que é que os direitos têm sequer a ver com a memória? Ao nível mais simples, podemos argumentar que apenas a memória da violação dos direitos pode alimentar o futuro dos direitos humanos no mundo, fornecendo assim uma ligação substantiva entre passado e futuro. Mas podemos observar que, por demasiadas vezes, o discurso da memória e os debates contemporâneos sobre os direitos permanecem separados por mais do que uma mera categorização de disciplinas especializadas, com o discurso da memória a ser dominante nas humanidades e o discurso dos direitos a dominar nas ciências sociais. Com base no meu ponto de vista, sediado nas humanidades, argumentaria que os estudos de memória contemporâneos deveriam estar ligados de forma mais robusta aos direitos humanos e à justiça, de forma discursiva e prática, para prevenir que a memória, especialmente a memória traumática, se torne num exercício vazio, alimentando-se de forma parasítica e limitada de si mesma. Mas diria também que a menos que seja alimentado pela memória e pela história, o discurso sobre os direitos humanos está em perigo de perder a sua fundamentação histórica e arrisca entrar pelos meandros da abstracção legalista e do abuso político. Afinal, o universalismo abstracto dos direitos humanos é tanto um problema como uma promessa.

História dos Direitos Humanos e dos Discursos da Memória

É importante reconhecer as limitações inerentes quer ao discurso dos direitos humanos quer ao discurso da memória se queremos alimentar a sua interacção. As forças individuais de ambos os campos devem ser mobilizadas para que estes se completem um ao outro, de forma a mitigar as lacunas de qualquer um deles. Ambos dizem respeito à violação e protecção dos direitos humanos básicos e ambos devem recorrer à História para o fazer. Ambos pretendem reconhecer, se não mesmo corrigir, erros passados, e ambos projectam e imaginam um futuro melhor para o mundo. Ambos se desenvolveram, em certa medida, a partir dos discursos legais, morais e filosóficos que surgiram após a Segunda Guerra Mundial e que se debruçavam sobre o genocídio e as violações dos direitos aí ocorridos. Tanto a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) como a Convenção sobre o Genocídio das Nações Unidas de 1948 foram o resultado político da memória (embora na sua expressão os dois documentos da ONU evitem a dimensão étnica e particularista do Holocausto). A memória, não só dos genocídios inqualificáveis

e das deslocalizações forçadas de populações durante a primeira metade do século XX, mas também a memória dos legados da tradição da lei natural, foram influentes no moldar destes documentos das Nações Unidas. E ainda assim passaram várias décadas antes que o movimento internacional dos direitos humanos se desenvolvesse.

Alguns trabalhos recentes de sociólogos e cientistas políticos começaram a explorar a ligação constitutiva existente entre lei e memória. Assim, W. James Booth enfatizou “a intimidade da ligação ente memória e justiça, não só enquanto obsessiva ou como síndrome, mas como a face da própria justiça”². E Joachim J. Savelsberg e o seu co-autor Ryan D. King exploraram as relações recíprocas entre lei e memória – com a lei a moldar a memória colectiva e as lutas da memória elas próprias a moldar a lei³. Estes argumentos devem ser completados pela observação histórica de que o nosso actual entendimento dos direitos humanos e da memória representa uma nova fase no desenvolvimento destes discursos que, não por coincidência, têm seguido linhas paralelas nas últimas décadas. No meu livro, *Present Pasts*, tento contribuir com uma genealogia dos discursos da memória desde a década de 1980 num contexto transnacional⁴. Não irei repetir esses argumentos aqui, excepto para reafirmar a necessidade de analisar os discursos contemporâneos da memória, não como uma segunda natureza, mas como construções complexamente sobredeterminadas, geradas por constelações políticas específicas do final do século XX, resultantes do fim das ditaduras na América Latina, da queda do Muro de Berlim, do colapso da União Soviética, do fim do apartheid na África do Sul e dos massacres genocidas na Bósnia e no Ruanda.

Se a ascensão do discurso da memória deve ser tornada inteligível através de uma contextualização histórica e política, precisaremos também de compreender o movimento contemporâneo dos direitos humanos na sua evolução histórica e na sua natureza política em mudança, porque este traça um paralelo próximo à ascensão do discurso da memória. O historiador Samuel Moyn tem razão em argumentar que o actual entendimento dos direitos humanos é de muito recente geração e que ignorar este facto levou uma historiadora dos direitos humanos como Lynn Hunt a distorcer o passado de forma a melhor enquadrar o presente⁵. O teórico político Jean Cohen, por sua vez, distinguiu três fases do discurso dos direitos humanos desde a década de 1940⁶. Uma primeira onda desenvolveu-se depois da Segunda Guerra Mundial, em reconhecimento das atrocidades e violações em massa de direitos humanos cometidos contra civis antes e durante a guerra; esta era baseada não só na tradição americana de direitos inalienáveis e no compromisso de

Eleanore Roosevelt, mas também no reavivar de muitas das primeiras teorias católicas de lei natural e direitos morais que foram empregues para contrariar o largamente desacreditado positivismo legal de tempos anteriores. Tal resultou na Convenção sobre o Genocídio e na DUDH de 1948.

Numa segunda onda, argumenta Cohen, o discurso dos direitos humanos desempenhou um papel central, ainda que muitas vezes negativo e crítico, em projectos de libertação anticolonial a partir do fim dos anos 40, no enfraquecimento interno do Império Soviético nos anos 70, quando a União Soviética aceitou pela primeira vez certas reivindicações de direitos humanos ao assinar o Acto Final de Helsínquia da Conferência sobre Segurança e Cooperação na Europa (1975) e nas transições democráticas levadas a cabo internamente na América Latina das décadas de 1970 e 1980. Cohen escreve: “Apesar de serem largamente exortativas, as declarações e convénios dos direitos humanos foram um importante referente normativo para a sociedade doméstica civil e para os activistas dos movimentos sociais”⁷⁷. O colapso do Império Soviético e o fim negociado do *apartheid* na África do Sul, pouco tempo depois, foram marcadores adicionais para a renovação e disseminação dos debates da sociedade civil e das implementações dos direitos em muitos países (especialmente na Europa de Leste e na América Latina). Claramente, as lutas pelos direitos nesta altura tinham já uma dimensão internacional, tendo deixado de funcionar exclusivamente dentro dos quadros tradicionais nacionais.

A terceira onda difere dramaticamente das anteriores. Desde o fim da Guerra Fria, as violações de direitos humanos têm sido invocadas selectivamente como uma justificação para a imposição de sanções debilitantes, invasões militares e administrações de ocupação autoritária por organizações multilaterais e/ou estados a agir de forma unilateral sob a denominação de intervenção humanitária. Tais intervenções foram tipicamente justificadas enquanto aplicação da lei internacional dos direitos humanos. Bósnia, Afeganistão e Iraque são casos pertinentes ainda que politicamente muito diferentes. Cohen distingue assim a noção tradicional de direitos humanos de uma mais actual e política noção de intervenções de direitos humanos. Em causa aqui está o conflito entre direitos humanos transnacionais e uma ideia anteriormente sacrossanta de soberania nacional. De facto, o estado-nação pode já não ser o principal e único garante dos direitos num mundo globalizante, numa época que testemunhou diversas novas convenções das Nações Unidas sobre direitos e que testemunhou também a criação do Tribunal Penal Europeu e do Tribunal Penal Internacional. A Comissão Internacional sobre Intervenção e Soberania de Estado (CIISE) foi talvez

aquela a ir mais longe em limitar a soberania dos estados no seu relatório de 2001: “A Responsabilidade de Proteger”. Embora este relatório tenha surgido claramente com base nos falhanços da ONU na década de 1990 em Srebrenica (na Bósnia-Herzegovina) e no Ruanda, não me é claro se a mudança de intervenção humanitária (“militarismo humanitário”, como lhe chamam alguns) para R2P (*right to protect*, [direito de proteger]) será mais do que na verdade uma mudança semântica, uma vez que os potenciais protectores serão ainda inevitavelmente as principais potências que também lideraram intervenções humanitárias (sendo as tropas da ONU da União Africana no Darfur, uma rara excepção). Em todo o caso, para o melhor e para o pior, neste momento os direitos humanos tornaram-se genuinamente internacionais e estão problematicamente ligados a intervenções militares em estados soberanos.

Na situação dos dias de hoje, parece-me, as dimensões chave de cada uma destas três ondas estão interligadas a diversos níveis, dependendo de diferentes constelações no terreno. Considerados em conjunto, o genocídio e a limpeza étnica, a sociedade civil e os direitos, assim como a intervenção humanitária, dão forma a um aglomerado denso e confuso de temáticas políticas e legais que requerem uma análise específica em cada um dos casos. Não devemos deixar que o abuso da “intervenção humanitária” durante a recente era Bush nos impeça de reconhecer o potencial da internacionalização das lutas pelos direitos, e ainda menos quando tal diz respeito às violações dos direitos ocorridas nos Estados Unidos da América e na Europa. Independente das recentes políticas imperiais, qualquer regime de direitos humanos transnacional entra necessariamente em conflito com a ideia de soberania nacional – um conflito que precisa de maior negociação e reflexão.⁸

Qual é a Diferença?

Isto leva-me de volta à minha questão inicial acerca da relação entre a memória e o discurso dos direitos. Embora a memória e a lei interajam sempre de formas complexas, precisamos também de entender algumas diferenças epistemológicas e práticas que determinam o seu leque afectivo, as suas operações e os seus efeitos de longo prazo.

Permitam-me começar com um argumento enfático acerca da memória do trauma histórico que insiste em rejeitar a reivindicação de completo encerramento que muitas vezes acompanha a conclusão dos julgamentos. Tal como Walter Benjamin sugeriu, os mortos têm uma reivindicação sobre nós, já que nós somos, na sua perspectiva, as gerações vindouras. Benjamin

argumentou que fomos assim dotados de um poder messiânico fraco.⁹ Max Horkheimer contrariou a tentação teológica de Benjamin: os mortos estão mortos e não podem ser acordados. Não há necessidade de messianismo, nem nenhum propósito para a redenção. Mas os mortos têm, no entanto, um direito à lembrança. Isto é uma marca da civilização humana, afinal, existente muito antes da articulação explícita de direitos naturais, direitos humanos, direitos civis e outras espécies de direitos, e ainda mais existente depois deste tão homicida século de história humana que deixámos atrás de nós. Onde estaria hoje o movimento dos direitos humanos internacionais sem a memória dos campos sangrentos do século XX? A dignidade das vítimas, as suas lutas e o seu destino devem ser preservados na memória, especial e particularmente porque era o objectivo expresso dos mestres do genocídio obliterar qualquer memória sobre a existência das suas vítimas.

E contudo, os discursos da memória e dos direitos não se misturam facilmente. Os debates acerca dos direitos humanos e da justiça transicional ou retroactiva na lei e na teoria política permaneceram demasiadas vezes separados por um profundo fosso existente nas discussões da memória e do trauma histórico nas humanidades. Isto é surpreendente já que esperaríamos que estes campos fossem inerentemente complementares e mutuamente solidários. Mesmo se reconhecermos que a lei dos direitos humanos é tão frágil, tão contestada e, muitas vezes, tão ineficaz quanto a memória, permanece uma tensão fundamental entre a memória e a lei. As limitações restritivas de escala e leque social existem em qualquer dos lados desta divisão discursiva. O discurso da memória preocupa-se habitualmente com passados colectivos e os seus efeitos no presente, mas falta-lhe uma dimensão normativa jurídica forte que leve directamente no sentido de reivindicações de direitos legais individuais ou de grupo. Não por coincidência, o campo de compensação legal e restituição baseado na memória permanece algo de altamente controverso. Alguns estudiosos legais e teóricos políticos argumentaram até que a memória de injúrias passadas só poderá ser um substituto fraco da justiça. O debate acerca da Comissão de Verdade e Reconciliação da África do Sul (CVR) é um exemplo, no sentido em que aos agressores foi garantida a amnistia se dessem testemunho público confessional acerca das suas acções passadas.¹⁰ Simultaneamente, contudo, todos os procedimentos legais, especialmente nos casos de justiça retroactiva ou transicional, como depois do fim das ditaduras no Chile ou na Argentina, dependem da memória individual para que um tribunal chegue a condenações, na mesma medida em que também dependem de um sistema de tribunais que funcione e de um sistema judiciário independente. Mais importante ainda para o meu argumento

acerca do papel da memória na relação com a lei, diria que a acusação activa das violações dos direitos humanos nos tribunais também depende da força dos discursos da memória na esfera pública – no jornalismo, cinema, media, literatura, artes, educação e até graffiti urbano. A Argentina é hoje talvez o melhor exemplo de como uma nova onda de julgamentos de agressores dos anos de terror de estado surgiram de uma política pública da memória a operar através de vários grupos de activistas da memória empregando todos os meios disponíveis de representação.

Mas a exigência bíblica de lembrar, tão forte na cultura mundial contemporânea do Ocidente como contrapeso à amnésia desenfreada, é uma exigência moral que não é legal ou socialmente aplicável. E de forma razoável, já que se o fosse, violaria o direito a esquecer. É por isto que a *Ley de la Memoria Historica* instituída em Espanha há poucos anos é tão problemática. A memória será sempre frágil e difícil de verificar, quanto mais de legislar. Os direitos humanos, por outro lado, têm eles próprios duas faces: moralidade e a lei. Partilham a dimensão moral e emotiva com o discurso da memória, a que por si só falta o lado jurídico, ainda que, paradoxalmente, não possa existir justiça sem memória. Ligados e ainda assim separados: é por isto que uma tensão fundamental permanece entre a memória e o discurso dos direitos para além de especializações disciplinares. E dadas as obsessões frequentemente frívolas e exploradoras da cultura mediática contemporânea em relação à memória, podemos perguntar legitimamente se a memória ajuda ou dificulta a justiça. Os defensores da memória chamam, legitimamente, a atenção para os julgamentos de criminosos de guerra e de agressores do terror de estado ou para as reivindicações de restituição bem-sucedidas. Os detractores do discurso da memória citarão casos em que a memória e o manto da vitimização são usados para incitar à violência, como na campanha de propaganda sérvia de Slobodan Milosevic acerca da batalha de Kosovo de 1389 ou para prolongar as hostilidades como nas competições da memória entre Israel e Palestina. Na Sérvia, a memória de injúrias passadas foi mobilizada ao serviço de fins nacionalistas que desencadearam a limpeza étnica na Bósnia e no Kosovo. No seu livro de ensaios *The Culture of Lies*, a escritora croata Dubravka Ugrešić postulou o poderoso argumento de que a desintegração da Jugoslávia foi caracterizada pela simultaneidade de um terror do esquecimento e um terror da memória: esquecer a realidade de uma Jugoslávia multi-étnica e multi-religiosa; lembrar e reavivar as, em grande parte esquecidas, inimizades do passado. As forças, os limites e os abusos da memória têm de ser reconhecidos na sua interacção caso a caso.

O mesmo é verdade do discurso dos direitos humanos que faz fortes reivindicações normativas em nome da justiça, mas muitas vezes acaba numa idolatria de princípios abstractos, ignorando os contextos históricos e políticos que devem ser reconhecidos e negociados se se espera que uma política de direitos humanos prospere num país específico numa dada altura. As diferenças legítimas de opinião sobre o que é humano nos direitos humanos, ou sequer sobre que direitos contam como direitos humanos, são muitas vezes anulados por uma inflação do discurso dos direitos que arrisca desvalorizar todo o movimento. Hoje, a omnipresença das reivindicações de direitos tem paralelo na inflação das reivindicações de memória, e ambos os discursos, dos direitos e da memória, são facilmente utilizados de forma abusiva enquanto véu político para interesses particulares. Os críticos dos direitos humanos e da memória nunca deixam de apontar isto como forma de desacreditar ambos.

Direitos, Democracia, Modernidade

Idolatria e abuso são especialmente visíveis internacionalmente na superficial equação que relaciona os direitos humanos universais com a democracia ocidental. Estão implícitos na noção de que os direitos se devem espalhar a partir dos Estados Unidos da América para outras partes do mundo. Este argumento recorre a uma desacreditada teoria da modernização do pós-Segunda Guerra Mundial, ressuscitada em termos de direitos humanos. Embora a genealogia do actual debate dos direitos humanos remonte a fontes europeias de lei natural dos séculos XVII e XVIII, Jürgen Habermas tinha razão em sugerir que os padrões de direitos humanos internacionais não deviam ser nem legitimados nem deslegitimados pelas suas origens na civilização europeia e no sistema westfaliano de estados-nação soberanos.¹¹ Os opositores citam muitas vezes esta origem histórica de forma a desacreditar o discurso dos direitos enquanto eurocêntrico e imperialista; os defensores, por sua parte, permanecem largamente ignorantes do facto de que não se pode simplesmente citar a genealogia dos direitos de forma a descrever ou justificar práticas actuais.

Se formos regressar à história profunda, devemos primeiro reconhecer que a relação entre os direitos humanos e a democracia ocidental é complexa e fracturada, não existe numa harmonia perfeita. As lutas pelos direitos foram travadas ao longo de séculos em estados europeus com definições e entendimentos dos direitos amplamente variantes, com as democracias a violarem demasiadas vezes os direitos das minorias. E ainda o fazem. Para

além disso, a propagação dos direitos humanos esteve sempre emparelhada com a sua negação em situações coloniais e sociedades escravagistas. Esta história fez com que fosse possível a alguns estados pós-coloniais denunciar os direitos humanos como uma imposição ocidental e negar direitos às suas próprias populações. A questão dos direitos foi sempre uma questão de poder e de relações assimétricas, e o mesmo é verdade para o que Michael Rothberg chamou de competição sem vencedores entre os discursos da memória hoje.

Embora a genealogia colonial deva ser reconhecida, a ideia e a prática dos direitos humanos sofreram tantas transformações que as origens na lei natural divina ou até nas Revoluções Americana e Francesa se tornaram largamente irrelevantes enquanto mecanismo de legitimação. Os direitos humanos internacionais são actualmente mais legitimados pela necessidade, em todo o mundo, de responder aos desafios de uma modernidade social e económica que, por mais que localmente fracturada e transformada, se tornou global.¹² Isto envolve inevitavelmente um certo nível de abstracção no julgamento das atrocidades e dos abusos dos direitos humanos. É a abstracção da modernidade em si, sem a qual as memórias das atrocidades não obteriam o seu poder transnacional de afectar e mobilizar populações que estão para além das comunidades das próprias vítimas.

E ainda assim, um regime de direitos humanos inteiramente concebido para além de estados e nações não é imaginável para já, ainda que alguns teóricos políticos tenham começado a conceptualizar uma “sociedade civil global” em oposição a ou sem um governo mundial (*Weltbürgergesellschaft*).¹³ Apesar da existência de algumas formas de desnacionalização da cidadania em algumas partes do mundo (cidadania dupla, passaportes da União Europeia, a concessão de direitos de voto regionais a não cidadãos, etc.), os estados permanecem legisladores importantes e garantes dos direitos expandidos, especialmente via constituições, novos regulamentos de direitos de cidadania e direitos culturais, e compromissos para com organizações transnacionais. A maior parte destas lutas de direitos, que não têm modelos em que se basear, ainda se desenrolam dentro deste contexto, se bem que tenha havido um crescimento das organizações de direitos transnacionais como o Tribunal Europeu dos Direitos Humanos e o Tribunal Penal Internacional. Apesar destes avanços, desenvolveram-se de facto novas formas de existência apátrida, no contexto de migrações “ilegais”, tráfico sexual e outras novas formas de escravatura e trabalho forçado. Isto é particularmente pertinente no caso de “imigrantes de países terceiros” para a União Europeia e de imigrantes sobretudo da América Latina e da China para os Estados Unidos. O aviso de Hannah Arendt de que

a concepção dos direitos humanos, baseada na noção da existência de um ser humano enquanto tal, colapsou no preciso momento em que aqueles que professavam acreditar neles foram pela primeira vez confrontados com as pessoas que tinham de facto perdido todas as outras qualidades e relações específicas – excepto a de que eram ainda humanos.¹⁴

De forma análoga, a crença de que a memória do genocídio enquanto crime contra a humanidade pode prevenir futuros genocídios colapsou no momento em que o mundo se confrontou com novas formas de genocídio, massacres de estado e limpeza étnica na Bósnia, Ruanda, Darfur.

A Memória e a Nação

Os direitos e a memória estão ligados e ainda assim diferenciados noutra aspecto ainda. Na mesma medida em que a nação foi, em tempos, e permanece ainda enquanto enquadramento para os direitos, terá também servido enquanto espaço privilegiado para a memória colectiva tal como esta foi definida por sociólogos e historiadores de Maurice Halbwachs a Pierre Nora, entre outros. Mas ao passo que o discurso dos direitos humanos aponta para a universalidade, desde a DUDH de 1949, os discursos sobre a memória colectiva têm tipicamente estado limitados a situações nacionais e regionais. Isto tende a bloquear um entendimento profundo sobre as formas como uma política transnacional da memória se espalhou pelo mundo desde 1989 em conjugação com o discurso dos direitos e ainda assim separada dele.¹⁵ A ideia da memória colectiva recaía na sua maior parte sobre uma noção antropológica de cultura enquanto algo homogéneo e fechado ou autocontido.¹⁶ Assim, uma estudiosa da memória como Carol Gluck argumentou por uma diferenciação entre memória oficial, vernacular e individual, e eu argumentei já que abandonássemos, ou pelo menos colocássemos entre parêntesis, a noção de memória colectiva por completo.¹⁷ Isto parece especialmente essencial numa altura em que a memória colectiva, na sua maior parte entendida hoje enquanto memória nacional, está inevitavelmente impregnada por memórias de grupo ao nível subnacional ou regional, bem como por misturas de memória diaspórica deparada com os fluxos cada vez maiores de migração que desafiam as noção de homogeneidade cultural. Para além disso, a construção da memória através dos *mass media* faz com que uma visão sociológica das memórias de grupo pareça cada vez mais ilusória. Seja qual for a forma em que se a define, a memória colectiva enquanto ideia orientadora tornou-se conceptualmente e sociologicamente problemática.

Com a expansão dos direitos desde a Segunda Guerra Mundial, as noções de culturas nacionais, enquanto unidades distintas e coerentes não sujeitas a reivindicações de direitos através das fronteiras internacionais, enfraqueceram lentamente. As tendências para a globalização da finança, economia e migrações criaram novas redes que subvertem as noções tradicionais de soberania nacional. As nações um dia contiveram economias. Hoje a economia contém nações. Poderemos sugerir de forma análoga que um dia as nações contiveram a memória enquanto agora uma cultura da memória global contém as nações? De facto, Levy e Sznajder sugeriram que a velha noção de memória colectiva pode ser repensada enquanto memória global ou cosmopolita. Embora concorde com a sua tese de que a globalização, os *media* tecnológicos e os eventos políticos da década de 1990 mudaram o estatuto da memória por todo o mundo, sou céptico em relação à linguagem da cosmopolitização. Afinal, os discursos da memória vivida permanecerão ligados primariamente a comunidades e territórios específicos, ainda que a preocupação com a memória em si se tenha tornado um fenómeno transnacional em todo o mundo e a memória do Holocausto tenha migrado para outros casos historicamente não relacionados.

Mas mesmo ao nível nacional, as memórias estão sempre em conflito umas com as outras, ainda mais hoje em dia do que no ponto alto do regime westfaliano que testemunhou pela primeira vez a invenção de tradições nacionais e a construção de memórias nacionais. As memórias entram em confronto umas com as outras tal como as reivindicações de direitos se confrontam umas às outras. Em qualquer colectividade, existirá inevitavelmente conflito e lutas sobre memórias que raramente, mesmo dentro de grupos pequenos, constituem algo que chamaríamos colectivo, quanto mais cosmopolita. Tais tensões e conflitos são um constituinte chave da esfera pública em sociedades abertas e devem idealmente ser sujeitas a reconhecimento político, deliberação democrática e negociação. O facto de normalmente serem grupos de pessoas, mais do que indivíduos, a ser identificados para perseguição ou opressão não garante uma memória de grupo colectiva homogénea. Actualmente, as áreas chave de conflito dizem respeito a direitos de povos indígenas, direitos de língua, desigualdade de género, direitos sexuais, direitos de cidadania e direitos políticos para imigrantes. A reivindicação fundamental de Hannah Arendt de que existe um direito a ter direitos, uma reivindicação que remonta ao período entre as duas guerras mundiais em que populações inteiras foram desnaturalizadas e privadas de direitos individuais e de cidadania, tornou-se uma força política modeladora no mundo contemporâneo.

Os debates das humanidades sobre a memória foram especialmente robustos na sua abordagem interpretativa da memória cultural incorporada na literatura, arquitectura, artes plásticas e monumentos.¹⁸ Também contribuíram bastante para o nosso entendimento do trauma histórico na sua abordagem de testemunho. Alguns perguntaram, no entanto, se um tal foco nas subjectividades, por mais legítimo que seja, arrisca perder vista das dimensões políticas do discurso dos direitos no presente e as suas implicações para o futuro.¹⁹ Embora esta objecção tenha alguma força em relação a um exagerar do trauma numa veia pós-estruturalista e psicanalítica, argumentaria que é precisamente a abordagem sobre a força de memórias individuais das violações dos direitos que pode prevenir o discurso dos direitos humanos de cair demasiado rapidamente numa abstracção a-histórica. O discurso dos direitos humanos e culturais deve ser apoiado por casos concretos de violações de direitos lidos no contexto de condições sistémicas e histórias profundas, e pode ser apoiado por obras de arte que treinem a nossa imaginação não só a reconhecer o que Susan Sontag chamou de a dor dos outros, mas a construir correcções legais, políticas e morais contra a proliferação descontrolada de tal dor. A tragédia grega clássica articulou pela primeira vez esta ligação constitutiva entre memória e direitos: *Antígona* é uma peça não só sobre obrigações para com os mortos, mas acerca dos direitos dos vivos.

Memória e Direitos Culturais

Ao relato de Jean Cohen das três fases subsequentes dos direitos humanos desde a Segunda Guerra Mundial, poderemos acrescentar uma quarta dimensão, que também emergiu em anos recentes. Diz respeito à transformação que ocorreu no discurso dos direitos humanos de forma a sublinhar reivindicações de direitos culturais pertencentes a populações indígenas ou descendentes de escravos na América Latina, Canadá ou Austrália. Surgindo também em torno dos direitos civis e sociais no rescaldo de novas formas de imigração e diáspora. Embora a terceira fase de Cohen desafie noções tradicionais de soberania de estado, ao permitir intervenções transfronteiriças, esta quarta dimensão, por sua vez, reivindica os direitos dos grupos culturais dentro das nações soberanas, mas entra em conflito quer com a noção tradicional de direitos humanos enquanto direitos dos indivíduos, quer com a noção de auto-entendimento homogéneo de nacionalidade. Desta forma, desestabiliza ainda mais as noções de identidade nacional, especialmente quando os direitos civis e sociais, e por vezes até direitos políticos limitados, são concedidos de forma razoável a imigrantes não-cidadãos ou quando os direitos culturais

são concedidos a povos indígenas, desde que esses direitos não entrem em conflito com a lei da terra (Constituição Colombiana de 1993).

Dado que os direitos culturais dos grupos estão invariavelmente investidos de tradição e memória, este tipo de caminho levanta uma outra questão: poderá existir um direito legalmente aplicável à memória cultural tal como existe um direito à liberdade de expressão? Não parece fazer muito sentido falar de um direito legalmente aplicável à memória excepto talvez num contexto em que os seres humanos possam ser tecnologicamente ou geneticamente manipulados de forma a esquecer. Filmes de ficção científica como *Blade Runner* (realiz. Ridley Scott, 1982) e *Total Recall* (realiz. Paul Verhoeven, 1990) trataram estes assuntos. Só numa tal situação faria sentido falar de um direito legal à nossa própria memória. Claro que, numa certa visão sombria dos desenvolvimentos históricos globais, tal como a articulada em *Dialéctica do Esclarecimento* (1947) de Max Horkheimer e Theodor Adorno sobre o limite existente entre a guerra total e a Guerra Fria (muito antes do surgimento da engenharia genética), esta espécie de manipulação e consequente destruição da memória foram emocionantemente, embora de forma redutora, analisadas enquanto projecto da indústria da cultura capitalista e da sua ideologia de consumo. Foi uma primeira, embora exagerada, teoria sobre o distúrbio do défice de atenção (DDA), a amnésia e a perda de subjectividade nas sociedades *mass media*. A ameaça à memória seria de facto uma ameaça à própria identidade humana – identidade sempre moldada pela nossa incorporação num dado tempo e espaço. Mesmo que os *media* da memória e o próprio sítio da memória numa cultura sejam consideravelmente diferentes ao longo do tempo e do espaço, Luis Buñuel tinha razão ao dizer: “Só quando se começa a perder a memória, mesmo que sejam só alguns pequenos pedaços, é que se percebe que a memória é o que faz as nossas vidas... A nossa memória é a nossa coerência, a nossa razão, o nosso sentimento, até a nossa acção. Sem ela não somos nada.”²⁰

Enquanto dado adquirido a nível antropológico e histórico, a memória, especialmente a memória de grupo, pode assim ser relacionada com o que se tornou conhecido como *direitos culturais*. A noção de direitos culturais, contudo, coloca sérios problemas. Seguindo as ideias de teóricos dos direitos como Seyla Benhabib, quero primeiro rejeitar a noção de que os direitos culturais podem ser separados dos direitos individuais. Certos direitos culturais estão já reflectidos em várias provisões da lei dos direitos humanos internacionais (DUDH: liberdade de pensamento, consciência e religião [Artigo 18]; liberdade de expressão [Artigo 19]). Os direitos culturais dos grupos estão também implicitamente reconhecidos na Convenção sobre Genocídio

de 1948, já que as políticas de genocídio são muitas vezes precedidas por ataques à cultura de um *out-group* [grupo social com o qual a maioria dos indivíduos não se identifica].²¹ Os direitos culturais e individuais não podem ser separados, porque a autonomia individual, contrariamente a certas crenças liberais, não é dada pela natureza, mas emerge sim do reconhecimento recíproco de cidadãos incorporados numa cultura e envolvidos em relações sociais e políticas. Toda a individualidade é inerentemente social. E no entanto, a autonomia individual é muitas vezes atacada em nome da comunidade. Portanto, por que é que alguns insistem na existência de uma categoria separada de direitos culturais comunais?

O movimento dos direitos culturais surgiu recentemente em torno de temáticas de direitos de minorias e de povos indígenas das Primeiras Nações, dentro de estados-nação como o Canadá ou a Austrália, a Colômbia, o Brasil e outros países da América Latina. Este movimento pode ser visto como uma expressão da crescente ênfase na diversidade cultural num mundo cada vez mais interligado, e é em si mesmo um processo de transformação de lutas anteriores, em particular lutas por direitos de terras, antes frequentemente assentes em noções Marxistas. Está fundamentalmente ligado a políticas de identidade de grupo e muitas vezes exhibe cepticismo em relação a, ou até hostilidade para com, o discurso dos direitos individuais. Reside aqui um grande problema, na medida em que o discurso dos direitos culturais se parece, muitas vezes, ameaçadoramente com a tradição do que os colonialistas chamaram de *lei consuetudinária*. As suas reivindicações remontam assim à origem linear, ao invés de responder a necessidades actuais. Tal pode, claramente, ser visto como uma formação de reacção legítima contra a globalização e a perspectiva temerosa da homogeneização cultural levada a cabo pelo capital financeiro, pelo desenvolvimentismo, pelo consumo desenfreado e pelo inglês enquanto língua global. Ao tomar o partido do que é local, e contra o que é global, contudo, o discurso dos direitos culturais produz o seu próprio conjunto de limitações.

Existe de facto uma tendência para romantizar as chamadas formas não-Ocidentais de diversidade cultural e congelá-las em termos de direitos culturais e valores tradicionais. A ironia aqui é que a própria reivindicação a direitos culturais de grupo, muitas vezes postulada contra o privilégio dos direitos individuais, é ela mesma articulada no campo da tradição europeia dos direitos, que alguns querem rejeitar. E de facto, os direitos culturais de grupo foram já apurados nas iniciais articulações católicas sobre a lei natural (a escola de Salamanca), que reflectiu o encontro colonial mais do que, por exemplo, a tradição dos direitos que evoluiu das Revoluções Francesa ou

Americana. Em todo o caso, as lutas actuais pelos direitos (de grupo ou individuais), em todo o mundo, representam uma resposta activa a uma situação que não permite qualquer fuga às modernidades mutantes.

A natureza problemática das reivindicações de direitos culturais torna-se especialmente visível quando os direitos culturais são mobilizados, não para fazer reivindicações por parte de grupos marginalizados (Primeiras Nações do Canadá, os povos indígenas na Amazônia), mas para fazer reivindicações por parte de estados e poder estatal. Isto acontece na arena internacional, através de tentativas de contrariar a influência alheia, quer seja a influência ocidental nas sociedades islâmicas, quer sejam os efeitos da presença islâmica nas sociedades ocidentais. E acontece, também, dentro das próprias nações quando os direitos culturais são utilizados com propósitos conservadores em nome de uma cultura nacional *vis-à-vis* as suas comunidades imigrantes. O recente caso alemão sobre o debate *Leitkultur* [cultura guia] é um bom exemplo desta minha última afirmação e as reivindicações culturais europeias contra a entrada da Turquia na União Europeia é um exemplo daquilo que estipulei imediatamente acima. Em ambos os casos, o reconhecimento da diversidade cultural vira-se contra a própria noção de diversidade, de forma a favorecer a cultura dominante. Estas reivindicações politicamente muito diferentes dos direitos culturais operam sobre a base de uma noção unitária obsoleta da cultura. Todas as culturas afectadas pela modernidade estão invariavelmente divididas, quer essas divisões funcionem de formas verticais (alto *versus* baixo, indígena *versus* diaspórico) ou em termos de privilegiar diferentes media (imprensa *versus* oralidade, literatura *versus* música). Tais estratificações serão sempre um foco de luta sobre os significados e o auto-entendimento cultural. Tornam palpável a noção de que não se pode ter uma discussão significativa sobre direitos culturais sem considerar os direitos sociais e políticos do indivíduo. A cultura não deve ser separada dos direitos da pessoa ou dos direitos de cidadania. Se o for, torna-se inevitavelmente limitadora, unitária, homogeneizante e uma cultura de exclusão, quer ao nível nacional, quer ao nível subnacional. Mais do que superar os problemas de poder inerentes às culturas de maioria nacional, as reivindicações de direitos culturais, tal como são articuladas por grupos subnacionais, poderão simplesmente reproduzir estes problemas noutra registo.

* * *

E contudo, juntamente com Benhabib, reconheço as reivindicações da cultura, especialmente da língua e dos valores expressivos nela incorporados,

e penso que os direitos culturais devem ser reconciliados com a categoria mais ampla de direitos humanos enquanto direitos dos indivíduos.²² Qualquer outra coisa poderá levar à opressão cultural e ao relativismo legal, ou até pior. Construir um binário irreconciliável entre direitos humanos universais enquanto direitos dos indivíduos apenas, e direitos culturais enquanto direitos de grupos étnicos ou raciais, arrisca pôr de parte os direitos individuais de membros de grupos em nome da cultura. Seria igualmente inaceitável, contudo, ignorar todas as reivindicações de grupos culturais ao limitar a atribuição de direitos apenas a indivíduos autônomos, como se a autonomia pudesse existir fora das relações sociais. Postular um tal binário reproduz também a divisão improdutiva entre teoria política liberal e comunitária ou republicana, ao invés de ver as duas como inter-relacionadas e em necessidade de mediação. Permitam-me sublinhar o problema com um simples exemplo: tal como os direitos humanos incluem o direito de saída de um indivíduo de uma nação ou estado, os direitos culturais devem preservar a prerrogativa de que um indivíduo que nasceu numa cultura a possa deixar e escolher outra. Esta dimensão, não suficientemente tratada pelos defensores dos direitos culturais de grupo, é especialmente pertinente para as mulheres e outras pessoas excluídas em sociedades ou grupos étnicos religiosos que lhes atribuem um estatuto legal inferior. Os direitos culturais podem tornar-se produtivos, funcionando enquanto trampolim para as exigências sociais e políticas, mas podem também estagnar, se se relegarem ao estatuto de mecanismo de compensação de identidade dentro de ciclos de pobreza e miséria continuados.

O discurso dos direitos culturais partilha outra dimensão problemática com o discurso da memória, já que inevitavelmente tende a opor os direitos de um grupo aos de outro, de forma mais interessante hoje nas reivindicações de povos indígenas contra a cultura dominante da nação dentro da qual vivem, onde poderá levar a uma bifurcação entre lei civil e lei consuetudinária, como em alguns países da América Latina (como a Colômbia). Esta constelação encontra a sua analogia nos debates sobre a memória em discussões competitivas de memórias traumáticas de perseguições, massacres organizados pelos estados e genocídio. Aqui não se trata de uma questão de um grupo fazer reivindicações legais contra outro que possam ser adjudicadas num tribunal ou num processo político deliberativo. A cultura da memória é bastante caracterizada por frequentes violentas e ressentidas competições da memória que reivindicam prioridade de uma espécie de memória traumática sobre outra, criando assim insidiosas hierarquias de sofrimento.²³ A mais difícil e contestada de tais competições da memória é aquela entre a memória do Holocausto e as memórias do colonialismo que parecem encontrar-se

hoje separadas pelo que W.E.B. Du Bois, num outro contexto, chamou a linha de cor. Em debates sobre a política da memória, devíamos tentar evitar estas hierarquias verticais de sofrimentos passados em que uma espécie de memória tenta suplantar outra. Neste campo, o discurso da memória poderá aprender com os desenvolvimentos legais. A negociação de direitos indígenas dentro do quadro da nação e constituição, como lentamente evoluiu no Canadá ou na Colômbia, pode de facto fornecer um modelo teórico para a reconciliação, em oposição à inconciliabilidade e competição feroz. A tarefa é a de reconhecer uma dimensão universal na opressão sistémica e no sofrimento humano, mais do que opor uma espécie de memória a outra. Tanto a memória como o discurso dos direitos necessitam de alimentar uma dimensão universalizante que reconheça a particularidade sem reificá-la. Tal como existe reciprocidade entre a memória e a lei, entre os direitos culturais e os direitos individuais, deveremos também tentar suavizar as fronteiras existentes entre memórias concorrentes de sofrimento e perseguição.

Não existe dúvida de que actualmente as políticas da memória e os direitos humanos se encontram já mais intimamente ligados do que nunca. De facto, o discurso contemporâneo sobre os direitos humanos é marcado pela sua simultânea incorporação e repudição do discurso da memória. A contínua força da política da memória continua a ser essencial para assegurar os direitos humanos no futuro. Tanto quanto a sua presença é essencial para estabelecer os regimes de direitos humanos onde eles ainda não existam. Não podemos esquecer que a memória pode também alimentar violações dos direitos humanos, uma vez que estes se encontram abertos a abuso político. Mas mesmo quando a memória apoia os direitos humanos, poderá ser proveitoso olhar mais a fundo. Com o desvanecer das utopias sociais e políticas do século XX – os futuros imaginados do fascismo, comunismo e modernização global capitalista – e as montanhas de cadáveres que as ditaduras deste negro século legaram à nossa lembrança, parece, às vezes, que demasiada da luta pelos direitos humanos se focou em endireitar erros passados através de mecanismos de compensação ou reivindicações de restituição. Assegurar o passado pode ser uma tarefa tão perigosa quanto a de tentar assegurar o futuro via projecções utópicas. Se o activismo dos direitos humanos se tornasse um prisioneiro do passado e da política da memória, tal significaria apenas que iria sempre ter chegado demasiado tarde. Mas se se tornar prisioneiro de alguma noção vaga e abstracta de globalização, o resultado poderá ser igualmente problemático.

A Política da Imigração

Concluo com uma nota sobre a imigração contemporânea, uma temática de direitos que me é bastante cara porque assenta no limite entre o passado da memória e o futuro dos direitos. Argumentei já noutros textos que o discurso do Holocausto e do colonialismo deviam ser considerados como estando relacionados um com o outro, em vez de permanecerem reciprocamente hostis.²⁴ Mas a ligação entre o Holocausto e o colonialismo deve também ser alargada ao problema contemporâneo da política da imigração nas nações líderes ocidentais. O Magreb e as antigas colónias subsaarianas são para a França o que a Índia e o Paquistão são para a Inglaterra; a Indonésia para a Holanda; os países muçulmanos formados das ruínas do Império Otomano são para a Europa e os Estados Unidos. A política de imigração deslocaliza o problema do jugo colonial, em épocas pós-coloniais, para as antigas potências coloniais. Esta situação cria novas constelações que são articuladas e usadas nos contextos do passado colonial e outros passados que se recusam a desaparecer: os turcos enquanto os “novos judeus” da Alemanha; o jugo neocolonial na *banlieue* de Paris; as pequenas Guantánamos nos dispersos centros lucrativos de detenção para imigrantes “ilegais” nos Estados Unidos. Tanto na Europa, como nos Estados Unidos, a linha de cor não existe apenas em certos discursos antagónicos entre si, mas também na própria realidade social.

Mais do que nunca, precisamos de trabalhos artísticos que desafiem a persistência de práticas coloniais racializadas e deslocalizadas dentro da própria metrópole, trabalhos que na sua figuração estética possam fazer justiça à complexidade da situação. Um recente exemplo poderoso é a obra *Shibboleth* de Doris Salcedo, uma instalação de 2008 na Tate Modern de Londres. Neste trabalho, o tema da imigração enquanto exclusão e negação dos direitos é articulado em relação com a linguagem e a visualidade tomando a forma de uma brecha em expansão ao longo do chão em toda a extensão da antiga ala de turbina da Tate. Os muros de betão da fenda são rompidos por uma cerca de malha de aço, não pelo arame farpado dos campos nazis ou da Bósnia, mas pela malha de aço das fortificações de fronteira contemporâneas, e os muros de betão que têm como intenção manter os bárbaros do lado de fora – quer em Israel, quer na fronteira Mexicana-Americana. “Shibboleth” é a palavra bíblica que não pode ser pronunciada correctamente pelos estrangeiros e que divide o mundo em amigo e inimigo com consequências mortais. O passado bíblico e o presente contemporâneo confrontam-se neste trabalho que reflecte, através de uma poderosa linguagem visual e arquitectónica, sobre as continuidades entre colonialismo, racismo e imigração. O arco leva-nos

não só do Holocausto e do colonialismo até à Bósnia, Ruanda e Darfur, mas também à migração e às práticas de uma negação dos direitos e de assimetrias fundamentais de poder entre os seres humanos que talvez um dia se tornem parte de uma política da memória. Esperaríamos que assim fosse já agora.

Notas

Agradeço aos participantes do seminário da Universidade de Columbia ‘Engendering Archives’ pela crítica perspicaz a uma versão anterior deste ensaio, e estou também grato a Daniel Levy por sugerir de que forma poderia fortalecer a relação recíproca entre lei e memória na minha análise.

Referências bibliográficas

1. Samuel Moyn, *The Last Utopia: Human Rights in History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010).
2. W. James Booth, “The Unforgotten: Memories of Justice,” *American Political Science Review* 95, no. 4 (2001): 777-91.
3. James J. Savelsberg e Ryan D. King, “Law and Collective Memory,” *Annual Review of Law and Social Science* 3 (2007): 189-211. Vd. também Daniel Levy e Natan Sznaider, *Memory and Human Rights*, série Essays on Human Rights (University Park: Pennsylvania State University Press, 2010).
4. Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, série Cultural Memory in the Present (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003).
5. Moyn, “On the Genealogy of Morals,” *Nation* 284, no. 15 (2007): 25-31.
6. Jean Cohen, “Rethinking Human Rights, Democracy, and Sovereignty in the Age of Globalization,” *Political Theory* 36, no. 4 (2008): 578-606.
7. *Ibid.*, 580.
8. Não posso tratar a relação entre direitos e soberania aqui. Sobre a história do conceito de soberania, ver o relato soberbo de Dieter Grimm, *Souveränität: Herkunft und Zukunft eines Schlüsselbegriffs* (Berlim: Berlin University Press, 2009).
9. Walter Benjamin, “On the Concept of History,” in *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940*, ed. Howard Eiland e Michael W. Jennings, trad. Edmund Jephcott et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 389-400, citação em 389f.
10. Mahmood Mamdani, “Amnesty or Impunity? A Preliminary Critique of the Report of the Truth and Reconciliation Commission of South Africa (TRC),” *diacritics* 32, nos. 3-4 (2002): 33-59. Vd. também o vigoroso relato literário de Antjie Krog, *Country of My Skull: Guilt, Sorrow, and the Limits of Forgiveness in the New South Africa* (Nova Iorque: Three Rivers Press, 1999).
11. Jürgen Habermas, “Zur Legitimation durch Menschenrechte,” in *Philosophische Texte*, 5 vols. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), 4:298-312.

12. Sobre a importância da justiça econômica, vd. Amartya Sen, *The Idea of Justice* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009). [Trad. port.: *A Ideia de Justiça*, Lisboa: Almedina, 2012].
13. Vd. Jürgen Habermas, “Kants Idee des ewigen Friedens,” in *Die Einbeziehung des Anderen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 192-236.
14. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Cleveland, OH: World, 1958), 299. [Trad. port.: *As Origens do Totalitarismo*, Lisboa: Dom Quixote, 2006].
15. Exceções a esta tendência são Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009); Daniel Levy e Natan Sznaider, *The Holocaust Memory in the Global Age*, Politics, History, and Social Change series (Filadélfia: Temple University Press, 2006); e Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, série Cultural Memory in the Present (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003).
16. Este uso não está inteiramente de acordo com a definição do termo no trabalho de Maurice Halbwachs. Halbwachs reconheceu diferentes grupos enquanto portadores de diferentes memórias coletivas, mas o seu quadro restringiu-se à nação francesa. Encontramos o mesmo foco nacional em *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, sob a direção de Pierre Nora; edição de língua inglesa editada, com prefácio de Lawrence D. Kritzman; trad. Arthur Goldhammer; 3 vols. (Nova Iorque: Columbia University Press, ca. 1996-98); e Etienne Francois e Hagen Schulze, eds., *Deutsche Erinnerungsorte*, 3 vols. (Munique: Beck, 2009).
17. Vd. Carol Gluck, “Operations of Memory: ‘Comfort Women’ and the World,” in *Ruptured Histories: War, Memories, and the Post-Cold War in Asia*, ed. Sheila Miyoshi Jager e Rana Mitter (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007), 47-77; e Andreas Huyssen, “Transnationale Verwertungen von Holocaust und Kolonialismus,” in *Verwertungen von Vergangenheit: Mosse-Lectures 2008*, ed. Elisabeth Wagner and Burkhardt Wolf (Berlim: Vorwerk 8, 2009), 30-51.
18. Jan Assmann distingue a memória cultural da memória geracional em “Collective Memory and Cultural Identity,” *New German Critique*, no. 65 (1995): 125-34.
19. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y guri subjetivo – Una discusión*, 2.ª ed. (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005).
20. Luis Buñuel, *My Last Sigh: The Autobiography of Luis Buñuel*, trad. Abigail Israel (Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1983), 4-5.
21. Não posso tratar aqui o problema do *genocídio cultural*, uma formulação ambígua nos debates iniciais sobre o genocídio no trabalho de Lemkin. Vd. Anson Rabinbach, “Genozid: Genese eines Konzepts,” in *Begriffe aus dem Kalten Krieg: Totalitarismus, Antifaschismus, Genozid* (Jena, Germany: Wallstein, 2009), 43-73; e Bartolome Clavero, *Genocide or Ethnocide, 1933-2007: How to Make, Unmake, and Remake Law with Words* (Milão: Giuffrè, 2008).
22. Seyla Benhabib, *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002).
23. Vd. Rothberg, *Multidirectional Memory*.
24. Huyssen, “Transnationale Verwertungen von Holocaust und Kolonialismus.” [Manuscrito não publicado].

Figurações da Memória ao Longo do Tempo

O Modernismo e o Pós-Guerra

No seu exílio em Santa Mónica, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno começaram a desenvolver um conjunto de fragmentos filosóficos sob o impacto do conhecimento emergente acerca dos campos de morte nazis. Publicado seis anos antes, em 1947, como *Dialéctica do Esclarecimento*, este livro contém uma das mais ferozes e menos sentimentais acusações referente ao papel constitutivo que a violência, o sacrifício e a repressão desempenharam na modernidade ocidental. O Nazismo aparece aqui não como o surto de forças primitivas irracionais no meio da civilização – uma visão que imperou no Ocidente durante muitos anos depois da guerra – mas como o ponto culminante lógico de uma cultura de racionalidade que remonta à Odisseia de Homero. É uma história da civilização ocidental a fracassar. Embora excessivo na sua retórica de exagero e falta de diferenciação histórica e política, o pensamento de Horkheimer e Adorno ajudou a trazer à luz do dia o lado escuro e destrutivo da modernidade.

No seu livro, os dois refugiados não têm quase nada a dizer sobre as artes modernistas, mas Thomas Mann, companheiro de exílio na Califórnia, reconheceu o cordão umbilical que ligava o modernismo ao lado escuro da modernidade. Mann inscreveu a teoria sobre a música moderna de Adorno no seu romance *Doutor Fausto*, escrito nesses mesmos anos em Santa Mónica. Adrian Leverkühn, o compositor alemão no romance, deve a capacidade de continuar a conseguir criar as suas composições modernistas graças a um pacto fatal com o diabo, uma alegoria sobre o pacto da Alemanha com Hitler. Claro que os Nazis tinham etiquetado a arte moderna como “degenerada” na sua exposição denunciatória de 1937, *Entartete Kunst* (Arte Degenerada), como Thomas Mann bem tinha consciência. A um nível mais profundo, contudo, o Nazismo nunca foi simplesmente o antagonista quer da modernidade quer do modernismo, recorrendo a ambos selectivamente, e nem todos os modernistas foram impermeáveis à sedução do Nazismo – podemos pensar em Emil Nolde, Gottfried Benn e Martin Heidegger. É claro que colocar o problema da arte modernista reescrevendo o mito de Fausto e relacionando-o com a música alemã foi enfatizar a sua dimensão nacional. Mas Mann era suficientemente cosmopolita para saber que a condição de

Leverkühn não era uma condição estritamente alemã. Nem estava limitada ao meio da música. Ler a crise da arte como ela está representada no romance de Mann, juntamente com as reflexões sombrias de Horkheimer e Adorno sobre a cultura ocidental no seu todo, faz incidir uma luz diferente sobre as artes visuais da Alemanha do século XX. Permite-nos olhar para a arte da Alemanha do pós-guerra comparativamente, através do prisma de memórias do modernismo, na medida em que se relacionam com a Primeira Guerra Mundial, o Terceiro Reich e o Holocausto.

Permitam-me começar com uma *idée reçue*. Tal como o Nazismo na imaginação popular é muitas vezes considerado simplesmente como uma traição da civilização ocidental, enraizada no fracasso da Alemanha em desenvolver instituições democráticas e uma cultura democrática de estilo ocidental, a arte alemã do século XX foi muitas vezes vista como uma anomalia dentro do modernismo. Nem o expressionismo nem o dada, nem a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade) de Weimar, desempenharam um papel significativo na poderosa e influente codificação que Alfred Barr fez sobre as artes visuais no século XX no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. O especial percurso artístico alemão (*Sonderweg*) foi explicado, quando não totalmente desprezado, com clichés acerca do expressionismo subjectivo, frenesim irracionalista e romantismo sombrio, todos presumivelmente típicos do carácter nacional alemão e deixados para trás pelo triunfo do modernismo clássico, desde Cézanne, passando pelos cubistas até chegar ao expressionismo abstracto. As severamente antiburguesas fotomontagens da vanguarda revolucionária de Berlim foram simplesmente ignoradas por serem consideradas como demasiado comprometidas para os palatos da Guerra Fria. De facto, muito pouco na contraditória trajectória da arte alemã encaixa na narrativa triunfalista que emergiu com a Guerra Fria e que assegurou o lugar de Nova Iorque no panteão do modernismo. No seu valorizar da figuração, da religiosidade apocalíptica e da sátira política, o expressionismo alemão falhou em receber o *imprimatur* de um modernismo de pureza racional, abstracção, autonomia e transparência que serviram tão bem na guerra fria cultural para provar a superioridade da arte livre do Ocidente sobre o realismo socialista sancionado pelo estado. As memórias do revolucionário movimento dada de Berlim, por sua vez, apenas poderiam ter perturbado esta codificação da estética da Guerra Fria.

Contudo, à medida que uma visão mais sombria da modernidade se foi instalando em décadas recentes, e as codificações clássicas de um modernismo de autonomia estética perderam algum do seu brilho, estas tradições alemãs e as suas valências políticas começam cada vez mais a ser reconhecidas

como uma parte vital das artes no século que o historiador Eric Hobsbawm chamou a era dos extremos. A estética de Adorno da negatividade e *Ausdruck* (expressão) objectiva é a articulação mais substantiva de toda esta trajetória de um modernismo sombrio num contexto internacional, pertinente tanto para o período entre as guerras como para os anos pós-1945.

Analisada sob o prisma da linha divisória de 1945, a arte alemã do século XX apresenta-se como um persuasivo estudo de caso sobre a crise moderna da representação, e dá uma expressão vigorosa às instabilidades do campo visual na modernidade metropolitana. Nas suas práticas estéticas, a arte alemã negociou todos os extremos políticos deste mais violento dos séculos – duas guerras mundiais, fascismo, comunismo e as dificuldades de uma modernização durante a Guerra Fria. De um país que atravessou duas derrotas militares totais, passou por quatro colapsos do estado num período de cerca de setenta anos, e teve de lidar com a culpa e a responsabilidade pelo assassinato sistemático de seis milhões de Judeus, não se poderia esperar a produção de uma narrativa contínua da arte, nem se poderia esperar que contasse com uma tradição nacional estável onde pudesse firmar desenvolvimentos estéticos. Em vez disso, existem fracturas e rupturas, mutilações e feridas, que resultaram em repetições compulsivas enquanto sintomas de um trauma não reconhecido. Nas artes visuais, estes sintomas revelam-se numa ampla variedade de práticas artísticas em conflito entre si, desde a iconografia cristã humanista e certas variedades do realismo até à abstracção modernista e ao vanguardismo radical, exemplos suficientes para desafiar qualquer narrativa temporalmente progressiva da arte moderna. Quando muito, o colapso da RDA e a subsequente unificação da nação salientaram, mais do que harmonizaram, a cena artística em conflito, ao acrescentar uma totalmente nova dimensão de retrospectiva e repressão, repleta de recriminação estética e ressentimento político. Montar uma exposição de arte da Alemanha dividida nos Estados Unidos depois do 11 de Setembro levanta inevitavelmente questões sobre arte e memória sob condições de extremismo político e social.

A arte alemã do século XX é assombrada pelo trauma da guerra, da morte massificada e da destruição. O expressionismo, o dada e a *Neue Sachlichkeit* são impensáveis sem os campos sangrentos da Primeira Guerra Mundial e os seus efeitos traumáticos na memória e na imaginação. A violência, cinismo e agressão inerentes a tanta da arte de Weimar são demasiado óbvias para ignorar. A arte nazi, por sua vez, monumentalizava a guerra, a morte e o sacrifício, e as suas imagens heróicas da vida alemã evocam invariavelmente as contra-imagens violentamente caricaturadas das raças inferiores destinadas

à escravatura ou à liquidação. A sombra da destruição é constitutiva da fantasia nazi do saudável *Volk* [povo] ariano, como Anselm Kiefer espelhou na sua pintura *Dein goldenes Haar, Margarethe* (O Teu Cabelo Dourado, Margarethe, 1981), uma poderosa tradução dos versos de Paul Celan em “Fuga da Morte” (1948) para imagem. Por sua vez, o trauma do exílio, com a sua solidão e privações económicas, pode ter encontrado uma expressão mais forte na literatura do que nas artes visuais. Durante muitos anos, o *establishment* cultural da Alemanha Ocidental exibiu uma atitude pouco convidativa e arrogante relativamente a exilados como Thomas Mann ou Alfred Döblin, e a RDA participou nas campanhas anti-semíticas do bloco de Leste do início da década de 1950. Já dividida por múltiplas linhas políticas e estéticas durante a República de Weimar, a arte alemã bifurcou depois da guerra em trajectórias largamente separadas assim que a Cortina de Ferro desceu sobre a Europa. Conquistas, relações e graus de separação só podem ser completamente avaliados agora que a arte da Guerra Fria se tornou História e as guerras culturais da década de 1990 entre alemães de Leste e do Ocidente se desvaneceram.

Nenhuma Hora Zero

Uma coisa, no entanto, é clara logo à partida: 1945 nunca foi uma Hora Zero (*Stunde Null*), não constituiu um radical novo começo sem o peso da memória, em nenhuma parte da Alemanha. Os exilados mais velhos voltaram e começaram a conviver com artistas que se enquadravam na chamada “emigração interior”, que tinham ficado e continuado a trabalhar durante o Terceiro Reich, submetendo-se ao jugo nazi ou levando a cabo o seu trabalho silenciosamente longe do olhar do público. Claramente, as memórias muito diferentes destes dois grupos dos anos do Nazismo não foram simplesmente esquecidas. Depois de 1945, a divisão na geração mais nova corria entre aqueles que tinham crescido na Juventude Hitleriana e servido no esforço de guerra e aqueles nascidos demasiado tarde para experienciar o Terceiro Reich em primeira mão. Em todo o caso, as memórias de Weimar, do Terceiro Reich, do exílio e das emigrações interiores, juntamente com afiliações generacionais, transcenderam a ruptura política de 1945 e moldaram as práticas artísticas de finais dos anos 1940, ao longo da década de 1950 e para além dela. De forma pouco surpreendente, existiram ainda muitas semelhanças iconográficas entre os artistas do Leste e do Ocidente no trabalho levado a cabo nos anos imediatamente a seguir à guerra. Os desenvolvimentos só começaram a divergir com a consolidação da Guerra Fria e a divisão política

ocorrida depois da reforma monetária de 1948 e a fundação dos dois estados alemães em 1949. Não é suficiente, contudo, negar que alguma vez tenha existido uma Hora Zero. A relevância é entender a popularidade desta metáfora como o início de uma negação e esquecimento voluntário do passado que moldou a história dos dois estados alemães durante as décadas vindouras.

Olhando comparativamente para a pintura nos dois períodos do pós-guerra, quer depois de 1918 como depois de 1945, uma grande diferença ocorre de imediato ao observador. Imagens radicalmente modernistas e apocalípticas sobre a Grande Guerra e os seus efeitos abundavam na década de 1920. Os veteranos mutilados de George Grosz povoavam a pintura da República de Weimar e as imagens de Otto Dix das trincheiras juntam-se na nossa imaginação à narrativa de Erich Maria Remarque no romance antibélico *A Oeste Nada de Novo* ou à história de Franz Biberkopf no romance metropolitano de Alfred Döblin, *Berlim Alexanderplatz*. Contrariamente a 1945, o trauma da Grande Guerra gerou novas formas de expressão visual e literária. A fotomontagem e a experimentação tipográfica, a mistura de *media*, o anarquismo semiótico na linguagem e outras estratégias vanguardistas de representação eram dominantes. Em comparação, a pintura no fim da década de 1940 e durante a década de 1950 permanece surpreendentemente muda, pouco inventiva, e derivativa; temos de nos dirigir ao trabalho feito pelos fotógrafos Aliados nos campos libertados ou à fotografia das cidades alemãs bombardeadas até à exaustão para conseguir obter um sentido visual do Holocausto e dos bombardeamentos de saturação.

Claro que existem exceções: os subtis desenhos de Wilhelm Rudolph de Dresden depois do *raid* de Fevereiro de 1945, feitos numa altura em que a proibição da fotografia tinha sido imposta pela ocupação soviética, ou o emocionante tributo alegórico de Hans Grunding às vítimas dos campos de concentração (repleta da estrela de David), um tema raramente tratado na altura em qualquer parte da Alemanha. Os campos de morte e os guetos da Europa de Leste foram retratados poderosamente apenas por Lea Grunding, a esposa judia de Hans Grunding, em várias séries de desenhos desde os meados até ao fim da década de 1940 (*Never Again Ghetto* [Ghetto Nunca Mais] e *Ghetto Uprising* [Sublevação do Ghetto]). Ao todo, contudo, existe um sentido de que a orgia de imagens do Nazismo e a sua queda em chamas – desde as marchas com archotes e os espectáculos políticos em Nuremberga às óperas de holofotes de Albert Speer no céu nocturno e o fogo-de-artifício de baterias antiaéreas sobre cidades a arder – tinha esmagado e esgotado a imaginação visual alemã, tanto no Leste como no Ocidente. Muitos anos mais tarde, o realizador Werner Herzog lamentou esta privação visual do

pós-guerra alemão e de facto o Novo Cinema alemão de Herzog, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder e Alexander Kluge podem ser vistos como uma tentativa de criar um novo vocabulário visual para lidar com a presença do passado na Alemanha do pós-guerra. Em todo o caso, a relativa falta de representações pictóricas emocionantes na experiência imediata da guerra e do pós-guerra no fim da década de 1940 não foi baseada num suposto *Bilder-verbatim* (proibição de imagens) assente num conhecimento profundo dos limites da representação do trauma extremo. Confrontados com as fotografias e filmes de Dachau e Buchenwald, a negação psicológica da imagem tomou o controlo. A experiência da desastrosa derrota e de cidades bombardeadas até à exaustão, combinada com uma consciência repleta de culpa, produziu uma paralisia da imaginação visual. O resultado foi uma incapacidade para chorar as vítimas do Nazismo tanto em casa como no estrangeiro.

Certamente que houve um breve período de euforia cultural, esperança de um renascimento democrático das artes, e reflexão sobre os horrores do passado logo após 1945, mas a linguagem visual dominante daqueles anos assentava sobre imagens cristãs da Paixão, martírio e apocalipse, retratadas num estilo expressivo realista próximo da alegoria. As tradicionais fórmulas de expressão (*Pathosformeln*) arriscavam um antifascismo impotente depois do facto. Isto é verdade até do melhor destes trabalhos, incluindo Lea e Hans Grunding, bem como do poderoso trabalho de Gerhard Altenbourg, que intitulou o seu desenho do combatente moribundo *Ecce Homo*. Nas pinturas de guerra e ruínas urbanas, demónios e esqueletos abundam, reminiscentes da imagística da dança medieval dos mortos (Karl Hofer, *Totentanz* [Dança dos Mortos]). A linguagem visual empregue enfatizava o sofrimento existencial humano, o lamento universal, e a melancolia em formas expressionistas derivativas.

A famosa e muitas vezes mal compreendida afirmação de Adorno acerca da barbaridade da existência da poesia depois de Auschwitz parecia ser ainda mais pertinente para as artes visuais do que era para a literatura.¹ Não existia linguagem pictórica disponível para representar os horrores do Holocausto e da barbaridade nazi atrás da frente de Leste, e nenhuma estava a ser desenvolvida. O que era bárbaro para Adorno não era, obviamente, a poesia em si, mas a alegação de que a *Kultur* alemã não tinha sido manchada pelo que tinha acontecido. Ele exigia uma auto-reflexão radical por parte das artes, mais do que o recurso a tradições artísticas anteriores e a sua alegação fatal de separar a arte e a cultura da política. Mas foi precisamente isso o que aconteceu. Especialmente no Ocidente, frequentes exposições dos artistas de Weimar Ernst Barlach e Käthe Kollwitz falavam da necessidade de um

lamento indulgente acerca daquilo que o historiador Friedrich Meinecke chamou “a catástrofe alemã” – isto é, a perda de soberania nacional – e proporcionavam uma consolação e transfiguração apolítica e sem memória das vítimas da Alemanha.

As tentativas de enfrentar a realidade com uma espécie de realismo expressivo (Hofer e Theo Balden na pintura; Gerhard Marcks e Georg Kolbe na escultura) rapidamente se desvaneceram e deram lugar à abstracção no Ocidente e ao socialismo realista no Leste. Com a *Kultur* restaurada no final da década de 1940 e o legado humanista clássico da Alemanha celebrado em ambos os lados da Cortina de Ferro por ocasião do 200º aniversário do nascimento de Goethe em 1949, a abstracção americana e a arte *informel* parisiense tornaram-se dominantes no Oeste; enquanto o socialismo realista, com a sua doutrina Lukácsiana antimodernista da obra de arte orgânica fechada, passou a ser o único idioma no Leste. A literatura teve um percurso similar. Nos anos imediatamente a seguir à guerra, uma espécie de humanismo cristão impotente prevaleceu nos romances de Elisabeth Langgässer e Ilse Aichinger e uma ausência de tempo e lugar kafkiana tomou controlo em *A Cidade Além do Rio* de Hermann Kasack (1947; trad. 1953). Do início e até meados da década de 1950, surgiu uma onda de absurdismo vinda de França, deslocando a literatura para o reino da parábola abstracta e da alegoria no rescaldo de Ionesco e Beckett. Kafka foi lido como se fosse um autor contemporâneo. Quer a abstracção na pintura, quer a parábola na literatura procuravam expressar uma condição humana universal de alienação e assim serviram a uma política da memória apologética num contexto que requeria enfrentar a culpa específica e a responsabilidade por um dos mais sanguinários regimes da História humana. Para além do filme de Wolfgang Staudte *Os Assassinos Estão Entre Nós* (1946), apenas poucos trabalhos literários, como os romances de Wolfgang Koeppen *Tauben im Gras* (1951) [Pombos na Relva] e *Tod in Rom* (1954) [Morte em Roma] confrontaram explicitamente e de formas formalmente exigentes o que W. G. Sebald chamou de “o real estado de ruína material e moral em que o país se encontrava”². À medida que a desnazificação foi abreviada no Ocidente e o antifascismo oficial se estabeleceu como ideologia de estado no Leste, ambas as Alemanhas tomaram as suas posições como estados da frente da Guerra Fria. O milagre económico e a reconstrução socialista bloquearam as memórias traumáticas e o lamento genuíno em ambos os lados da Cortina de Ferro.

Oposições da Guerra Fria

Durante o mesmo período, a redescoberta do modernismo e da abstracção – codificados pelas duas primeiras exposições *documenta* em 1955 e 1959 – ajudaram a cultura alemã ocidental a ir para além do pântano de tradições de imagens nacionalistas e fascistas e a restabelecer ligações com os desenvolvimentos de nível internacional. Mesmo se acalentamos dúvidas acerca da qualidade da pintura de alguns dos abstraccionistas alemães da década de 1950 (Baumeister não é nenhum Picasso e Nay não é nenhum Jackson Pollock), a reconstrução do modernismo, combinada com o adoptar das tendências francesas e americanas desnacionalizaram claramente a cultura da RFA. Contudo, à medida que Ernst Wilhelm Nay e Willi Baumeister substituíram o olhar etnográfico do modernismo clássico sob o primitivo por uma celebração não-crítica do arcaico e do pré-histórico, o seu trabalho roçava o escapismo tanto em relação ao Terceiro Reich como em relação à ascensão de um consumismo obsessivo. Isto era sintomático de uma era que também testemunhou o sucesso de peças que se centravam em situações arquetípicas, como *Our Town* e *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, e o impacto do modernismo religioso de T. S. Eliot nas suas peças e na sua poesia. Internacionalização seria, mas de um modo tipicamente conservador da década de 1950.

Longe de ser uma marcha triunfal, a abstracção era ainda rejeitada pela maioria do público, enfrentando igualmente uma dura oposição da direita católica, que via toda a arte moderna como niilista e anti-humanista. Curiosamente, este debate acerca da abstracção modernista permaneceu em geral alheado das suas óbvias analogias com as políticas culturais nazis no que toca à chamada arte degenerada. E, numa outra também não reconhecida analogia, ainda que diferentemente motivada, o regime da Alemanha de Leste condenava todo o modernismo enquanto burguês, decadente e niilista, voltando a tocar as notas fundamentais estalinistas do debate realista soviético da década de 1930. Tal como antes da guerra, os reaccionários em ambos os lados da Cortina de Ferro estavam unidos no seu ataque ao niilismo e decadência, uma das reveladoras semelhanças entre Leste e Ocidente que subjaz aos conflitos políticos da Guerra Fria.

Se a adopção da abstracção internacionalizou a cena artística da Alemanha Ocidental, o internacionalismo da RDA estava, por sua vez, predicado na doutrina soviética do realismo socialista que se tornou o dogma estético da Guerra Fria através do bloco de Leste. A influente insistência lukácsiana no realismo e na mimese no Leste era plausível enquanto estratégia contra a imagística nazi, mas na sua dogmática rejeição de toda e qualquer coisa que

se assemelhasse ao modernismo enquanto método formalista, provava ser um colete-de-forças ao invés de um estímulo às artes. Em contraste, a abstracção da década de 1950 no Ocidente trouxe com ela a promessa de liberdade e experimentação, até mesmo quando as suas cores base em Baumeister, Nay e Fritz Winter permaneciam reveladoramente sombrias e escuras. Inevitavelmente a abstracção não podia activamente confrontar o passado, e muito cedo ossificou em dogma de mercado. Os artistas da Alemanha de Leste, pela sua parte, tiveram de enfrentar a censura na década de 1950, mas eventualmente alguns conseguiram operar nas margens da estética prescrita pelo Estado (Willi Sitte, Harald Metzkes), se não mesmo em dissidência silenciosa. Não obstante, no discurso público e na prática, a oposição redutora da Guerra Fria entre abstracção e figuração, modernismo e realismo, imperou até ao fim da década de 1950. Ambas permaneceram bastante provincianas e nenhuma tinha muito a dizer sobre o Holocausto.

Uma outra característica é comum à literatura e à pintura nas duas Alemanhas: referências explícitas à divisão causada pela Guerra Fria na nação em si estão grandemente ausentes. Com raras excepções, não é retratada na pintura, nem, além dos romances de espões, narrada extensivamente em ficção. É verdade que Jörg Immendorff relacionou-se com o artista de Dresden A. R. Penck do outro lado do Muro de Berlim, um dos muito poucos contactos directos entre artistas do Leste e do Ocidente antes do fim da década de 1970, e ambos fizeram da divisão alemã um tema das suas pinturas (Immendorff em *Café Deutschland*; Penck em *Der Übergang* [A Travessia]). Existem também as pinturas do Muro de Berlim dos expressionistas de Moritzplatz (assim chamados devido à Gallery am Moritzplatz, ponto central de artistas Neue Wilden como Rainer Fetting e Salomé), mas as figuras do Muro eram aqui mais um símbolo de alienação universal na tradição do expressionismo urbano do que uma cifra de divisão nacional.

Os romances de autores do Leste e do Ocidente incluem ocasionalmente excursões dos seus protagonistas à outra Alemanha (de que tipicamente não gostam) mas estes momentos narrativos permanecem marginais em Uwe Johnson, Heinrich Böll ou Christa Wolf. Não existe um Pynchon alemão para retratar a paranóia e a hostilidade da Guerra Fria que dominou a política da Alemanha até ao final da década de 1960, quando a nova Ostpolitik do chanceler Willy Brandt iniciou um novo estágio nas relações entre Leste e Ocidente. Além de *Zwei Ansichten* [Duas Vistas] de Johnson (1965), *Der Mauerspringer* [O Saltador do Muro] de Peter Schneider, muito posterior (1982) e algumas das peças de Heiner Müller acerca do fratricídio alemão, como *Germania, Morte em Berlim* (1977), a relação horizontal

Leste-Ocidente está largamente ausente da literatura bem como da pintura, enquanto o eixo vertical entre presente e passado é dominante nas duas Alemanhas desde cedo, embora de formas radicalmente diferentes.

Esta ausência do presente e presença do passado é facilmente explicável. Dado o abuso da identidade nacional no Terceiro Reich, os artistas do Leste ou do Ocidente não estavam, muito simplesmente, interessados em assuntos de unidade nacional ou cultura nacional. Um nacionalismo negativo imperou em ambos os lados do Muro. E até à década de 1970, a Cortina de Ferro e o Muro efectivamente mantiveram o Leste e o Ocidente separados ao passo que as memórias do passado – conscientes, reprimidas ou inconscientes – apontavam para certos aspectos em comum. Ao mesmo tempo, a divisão do país causada pela Guerra Fria era como um véu invisível que moldava a percepção dos artistas tanto do “socialismo real existente” como do “realismo capitalista”, como Polke e Richter lhe chamaram. Mas nenhuma das Alemanhas era exótica ou atraente o suficiente para a outra, de forma a desencadear a imaginação criativa, e ambas tentaram virar a memória do Terceiro Reich e do Holocausto em sua própria vantagem no confronto cultural da Guerra Fria. A divisão nacional é assim invariavelmente refractada através das memórias do Terceiro Reich. Mas aqui fica mais uma ausência: o foco permaneceu nos alemães, mais do que nas suas vítimas – na alegada lógica da história alemã, na criminalidade do regime, no desejo de provar a legitimidade do respectivo estado do pós-guerra. Lembrar o Terceiro Reich não era a mesma coisa que a lembrança do Holocausto. Em retrospectiva, a ausência das vítimas do Holocausto da produção artística da altura – e entrando bem dentro da década de 1970 – é de facto bastante assombrosa. O trabalho de 1958 de Wolf Vostell das montagens de objectos encontrados (*Auschwitz Floodlight*, *German View* e *Treblinka*) são uma singular excepção. Um ano mais tarde, no seu ensaio seminal de 1959, “O que significa enfrentar e aceitar o passado?”, Adorno relacionou a evasão dominante e destruição da memória à patologia da reconstrução pós-fascista.³

O paradoxo das primeiras décadas do pós-guerra é que o Holocausto esteve sempre subliminarmente presente no confronto da Guerra Fria, ao mesmo tempo que era evitado ou reprimido por ambos os lados. Muito frequentemente estava presente como uma cifra politicamente empregue, não como um tema de real conhecimento histórico ou como um totalmente compreendido reconhecimento da culpa simbólica colectiva. Isto só mudou substantivamente na década de 1980 e na década pós-unificação, mas as sementes para um novo consenso nacional relativo à memória do Holocausto tinham sido semeadas por uns poucos artistas na década de 1960.

E ainda assim permanecia uma aporia fundamental. No seu *Dialéctica Negativa* (1966), Adorno voltou atrás no que tinha sido amplamente vista como a sua anterior proibição de representar o Holocausto: “O sofrimento perene tem tanto direito à expressão como um homem torturado tem de gritar.”⁴ Como é que qualquer artista alemão do pós-guerra podia alegar dar voz às vítimas do Holocausto sem ou usurpar a sua posição ao “falar por eles” ou adoptar uma posição moralizante redutora? A invisibilidade dos Judeus na Alemanha do pós-guerra era uma realidade que passou para o reino das representações. E ainda assim a ausência do Holocausto ou das figuras judias nas primeiras décadas do pós-guerra na literatura, cinema e pintura não deve ser condenada de forma simplista ao compará-la com a sua avassaladora presença figurativa na cultura da memória do período pós-1989. Podem existir rastros da presença na ausência da representação, tanto quanto a presença na representação pode levar a novas formas de esquecimento e de invisibilidade.

A década de 1960 como ponto de viragem

É importante reconhecer o quão lentamente as representações do Holocausto emergiram nas artes de ambas as Alemanhas. Contudo, devemos evitar o perigo de medir esse passado com base em padrões posteriores de rituais de comemoração. As generalizadas obsessões de memória relativas ao passado nazi e ao Holocausto que caracterizam o nosso presente são de relativamente recente geração. Tal não é alegar, como alguns fizeram, que os alemães simplesmente ignoraram o passado até a série de televisão americana de 1979 *Holocausto* os ter forçado a abrir os olhos. Embora não tenha sido amplamente chamado de “Holocausto” até mais tarde, o assassinato sistemático dos judeus europeus foi publicamente reconhecido em ambas as Alemanhas nos primeiros anos do pós-guerra, e esteve presente de múltiplas formas logo desde a abertura dos campos e nos julgamentos de Nuremberga. Como noutros casos, a memória do genocídio moveu-se por espasmos e teve início antes de se ter tornado um foco sustentado na cultura da Alemanha Ocidental e no mundo em geral. Emergiu energicamente com o documentário de Alain Resnais *Noite e Nevoeiro* (1995) e com as muitas performances de Frances Goodrich, assim como com a peça de Albert Hackett adaptada do *Diário de Anne Frank*, obras que surgiram de França e dos Estados Unidos respectivamente. No entanto, a opinião pública da altura estava muito mais preocupada com as noções de guerra nuclear, rearmamento alemão, e anti-comunismo do que com o Holocausto.

A situação mudou apenas no início da década de 1960, quando o julgamento de Eichmann em Jerusalém tomou o palco principal, e o subsequente julgamento relativo a Auschwitz, em Frankfurt, exaustivamente transcrito pela imprensa, gerou uma das maiores articulações artísticas da memória do Holocausto na Alemanha: a peça do exilado Peter Weiss *O Interrogatório* (1965, trad. 1966), que se tornou num evento teatral definidor em ambas as Alemanhas na altura. E ainda assim, mesmo na década de 1960, a memória do Holocausto não foi tão central para a produção cultural como viria a ser durante a década de 1980, existindo sempre vastas diferenças entre as políticas da memória do Leste e do Ocidente. É, de facto, uma das ironias da Alemanha do pós-guerra que o governo da Alemanha Ocidental, repleto de antigos nazis e a avançar vagarosamente no que dizia respeito a acusar criminosos de guerra, tenha dado início à restituição e se tenha tornado um sólido apoiante de Israel, enquanto o regime da Alemanha de Leste seguiu de forma servil a liderança de Moscovo, transbordando de anti-semitismo e adoptando políticas anti-Israel. Mais determinada e eficiente do que a RFA em purgar nazis da vida pública, o governo oficial da RDA ignorou em grande parte a memória do Holocausto, alegando estar livre de culpa e celebrando um antifascismo legitimante. De facto, o antifascismo da sua primeira geração de líderes foi o mito fundador da RDA e as políticas da memória do país focavam-se nos “bombardeamentos de terror anglo-americanos” de Dresden mais do que na responsabilidade alemã pelo Holocausto. Em ambos os países existia um contrato tácito: as memórias públicas encobriam as privadas, baixando véus sobre os crimes e criminosos passados.

No Ocidente, por outro lado, a memória da experiência dos bombardeamentos de saturação foi publicamente reprimida (o que se revela bastante plausível, já que a RFA se tinha tornado um membro da NATO), embora tenha sido mobilizada vezes suficientes no discurso intergeracional para argumentar que os Aliados também tinham cometido crimes de guerra. Uma enorme auto-avaliação nacional dos legados do Terceiro Reich emergiu, contudo, apenas no rescaldo da rebelião geracional da década de 1960. Muitos esquerdistas da Alemanha Ocidental da altura focavam-se no Holocausto, mas viam-no, de forma bastante dogmática, enquanto resultado do capitalismo, uma visão que molda até a poderosa peça documental de Weiss sobre o julgamento relativo a Auschwitz, em Frankfurt. Depois, a Guerra dos Seis Dias de 1967 no Médio Oriente causou uma profunda divisão na Esquerda e levou, em revolta contra o oficial filo-semitismo do *status quo* alemão, a uma identificação, muitas vezes com fins egoístas, com a luta dos palestinos enquanto vítimas de um conflito mais amplo no Médio Oriente.

A trajetória da Facção do Exército Vermelho em direcção ao caos foi um resultado directo desta constelação.

Foi só no período pós-1968 que o Holocausto se tornou um tema sério das políticas de memória cultural. E foi só no final da década de 1990 e com a publicação de *História Natural da Destruição* (1999; trad. port. 2006) de W. G. Sebald, que o segundo tópico do esquecimento voluntário – a guerra aérea contra as cidades alemãs – se torna parte, na altura, de um enorme debate nacional que veio coincidir com o fim da geração que tinha vivido esta experiência traumática. Mas estes dois conjuntos de memórias, sugeriria eu, estiveram sempre lá – o conhecimento dos campos de morte, que ao fim e ao cabo não eram um trauma alemão, e as memórias dos bombardeamentos, traumáticas para a quase totalidade da população urbana do país. A justaposição do Holocausto e da guerra aérea definiram sempre o complexo papel dos alemães enquanto simultaneamente agressores e vítimas – vítimas em consequência das suas próprias acções, mas vítimas em todo o caso. Esta dialéctica vítima/agressor impregnou a relação entre gerações, moldou a relação com Israel e a Palestina e apareceu de forma deslocalizada tanto a nível geracional como político, no conflito entre o estado da Alemanha Ocidental e a Facção do Exército Vermelho, que ocupou tanto da política da década de 1970, uma década muitas vezes descrita como *bleierne Zeit* (Anos de Chumbo). Foi articulada de forma cinemática em *A Alemanha no Outono* (1978), um projecto de colaboração acerca da Facção do Exército Vermelho entre os realizadores Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Fassbinder, entre outros, e emergiu onze anos mais tarde como um tema de memória de seu próprio direito com as pinturas Stammheim baseadas em fotos de perfil de Gerhard Richter.

Novas Partidas nas Artes

A revolta geracional da década de 1960 foi muitas vezes reputada por ter iniciado o confronto sério da Alemanha com os legados vivos do passado nazi e do Holocausto. Os anos 60 foram também a década que redescobriu e adoptou aquele outro modernismo – o da vanguarda histórica (o dada de Berlim) e da esquerda intelectual de Weimar (incluindo Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a escola de Frankfurt). Estes legados permitiram que se pensasse o modernismo e o realismo enquanto relacionáveis mais do que irreconciliáveis. Não é coincidência que a década de 1960 também redescobrisse o debate vital entre expressionismo e realismo, muito do qual tinha enchido as páginas dos jornais

Das Wort e Internationale Literatur, publicados na década de 1930 pelos exilados alemães em Moscovo. Esse debate tinha já prefigurado a oposição radical entre abstracção e figuração, modernismo e realismo, nos escritos de Georg Lukács, cuja autoridade determinou a doutrina do realismo socialista na RDA do pós-guerra até meados da década de 1950. A contraposição a Lukács foi articulada por Anna Seghers, Brecht e Bloch, que já na década de 1930 argumentavam pelo modernismo enquanto um realismo para o século XX.⁵

À medida que a oposição radical da Guerra Fria entre abstracção e realismo começou a desvanecer na década de 1960, uns poucos artistas alemães dedicaram-se à história real do Holocausto e seus efeitos. Levantaram a prevalectante proibição da imagística nazi que tinha dominado na alta cultura. Foi como se imagens há muito esquecidas ou reprimidas na memória voltassem, ainda que de forma altamente estilizada, às pinturas de Georg Baselitz, Eugen Schönebeck, Markus Lüpertz, Richter e Kiefer, na RFA. Na literatura, o quotidiano vivido sob o jugo do fascismo tornou-se um tema central em Grass, Walser, Böll, Kluge e Wolf – mas era o quotidiano de gentios alemães, não de judeus alemães.

É significativo que os novos usos da figuração na pintura, embora muito diferentes de artista para artista, tenham sido primariamente iniciados por artistas que tinham crescido rodeados pelas exigências pelo realismo antes de saírem da RDA e se reinstalarem no Ocidente (todos os acima mencionados excepto Kiefer). Estes artistas não estavam, assim, submersos pelo dogma da abstracção e arte *informel*. As suas estratégias pictóricas iam desde os corpos masculinos expressivos e distorcidos das pinturas edipianas de Baselitz e do uso provocante de capacetes de ferro, uniformes e bandeiras de Lüpertz enquanto adereços da pompa nazi, à transferência de fotografia para tela de Richter, com a sua típica névoa de pintura e a mistura de Kiefer de pinceladas expressionistas e expressionistas abstractas na sua pintura da arquitectura nazi e pinturas da memória do Holocausto. Constituiria um desafio ler o controverso *Deutschlands Geisteshelden* (Os Heróis Espirituais da Alemanha) como uma resposta ao projecto fotográfico de 1972 de Richter na Bienal de Veneza, 48 *Tafeln* (48 retratos), e então relacionar ambos com a representação de figuras históricas no *Café Deutschland* de Immendorff.

Através de diferentes estratégias pictóricas e mediáticas e com intenções muito diferentes, todos os três tentam lidar explicitamente com as tradições intelectuais fracturadas da Alemanha, e fazem-no recorrendo tanto à figuração como à abstracção. O trabalho de Lüpertz e especialmente o de Kiefer – que era politicamente muito mais desafiante para o consenso da esquerda

liberal da Alemanha Ocidental e para as suas proibições de imagens do que as pinturas fotográficas de família enevoadas e politicamente neutras e frias – foi muitas vezes mal-entendido enquanto profascismo pelos críticos *bien-pensant* da Alemanha. O que não foi observado nesta visão repleta de tabus em relação à obra de Kiefer foi o facto de toda a sua pintura e escultura das décadas de 1970 e 80 ter sido uma resposta à exigência atrasada de agarrar com firmeza os mundos de imagem fascista reprimida e os seus efeitos sobre o presente. Kiefer fez isto de forma provocante ao reflectir pictoricamente sobre temáticas de monumentalismo em ruínas, sobre o destino da pintura depois de Auschwitz, sobre o papel da pintura romântica de paisagens de alto horizonte, sobre o mito do artista génio, e sobre a relação entre a tradição intelectual alemã e o Holocausto. Devido ao poder de zonas tabu discursivas e visuais na Alemanha, o seu projecto crítico, em parte análogo a muito do cinema Novo Alemão dos mesmos anos, foi muitas vezes mais bem entendido no estrangeiro do que no seu país natal.

Na RDA, a nova escola de pintores que emerge até à década de 1960 em Leipzig, abandonou cada vez mais a pintura de género idealizante da reconstrução socialista, virando-se, em vez disso, para os espectros do passado, quer abordando temas históricos e antifascistas (a série *Dr. jur. Schulze* de Werner Tübke, a pintura de Bernhard Heisig de Nazis e *Communards*) quer utilizando uma pintura de parábola metafórica (Wolfgang Mattheuer), mas ambas as abordagens se defendem de qualquer crítica frontal à sua própria ditadura. O antifascismo e o anticapitalismo imperavam, e não se pode negar que a presença da censura afectou o trabalho de pintores como Tübke, Sitte e Heisig, produzindo uma veia conformista em todos os três. E ainda assim, também no seu trabalho, como no dos escritores Wolf, Müller e Volker Braun, lentamente emergiram espaços de crítica política, conquistados a custo sob a pressão da censura e de uma autocritica imposta. O desvio estético das normas socialistas realistas, combinado com o compromisso continuado com o socialismo enquanto utopia abstracta, emergiu mudo e formulado nos maneirismos barrocos exuberantes de Tübke ou na “linguagem escrava” que eludia a censura de imagística bíblica ou mitológica. Em trabalhos como *Die Flucht des Sisyphos* de Mattheuer (A Fuga de Sísifo, 1972) e *Kain* (Caim), tal como nas peças de Müller *Filoctetes* (1965) e *Hércules 5* (1966), o mito e a parábola funcionavam como crítica subliminar num sistema de censura de estado, ao passo que seriam considerados instrumentos meramente escapistas numa sociedade sem essas restrições sobre a expressão crítica. Não é uma coincidência que Kafka tenha sido lido na Europa de Leste como um crítico do socialismo burocrático, ao passo que

no Ocidente tenha sido lido como representando a alienação existencial universal.

Na Alemanha Ocidental, os julgamentos de Eichmann e Auschwitz (1961 e 1963-65 respectivamente) desencadearam o confronto da geração do pós-guerra com o passado nazi dos seus pais, bem como do de muitos representantes das elites políticas e industriais. Contudo, os ataques ao patriarcado e as estruturas edipianas de poder dentro da família e do estado alemães tinham precedência sobre as preocupações com as vítimas do genocídio. Esta era a dimensão da revolta geracional partilhada com o que se tornou globalmente conhecido como “1968”. Na literatura, bem como na vida intelectual em geral, este confronto resultava numa crítica radical do presente, muitas vezes subjectivamente aguda e provocantemente expressiva, como nos desfigurados e monstruosamente mutilados corpos de pais e filhos de Baselitz ou nos escritos de protesto inspirados na cultura *beat* de Rolf Dieter Brinkmann. Por vezes, esta crítica era aportada de uma forma mais objectiva, como nas pinturas fotográficas de Richter (*Onkel Rudi*) [Tio Rudi] ou nas peças documentais de Rolf Hochhuth, Peter Weiss e Heinar Kipphardt. Não obstante, o compromisso político em geral na RFA era muito mais limitado nas artes visuais do que na literatura, numa época em que a teoria social, a sociologia e o pensamento político se tinham tornado os discursos dominantes da vida intelectual.

Nos debates políticos de meados até finais da década de 1960, com a sua crítica radical de toda a estética enquanto burguesa e escapista, muitos na esquerda da Alemanha Ocidental, enraivecidos por revelações da existência de antigos nazis a ocuparem posições chave do governo e ansiosos por provar o seu antifascismo, adoptaram a noção patrocinada pela RDA que a RFA era um estado protofascista. Esta visão estava fundamentada numa análise marxista da democracia ocidental e num entendimento unidimensional do liberalismo enquanto “tolerância repressiva”. As fábricas da morte eram vistas como representando a lógica da exploração capitalista levada ao extremo. A indignação legítima relativamente à Guerra do Vietname levou a uma redutora identificação do capitalismo norte-americano com o fascismo – uma internacionalização política do passado alemão que deu aos protestantes uma espécie de sentido atrasado de antifascismo, em parte genuíno, em parte iludido. Tal como na década de 1950, o Holocausto permaneceu uma cifra a ser mobilizada por motivos políticos – não é de admirar que não figurasse nas representações visuais da altura. Os primeiros neoexpressionistas como Baselitz e Lüpertz, bem como (de maneira diferente) Richter e Sigmar Polke dedicaram-se à imagística nazi com intenção crítica, mas a imagística do

Holocausto em si permaneceu ausente do seu trabalho. Kiefer continuou a ser a exceção com algumas das suas pinturas. Atribuir esta ausência a algum entendimento mais profundo de um *Bilderverbot* seria dar demasiado mérito aos artistas; o seu trabalho estava geralmente em linha com o *Zeitgeist*.

O radicalismo da década de 1960 nas artes visuais nem sequer se manifestou em primeiro lugar na pintura. Existiram *happenings* e performances radicais do movimento transatlântico Fluxus, mas além do *happening* em Aachen a 20 de Julho de 1964, que teve lugar no vigésimo aniversário da falhada conspiração da Wehrmacht contra Hitler (e que acabou em tumulto com Beuys a ficar com o nariz a sangrar), Fluxus não se centrou nas políticas da memória e história alemãs. Nem o fez o trabalho de memória consideravelmente biográfico de Beuys, desses anos, que, exceptuando talvez a sua *Auschwitz Demonstration* (1956-64), foi bom para os *happenings* controversos, mas ficou-lhes a faltar a pungência dos trabalhos de *dé-collage* política de Wolf Vostell, das primeiras pinturas de Immendorff e das instalações de Hans Haacke. Não é de admirar que Beuys se tenha tornado um artista central naquilo a que o curador Harald Szeeman mais tarde apelidou de “mitologia individual” no *documenta 5* em 1972.

Existia um consenso entre os artistas da década de 1960 no que dizia respeito à necessidade de rejeitar a abstracção e a arte *informel* como estereis e obsoletas, mas não muito para além disso. Esta rejeição pôde tomar as formas algo idealistas dos trabalhos de luz esteticamente deslumbrantes do Grupo Zero (Otto Piene, Heinz Mack, Günther Uecker) no início da década de 1960, que foram tão importantes para o *documenta 3* em 1964. Foi uma obra que saiu de forma decisiva das sombras do passado alemão, adoptando o levantamento juvenil dos anos Kennedy antes do escalar do Vietname e da violência crescente do fim da década de 1960. E, no que toca ao *documenta 4* em 1968, o foco na pop e na op arte, no minimalismo e na pintura de campo de cor, parecia estranhamente desligado do *Zeitgeist*, que tinha migrado para a teoria política, para a sociologia e para uma crítica radical da cultura de consumo. Os protestos do fim dos anos 60 faziam pontaria ao anticomunismo da Guerra Fria, à Guerra do Vietname, ao colonialismo e ao perigo que se fazia sentir de um nazismo reanimado na Alemanha Ocidental. A iconografia política pop de Thomas Bayrle abordava a Guerra Fria, mas o seu foco em relação à China foi internacional e não tratava a divisão nacional da Alemanha.

Os *happenings* políticos estavam na ordem do dia, mas a esquerda radical na Alemanha Ocidental tinha-se tornado cada vez mais antiestética e condenava até as artes visuais progressivas enquanto elitistas e burguesas.

Exceptuando uns poucos eventos, tais como a exposição multi-artista de Berlim em 1967, *Hommage à Lidice* (a aldeia checa que foi arrasada e todos os seus habitantes mortos em vingança pelo assassinato partidário de uma figura nazi central), as intervenções políticas directas feitas por artistas plásticos eram raras. Vostell, Haacke e poucos outros eram a excepção. Muita da arte, do Leste ou do Ocidente, permaneceu alheada dos crescentes protestos políticos, assim como do questionar radical das categorias estéticas petrificadas que emergiram na cena artística internacional de *happenings*, minimalismo e conceptualismo. Simultaneamente, as fronteiras entre Leste e Ocidente tornaram-se porosas durante a década de 1970, em resultado de tratados entre a RDA e a RFA. Especialmente depois da expatriação forçada do cantor Wolf Biermann da RDA em 1976, quando estava numa digressão de concertos pela Alemanha Ocidental, e devido à renovada repressão cultural na Alemanha de Leste, uma onda de artistas, escritores, encenadores e actores abandonaram a RDA pelo Ocidente, dando um novo impulso à cena cultural da Alemanha Ocidental.

A Ascensão de uma Cultura da Memória Pública

Na década de 1980, a memória do Holocausto entrou na esfera pública de formas mais amplas, articulada em projectos locais e regionais de história oral, na ascensão da literatura de testemunho, e especialmente no cinema e na televisão. Este desenvolvimento foi crucial para criar uma muito mais ampla esfera da memória pública do que aquela gerada pelas peças de Weiss, as montagens de Vostell ou as pinturas de Kiefer na década de 1970. Os filmes e as séries de televisão sobre o Holocausto e o Terceiro Reich, em combinação com aniversários históricos chave, chegaram a grandes audiências e criaram um duradouro *boom* da memória pública com todas as suas repetições, os seus rituais de *Betroffenheit* (choque, desânimo, preocupação), alegações acerca da quebra de tabus (tal como a controversa reunião de Helmut Kohl e Ronald Reagan no cemitério de Bitburg, onde, entre outros, se encontravam túmulos de oficiais das SS), lapsos freudianos e controvérsias acerca de como falar e escrever sobre o passado (tal como o discurso do político Philipp Jenninger a imitar as crenças dos alemães “normais” nos anos 30). O Holocausto passou a ocupar o centro do palco em todas as discussões públicas acerca do passado nazi. Esta obsessão memorial pode, por sua vez, ser vista como a base discursiva para a onda daquilo a que James Young chamou de contramonumentos: o trabalho de artistas como Jochen e Esther Gerz, Horst Hoheisel, Alfred Hrdlicka e Norbert Radermacher.⁷

Em comparação com esta realidade, a preocupação profunda com o passado alemão desvaneceu das empresas mais tradicionais das artes visuais, como a pintura ou o desenho. Não foi Kiefer mas Polke, um pintor muito focado nas imagens mediáticas, que se tornou na grande influência da seguinte geração de pintores. Uns poucos artistas mais jovens, como Kippenberger (*Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*) [Mesmo com a melhor da boa-vontade não encontro a cruz suástica], ou Albert Oehlen (*Führerhauptquartier*) [Quartel-General do *Führer*] revelaram o que estes artistas viam ser a artificialidade e a *mise-en-scène*, não só de pintores mais velhos como Lüpertz, Immendorff e Kiefer, mas da cultura da memória pública em geral, que, para eles, alimentava ainda uma outra espécie de esquecimento. Mas a intensidade da sua crítica parece significativamente reduzida em comparação à das gerações anteriores.

A cultura memorial do Holocausto tornou-se cada vez mais internacional na década de 1990, resultando em vários projectos espectaculares de museus, como o Museu do Holocausto em Washington e o Museu Judaico de Daniel Libeskind em Berlim. O Holocausto tornou-se uma empresa museal no sentido em que a geração que o experienciou e testemunhou tinha passado e as gerações mais jovens apenas conheciam “o Holocausto” em segunda e terceira mão, através de imagens, filmes e documentos. Uma cultura da memória transnacional emergiu, centrando-se tanto e de tal forma no passado que qualquer imaginação futura definhava. A arquitectura, ao contrário da escultura, tornou-se o meio preferido do Holocausto e de outras comemorações traumáticas pelo mundo fora. Essa realidade encontra-se espelhada no *Memorial aos Judeus Assassinados na Europa* em Berlim, do arquitecto americano Peter Eisenman, bem como nos planos de Michael Arad e Peter Walker para o memorial do 11 de Setembro em Nova Iorque. A lógica para esta mudança da escultura para a arquitectura é complexa, mas aponta certamente para as possibilidades limitadas da escultura tradicional ou modernista enquanto meio e sítio de comemoração pública.

Simultaneamente, estes museus e memoriais trouxeram com eles o perigo de uma outra espécie de esquecimento nesta nova e ritualizada cultura memorial. Se a consolidação e a reconstrução cultural ao nível nacional foram conseguidas na Alemanha da década de 1940 ao celebrar a herança clássica tanto no Leste como no Ocidente, e evitando a questão do Holocausto, então o risco hoje é o de uma outra espécie de consolo através do conforto moralizante e dos rituais de comemoração. Parece-me que, de formas diferentes, os trabalhos de Immendorff (apesar do seu machismo activista), Baselitz (apesar da sua pubertária raiva edipiana), Kiefer (apesar da sua sedução pelo

monumental e a sua dissimulada insistência no génio artístico) e Richter (apesar da sua abstinência política) contribuíram para um confronto sério da Alemanha com o seu passado e presente e alcançaram a sua ressonância internacional desta forma. Estes artistas sabem que não existe uma só narrativa coerente da história nacional ou da história de arte nacional. Esse é o seu legado para o século XXI, a ainda mais uma geração de pintores como Neo Rauch e Daniel Richter. Os artistas mais velhos da primeira geração genuinamente pertencente ao pós-guerra conseguiram, na pintura, o que os contramonumentos conseguiram atingir ao problematizar o meio tradicional do monumento. No final, contudo, nem a pintura nem o monumento podem resolver a derradeira aporia de todo o trabalho da memória no fim do século XX: o facto de que os desastres do passado não podem ser refeitos e continuam a assombrar a nossa imaginação.

Coda: Pós-1989

Quando os museus e os curadores começaram a olhar para a arte da Alemanha de Leste e Alemanha Ocidental comparativamente, depois da queda do muro de Berlim, o fim da divisão alemã resultou em algo que pode ser considerado como tendo sido um último caso da política cultural da Guerra Fria. Todos os preconceitos ocidentais antigos sobre os pintores estatais da Alemanha de Leste floresceram em público e a tese de uma segunda culpa alemã coloriu todas as colaborações de artistas e intelectuais com a Stasi. Em jogo mais uma vez, como em 1945, estava o tema de uma “emigração interior” e os seus compromissos políticos. Os *media* ocidentais tinham vindo a esperar dissidência activa e pública dos artistas da Europa de Leste. Escritores como Wolf e Müller tinham sido celebrados no Ocidente como dissidentes reais. Isto ignorava a complexa mistura de ajustamento e resistência existente na relação dos artistas com o estado e o seu aparelho cultural, claramente diferente do período nazi, assim como da dissidência na União Soviética e outros países da Europa de Leste. E assim que a unificação foi conseguida, a acusação de colaboração caiu em força sobre aqueles mesmos “dissidentes” que eram agora considerados como representantes oficiais da literatura e arte da RDA. Esta visão revisionista afectou Wolf e Müller no campo da literatura, tanto quanto afectou Tübke, Heisig e Mattheuer no campo da pintura, exceptuando o facto de os ataques aos escritores terem precedido os ataques aos pintores em cerca de uma década.

E no entanto havia uma diferença. O grau de separação da literatura da Alemanha de Leste e da Alemanha Ocidental nunca tinha sido tão

minucioso como nas artes visuais. Os autores da Alemanha de Leste podiam ser publicados na Alemanha Ocidental e vice-versa; nas artes visuais não havia este contacto e troca directa. A arte da Alemanha Ocidental era como uma caixa negra no Leste. A cena artística da Alemanha Ocidental, pela sua parte, simplesmente ignorava os desenvolvimentos no Leste, e os museus, as galerias, os coleccionadores e os *media*, com poucas excepções, rejeitavam a arte da Alemanha de Leste por completo. A contribuição da Alemanha de Leste para a arte alemã pareceu limitada àqueles “bons” artistas que se tinham transferido para o Ocidente e que se tinham mudado para a Berlim Ocidental ou para a RFA – Uecker, Richter, Polke, Baselitz, Penck. Foi só quando a Alemanha foi unificada que as justaposições nas artes visuais se tornaram em algo de interesse.

Mas todas as exposições da arte da Alemanha de Leste na década de 1990, e daí para a frente, desencadearam uma guerra de imagens entre o Ocidente e o Leste. O ponto alto de denúncia foi alcançado com a exposição de 1999 *Aufstieg und Fall der Moderne* (Ascensão e Queda do Modernismo) que teve lugar no Schlossmuseum, entre outros sítios, em Weimar, e que combinou arte nazi da colecção de Hitler com arte da RDA – sugerindo que a arte sob o totalitarismo equivale a arte totalitária. Em grande parte devido ao excesso de obras expostas e ao excesso de visitantes, muitos viram a exposição como análoga em gesto a *Entartete Kunst* [Arte Degenerada]. O contraponto desta estratégia de exposição redutoramente politizada foi *Kunst in der DDR* (Arte na RDA) na Neue Nationalgalerie de Berlim (2003), que evitou a política por completo, privando os trabalhos expostos e os seus visitantes do necessário contexto. A exposição, que não incluiu qualquer pintura oficial socialista realista, foi abertamente criticada por evitar as questões críticas da relação entre a arte e o estado, e por apelar à ilusão da existência de um reino puramente estético. Nenhuma das estratégias de exposição fez justiça ao seu material. Ambas ficaram bastante atrás do nível de complexidade estética e artística já atingida nos debates da década de 1930 sobre o modernismo enquanto realismo. Talvez apenas um museu não alemão pudesse levar a cabo a tarefa de montar uma exposição que torne possível pela primeira vez uma comparação genuína. E pode ser de facto ressonante que tal exposição tenha sido concebida e realizada em Los Angeles, casa temporária de exilados alemães que tinham explorado pela primeira vez o lado negro da modernidade e do modernismo.

Referências bibliográficas

1. Theodor W. Adorno, "Cultural Criticism and Society," in *Prisms*, trad. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1981).
2. W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction* (Nova Iorque: Random House, 2003), 10. [Trad. port.: *História Natural da Destruição*, Lisboa: Teorema, 2006].
3. Theodor W. Adorno, "What does coming to terms with the past mean?" (1961), in Geoffrey Hartman, ed., *Bitburg in Moral and Political Perspective* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).
4. Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics* (Nova Iorque: Continuum, 1999), 362.
5. Para alguns dos textos chave deste debate ver Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics* (Londres: New Left Books, 1977).
6. Vd. a contribuição de Herbert Marcuse para Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Jr., and Herbert Marcuse, *Critique of Pure Tolerance* (Boston: Beacon Press, 1969). [Trad. port.: *Crítica da Tolerância Pura*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970].
7. James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven: Yale University Press, 1993).

A Nostalgia das Ruínas

O dicionário define “nostalgia” como saudade de casa ou anseio por algo que ficou longe ou que já passou. A palavra é composta por *nostos* (lar) e *algia* (dor, perda, desejo). O significado primeiro da palavra remete para a noção de irreversibilidade do tempo: algo no passado que já não se pode alcançar. Desde o século XVII europeu, com a emergência de um novo sentido da temporalidade, caracterizado cada vez mais pela radical assimetria de passado, presente e futuro, a nostalgia enquanto desejo de um passado perdido transformou-se num mal moderno.¹ Este sentido predominantemente negativo da nostalgia na modernidade tem uma explicação: a nostalgia opõe-se às noções lineares de progresso e corrói-as, tanto as que respondem à dialéctica da filosofia da história como as que dizem respeito à modernização social económica. O desejo nostálgico pelo passado é, sempre, um desejo de outro lugar. Por isso, a nostalgia pode ser pensada como uma espécie de utopia invertida. No desejo nostálgico unem-se a temporalidade e a espacialidade. A ruína arquitectónica desperta a nostalgia porque combina de modo indissolúvel os desejos temporais e espaciais pelo passado. Assim, a ruína foi, e continua a ser, um impulso poderoso da nostalgia.

O culto das ruínas acompanhou, de uma ou de outra forma, a modernidade ocidental em ondas que se sucederam desde o século XVIII. Mas nos últimos quinze anos desenvolveu-se uma estranha obsessão em relação às ruínas, sobretudo nos países europeus, como parte de um discurso mais extenso sobre a memória e o trauma, o genocídio e a guerra. Esta obsessão contemporânea em relação às ruínas encobre a nostalgia sentida por um período da modernidade em que ainda não se tinha desvanecido a possibilidade de imaginar outros futuros. Encontra-se, aqui, em jogo uma nostalgia por uma modernidade que, depois das catástrofes do século XX e das feridas ainda abertas da colonização interna e externa, não se atreve a pronunciar o seu nome. Apesar de tudo, persiste a nostalgia por algo perdido quando chegou ao seu fim uma forma precoce de modernidade. O seu sinal inequívoco é a ruína.

O delírio das ruínas

Quando as promessas da modernidade jazem em pedaços como ruínas, quando nos referimos tanto literal como metaforicamente às ruínas da

modernidade, coloca-se uma pergunta chave à história cultural: o que configura o nosso imaginário das ruínas no início do século XXI e como se desenvolveu historicamente? Como é possível que falemos de uma nostalgia das ruínas quando recordamos as cidades bombardeadas da Segunda Guerra Mundial, Roterdão e Coventry, Hamburgo e Dresden, Varsóvia, Estalinegrado e Leninegrado? Os bombardeamentos não produziram simplesmente ruínas, produziram também escombros. Contudo, o mercado está saturado de surpreendentes livros ilustrados e filmes (documentais e de ficção, como, por exemplo, *A Queda: Hitler e o Fim do Terceiro Reich* de Oliver Hirschbiegel) que falam sobre as ruínas desse conflito armado. Nestes produtos, os escombros estetizados transformam-se em ruínas.

A nostalgia está em jogo no Atlântico norte quando se observam os restos em decadência da idade industrial e as suas cidades empequenecidas, nas antigas zonas industriais da Europa, na ex-União Soviética ou nos Estados Unidos: fábricas automóveis abandonadas em Detroit, monstruosos fornos de fundição de aço na bacia do Ruhr, integrados hoje nos parques públicos, gigantescos conglomerados industriais do carvão e do aço na Europa oriental, rodeados de cidades fantasmas, sinais indubitáveis do fim do socialismo. Essas ruínas e a sua representação em livros ilustrados, filmes e exposições são um claro sinal de nostalgia pelos monumentos de uma arquitectura industrial correspondente a um passado onde uma cultura pública unia o trabalho e a sua organização política. Sentimos nostalgia pelas ruínas da modernidade porque ainda nos parecem transmitir uma promessa que se desvaneceu na nossa época: a promessa de um futuro diferente. A essa nostalgia pelas ruínas do moderno podemos chamar “reflexiva”, no sentido em que Svetlana Boym emprega o termo; trata-se de uma noção que refuta o incisivo juízo que Charles Maier fez sobre a nostalgia, ao afirmar que esta está para a memória como o *kitsch* está para a arte (citado por Boym).² Boym escreve: “A nostalgia reflexiva valoriza os fragmentos de memória e temporaliza o espaço. (...) Revela que o desejo e o pensamento crítico não se opõem, do mesmo modo que as recordações afectivas não nos privam de sentir compaixão, reflectir criticamente ou julgar”.³

O fascínio actual em relação às ruínas industriais suscita uma outra pergunta. Em que medida o enamoramento pelas ruínas nos países do Atlântico norte recebe a sua força de uma imaginação anterior que se desenvolveu em relação às ruínas da Antiguidade clássica? Qual é a relação deste imaginário das ruínas com as obsessões acerca da preservação urbana, as reconstruções, o *retrofashion* e tudo o que parece expressar o medo ou a negação do carácter destrutivo do tempo? O nosso imaginário das ruínas pode ser lido

claramente como um palimpsesto de múltiplas representações e acontecimentos históricos. A intensa preocupação com as ruínas forma parte de uma corrente actual que privilegia a memória e o trauma, tanto dentro como fora da academia.

Dada esta sobredeterminação exercida sobre a nossa imaginação e conceptualização das ruínas, será que é possível a existência de uma “autêntica” ruína da modernidade enquanto objecto de uma nostalgia reflexiva? Tratarei de responder a esta pergunta remontando a um imaginário relativo às ruínas que se desenvolveu no século XVIII, na querela entre antigos e modernos, e que continuou no Romantismo através do privilégio outorgado às origens nacionais, para terminar no turismo das ruínas hoje em dia. Um aspecto chave do meu argumento será a obra de Giovanni Battista Piranesi, que considero como uma das articulações mais radicais da problemática das ruínas *dentro* da modernidade, mais do que *depois* dela. O meu interesse por Piranesi e as suas ruínas poderá ser ele próprio nostálgico, revelando uma nostalgia por uma modernidade secular que compreendeu em profundidade as agressões do tempo e as potencialidades do futuro, a destrutividade da dominação e as trágicas debilidades do presente. Uma compreensão da modernidade que – desde Piranesi e os românticos até Baudelaire, a vanguarda histórica e mais além – produziu formas enfáticas de crítica e compromisso, bem como arrebatadoras expressões artísticas.

Nestes casos, como em qualquer forma de nostalgia, é difícil traçar uma linha entre o lamento sentimental sobre a perda e a reivindicação crítica de um passado, com o objectivo de construir alternativas futuras. Mas Piranesi pode oferecer-nos lições sobre o momento em que reflectimos sobre a perda da modernidade precoce e as suas visões de futuros diferentes.

Para ligar o conceito abstracto de autenticidade ao conceito concreto das ruínas e do seu imaginário, apoio-me na ideia de que tanto a ruína, no seu sentido pleno, como a noção de autenticidade são temas centrais da própria modernidade, mais do que preocupações que tenham surgido apenas no fim do século XX. A modernidade *enquanto* ruína foi um tema central antes do século XX e certamente antes do pós-modernismo. O que provocatoriamente chamo de a “ruína autêntica” não se deve entender como uma essência ontológica da ruína, mas sim como uma constelação significativa, tanto conceptual como arquitectónica, que designa momentos de decadência e desagregação logo no início da modernidade, no século XVIII. Assim como o imaginário das ruínas, longe de ser um produto final, foi criado no início da modernidade, a noção de autenticidade é um conceito histórico produzido, como a nostalgia, pela modernidade, e não se refere a uma essência

transcendente atemporal nem a um estado de graça pré-moderno. Unida na arte e na literatura do século XVIII às noções de autoria, génio, originalidade, individualidade, carácter único e subjectividade, a ideia de autenticidade acumulou desejos e intensidades quanto mais se viu ameaçada pela alienação, a inautenticidade e a reproduzibilidade. Como termo num amplo campo semântico, alcançou o seu apogeu na segunda metade do século XX, em paralelo com o florescimento de nostalgias de todo o tipo, e actualmente circula como retro-autenticidade, reconstruções autênticas e “consultadorias de autenticidade” na internet, fenómenos que implicitamente negam o que dizem ser. Ao mesmo tempo, a autenticidade está a atravessar tempos difíceis no âmbito do discurso intelectual. De Adorno a Derrida, esta foi denegrida como ideologia ou metafísica, ligada ao jargão da *Eigentlichkeit* [Autenticidade], à pseudo-individualização e aos enganos da presença.

Não estou convencido, contudo, que devamos abandonar totalmente esse conceito e apoio-me no facto de que até mesmo Adorno, um dos críticos mais radicais da forma pós-1945 da *Eigentlichkeit*, continuou a referir-se à autenticidade da arte de vanguarda enquanto negação radical. A noção de autenticidade de Adorno é uma noção de autenticidade consciente da sua própria historicidade. Assim, situo a “autêntica ruína” da modernidade no século XVIII e tratarei de demonstrar que este imaginário precoce habita ainda os nossos discursos sobre as ruínas da modernidade. Reconheço, no entanto que o século XX produziu um imaginário muito diferente, que afundou na obsolescência o imaginário precoce sobre as ruínas autênticas. As ruínas genuínas (*echt*, em alemão, para diferenciar de autêntico) metamorfosearam-se. O traço de decadência, erosão e regresso à natureza, central nas ruínas do século XVIII e nos seus encantos românticos, elimina-se quando as ruínas romanas são desinfectadas e empregues como cenário para uma ópera ao ar livre, como sucedeu com as de Caracalla; quando as ruínas de um castelo medieval ou de mansões decadentes de séculos posteriores são restauradas para se converterem em sedes de conferências, hotéis ou alugueres temporários (os *paradores* espanhóis e o Landmark Trust no Reino Unido); quando as ruínas industriais se convertem em centros culturais ou quando um museu como a Tate Modern se instala numa das zonas industriais do South Bank do Tamisa. A autenticidade tornou-se parte do fenómeno de preservação museificante, facto que só logra em aumentar a nostalgia.

As “ruínas autênticas”, como ainda existiam no século XVIII e XIX, já não têm lugar na cultura mercantil e memorialista do capitalismo tardio. As coisas, transformadas em mercadorias, envelhecem mal. Tornam-se obsoletas, atiram-se para o lixo ou são recicladas. Os edifícios são destruídos ou

restaurados. Na era do turbocapitalismo, as coisas têm poucas possibilidades de envelhecer e converter-se em ruínas e isto acontece, ironicamente, numa altura em que a idade média das populações aumenta. A ruína do século XXI é detrito ou restauração. Neste último caso, a idade real foi eliminada por um *lifting* inverso: trata-se de fazer com que o novo pareça velho, em vez de fazer com que o velho pareça novo. As modas de reprodução *retro* fazem com que seja cada vez mais difícil reconhecer o que é genuinamente velho numa cultura de preservação e restauração. Alexander Kluge afirmou-o em certa ocasião de maneira reveladora: trata-se da “ofensiva do presente sobre o resto do tempo”.

Autenticidade e nostalgia

No final do século XX, como sustentou Lyotard, a arquitectura e a filosofia ficaram em ruínas e deixaram-nos apenas a opção de “escrever sobre as ruínas” como uma espécie de micrologia.⁴ Sendo assim, surge a seguinte pergunta: não estará toda a tradição do pensamento moderno, até este ter alcançado o pós-modernismo, obscurecida por uma imaginação catastrofista e um imaginário de ruínas que acompanhou a trajectória da modernidade desde o século XVIII? As peças arquitectónicas destruídas ou em decadência parecem ser um tema indispensável desta tradição. Diferentes tipos de ruínas verdadeiras funcionam como ecrãs nos quais a modernidade projecta uma articulação de temporalidades assíncronas e a sua obsessão com o passar do tempo.⁵ Se, tal como afirmou Benjamin, a alegoria no reino do pensamento corresponde à ruína no reino das coisas, isto significa que o princípio produtivo da arte, da literatura e da arquitectura modernas estará *a priori* dirigido no sentido do ruinoso.⁶ Da mesma forma, para Adorno as obras modernas mais autênticas são as que objectiva e formalmente estão determinadas por um presente em ruínas. A ruína arquitectónica destaca-se, algo vacilante, no fundo de uma imaginação estética que privilegia o fragmento e o aforismo, a *collage* e a montagem, o despojo de ornamentos e a redução do material. Talvez aqui resida o secreto classicismo do modernismo que, muito diferente do classicismo do século XVIII na sua codificação de tempo e espaço, predica em todo o caso sobre um imaginário de ruínas. O classicismo da era de Winckelmann e Goethe constituiu-se através das ruínas da Antiguidade, mas o seu objectivo final era o de alcançar a totalidade de um estilo, mais do que a primazia da montagem, da dispersão e do fragmento, como acontece na modernidade. Não é necessário concordar-se com uma metafísica da história para descobrir o campo do modernismo clássico como uma paisagem

fascinante e volátil de ruínas, restos da intenção de criar uma totalidade diferente que, na arquitectura, recebeu o nome de International Style.

Enquanto produto da modernidade, e não de um passado pré-moderno profundo, a autenticidade é análoga à aura benjaminiana. A originalidade e o carácter único, que caracterizam a obra de arte aurática, converteram-se em categorias privilegiadas no Romantismo, período que já estava invadido por reproduções, traduções e cópias de todo o tipo. Do mesmo modo, o valor ideológico da autenticidade desenvolveu-se proporcionalmente com o crescimento da tendência inerente à cultura da imprensa de criar reproduções e repetições. Inclusivamente na transição do modo de produção fordista para o pós-fordista se pode detectar a tentativa, por meio da adaptação aos gostos do comprador e do utilizador, de dotar as mercadorias de alguns rastros de autenticidade e de carácter único. A aura e a autenticidade são análogas. Devem ser enquadradas de forma não ontológica mas histórica. O decisionismo modernista declarou a morte de ambas. Mas uma e outra resistiram a todas as formas de crítica ideológica.

O desejo do aurático e do autêntico sempre reflectiu o temor da inautenticidade, a ausência de sentido existencial e de originalidade. Quanto mais consideramos toda a imagem, palavra e som como mediados, tanto mais desejamos o autêntico e o imediato. O modo deste desejo é a nostalgia. Existe uma fractura entre a comprovação intelectual da obsolescência do conceito e a vitalidade do desejo pelo autêntico. Este desejo de autenticidade pode ser considerado como o desejo dos meios e da cultura mercantil pelo seu outro. A *reality-tv* é a sua expressão mais patética. Cozinha autêntica, roupa autêntica, identidades autênticas... Mas a partir de uma crítica do conceito sabemos que a proposta de origens estáveis e de um *telos* histórico nunca está longe quando soa a melodia da autenticidade. O mesmo é válido para o discurso sobre as ruínas, que desempenhou um papel central na legitimação das reivindicações de poder nos Estados-nação modernos.

Mais ainda, as ruínas românticas garantem origens e prometem autenticidade, imediatez e autoridade. Contudo, aqui defrontamo-nos com um paradoxo. No caso das ruínas, o que estaria presente e seria transparente na sua pretensão de autenticidade é apenas uma ausência. É o presente imaginado de um passado que hoje somente se pode captar na sua decomposição. Por isso, a ruína é um objecto de nostalgia. Mesmo quando a ruína moderna não se esgota na semântica do seu passado, a sua temporalidade, que indica a sua passada glória e grandeza, diferencia-se claramente das pretensões de plenitude e presença que se encontram sempre em jogo no discurso da autenticidade. Há que sublinhar que frequentemente as pretensões de autenticidade

estão contaminadas por dúvidas que se devem compensar com uma produção de mito mais intensa. Assim, alguns diriam que a verdadeira autenticidade só foi possível nos tempos em que o mundo teria sido mais transparente e não teria estado obscurecido pela sombra dos meios de comunicação e as suas representações distorcidas. No campo da antropologia e de outras disciplinas culturais essas projecções de autenticidade produziram fantasmas ideológicos – a autenticidade dos arcaicos e primitivos, o privilégio sobre a comunidade autêntica oposta à anomalia e à artificialidade das sociedades modernas. Em especial no caso da invenção pós-iluminista das origens e identidades nacionais, o presente moderno pareceu frequentemente uma ruína da autenticidade de um passado mais simples e melhor. Em oposição à ideia de uma autenticidade profunda materializada nas ruínas de um passado glorioso, coloco a ideia de uma ruína autêntica enquanto produto da própria modernidade, mais do que como via régia em direcção a uma origem incontaminada.

Nunca estamos demasiado longe da nostalgia quando se fala de autenticidade ou de ruínas românticas. A crítica política da nostalgia pelas ruínas, enquanto regressão, corresponde à crítica filosófica da autenticidade enquanto fantasma que pretende fundar identidades estáveis. Mas essa crítica negligencia a fundamental ambiguidade da ruína, da nostalgia e do autêntico. Ainda que seja completamente justo criticar o mercado da nostalgia e a sua instrumentalização ideológica das reivindicações de autenticidade, não é suficiente identificar o desejo de autenticidade com a nostalgia e descartá-lo como uma doença cultural, como faz Susan Stewart no seu livro *On Longing*.⁷ Tão pouco é suficiente afirmar que a imaginação moderna das ruínas está ligada ao sublime apenas como expressão de fantasias de poder e domínio, embora seja este o caso da teoria de Albert Speer sobre o valor das ruínas. Essas críticas redutoras perdem a dimensão que caracteriza todo o imaginário das ruínas, ou seja, a sua pouco nostálgica consciência da transitoriedade da grandeza e do poder, a sua advertência à *hubris* imperial e a lembrança da natureza existente em toda a cultura.

O que está em jogo na “autêntica ruína da modernidade” não é simplesmente o carácter genuíno (*Echtheit*) de uma ruína, nem o seu supra-histórico *memento mori*. O genuíno como naturalidade oposta à artificialidade e ao fingimento – um tema central da estética do século XVIII e da sua cultura burguesa – é um critério empiricamente verificável da ruína; e o *memento mori* não é uma dimensão exclusivamente moderna. Apenas podemos referir-nos à moderna autenticidade das ruínas se as observarmos estética e politicamente enquanto cifra arquitectónica das dúvidas espaciais e temporais que a modernidade sempre albergou.

Um imaginário de ruínas – esta é a minha tese – é central em qualquer teoria da modernidade que queira superar o triunfalismo do progresso e democratização ou o desejo de retorno a um passado de poder e grandeza. Contra o optimismo do Iluminismo, o imaginário moderno de ruínas está consciente do lado obscuro da modernidade, o que Diderot chama a inevitável “devastação do tempo” visível nas ruínas. Esse imaginário articula o pesadelo do Iluminismo: que toda a história possa finalmente ser esmagada pela natureza, um temor sucintamente representado na famosa gravura *O sonho da razão produz monstros*.

Giovanni Battista Piranesi

A citada gravura de Goya pode estabelecer um nexó com Piranesi, o mestre das ruínas do século XVIII. A ambiguidade do título de Goya é famosa. “O sonho da razão” significa ao mesmo tempo que a razão dorme e sonha, um motivo que logo passará à dialéctica do Iluminismo. Mas existe ainda uma outra leitura. Imaginemos que a figura que dorme e sonha, ou que apenas dorme, apoiada sobre a sua mesa de trabalho onde descansam os instrumentos da escrita, é a do artista que imagina outra razão, ou seja, que imagina a mesma gravura que estamos a ver. Suponhamos que a figura de Goya seja Piranesi no momento em que sonha a forma das ruínas tal como estas surgirão nas suas gravuras. Se sublinharmos com a palavra “sonho” a faceta de fantasia e representação mais que a de dormir, seria possível ler Piranesi como o criador de um autêntico imaginário de ruínas que revela algo central da modernidade e das suas representações.

As gravuras de Piranesi, que nos chegam a partir do centro da idade da razão, são uma crítica e uma perspectiva diferente sobre a modernidade que sempre se ergueu contra a crença ingénuo no progresso e a elevação moral da humanidade. Ainda que a imagem de pesadelo de Piranesi tenha tido uma forte influência sobre a literatura romântica, as imagens românticas de ruínas no século XIX tenderam para a domesticação e embelezamento das ruínas através do recurso ao pitoresco. Não é acaso que a obra de Piranesi tenha sido entusiasticamente redescoberta no século XX, frequentemente num contexto redutor que interpreta os seus *Carceri* como antecipações do universo concentrationário e do fascismo e do Gulag comunista; ou também como representações da queda existencial do indivíduo moderno frente aos sistemas superpoderosos descritos nos romances de Kafka.

Estas leituras negligenciavam a ligação íntima entre as fantasias carcerárias de Piranesi e a sua documentação de arquivo sobre as ruínas do Império

Romano, que constitui grande parte da sua obra. Os historiadores de arte tiveram tendência a interpretar as *Carceri* como uma estranha obra do artista enquanto jovem, enquanto discutiam o lugar de Piranesi no âmbito da querela do século XVIII sobre se deveria ser a arquitectura ateniense ou a romana a mais valorizada. Esta pergunta foi seguramente central no trabalho de arquivo de Piranesi, em Roma e seus arredores, mas concentrarmo-nos exclusivamente neste debate impede-nos de prestar tributo ao facto de que muitas variações das *Carceri* se estendem ao longo de toda a vida de Piranesi. E perderíamos, assim, também de vista o facto de que as versões tardias das *Carceri* são visualmente muito parecidas com as gravuras que têm como tema as ruínas romanas.

Apoiando-me em estudos alternativos sobre a obra de Piranesi, gostaria de argumentar que só é possível entender o seu imaginário de ruínas se lermos o seu arquivo de gravuras das ruínas romanas juntamente com os seus espaços imaginários da arquitectura carcerária. Só se o fizermos poderemos então falar de um autêntico imaginário de ruínas com um sentido histórico preciso. Tanto as prisões como as ruínas são artificios. É isso que constitui a sua autenticidade dentro da visão obscura de uma modernidade que ainda se sente tocada pelas sombras do glorioso passado romano. Adorno define esta autenticidade na sua *Teoria Estética*: “A prova do *tour de force*, a realização do irrealizável, proporcionam-na as obras mais autênticas”.⁸ O que são as *Carceri* senão arquitectura irrealizável e um *tour de force* do desenho? Para Piranesi, tal como para Adorno (que nunca escreveu sobre Piranesi), a autenticidade é rejeição da totalidade e da clausura clássica. As ruínas autênticas de Piranesi e as obras autênticas de Adorno assinalam uma ausência: a utopia que não pode ser nomeada, em Adorno; o pesadelo distópico inscrito na utopia neoclássica, para Piranesi. O *tour de force* na arte de Piranesi assinala o momento de coerção e violência implícito em toda a autenticidade enquanto portadora de autoridade. As obras autênticas são, para Adorno, fragmentárias; o seu alcance está em não alcançar o seu termo, e o seu “fracasso é a medida do seu êxito”⁹ – obras como as de Lenz, Hölderlin, Kleist ou Büchner, “que sucumbiram ao terror do desprezo idealista”.¹⁰ Populares primeiro em França e Inglaterra, as gravuras de Piranesi, tanto as *Carceri* como as ruínas antigas, sofreram um destino semelhante por serem irreconciliáveis quer com a ideia pós-winkelmanniana de classicismo, quer com a visão arnoldiana da Antiguidade enquanto suavidade e luz.

O culminar da arquitectura autêntica está, para Piranesi, nos templos monumentais, nos palácios, nos arcos triunfais e nas tumbas da Via Apia. Nos seus muitos volumes de gravuras capturou esses restos gigantescos com

a precisão de um arquivista e um estilo decididamente único, desde a *Prima Parte di Architettura e Prospettive* (1743) e as *Varie Vedute di Roma* (também desse ano) aos quatro volumes de *Le antichità Romane* (1756) e *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani* (1761). Mesmo na sua decadência, a monumentalidade e o carácter sublime destas ruínas do passado são mais impressionantes do que um presente miserável que nega a Piranesi qualquer possibilidade real de construir em grande estilo. Piranesi mobiliza todos os recursos para alcançar a *mise en scène* monumental das suas ruínas. Na dedicatória a *Prima Parte di Architettura* lê-se: “Dir-vos-ei apenas que estas ruínas que falam me preencheram o espírito com imagens cujos símiles são difíceis de alcançar com o desenho, ainda que este seja exactíssimo, como o realizou o imortal Palladio, e que eu tive sempre em frente dos olhos”¹¹.

Está aqui em jogo o efeito subjectivo alcançado pela representação, a produção de fantasmas que as ruínas trazem de volta à vida. Ruínas que falam e invadem os sentidos com imagens arquitectónicas que incluem, não só as vistas da Roma antiga, mas também as *Carceri*. As *Carceri*, especialmente na sua segunda e mais obscura versão, demonstram uma estreita afinidade com as gravuras das ruínas. Na sua configuração espacial, as *Carceri* pertencem à Antiguidade imaginada por Piranesi, mais do que aos campos de concentração do século XX ou às prisões panópticas das sociedades industriais. Os elementos da arquitectura romana, como as arcadas de colunas, os amplos desdobramentos de escadarias, os grandes bustos, as esculturas funerárias e as inscrições latinas, preenchem as prisões de Piranesi até aos seus cantos mais recônditos. Pelo seu estilo de representação, as prisões, tal como as ruínas de Roma, pertencem, no entanto, quer a uma modernidade actual, quer ao século XVIII.

Assim, para inscrever as *Carceri* no moderno imaginário de ruínas devemos-nos focar naquilo que, apesar de todas as afinidades, diferencia as ruínas romanas das gravuras de prisões e exerce uma tensão produtiva entre ambas. As ruínas encontram-se em exteriores, na paisagem urbana de Roma e seus arredores, a Campania. A sua erosão e deterioração natural provêm desse aspecto central do imaginário de ruínas que Simmel muito bem salientou: o regresso da arquitectura à natureza.

O que em Simmel aparece, de modo demasiado romântico, como uma reconciliação de espírito e natureza, adopta rasgos sinistros em Piranesi.¹² Os muros e o chão encontram-se unidos de forma orgânica e parece que as ruínas surgem das entranhas da terra. Em processo de erosão, alguns dos edifícios assemelham-se a hostis e pouco acolhedoras formações rochosas. Misteriosa e sinistramente, a erosão e a decadência destes monumentos e restos

de edifícios gigantescos inclinam-se vacilantes sobre um presente reduzido e mesquinho, como se as vozes dos mortos falassem através das imagens das ruínas. Em lugar de uma natureza morta, Piranesi brinda-nos com uma *arquitectura morta*, que lembra ao presente não só a sua própria transitoriedade, mas adverte-o também sobre um esquecimento culturalmente destrutivo do passado.

Se as gravuras de restos antigos se concentram na apresentação de uma ligação entre natureza e uma arquitectura em ruínas, as *Carceri* proporcionam-nos espaços arquitectónicos puros, afastados de toda a natureza, salas complexas que parecem ser, simultaneamente, ruínas e edifícios por terminar. Esta impressão é exacerbada porque a típica construção espacial da prisão não está definida pela ausência de espaço mas sim, de forma paradoxal, pela abertura do espaço em direcção ao infinito.¹³ Passagens, escadarias e salas parecem dispersar-se em todas as direcções e carecem de clausura espacial. A possibilidade de um exterior (inclusivamente não representado) não está excluída. É evidente que a luz natural que ilumina as prisões indica, indirectamente, a existência do espaço exterior. As *Carceri* são fascinantes porque a sua temporalidade e espacialidade são indefiníveis. Assim como a oposição entre proximidade e distância parece abolida pelas confusas configurações espaciais, também os limites entre passado, presente e futuro nem sempre se distinguem.

Sabemos que Piranesi recebeu influência dos cenários teatrais barrocos realizados para representar dramas de prisão; contudo, a sua colocação em cena das prisões deve ler-se, em primeiro lugar, como uma proposição formal arquitectónica e não meramente como uma simples mensagem sobre a *condition humaine*. Bruno Reudenbach expressa-o com exactidão: “Vemos estruturas espaciais ilógicas não porque o objectivo seja representar prisões. Pelo contrário, trabalhando com uma iconografia carcerária já desenvolvida, as *Carceri* são espaços experimentais”.¹⁴ Piranesi interessa-se pela prisão enquanto modelo de um grande espaço interior cuja representação independentiza a fantasia do artista de qualquer limitação realista. Como já tinha feito em algumas das fantasias arquitectónicas de *Prima Parte*, Piranesi anula as leis do espaço euclidiano. Unidades de espaço construído ligam-se atectónica e ilógicamente. Qualquer uma das suas gravuras tem várias perspectivas diferentes, de tal modo que o olhar do espectador nunca repousa. Quanto mais se aproxima, mais se confunde. Numa detalhada análise da estrutura arquitectónica das *Carceri*, Ulya Vogt-Göknil demonstrou de que modo os espaços tridimensionais se transformam em planos bidimensionais e como as profundidades e a largura das coisas se encurtam.¹⁵ A relação entre o espaço

e uma luz singular que parece produzir obscuridade é particularmente estranha. Os raios de luz abandonam o seu trajecto natural, dobram-se e circulam em redor das coisas, deslizando de um objecto para o outro, inclusivamente saltando sobre os espaços intersticiais. É como se as paredes absorvessem a luz em vez de a reflectir. Todas as regras do tectónico e da perspectiva central são anuladas. Horace Walpole assinalava já: “Ele [Piranesi] imaginou cenas que surpreendiam a geometria”.¹⁶ E na sua *Viagem em Itália*, Goethe sublinhou a diferença entre a sua percepção das ruínas reais e o projecto dos efeitos que produz Piranesi mediante a fabulação.

Contrariamente a algumas posições, essas observações não se devem atribuir a uma falta de habilidade do artista ou a uma inclinação para o jogo. Piranesi resiste a representar um espaço iluminado homogéneo onde o abaixo e o acima, o dentro e o fora se possam distinguir claramente. Privilégia, sim, arcos e pontes, escadas, recâmaras e galerias. Maciças e estáticas, as prisões sugerem, contudo, o movimento e a transição, um ir para trás e para a frente, para cima e para baixo, que confunde e simultaneamente liberta o olhar do espectador. Em vez de ver espaços limitados a partir de uma perspectiva fixa e uma distância segura, o espectador é arrastado para um labirinto cheio de escadas, pontes e passagens que parecem conduzir a infinitas profundidades, à esquerda, à direita e ao centro. Tudo isto acontece como se o olhar estivesse preso no espaço representado, seduzido e capturado ali, porque o olho não encontra um ponto firme no seu percurso por este labirinto. Em oposição ao que afirma Alexander Kupfer, isto não sugere que o espaço e o tempo tenham perdido o seu sentido.¹⁸ A ausência de uma perspectiva central e de um ponto de vista fixo, a proliferação de perspectivas e o desenvolvimento de espaços devem ser lidos como a conclusão lógica a que chega Piranesi: a especialização da história e a temporalização do espaço que caracterizavam já as suas gravuras das ruínas antigas. Nas suas *Carceri d'invenzione* – o modificador é significativo – os tempos e os espaços estão lado a lado, sobreimprimem-se e colapsam como num palimpsesto onde a contemporânea e frágil imaginação espacial se converte numa prisão da invenção. *Tour de force*, como disse Adorno referindo-se às que considera autênticas obras de arte.

Manfredo Tafuri disse que, ao romper com o perspectivismo temporal e espacial do Renascimento, as *Carceri d'invenzione* apontam na direcção dos princípios básicos de construção desenvolvidos muito depois pelos cubistas, construtivistas e surrealistas.¹⁹ É importante, contudo, sublinhar uma diferença fundamental entre Piranesi e a vanguarda histórica. A imaginação de Piranesi não é impulsionada por um ideal construtivo utópico de

multiperspectivismo, nem por uma fluidez espacial (Eisenstein), não privilegiando a montagem ou o fragmento. Permanece sim perseguido pelo fantasma da ameaçadora beleza das ruínas, pela sua trama opressiva de passado e presente, natureza e cultura, morte e vida. A sua obra dilui um ponto de apoio seguro tanto para o curso do tempo como para a localização espacial, mas está muito longe do *ethos* vanguardista de um futuro alternativo. Finalmente, as prisões de Piranesi são também ruínas, mais autênticas do que as romanas representadas nas *Vedute di Roma*. Devido à sua irritante e ameaçadora simultaneidade de tempos e espaços, e das suas perspectivas condensadas e deslocizadas, que se exacerbam na segunda versão das gravuras das prisões através de uma maior presença de instrumentos de tortura, Piranesi guia a impressão de espaço cruel a um extremo só alcançado nas *Carceri*.

Conclusão

Na sua recíproca tensão e na sua obsessiva mescla de tempos e espaços, as prisões e as ruínas podem ser lidas como alegorias que questionam e inclusivamente negam a utopia moderna de liberdade e progresso, tempo linear e espaço geométrico. O passado de uma arquitectura arruinada e carregada de memórias oscila sobre o presente de uma era de Iluminismo. Neste sentido, o imaginário de ruínas de Piranesi é o produto de uma época que só muito lentamente se livrou do imperioso ideal da Antiguidade clássica. Na sua decadência, a arquitectura antiga articula a constelação dialéctica entre natureza e história, que aborda a questão da mudança e da contingência tanto da natureza como da história em vez de opor uma cega natureza mitológica a uma história concebida enquanto agência ontológica iluminada. O imaginário de Piranesi pertence a uma consciência autocrítica que acompanha a modernidade iluminada desde o seu início. A autenticidade do imaginário de Piranesi descansa sobre a sua consciência estética crítica, articulada em gravuras de uma beleza terrível. Se as gravuras de uma arquitectura clássica em ruínas apontam para uma sebaldiana história natural da destruição, poderia dizer-se que as *Carceri* sugerem uma história do encarceramento num espaço interior infinito que já não possui um exterior – uma crítica do Romantismo *avant la lettre*.

Ler Piranesi através de Adorno e do conceito benjaminiano de história natural, queira-se ou não, fundado numa filosofia da história, revela os limites históricos deste autêntico imaginário de ruínas. Como uma versão teológica secularizada com as suas ascensões e quedas, declínios e redensões de culturas, a filosofia da história produzida pelo Iluminismo é em si mesma

uma ruína no nosso século XXI. De modo análogo, o imaginário de ruínas de Piranesi tornou-se numa ruína. Este argumento apoia-se na arquitectura moderna que aponta em direcção a outro limite histórico. O cimento, o aço e o vidro não sofrem tanto a erosão como a pedra. A arquitectura moderna rejeita o regresso da cultura à natureza. Mais ainda, a verdadeira catástrofe do século XX só deixa escombros, mas não ruínas, ainda que alguns destes escombros tenham sido embelezados. A era da “ruína autêntica” acabou. Podemos escrever a sua genealogia, mas não ressuscitá-la. Vivemos na época da preservação, da restauração e do *remake* autêntico, que cancelam a ideia de uma verdadeira ruína, que em si mesma se tornou histórica. Mas as ruínas de Piranesi são acessíveis à nostalgia reflexiva. Dão corpo a uma dialéctica da modernidade que precisamos de recordar quando procuramos imaginar um futuro que vá mais para além das falsas promessas do neoliberalismo e do centro comercial global. Não é o futuro da nostalgia, mas sim o futuro global que está em jogo.

Referências bibliográficas

1. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Nova Iorque, Basic Books, 2001.
2. *Ibid.*, p. XVI.
3. *Ibid.*, p. 49.
4. Jean-François Lyotard, *Heidegger and the Jews*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, p.43. [Trad. port.: *Heidegger e “os judeus”*, Petrópolis: Vozes, 1994].
5. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Nova Iorque, Columbia University Press, 2004.
6. Walter Benjamin, *The Origin of Tragic German Drama*, Londres, New Left Books, 1977, p. 178. [Trad. port.: *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2004].
7. Susan Stewart, *On Longing*, Durham, Duke University Press, 1993.
8. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 106; “An den authentischsten Werken wäre der Nachweis des *tour de force*, der Realisierung eines Unrealisierbaren zu erbringen” (*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p.163). [Nas obras mais autênticas, deveria verificar-se a comprovação do *tour de force*, essa realização do irrealizável.] [Trad. port.: *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 1982].
9. T. W. Adorno, *Beethoven: The Philosophy of Music*, Stanford University Press, 1998, p. 220.
10. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, *op. cit.*, p. 63, “[...] die unterm Terror des Idealismus der Geringschätzung verfielen” (ÄT, p. 99) [...] os que se submeteram à menorização pelo terror do Idealismo.”
11. G.B. Piranesi, *Catalogue*, Nova Iorque, 1972, p. 115.

12. George Simmel, "Die Ruine", in *Philosophische Kultur*, Berlim, Verlag Klaus Wagenbach, 1983, pp. 118-123.
13. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth*, Cambridge, MIT Press, 1990. Bruno Reudenbach, *Giovanni Battista Piranesi: Architektur als Bild*, 1979, p. 44.
14. Citado em Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi: "Carceri"*, Zuriq, Origo Verlag, 1958.
15. Citado em Vogt-Göknil, *op. cit.*, p. 28.
16. Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, *Goethes Werke XI*, Hamburgo, Christian Wegner Verlag, 1961, p. 452 [Trad. port.: *Viagem a Itália*, Lisboa: Relógio d'Água, 2001].
17. Alexander Kupfer, *Piranesi's Carceri: Enge und Unendlichkeit in der Gefängnissen der Phantasie*, Estugarda, Belser, 1992, p. 46.
18. Manfredo Tafuri, *op. cit.*, pp. 55-64.

Modernismo depois da pós-modernidade

Ah, as velhas perguntas, as velhas respostas, não há nada como elas!

Hamm em *Fim de Partida* de Beckett

Desde o declínio do debate sobre o “pós-modernismo” e o avanço da “globalização” enquanto principal significante do nosso tempo, que os discursos sobre a modernidade e o modernismo reapareceram em força. A provocante ideia de Jean Lyotard de que qualquer obra de arte deve ser pós-moderna antes que possa chegar a ser genuinamente moderna fez-se realidade em sentidos que nem ele próprio poderia ter previsto. Actualmente fala-se muito da modernidade em geral, da segunda modernidade, da modernidade líquida, da modernidade alternativa, da contramodernidade e demais modernidades. A modernidade e a sua relação complexa e em conflito com o modernismo reavaliam-se na arquitectura e nos estudos urbanísticos, tal como na literatura, nas artes plásticas, na música, na antropologia e nos estudos pós-coloniais. De certo modo, isto não nos deveria causar estranheza. No meu livro anterior, *After the Great Divide*, exponho as razões pelas quais não concordo com uma abordagem cronológica linear simplista das noções de moderno e de pós-moderno. Mais do que opor o pós-modernismo ao modernismo através de uma formulação binária reducionista, ou ainda, mais do que observá-los enquanto fases separadas de uma linha de tempo progressiva, sustento a tese de que na América do Norte o pós-modernismo foi uma tentativa de reescrever e renegociar aspectos-chave das vanguardas europeias do século XX num contexto norte-americano, onde as relações entre alta e baixa cultura, bem como a função da arte na sociedade, se codificaram de forma completamente distinta da da Europa, quer nos anos entre as Guerras, quer nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial. Da mesma forma, a maior parte da teoria europeia que invadiu os Estados Unidos nas décadas de 1970 e 1980, e que conduziu a uma espécie de reeducação norte-americana que alguns lamentaram por considerarem que fechava a mente norte-americana (Alan Bloom), tinha mais que ver com a genealogia do modernismo estético europeu em relação à modernidade da época industrial e pós-industrial do que com qualquer desvio novo e radical norte-americano. Tal fenómeno foi, em grande parte, uma arqueologia da modernidade e do próprio modernismo, mas nos Estados Unidos foi interpretado como algo pós-moderno. Esta onda de teoria crítica francesa e alemã acabou por modernizar a organização do

conhecimento nas humanidades e nas ciências sociais, na arquitectura e nos estudos jurídicos críticos norte-americanos, mas os seus vínculos substanciais para com a interpretação norte-americana do pós-moderno eram, no melhor dos casos, ténues. O prefixo “pós”, que parecia equiparar o pós-modernismo ao pós-estruturalismo, desconcertou muita gente. Não obstante, as promessas e limitações daquilo a que se chamou pós-modernismo nos anos setenta estavam fundamentalmente ligadas àqueles três projectos: a redescoberta da vanguarda histórica, a apropriação e reformulação da teoria crítica da Escola de Frankfurt e a ascensão do pós-estruturalismo.

Analisado à distância, o debate sobre o pós-modernismo, por mais indisciplinado, contestado, infestado de contradições e revigorante que fosse, parece hoje completamente provinciano, literalmente no sentido geográfico, uma vez que se encontrava limitado unicamente à evolução intelectual e histórica que se produzia no outro lado do Atlântico. Os intelectuais europeus, desde Habermas a Foucault e Derrida, nunca aceitaram a ideia do pós-moderno tal como esta foi aceite, ainda que com reticências, nos Estados Unidos. Com o seu livro, *A Condição Pós-Moderna*, Lyotard constituía-se como um elemento anómalo, mas também ele partilhava o receio europeu de acatar um certo triunfalismo norte-americano em relação ao pós-moderno. É possível, sem dúvida, que o pós-modernismo não fosse mais do que uma tentativa dos Estados Unidos de se apropriarem daquilo a que alguns tinham chamado de o século norte-americano. O objectivo era criar uma nova internacional cultural nos momentos em que essas “internacionais”, com as suas categóricas pretensões de serem uma vanguarda ajustada ao modelo das décadas entre as guerras, já se tinham tornado obsoletas. Não é de estranhar, portanto, que hoje os termos “pós-modernismo” e “pós-modernidade” tenham desaparecido em grande medida do discurso crítico.

Mas o que se pode dizer do regresso da “modernidade” aos debates actuais sobre a globalização? Tratar-se-á unicamente de um eufemismo na sua versão ideológica mais limitada, apenas outro chavão do neoliberalismo económico que não se pode distinguir da “globalização”? Ou será possível que, dada a sua profundidade histórica e discursiva, o termo nos possa ajudar a formular perguntas fundamentais sobre o discurso da globalização, que adquiriu um carácter lamentavelmente presente tanto entre os seus defensores como entre os seus detractores? Este livro de ensaios não pretende responder a tão amplas questões na sua totalidade, procura antes dizer: “Bem-vindos de novo a uma ideia”, frase que nunca se devia ter deitado ao lixo da história, como sucede em tantos discursos académicos actuais. Como estes artigos procurarão demonstrar, a modernidade e o modernismo, com todas as suas

complexidades históricas e geográficas, continuam a ser significantes chave para todos aqueles que procuram compreender de onde vimos e para onde vamos: do século XX ao século XXI.

Estas boas-vindas têm, evidentemente, a sua peculiaridade. Na arquitetura estão patentes ao nível da rejeição do historicismo pós-moderno e no regresso das paredes de vidro e dos ideais da transparência. Trata-se de algo recorrente na crítica angloamericana da revista *Modernism/Modernity*, órgão de uma associação profissional que cresce a toda a velocidade, a *Modernist Studies Association*, que se vai abrindo progressivamente ao estudo dos modernismos do mundo “não-ocidental”: ao nível da musicologia, no crescente interesse que tem vindo a ser demonstrado pelos recentemente traduzidos textos de Theodor Adorno sobre música; nas artes plásticas, ao nível de toda uma série de importantes exposições que têm surgido no circuito museístico internacional, entre as quais se destaca a exposição em Berlim de obras do MoMA, ou a exposição exaustiva sobre dadaísmo em Paris, Washington e Nova Iorque; e, talvez de forma mais significativa ainda, na história, antropologia e sociologia, ao nível dos diversos interesses que se têm vindo a demonstrar por modernidades alternativas ou múltiplas, que abriram aos críticos novas e vastas áreas para a investigação e teorização nos diferentes campos culturais. E a lista poderia continuar.

Num enquadramento ainda mais amplo, actualmente os temas da modernidade estão inevitavelmente ligados à globalização. É muito possível que exista um incomodativo triunfalismo na ideia da globalização enquanto derradeira forma de progresso, que colocou de novo a histórica pergunta de como se deve distinguir a globalização de uma formação anterior da modernidade e dos seus movimentos transnacionais, como se relaciona a ideia de globalização com as noções de nação, império e internacionalismo de épocas anteriores, e de que forma as suas manifestações culturais continuam ainda a funcionar com base quer no legado do modernismo, quer no legado do pós-modernismo. Apesar da sua pretensão de ser uma inovação radical (ou talvez devido a ela), o pós-modernismo deixou a descoberto dimensões do próprio modernismo que as codificações institucionais e intelectuais do dogma modernista da Guerra Fria tinham esquecido ou reprimido: temas relacionados com o anarquismo semiótico da vanguarda, com a figuração e a narrativa, com o género e a sexualidade, com a raça e a imigração, com os usos da tradição, com a tensão entre o político e o estético, com a mescla dos meios de comunicação, etc. Um dos efeitos saudáveis do discurso pós-moderno, após o auge dos estudos pós-coloniais, foi a abertura geográfica da questão dos outros modernismos e modernidades alternativas de todo o mundo

– noutras palavras, o modernismo como uma realidade global mutante e não como algo que se limita ao Atlântico Norte. Para além disso, continua latente o debate sobre se fará sentido ver esses modernismos alternativos de forma vertical, como imposições do Ocidente a partir de fora, ou como transferências, traduções, apropriações e transformações laterais do Ocidente pela cultura local regional. Boa parte do trabalho mais importante realizado sobre o modernismo faz-se agora nesta área. Em todo o caso, a modernidade depois do pós-modernismo, ou o modernismo da pós-modernidade, continua a ser um tema fundamental para a história cultural e para qualquer tentativa de repensar as velhas questões da estética e da política para os nossos tempos.

Os ensaios da primeira parte deste livro abordam a questão de um modernismo posterior à pós-modernidade num campo geograficamente ampliado. No entanto, esta expansão geográfica da nossa interpretação do modernismo é acompanhada de determinados movimentos transdisciplinares que criaram novos focos de atenção para o estudo do próprio modernismo europeu. Desta forma, o impacto da chamada “viragem visual”, na nossa leitura da literatura, enquanto interesse renovado pelos imaginários urbanos no contexto dos debates sobre as cidades globalizantes e as geografias urbanas, deixou a sua marca nos novos estudos sobre o modernismo e o vanguardismo em cidades europeias como Barcelona e Paris, Praga e Viena, Berlim e Munique, Londres e São Petersburgo. Os ensaios sobre a alteração da visão e sobre as miniaturas modernistas formam parte dessa trajectória, ainda que dando uma maior atenção à literatura que melhor conheço.

Os ensaios da segunda parte deste livro representam outro importante foco de atenção da minha obra: o interesse pela política da memória tal como se manifesta nos objectos culturais e pela relação entre história e memória. Ao contrário daquilo que Fredric Jameson e outros depois dele afirmavam no ponto culminante do debate pós-modernista, não se pode relegar simplesmente o modernismo à questão do tempo e o pós-modernismo à questão do espaço. Nos textos e nas artes plásticas modernistas houve sempre um profundo interesse pelo espaço, do mesmo modo que as práticas artísticas foram abordando os temas da memória, do arquivo e do testemunho sobre o passado. Varreu-nos uma onda de trabalhos sobre a memória dentro da pós-modernidade, até ao extremo de esta ameaçar amiúde a nossa imaginação do futuro. Com o passar desta onda, a relação entre história e memória converteu-se numa importante maçã da discórdia, tal como sucede no caso dos intensos debates políticos, jurídicos e culturais sobre a Guerra Civil e o regime franquista, que têm actualmente lugar em Espanha. Contudo, o discurso sobre a memória histórica traumática já não se pode limitar ao país

e suas fronteiras. O discurso sobre o trauma converteu-se em algo fundamentalmente palimpséstico e reiterativo, até ao ponto de os diferentes discursos da memória histórica se entrecruzarem e sobreporem em todo o mundo, ultrapassando fronteiras e fazendo ricochete uns nos outros, ocultando e esquecendo a própria memória histórica em certas ocasiões, ou noutras ocasiões reforçando-a.

Hoje a memória histórica já não é o que foi. Antes assinalava a relação de uma comunidade ou de um país com o seu passado, mas a fronteira entre passado e presente era mais sólida e mais estável do que parece ser actualmente. Passados por revelar, recentes e não tão recentes, incidem sobre o presente através dos modernos meios de reprodução como a fotografia, o cinema, a música gravada, a internet, apoiados também pela eclosão de uma erudição histórica e de uma cultura museística. O passado converteu-se numa parte do presente, de uma forma que simplesmente não se poderia imaginar em séculos anteriores. A consequência foi o esfumar das fronteiras temporais, do mesmo modo que a dimensão experiencial do espaço encolheu como resultado dos meios modernos de transporte e comunicação. David Harvey descreveu acertadamente esse fenómeno como a compressão do espaço e do tempo, um processo que começou a ganhar ímpeto no final do século XIX, mas que chegou ao seu ponto culminante unicamente nas sociedades desenvolvidas do consumo e dos meios de comunicação.

Em épocas não muito afastadas, o discurso da história cumpria a função de garantir a relativa estabilidade do passado enquanto tal. As tradições, apesar de serem frequentemente algo inventado ou construído, já que se baseavam em selecções e exclusões, davam forma à vida cultural e social. O espaço urbano construído, repleto de monumentos e museus, palácios, espaços públicos e edifícios oficiais, representava as marcas materiais do passado histórico no presente. Mas a história também era constituída pela *mise en scène* da modernidade. Com a história aprendia-se um dogma que não se questionava. Não há dúvida que no Ocidente, durante cerca de dois séculos, a historiografia triunfou plenamente no seu projecto de ancorar o presente cada vez mais transitório da modernidade, bem como a noção de país, num relato que, apesar das suas múltiplas facetas, era sólido relativamente ao tempo histórico. A memória, por outro lado, era um tema próprio de poetas e das suas visões de uma idade de ouro ou, pelo contrário, das suas histórias sobre a busca de um passado “inquieto”. A literatura era tida, evidentemente, em grande conta, como parte da construção do património nacional que mediava os conflitos religiosos, étnicos e de classe de um país. Mas o interesse principal dos estados-nação do século XIX era mobilizar e

monumentalizar os passados nacionais e universais, para assim legitimar e dar sentido ao presente e vislumbrar o futuro cultural, política e socialmente. Este modelo já não funciona. Qualquer que possa ser o conteúdo concreto dos muitos debates sobre a história e sobre a memória, existe uma alteração implícita fundamental, não só da relação entre a história, enquanto algo objectivo e científico, e da memória, enquanto algo subjectivo e pessoal, mas também uma alteração da própria história e da ideia das suas promessas. No debate actual sobre a história e a memória está em jogo não só uma mudança das ideias sobre o passado, mas também uma crise essencial sobre o que nos é possível imaginar relativamente a futuros alternativos.

De facto, o futuro cativou a imaginação da Europa do pós-Iluminismo e a imaginação dos Estados Unidos da América após a sua independência. Depois das revoluções do século XVIII e da imaginação secular que estas desencadearam, os espaços da utopia, mais estáticos e limitados desde Thomas Moore, temporalizaram-se progressivamente e puseram-se em movimento, e o caminho em direcção à utopia converteu-se no branco legítimo de uma sofisticada imaginação histórica. Na maioria do espectro político abraçou-se o progresso e as teleologias históricas, práticas que, no entanto, propunham desfazer-se do passado. O preço que se pagou pelo progresso foi a destruição de antigas formas de viver e de estar no mundo. A libertação não existia sem uma subsequente destruição activa. E a destruição do passado trouxe o esquecimento. Desde o seu início, a modernidade fora como o deus romano Jano em relação às suas negociações da memória cultural. O romântico lamento pelo mundo que se tinha perdido com o avanço da industrialização, da urbanização e da modernidade não faz senão demonstrar o quão rápidas e intensas eram, já em 1800, as transformações em direcção ao futuro. A outra face desta perda era, obviamente, o que Nietzsche, nas suas *Considerações Intempestivas*, chamava “a hipertrofia oitocentista da história”, que ele rebatia com o seu sedutor apelo ao esquecimento criativo.

Hoje parece que sofremos de uma hipertrofia da memória, não da história. Nem sempre é claro que esteja em jogo esta mudança semântica, e os recentes e intensos debates sobre a história na sua relação com a memória só em muito poucas ocasiões foram mais além de meros interesses profissionais ou políticos muito enraizados. Mas todos têm um ponto em comum: o facto de que o campo do jogo se alterou de forma radical. A questão é se a mudança foi para melhor ou para pior e, aparentemente, existe um desejo firme de se decidir por um ou por outro resultado.

A memória é um daqueles temas escorregadios que todos acreditam controlar. Mas quando tentamos defini-la, a própria noção de memória começa

a deslizar e a esfumar-se e não deixa de esquivar-se às nossas tentativas de capturá-la, seja a partir do ponto de vista cultural, social ou científico. Depois de mais de uma década de intensos debates públicos e acadêmicos sobre os usos e abusos da memória, são muitos os que consideram que o tema se esgotou. A fadiga da memória impôs-se. Admito que exista uma certa sensação de excesso e saturação no *marketing* da memória, mas acredito que se nos limitarmos a seguir em frente corremos o risco de perder tudo aquilo que as recentes convulsões do discurso da memória geraram até à data. O chamamento para nos esquecermos da memória, dirigido contra a exploração que a indústria da cultura faz de assuntos polémicos e de temas populares, não faz senão reproduzir o antigo mecanismo acelerado dessa mesma indústria de declarar a sua obsolescência. E isto, sem dúvida, não nos pode proporcionar uma explicação verosímil da obsessão pela própria memória enquanto sintoma importante do nosso presente cultural.

A memória costumava associar-se perfeitamente a tradições canónicas, ou seja, às estruturas da retórica que eram consideradas como absolutamente essenciais para tornar possível a existência da memória social e cultural. A partir do Romantismo e do declínio das tradições retóricas, a memória foi-se associando progressivamente às ideias da experiência e da sua perda. Os leitores de *O Prelúdio* de Wordsworth ou de *Em busca do tempo perdido* de Proust conhecem perfeitamente as cadências agrídoces da memória. Mas nem Wordsworth nem Proust se viram obrigados a pensar na memória e no esquecimento enquanto temas sociais e políticos de proporções globais, como hoje sucede connosco. Se os românticos pensavam que a memória nos vincula num profundo e determinado sentido aos tempos passados, com a melancolia a funcionar enquanto uma das suas manifestações liminares, actualmente imaginamos a memória mais como um modo de representação e como algo que cada vez mais pertence ao presente. Em última instância, o acto de recordar dá-se sempre no presente e a ele pertence, ao passo que o seu referente é o do passado, estando, por isso, ausente e existindo somente através das suas impressões memoriais. Inevitavelmente, todo o acto de memória acarreta esta dimensão de traição, esquecimento e ausência. Isto é o que o discurso epistemológico do construtivismo, que frequentemente se excede na sua crítica legítima da naturalização da tradição e da nação, implica em última análise e com toda a razão.

Esta forma de pensar sobre a memória faz com que nos apercebamos que o actual interesse enfático que existe sobre a mesma tem, sem dúvida, consequências relativamente ao passado. Se no seu momento o passado histórico dava coerência e legitimidade à família, à comunidade, à nação e ao Estado,

num discurso que Eric Hobsbawm chama “a invenção da tradição”, hoje em dia esses vínculos, antes sólidos, debilitaram-se ao ponto de se privar as tradições nacionais e os passados históricos das suas bases geográficas e políticas, com estas a reorganizarem-se ao longo dos processos da globalização cultural, da qual a unificação europeia não é mais do que um importante exemplo. Isto pode significar que se tenha escrito por cima deles e que esses escritos tenham sido apagados e esquecidos, como lamentam os defensores do património local e da autenticidade nacional. Ou talvez signifique que se estão a renegociar no choque entre as forças da globalização e as novas produções e práticas que emergem das culturas locais. A forma como pensamos o passado é cada vez mais a de uma memória sem fronteiras, mais do que a de uma história nacional sem fronteiras. Não há dúvida de que a modernidade trouxe consigo uma compressão muito real do tempo e do espaço. Mas ao nível do registo dos imaginários expandiu também os nossos horizontes de tempo e espaço para além do local, do nacional e até do internacional. Assim, e em certo sentido, as nossas obsessões actuais pela memória no presente podem perfeitamente ser um indício de que a nossa forma de pensar e de viver a própria temporalidade está a sofrer um processo de transformação importante. É disso que trata, subliminarmente, todo o debate sobre a história em relação à memória, se bem que não nos apercebamos disso apenas ouvindo. E, no entanto, o aspecto mais interessante do debate é o facto de que este possivelmente pressagia a necessidade urgente de um novo paradigma para a reflexão sobre o tempo e o espaço, a história e a geografia no século XXI.

Assim, nos estudos da segunda parte deste livro não se pretende tomar partido na batalha entre aqueles que fazem história e aqueles que fazem memória. No meu duplo papel de historiador da cultura e crítico literário, continuo convencido de que a eclosão dos discursos da memória dos últimos vinte anos incidiu de forma importante na nossa forma de interpretar a história e de abordar as dimensões temporais da vida social e cultural. Os temas da memória tornaram-se parte do discurso público, da política e da vida cultural, de uma forma que a historiografia profissional por si só raramente conseguiu. Ao mesmo tempo devemos reconhecer que actualmente o valor da história é questionado de forma distinta da crítica que Nietzsche fez do aspecto arquivístico e do aspecto monumental. Hoje, as pressões da ideia tradicional da história enquanto objectiva e distinta da memória são talvez tão diversas que seria difícil determinar a sua respectiva validade. Existem alguns argumentos para suportar esta afirmação, todos bastante conhecidos e que não irei, por isso, aqui repetir em detalhe: a crítica da historiografia como instrumento de domínio e ideologia, formulada à força por historiadores socialistas dos

finais do século XIX, como Walter Mehring na Alemanha e posteriormente por Walter Benjamin na sua crítica política radical, ainda que exagerada, de todo o historicismo; os ataques pós-nietzscheanos à linearidade, à causalidade e aos mitos de origem ou finalidade, tal como se formulam na obra de Foucault, Lyotard e Derrida; a crítica pós-colonial da história ocidental enquanto implicada fundamentalmente numa modernidade ocidental imperialista e racista. Com efeito, actualmente, o ataque à ligação história-modernidade converteu-se, em alguns círculos intelectuais, numa *idée reçue*, a tal ponto que é de desejar acudir a defender esse empenho, tão assolado por problemas, de escrever história: um exercício que, a meu ver, continua a ser essencial para o poder do próprio discurso da memória.

Mas algo mais permanece ainda sob os argumentos políticos e conceptuais actuais contra a historiografia. A ideia iluminista de que se pode aprender com a História foi rebatida com tal virulência, tanto no âmbito social como no político, assim como na sua dimensão experiencial, que a própria legitimidade da empresa histórica foi abalada. Quem pode responder hoje com segurança e ao estilo de Friedrich Schiller à pergunta “com que fim se deve estudar a História universal”? O mais provável é que, antes de mais, se coloque em questão os conceitos de “universal” e de “História” seguindo a linha de uma ou outra das críticas anteriormente mencionadas; contudo, não há dúvida que, logo de seguida, nos ocuparíamos, com entusiasmo, do passado. A actual tendência de nos virarmos contra a história é muito distinta da ideia de memória inglória que levou Henry Ford a dizer que “a história é uma parvoíce”. Parece que o desejo de relatos sobre o passado, de recriações, releituras e reproduções é inesgotável em todos os níveis da nossa cultura. A história que adopta uma determinada forma canónica pode-se deslegitimar naquilo a que se refere a sua missão nuclear pedagógica e filosófica, mas a sedução do arquivo e do tesouro, que esconde relativamente a histórias sobre os fracassos e as glórias humanas, nunca foi maior.

Mas de que serve o arquivo da memória? Como pode oferecer aquilo que, aparentemente, a História por si só não pode revelar? Afinal, conhecemos a ostensiva falta de fiabilidade da memória e as falsas promessas de autenticidade que frequentemente se lhe atribuem. Actualmente a questão não pode incidir sobre o esquecimento criativo ao estilo de Nietzsche, que não seria mais do que uma memória selectiva. Está claro que para Nietzsche o “espírito livre” era o agente do esquecimento criativo, mas esse intelectualismo aristocrático é, simultaneamente, indesejável e pouco realista, num momento em que a ameaça de amnésia de produção social possui dimensões simplesmente tão grandes que é impossível evitá-la. A solução tão-pouco pode ser

a de um simples retorno às promessas do futuro, tal como hoje também se formulam no discurso neoliberal da globalização económica e tecnológica. Esse triunfalismo dos fluxos globais não é mais do que uma forma de esquecimento improdutivo que omite tanto a história dos ciclos capitalistas como o descalabro das utopias tecnológicas. As fantasias da globalização da década de 1990 já se tornaram parte do arquivo da memória e da sua vitrina de falsas ilusões. Daí que, num momento em que parece que uma avalanche de discursos sobre a memória abalroou uma anterior imagem activista do futuro, seja mais importante do que nunca que nos lembremos realmente deste e tentemos vislumbrar alternativas ao actual estado das coisas. De nada servirá limitarmo-nos a substituir a obsessão que no século XX se tinha pelo futuro pelas nossas obsessões recém-encontradas sobre o passado. Necessitamos da ajuda tanto do passado como do futuro para expressar as nossas insatisfações políticas, sociais e culturais com o actual estado do mundo. E se a hipertrofia da memória pode, sem dúvida, conduzir à auto-indulgência, às fixações da melancolia e a um difícil privilégio da dimensão traumática da vida cuja saída não chegamos a ver, devemos pensar que os discursos da memória são absolutamente essenciais para imaginar o futuro e recuperar uma sólida base temporal e espacial da vida e da imaginação numa sociedade de consumo e dos meios de comunicação, que deixa progressivamente sem conteúdo a temporalidade e que contrai o espaço.

Geografias do Modernismo¹

Em memória de Edward W. Said

I

A geografia do modernismo clássico é fundamentalmente determinada por uma série de cidades metropolitanas e pelas experiências e comoções culturais que estas geram: a Paris de Baudelaire; a São Petersburgo de Dostoievski ou de Mandelstam; a Viena de Schönberg, Freud e Wittgenstein; a Praga de Kafka; a Dublin de Joyce; a Milão dos futuristas; a Londres de Wolf; o Dada em Zurique; Munique e os *Der blaue Reiter*; a Berlim de Brecht, de Döblin e da Bauhaus; a Moscovo de Tretyakov; a Paris do cubismo e do surrealismo; a Manhattan de Dos Passos. Esta é, naturalmente, a clássica lista europeia continental com uns quantos redutos do mundo anglo-saxónico, mas que não inclui o modernismo de Xangai ou de São Paulo da década de 1920, a Buenos Aires de Borges, o Caribe de Aimé Césaire, o México de Frida Kahlo, Diego Rivera e Alfaro Siqueiros. Ignora as diversas formas através das quais a cultura metropolitana foi traduzida, apropriada e criativamente imitada nos países colonizados, e nos seus momentos pós-coloniais, na Ásia, África e América Latina. De formas muito interessantes, o modernismo atravessa as culturas imperiais e pós-imperiais, as culturas coloniais e as culturas próprias da descolonização. O encontro dos artistas e intelectuais das colónias com a cultura modernista das metrópoles foi, muitas vezes, aquilo que reafirmou o seu desejo de libertação e independência. E foi o recíproco, ainda que assimétrico, encontro do artista europeu com o mundo colonial que desencadeou as revoltas contra as tradições da cultura burguesa. O *ethos* antagonista do modernismo europeu assumiu, assim, matizes políticos muito diferentes na colónia, que por sua vez postulou em manifesto a necessidade de criação de estratégias literárias e figurativas em sintonia com as experiências e as subjectividades criadas pela colonização. A crise da subjectividade e da representação que está no centro do modernismo europeu foi interpretada de modo muito diferente na modernidade colonial e pós-colonial. Estas geografias alternativas do modernismo apareceram em força no nosso horizonte com o surgimento dos estudos pós-coloniais e graças à nova atenção dedicada à genealogia da globalização cultural.

Todas estas geografias se vêm igualmente determinadas pela sua inscrição temporal. Normalmente considera-se que o arco temporal do modernismo internacional, no âmbito das artes, vai desde meados do século XIX até meados do século XX, mas existe toda uma série de importantes variantes espaciais e temporais ao longo deste arco. As culturas nacionais da Europa continental não actuam em sincronia (o modernismo francês precede o alemão) e diferentes meios artísticos apontam para o modernismo seguindo seqüências diferentes (a pintura e o romance literário fazem-no primeiro em França, a música e a filosofia na Alemanha, e a arquitectura modernista é a última a chegar a todas as partes). Estes desenvolvimentos desiguais, para utilizar a expressão de Marx, viram-se determinados pela natureza das tradições nacionais, ao mesmo tempo que reflectiam diferentes etapas no processo de urbanização e industrialização. Para além do mais, os modernismos europeus diferiram politicamente de formas muito significativas. Antes da Segunda Guerra Mundial, houve um modernismo fascista, especialmente em Itália, um modernismo comunista, nas margens da cultura oficial soviética, e um modernismo liberal, que foi incorporado na política de frente popular do Comintern em meados da década de 1930. De qualquer forma, o período que vai de finais do século XIX até à década de 1930 tem um denominador comum se o compararmos com o período posterior à Segunda Guerra Mundial. Críticos como Fredric Jameson e Perry Anderson, entre outros, salientaram o facto de que o surgimento do modernismo na Rússia, Alemanha, França e Itália foi determinado por diversos factores: a simultaneidade de um *Ancien Régime*, com as suas velhas elites aristocráticas; a presença de um academismo muito formalizado no mundo artístico organizado, que vociferava a exigência de uma oposição das diversas secessões; o surgimento de novas tecnologias como a fotografia, a cinematografia e a rádio; e finalmente a proximidade da revolução política e estética, que teve a sua fase mais intensa imediatamente depois da Revolução de Outubro. Durante estas décadas, a metrópole era ainda uma ilha de modernização em culturas nacionais dominadas pela vida tradicional rural ou campesina. Por outras palavras, o modernismo europeu, enquanto fenómeno geral, teve que situar-se na ombreira de um mundo ainda não completamente modernizado em que o novo e o velho esbarraram violentamente, despoletando as faíscas desta assombrosa erupção de criatividade que só muito mais tarde chegou a ser conhecida como “modernismo”. Se a transição é a condição de possibilidade do surgimento do modernismo na Europa, daí decorrem duas observações: a transição em direcção a um mundo mais modernizado também caracterizou, embora de modo distinto, a vida nas colónias; e essa mesma transição

converteu-se num dos tropos centrais que vigoraram e organizaram os processos da realidade pós-colonial depois da Segunda Guerra Mundial. No entanto, o modernismo posterior a 1945, na cultura da Guerra Fria do Atlântico Norte, teve lugar em sociedades de consumo já totalmente modernizadas, perdendo boa parte da sua anterior pungência. De facto, não se pode falar de modernismo enquanto cultura adversária (Lionel Trilling) sem introduzir o conceito de modernidades alternativas a que os múltiplos modernismos e as suas diferentes trajectórias continuam ligados de formas muito complexas.

II

Nas décadas que se seguiram ao momento culminante de euforia do pós-modernismo norte-americano em meados dos anos 80, assistimos ao surpreendente ressurgimento, no âmbito das ciências sociais e das humanidades, de um novo debate sobre a modernidade. O que em dado momento pareceu ter sido relegado ao sótão dos arquivos académicos voltou com mais energia. Longe de condenar este retorno como se se tratasse de uma regressão, como faz Fredric Jameson, eu vejo-o como uma lufada de ar fresco que atravessa o campo das ciências humanas e sociais desanuviando as brumas do pós-moderno². Impôs-se, durante demasiado tempo, uma concepção pós-moderna e unidimensional da modernidade iluminada como pecado original do Ocidente. Deixar para trás estes pontos de vista reducionistas não é o mesmo que voltar a adoptar uma postura de triunfalismo da modernização. Sem perder de vista a questão problemática da “modernidade” enquanto aspecto “universal do Atlântico norte”, como lhe chamou Michel-Rolph Trouillot, teremos de ter, também, em conta que o retorno discursivo da modernidade capta algo na dialéctica da globalização, cuja absurda mescla de destruição e criação, que tanto faz lembrar a modernidade da época clássica do império, se tornou inclusivamente mais palpável durante estes últimos anos³.

A modernidade não foi algo de único, nem nessa altura nem agora. Assim, é a nova narrativa das modernidades alternativas, tal como se discute no âmbito da antropologia e dos estudos pós-coloniais, aquilo que nos faz olhar para trás e analisar as variedades do modernismo anteriormente excluídas do cânone euroamericano por serem consideradas derivativas e imitativas e, em consequência, inautênticas. A mudança de perspectiva é tão mais apropriada quanto é o facto de termos chegado a compreender o colonialismo e a conquista enquanto condições *sine quibus non* da possibilidade da modernidade e do modernismo estético. Um bom exemplo disso é o fascínio pelo primitivismo nas artes plásticas ou o gosto pelo pré-moderno e pelo

primitivo, pelo mítico e pelo arcaico em escritores modernistas como Benn e Jünger, Eliot, Pound ou Bataille. Foi no modernismo clássico que se articulou pela primeira vez a ligação constitutiva entre o moderno e o não-moderno, muitas vezes em termos assimilativos, mas nunca sem deixar de implicar uma crítica fundamental da civilização burguesa e da sua ideologia de progresso. Obviamente, o novo interesse surgido no século XX pelos espaços de modernidade situados fora do transatlântico norte forma parte do debate sobre a globalização, especialmente para quem esteja interessado na genealogia do global, que não surgiu de um modo virginal da cabeça do capitalismo no período posterior à Guerra Fria.

O verdadeiro tema neste novo debate crítico sobre a modernidade já não é a sua oposição à pós-modernidade, embora esta dualidade inevitavelmente reducionista esteja implícita em boa parte do ainda popular pensamento antimodernidade surgido do pós-estruturalismo e de uma concepção redutora da abordagem pós-colonial⁴. O tema que agora se encontra no centro do debate passou a ser aquilo que Arjun Appadurai identificou como “modernidade em geral” e que outros descreveram como “modernidades alternativas”⁵. Segundo Dilip Gaonkar: “[A modernidade] não chegou de repente, mas sim lentamente, pouco a pouco, numa *longue durée* despertada pelo contacto, transportada pelo comércio, administrada pelos impérios e levando a marca das inscrições coloniais; propulsionada pelo nacionalismo e actualmente cada vez mais dirigida pelos meios de comunicação globais, pela emigração e pelo capital”⁶. De facto, a abordagem crítica das modernidades alternativas, com as suas histórias profundas e as suas contingências locais, parece oferecer hoje uma melhor aproximação ao tema do que a noção imposta de pós-modernismo na Ásia ou na América Latina, por exemplo. Também nos permite criticar as actuais teorias da globalização nas ciências sociais, que com a sua modelização reducionista e a sua falta de profundidade histórica, muitas vezes fazem pouco mais do que reciclar a teoria da modernização previamente gerada nos Estados Unidos durante os anos da Guerra Fria. Embora o Ocidente continue a ser o maior centro de poder e de troca de informação entre as modernidades de todo o mundo, como disse Gaonkar, não constitui o único modelo de desenvolvimento cultural, como parecem acreditar os teóricos, tanto ciberutópicos como distópicos, da macdonaldização. O conto sobre as duas modernidades, a boa e a má, parece ser hoje muito específico tanto à escala local como temporal. A explicação habitual do modernismo estético e do vanguardismo europeu como uma cultura progressiva e de oposição dirigida contra a modernidade social e económica da sociedade burguesa não se pode aplicar facilmente fora da Europa. Basta pensar na

“Xangai moderna” da década de 1930 como o lugar de emergência do comunismo chinês⁷, ou na explosão do modernismo no Brasil nas décadas de 1920 e 1930 e na sua instrumentalização por parte de um projecto nacional profascista, para nos darmos conta de que o modelo europeu de uma forte oposição entre a modernidade socioeconómica e o modernismo estético não se pode extrapolar sem mais nem menos a outros contextos.

III

O interesse por uma visão mais geral das geografias do modernismo só surgiu após o colapso do socialismo e o fracasso da descolonização. Claramente, as questões colocadas nos estudos pós-coloniais e na história cultural são pertinentes para esta investigação. O debate sobre a globalização oferece o ponto de vista através do qual podemos avaliar os modernismos alternativos e a sua complexa incrustação nas formas coloniais e pós-coloniais da modernização cultural e social. Mas a globalização coloca desafios teóricos e práticos aos estudos sobre o modernismo que ainda não foram completamente reconhecidos. E, ainda mais significativo, representa também um desafio importante para as diversas noções tradicionais e actuais da própria cultura.

Até agora, os processos da globalização, enquanto processos distintos de outros fenómenos anteriores historicamente a eles comparáveis, como a internacionalização, a construção de impérios ou a colonização, foram estudados fundamentalmente a partir do ponto de vista da economia (mercados financeiros, comércio, empresas multinacionais), das tecnologias da informação (televisão, informática, Internet) e da política (declínio do estado-nação, sociedade civil, surgimento das ONG). As dimensões culturais da globalização e a sua relação com a história da modernidade no seu conjunto continuam sem ser muito bem entendidas, muitas vezes pela simples razão de que a cultura “real” ou “autêntica” (especialmente quando se enquadra num contexto antropológico ou pós-herdiano) é vista como aquilo que é subjectivamente partilhado por uma determinada comunidade e, por conseguinte, como algo local, ao passo que apenas os processos económicos e a mudança tecnológica são entendidos como algo universal e global. Neste sentido, o local opõe-se ao global como sendo a autêntica tradição cultural enquanto o global funciona como “progresso”, ou seja, como uma força que favorece a alienação, a dominação e a dissolução. Este dualismo global/local, no entanto, é tão homogeneizador como a suposta homogeneização cultural do global a que se opõe. Fica claramente atrás da compreensão transnacional das práticas modernas culturais que já tinha sido alcançada por alguns segmentos

do movimento moderno. Mais do que oferecer uma nova perspectiva da cultura contemporânea, meramente recicla um velho modelo sociológico para analisar a modernidade (tradição ou cultura autóctone *versus* modernidade, Comunidade *versus* Sociedade, etc.) sem levar a cabo qualquer reflexão acerca de como os processos de modernização e globalização do século passado tornaram obsoleto este modelo do século XIX.

A ideia que quero defender aqui é que boa parte da investigação sobre o modernismo no mundo académico e nos museus ocidentais continua centrada no local. Apesar do tão publicitado internacionalismo do moderno, a própria estrutura das disciplinas académicas, a sua compartimentalização em departamentos universitários de literaturas nacionais e as suas inerentemente desiguais relações de poder continuam a impedir-nos de reconhecer o que poderíamos chamar de modernismo em geral, ou seja, as formas culturais transnacionais que emergem da negociação do moderno com o autóctone, o colonial e o pós-colonial no mundo “não-ocidental”.⁸ É certo que o cânone foi ampliado nestes últimos anos, incluindo por exemplo fenómenos como a vanguarda antropofágica brasileira ou o modernismo caribenho, mas os processos de tradução e as migrações transnacionais e os seus efeitos continuam a estar insuficientemente teorizados e são estudados principalmente no quadro das especializações locais.

Parece-me que ainda não dispomos de um modelo viável dos estudos comparativos capaz de ir mais além do que as abordagens tradicionais que ainda partem das culturas nacionais como unidades a comparar e que raramente prestam atenção aos fluxos irregulares de tradução, transmissão e apropriação. Michel-Rolph Trouillot considera que a modernidade é estruturalmente plural: “Requer uma alteridade, um referente exterior a si mesmo, um pré-moderno ou um não-moderno em relação ao qual o moderno adquira o seu pleno significado”.⁹ Trouillot postula duas geografias interconectadas e no entanto diferentes: uma geografia da imaginação e uma geografia da gestão, duas geografias que produzem o que ele chama “o por outra parte moderno”. Timothy Mitchell, por sua vez, considera que a modernidade ocidental se considerou sempre a si mesma como uma fase da história e como um marco para a historiografia sobre o fundo do temporalmente e geograficamente não-moderno.¹⁰ Tanto o argumento estrutural de Trouillot como o argumento histórico de Mitchell se aplicam com idêntica força ao modernismo. Os modernismos do geograficamente não-moderno têm sido passados por alto excepto, obviamente, quando o “não-moderno” da escultura africana tradicional ou “primitiva”, por exemplo, era simplesmente apropriado para demonstrar a universalidade do moderno como forma. O Trocadero de Paris

e o MoMA de Nova Iorque são dois dos lugares mais sintomáticos onde se produziu esta polémica apropriação.¹¹ Conhecemos muito pouco a geografia da imaginação no mundo não-ocidental e a sua negociação transformativa com o moderno da metrópole.

IV

O debate sobre a modernidade e o modernismo está intrinsicamente relacionado com a noção, muito debatida ultimamente, de literatura mundial.¹² Como se tivessem um piloto automático interno, estas discussões rapidamente se orientaram em direcção à terra prometida da “Weltliteratur” de Goethe, uma noção que o poeta alemão articulou pela primeira vez em 1827 numa conversa com Eckermann. Creio que devemos resistir a uma apropriação tão fácil de Goethe, se bem que não simplesmente devido ao argumento retrospectivo do seu eurocentrismo. O conceito goetheano de *Weltliteratur* [Literatura-Mundo], com os seus traços característicos do cosmopolitismo do século XVIII, só foi possível graças a um importante projecto nacional de tradução e apropriação no seio do Romantismo alemão.¹³ Paradoxalmente, o projecto romântico de apropriação e tradução para o alemão deu lugar à noção goetheana de *Weltliteratur*, que ao mesmo tempo se propunha neutralizar a crescente nacionalização da literatura e da cultura que ia dominar o século XIX e que desde então se tornou institucionalmente cristalizada. Durante a época pós-romântica da construção da nação, a proposta de Goethe não teve, obviamente, grande sucesso. Duvido que o actual compromisso popular com uma noção de literatura global, em certo modo pós-nacional, venha a ter mais notoriedade.

Não obstante, o conceito de *Weltliteratur* continuou a ser uma pedra de toque em muitas discussões, especialmente no âmbito da literatura comparada, embora esta disciplina tenha permanecido, até há muito pouco tempo, tranquilamente centrada numa tríade de línguas e literaturas europeias (inglês, francês, alemão), com o acrescento de uns quantos peritos de outros contextos nacionais. Mais importante que esta limitação geográfica, que afinal até se poderia corrigir, é o problema da limitação teórica. A proclamação da literatura global como uma nova e ampliada forma da *Weltliteratur* goetheana negligencia o facto de que a literatura como meio de produção cultural já não ocupa o lugar privilegiado que ocupava na época de Goethe.

Assim, hoje temos de colocar a questão num registo diferente, sobretudo devido aos desenvolvimentos que se deram no campo do próprio modernismo, como o surgimento de novos meios de comunicação e como a ampliação

e elevação da noção cultural de “literalidade” para uma noção mais inclusiva de “textualidade”. O que Adorno, no ensaio tardio “Kunst und die Künste” [“Arte e as Artes”] descreve como um *Verfransungsprozess* em grande escala, o desemaranhar da especificidade dos meios artísticos e os seus múltiplos efeitos de transversalidade, transformou para sempre a natureza e a função da literatura.¹⁴ A literatura enquanto meio já não ocupa o lugar central que ocupava na formação das identidades e das culturas nacionais, e por isso deveríamos reformular a pergunta de Goethe do seguinte modo: será possível que exista algo como uma *Weltkultur*, uma cultura mundial ou global? E se sim, como havemos de conceptualizá-la e fazer justiça às suas variantes locais, nacionais e sobretudo transnacionais?

Evidentemente, em matérias culturais, o global será sempre modulado pelo local, e nada se encontra mais longe das intenções de Goethe do que esta espécie de literatura mundial homogeneizada contra a qual advertia Erich Auerbach num influente ensaio de 1952, traduzido pela primeira vez para o inglês por Edward Said e Maire Janus em finais da década de 60.¹⁵ É fácil estarmos de acordo no que diz respeito à impossibilidade da existência de uma cultura puramente global, totalmente separada das tradições locais. Nem tão-pouco se acredita que possa existir uma cultura puramente local isolada dos efeitos do global. A metrópole nacional de há cento e poucos anos era já um lugar apto para que se reproduzissem estes encontros transnacionais e as suas espectaculares *mise-en-scène* nas feiras e nas exposições universais. Mas que formas culturais se podem etiquetar hoje de globais, de que modo são determinadas pelas forças de mercado, pelas práticas de tradução e pelos meios de comunicação, e como circulam nacional e transnacionalmente? O que tinha o modernismo de global, se é que tinha algo de global? É possível imaginar práticas culturais que sejam de algum modo globais, mas que não circulem globalmente? Será a noção de “glocal”, um conceito cunhado por Ronald Robertson, algo mais do que um útil cliché para nos referirmos à óbvia manta de retalhos que se cria entre o global e o local?¹⁶ Parece-me que o actual debate presta pouca atenção às múltiplas camadas e hierarquias existentes no seio do intercâmbio cultural transnacional. Não será o “glocal” um termo demasiado global para se referir aos processos de mistura cultural, às apropriações e às referências e imitações recíprocas? Especialmente se considerarmos que, por demasiadas vezes, se entende por literatura global principalmente uma literatura escrita em inglês e destinada a um “mercado mundial”. É precisamente por tudo isto que o facto de pôr em foco os modernismos alternativos poderia sustentar a discussão numa maior oportunidade histórica e num maior rigor teórico.

V

Claramente, a globalização proporciona hoje o horizonte para uma nova investigação sobre os modernismos comparativos, mas também coloca uma série de problemas práticos e metodológicos formidáveis. A tarefa em mãos é a de fazer uma transição que deixe para trás as, frequentemente, generalistas considerações acerca do global, que o vêem ou como um espectro ameaçador ou como uma mão invisível benéfica, e que avance na direcção do estudo das genealogias culturais da linguagem, meio e imagem e das transformações que estes sofrem quando sob a pressão dos processos de intercâmbio transnacionais. Neste contexto, o facto de se centrarem as atenções nas geografias modernistas sugere-me uma segunda imagem, mais abstracta, da organização espacial, muito diferente da primeira que era mais literal, mas fundamental para o meu argumento sobre os vínculos subliminares existentes hoje entre o modernismo e a globalização.

O espaço cultural ocupado pelo modernismo estava dividido entre um nível superior e um nível inferior, uma cultura de elite e uma emergente cultura de massas cada vez mais comercializada. O modernismo foi, em sentido amplo, uma tentativa de dirigir o tradicional postulado europeu da alta cultura contra a própria tradição e de criar uma alta cultura radicalmente nova que abrisse horizontes utópicos de mudança social e política. A partir da década de 1980 avançou-se muito no estudo sobre como os artistas modernistas e vanguardistas se apropriaram das formas e dos conteúdos da cultura popular e de massas, reelaborando-os em seu próprio interesse. Até à década de 1920, e com o abraço entre a vanguarda, por um lado, e os novos meios de comunicação e a tecnologia, por outro, houve inclusivamente utopias acerca de um tipo de cultura de massas alternativo capaz de evitar a comercialização do capitalismo (Brecht, Benjamin, Tretyakov) e que tinha de ser o prelúdio de um novo mundo. Dada a fluidez das políticas e dos imaginários acerca do futuro, antes e depois da Grande Guerra, surgiram utopias modernistas na direita, na esquerda e no centro liberal. Mas as diferenças hierárquicas entre a alta e a baixa cultura permaneceram em geral tão imóveis quanto as próprias divisões sociais.

Argumentarei que este modelo de alta e baixa cultura, que por razões algo provincianas foi prematuramente posto de lado pelos estudos culturais e pelo pós-modernismo norte-americanos, pode ainda servir de paradigma para analisar os modernismos alternativos e as culturas globalizadoras. A divisão alta/baixa deveria considerar-se aqui como uma forma de referência a um conjunto muito mais complexo de relações que pressupõem palimpsestos de tempos e espaços que são tudo menos binários. Com isto, gostaria de sugerir que

este modelo, uma vez livre do seu anterior provincianismo, derivado da sua incrustação nas constelações europeio-americanas, poderia muito bem servir como molde para a observação comparativa dos fenómenos da globalização cultural, incluindo os desta fase prematura dos modernismos não-europeus da Ásia, América Latina e África. Estes modernismos não-ocidentais foram, durante demasiado tempo, ou ignorados no Ocidente enquanto epistemologicamente impossíveis, já que só o Ocidente se considerava suficientemente avançado para produzir um autêntico modernismo, ou menosprezados, tanto na metrópole como na periferia, por serem considerados uma lamentável forma de mimetismo e contaminação de uma cultura local mais genuína. Esta “ignorância sancionada”, como lhe chamou em certa ocasião Gaytari Spivak, já não é aceitável.

A distinção alta/baixa não estabelece meramente uma relação com uma certa codificação do modernismo posterior a 1945. Também se estende de forma muito profunda pelo reino da tradição e pelas suas transmissões modernizadas no presente. Correndo o risco de ultrapassar os limites do meu conhecimento, darei uns quantos exemplos. Se pensarmos no papel político que desempenham na Índia contemporânea as epopeias brahmânicas clássicas do *Mahabharatha* e do *Ramayana* – relatos épicos escritos em sânscrito há muitos séculos mas que aparecem constantemente na televisão e que ainda hoje circulam em várias línguas na cultura oral sul-asiática; ou se pensarmos na renovada polémica sobre o confucionismo que tem hoje lugar na China, quando nos tempos de Mao o confucionismo foi relegado a um segundo plano devido à sua pertença à cultura feudal; ou se considerarmos a recente viragem em direcção à cultura tradicional chinesa que surgiu como uma defesa face à influência da cultura de massas ocidental, um debate fortemente carregado com a política do autenticamente local frente à sobre-imposição de uma influência estrangeira; ou se considerarmos a complexa mescla da cultura barroca espanhola e portuguesa com as tradições da emigração indiana, africana e de outros lugares da Europa, em vários países latino-americanos, então torna-se imediatamente evidente que a contraposição alta/baixa adopta formas muito diversas em diferentes momentos históricos e que se pode declinar em formas políticas radicalmente distintas.

Não se trata apenas de as fronteiras entre o alto e o baixo se terem começado a esfumar significativamente depois do alto modernismo ocidental (que levou a que alguns críticos interpretassem erroneamente o *boom* do romance literário latino-americano como uma espécie de pós-modernismo *avant la lettre*¹⁷), mas trata-se também de nem sequer se poder dar por garantido que tenha existido em todo o lado uma forma de alta cultura literária

estável, no sentido forte do termo, em conformidade com o modelo dos estados-nação europeus como a França, a Inglaterra ou a Alemanha. E aí, onde tenha existido uma alta cultura autóctone, como na Índia, no Japão ou na China, existirá inevitavelmente uma relação diferente com o poder e com o Estado, tanto na época colonial como pós-colonial. Estes passados diferentes condicionaram as formas como cada cultura negociou o impacto da modernização desde o século XIX e a subsequente difusão dos meios de comunicação, tecnologias da comunicação e consumismo, próprios da globalização. Especialmente nas Caraíbas e na América Latina, os legados dos modernismos importados e autóctones, o que chamo de “modernismo em geral”, formam claramente parte destas negociações. Embora os meios de comunicação e o consumismo se possam estender a todo o mundo, se bem que com diferentes intensidades e um acesso muito divergente, os imaginários que produzem não são em absoluto tão homogêneos como lamenta um novo tipo de *Kulturkritik* global.

Os comparatistas, contudo, têm um problema em mãos. Numa época em que se exige aos estudos modernistas que cubram um território cada vez mais amplo, tanto geográfica como historicamente, sobrecarregando, assim, os circuitos de qualquer crítico individual, o perigo reside na disciplina perder a sua coerência enquanto campo de investigação e ficar atolada em análises de estudos monográficos cada vez mais locais, ou que se torne superficial e esqueça a necessidade de manter um projecto teórico e metodológico. O modelo norte-americano de estudos culturais, em particular, com o seu foco reducionista em temáticas e em etnografias culturais, a sua forma de privilegiar o consumo sobre a produção, a sua falta de profundidade histórica e de conhecimentos linguísticos, e o seu abandono das questões estéticas e formais, combinada com a sua indiscutível preferência pela cultura popular e de massas, não é um modelo adequado para fazer frente aos novos desafios.¹⁸

Uma importante tarefa a levar a cabo é, portanto, a de criar um conjunto de parâmetros conceptuais que permitam a realização destas comparações, que dêem certa coerência a um campo de estudo que está em perigo de se converter em algo demasiado amorfo ou de continuar a ser simplesmente demasiado provinciano. As minhas reflexões provisórias pretendem situar-nos neste espaço cultural crucial que se alimenta do local, do nacional e do global, e que engloba os três como o espaço da modernidade e da sua geografia imaginativa.

VI

O modelo de alto *versus* baixo, conhecido principalmente graças aos debates sobre o modernismo, pode efectivamente ser produtivamente repensado e relacionado com os desenvolvimentos culturais nas sociedades “periféricas”, pós-coloniais ou pós-comunistas. Na medida em que capta aspectos de hierarquias culturais e classe social, raça e religião, relações de género e codificações de sexualidade, transferências culturais coloniais, a relação ente tradição cultural e modernidade, o papel da memória e do passado no mundo contemporâneo e a relação entre os meios de comunicação impressos e os meios de comunicação visual, poderá ser produtivo para as análises comparativas da actual globalização cultural, assim como para ajudar a uma melhor compreensão das outras vias percorridas anteriormente no seio da modernidade. Por outras palavras, o discurso sobre as modernidades alternativas na Índia ou na América Latina pode ser ampliado de forma proveitosa de modo a incluir o reconhecimento de desenvolvimentos alternativos nas relações e correntes transversais entre a cultura popular autóctone, as culturas minoritárias, a alta cultura (tanto tradicional como moderna) e a cultura própria dos meios de comunicação. Historicamente, sempre existiram modernidades alternativas e as suas trajectórias continuam já depois da entrada na era da globalização.¹⁹

Mas por que havemos de centrarmo-nos nesse tema, poderá alguém perguntar. Em primeiro lugar, a reintrodução da problemática alto/baixo, com todas as suas complexas e multifacetadas dimensões, nas discussões sobre a modernidade cultural em contextos transnacionais e de um modo transfronteiriço, pode servir para neutralizar a muito alargada noção de que a cultura do Oriente ou do Ocidente, do Islão ou da Cristandade, dos Estados Unidos ou da América Latina, é tão unitária como sugeriram autores como Alan Bloom, Benjamin Barber e Samuel Huntington. Por outras palavras, pode servir para neutralizar a má herança da antropologia cultural e de uma modalidade spengleriana de *Kulturkritik* de estilo americano. Pode tornar problemática a evidente necessidade de criar um mito interior/exterior com o objectivo de manter uma *Feindbild* (imagem inimiga), um outro absoluto, que se pode ler também como uma herança da Guerra Fria nas actuais teorias sobre o choque de civilizações. Em segundo lugar, também pode servir para neutralizar e tornar mais complexo o argumento, igualmente limitado, de que apenas a cultura local, ou a cultura enquanto cultura local, é boa, autêntica e resistente, sendo que as formas de cultura global estarão condenadas a ser manifestações do imperialismo cultural, ou seja, da americanização.

Todas as culturas, como sabemos graças aos trabalhos de Bourdieu, têm as suas hierarquias e as suas estratificações sociais e estas diferem em grande medida em função da história e das circunstâncias locais. Desembaraçar estas diferenciações temporais e espaciais pode ser uma boa forma de estabelecer novos tipos de comparação que possam ir mais além dos clichés do colonial *versus* pós-colonial, moderno *versus* pós-moderno, ocidental *versus* oriental, centro *versus* periferia, global *versus* local, o Ocidente contra o resto. Para desocidentalizar noções como as de modernidade e modernismo necessitamos de um trabalho descritivo muito mais teoricamente fundamentado sobre os modernismos em geral, a sua interacção ou não interacção com os modernismos ocidentais, a sua relação com diferentes formas de colonialismo (distintas na América Latina, no sul da Ásia e em África) e as suas codificações do papel da arte e da cultura na relação com o Estado e com a noção de nacionalidade. Em última análise, pode muito bem acontecer que, apesar de se fazer com a melhor das intenções, esta desocidentalização de modernismos/modernidade continue a ser limitada devido à genealogia ocidental dos próprios conceitos.²⁰ Esta tensão terá que ser mantida em conta até ao dia em que este projecto deixe de parecer tão pertinente como agora.

Mas na minha opinião existem, actualmente, outras duas razões para repensar a relação alto/baixo. Esta questão leva-nos de volta aos debates sobre o modernismo de esquerda da década de 1930 (Brecht, Lukács, Bloch, Benjamin, Adorno) e o seu constante e resolutivo interesse pelos temas de valor estético, e a percepção estética em relação à política, à história e à experiência.²¹ Revisitar a problemática alto/baixo num contexto transnacional poderia servir para reintroduzir o tema do valor e da forma estética no debate contemporâneo. Só então poderemos repensar a relação historicamente modificada entre a estética e a política na nossa época de uma forma que seguramente iria mais além dos debates da década de 1930, assim como mais além dos debates sobre o pós-modernismo e o pós-colonialismo das décadas de 1980 e 1990. A segunda razão prende-se com o facto de o debate sobre o modernismo da década de 1930, que teve lugar principalmente na revista do exílio alemão *Das Wort*, publicada em Moscovo no auge do pior período de repressão estalinista, conter também uma complexa discussão sobre o realismo – não sobre o realismo enquanto algo oposto ao modernismo, senão como algo dentro do mesmo. Recordar este debate poderia ser muito saudável hoje, quando a “realidade” se encontra ou dissolvida no que Bruno Latour denomina a “posição feérica” (tudo é projecção e construção – também chamada de *spin* ou interpretação não imparcial) ou petrificada numa forma de facto positivista que não deixa lugar à tensão constitutiva entre realidade

e imaginação.²² Para além destas, seguem-se outras duas breves observações. Primeira: à luz do facto de que uma dimensão estética configura não apenas as artes superiores mas também os produtos da cultura de consumo em termos de *design*, publicidade e mobilização de afectos e desejos, será retrógrado afirmar, à maneira do populismo esquerdista, que toda a preocupação com a forma estética é inerentemente elitista. E segundo: se aqueles primeiros debates foram basicamente organizados em torno de um eixo temporal linear (modernismo *versus* realismo e mais tarde pós-modernismo *versus* modernismo) e se se focaram em meios de alta cultura como a literatura e a pintura, então será necessário levar em consideração uma importante dimensão geográfica e espacial na condição da globalidade, o reconhecimento do diferente entrelaçamento do temporal e do espacial e os seus efeitos estéticos. Poderíamos explorar mais a fundo o que Arjun Appadurai descreveu de forma útil como a “produção de localidade” e a “localidade enquanto produção” como um ingrediente chave da modernidade em geral. Aqui, a análise das culturas citadinas, das percepções estéticas e dos usos sociais do espaço constitui um apaixonante campo para novas investigações. A própria distinção alto/baixo, na sua metaforização espacial, pode ser relacionada de um modo bastante pragmático com os diferentes espaços urbanos de produção e consumo cultural, como a rua, o bairro, o museu, a sala de concertos e o teatro de época, o sítio turístico e a galeria comercial.

Mas a minha tese é de que uma reconsideração do eixo alto/baixo tem a vantagem de inevitavelmente trazer de novo ao de cima o tema da estética e da forma, que os estudos culturais norte-americanos (ao contrário dos estudos culturais do Brasil ou da Argentina) quase abandonaram com o passo que deram no sentido contrário ao suposto elitismo da estética.²³ Obviamente que o ataque à estética está ligado a um ataque ao modernismo, mas já nenhum dos dois é útil na avaliação retrospectiva do modernismo. Eu diria que o ataque politicamente legítimo contra um prematuro elitismo sociocultural personificado na figura do *connaisseur* estético ignora o facto de que a insistência no valor estético e nas complexidades da representação na produção cultural podem hoje desenganchar-se facilmente de um elitismo socialmente codificado no sentido da “distinção” de Bourdieu.²⁴ Para compreender melhor como funcionam os nossos mercados culturais, muito mais desenvolvidos, no âmbito das condições em que é marcada a globalização, continua a ser absolutamente crucial uma abordagem crítica da dimensão estética de toda a produção icónica, musical e linguística. A luta contra a noção de estética enquanto palavra-chave do modernismo e do elitismo europeu tornou-se simplesmente obsoleta.

VII

Como podemos, assim, avançar para lá deste impasse sem saída da “literatura global” e dos estudos culturais autolimitadores? De uma forma apenas preliminar, eu sugeriria o seguinte:

1. Deveríamos abandonar a distinção alto/baixo na sua configuração tradicional, que contrapõe a literatura e a arte séria à cultura popular e de massas, e substituir esta relação de valor estritamente hierárquico e vertical por uma configuração maioritariamente lateral ou horizontal mais apropriada às realidades culturais do nosso tempo. Tal desdramatizaria a noção de alto e deixaria claro que o alto não está tão sujeito às pressões do mercado como o baixo. Mesmo no interior do modernismo europeu as fronteiras foram sempre mais fluidas do aquilo que a codificação posterior à Segunda Guerra Mundial nos fez crer. Certamente que hoje não nos confrontamos com uma indústria cultural totalitária e com o seu autónomo outro “superior”, como sugeriam os textos de Adorno ou de Clement Greenberg na era do nacional-socialismo ou do estalinismo, mas sujeitamo-nos, sim, a uma comercialização de massas, diferenciada e especializada para todos os tipos de consumo cultural a diversos níveis de procura, expectativa e complexidade.

2. O tema da hierarquia não tem, contudo, de desaparecer completamente do âmbito da análise. As relações de valor hierárquicas continuam a estar inscritas em todas as práticas culturais, mas funcionam de um modo mais subtil em função das estratificações da produção e da recepção, dos géneros e dos meios de comunicação. A hierarquia cultural é um tema chave para os modernismos alternativos, que estão inevitavelmente determinados pelas relações de poder entre metrópole e periferia. No mundo colonial, a chegada do modernismo ocidental não obteve automaticamente o estatuto de alto em comparação com as tradições clássicas locais (por exemplo a Índia durante o período posterior à libertação) e a cultura de massas ocidental encontra frequentemente resistências não porque seja “baixa” mas por ser ocidental (por exemplo, na China actual). As hierarquias ocidentais vêem-se assim refractadas e transformadas de múltiplas formas pelas hierarquias de valor locais. Fica por analisar de que modo as ditas refrações afectaram os diversos modernismos alternativos, quer onde encontraram um terreno fértil, como na América Latina, quer onde encontraram resistências ou por parte do nativismo ou por parte das políticas culturais oficiais, como na União Soviética.

3. Deveríamos abordar o tema da especificidade do meio (oral/auditivo-escrito-visual) em toda a sua complexidade histórica, técnica e teórica, em vez de continuarmos a basear-nos na noção intelectualmente débil que considera a cultura dos meios de comunicação *per se* como baixa. Como se a letra impressa, o principal sistema de apoio da cultura literária moderna, não fosse também ela um meio. Embora a imprensa, obviamente, exista em todo o mundo, os níveis de alfabetização variam e nem todas as culturas privilegiam a letra impressa na mesma medida. Por exemplo, num país como o Brasil, onde a cultura está mais determinada pelas tradições musicais e visuais de âmbito popular do que por aquilo que Angel Rama denominou a “cidade letrada”, uma abordagem sobre a medianidade seria mais pertinente do que uma análise que se focasse na distinção europeia alto/baixo.²⁵ A discussão do meio é especialmente pertinente para uma discussão dos modernismos alternativos, já que também nos permite ir mais além da linguagem e da imagem e incluir meios não-verbais como a arquitectura e o espaço urbano construído. A arquitectura e a planificação urbana estão, em última análise, entre os principais transmissores do modernismo no mundo não-ocidental.

4. Deveríamos reintroduzir os temas da qualidade estética e da forma nas nossas análises de todo e qualquer produto e prática cultural. Aqui, a questão dos critérios é obviamente fundamental: em vez de privilegiar o radicalmente novo ao modo vanguardista ocidental, deveríamos centrar-nos na complexidade da repetição e reescrita, o *bricolage* e a tradução, expandindo, deste modo, a nossa compreensão da inovação. O foco poderia desde logo centrar-se na intertextualidade, na imitação criativa, no poder que um texto tem de questionar hábitos enraizados por meio de estratégias visuais ou narrativas, na capacidade para transformar o uso dos meios de comunicação, etc. Com esta sugestão, estou a argumentar a favor de uma prática artística no sentido brechtiano, mas trata-se de uma versão do modernismo com uma diferença central: politicamente mais modesta e esteticamente mais aberta às práticas do passado do que permitia a retórica utópica da vanguarda histórica. Muitos dos escritores habitualmente descritos como representantes da literatura global contemporânea podem ser lidos a partir deste ponto de vista.

5. Deveríamos abandonar a noção de que um ataque certeiro à cultura elitista pode desempenhar um papel importante na transformação social e política. Este foi o ponto forte do vanguardismo europeu durante a sua etapa heróica

e ainda perdura em determinados bastiões académico-populistas dos Estados Unidos. Em vez disso, deveríamos prestar maior atenção às formas como as práticas e os produtos culturais se relacionam com os discursos sobre o político e o social em constelações específicas locais e nacionais à medida que se desenvolvem no intercâmbio transnacional. As políticas dos modernismos alternativos estão profundamente enraizadas nos contextos coloniais e pós-coloniais, nos quais noções como as de elite, tradição e popularidade assumem codificações bastante diferentes das do transatlântico norte então e agora.

Seja qual for a geografia do modernismo que analisemos, teremos que explorar em detalhe em que medida uma determinada cultura se organiza de acordo com o *habitus* e a distinção social, como afirmou Pierre Bourdieu. Sejam quais forem os seus inegáveis benefícios, as sociedades modernas de consumo parecem bloquear a capacidade de imaginar futuros alternativos. Quando tudo está disponível (embora não esteja sempre acessível) à escolha do consumidor, torna-se muito mais difícil encontrar um lugar para a crítica política eficaz. A crítica ao consumo *per se*, além de ser insincera, não é um bom substituto da visão política. Assim, podemos perguntarmo-nos se a equação, outrora plausível, entre o cultural e o político não nos terá levado a um culturalismo politicamente descapacitador.

6. Para ir além do anquilosado provincianismo dos estudos culturais norte-americanos e do gesto universalizador da globalização ao estilo americano, temos de levar a cabo um sério trabalho transnacional em muitas línguas diferentes e em diversos terrenos. Os fenómenos transnacionais raramente abarcam o planeta inteiro, se é que alguma vez o fizeram. A itinerância e a distribuição dos produtos culturais é sempre específica e particular, nunca homoganeamente global. Para estudar estes intercâmbios transnacionais precisamos de novas formas de cooperação prática com eruditos de todo o mundo. Só então uma abordagem intensificada nas promessas e vicissitudes da tradução dará os seus frutos. O que está em jogo é a tradução, não só da linguagem mas dos hábitos, das formas de expressão não-verbais, das pautas de pensamentos, das formações disciplinares historicamente determinadas e de outras coisas similares. Efectivamente, a tradução no seu mais amplo sentido linguístico e histórico coloca o maior dos desafios a qualquer reavaliação das geografias do modernismo num sentido global.

7. Metodologicamente, os comparatistas talvez queiram combinar os estudos culturais não reducionistas com as disciplinas da história cultural e política (incluindo as dimensões sociológica e económica), a nova antropologia cultural e as tradições de leitura do criticismo histórico literário e artístico. Além de examinar em detalhe fenómenos culturais particulares (um romance, um filme, uma exposição artística, a música popular, as estratégias publicitárias) nas suas viagens transnacionais, uma abordagem sustentada nas operações e nas funções das culturas públicas e no papel em mudança da crítica será um elemento chave. Tal abordagem levará inevitavelmente a uma série de questões políticas relacionadas com os direitos humanos e a sociedade civil, as comunidades imaginadas e o papel da religião, o género e a subalternidade, as assimetrias económicas e o debate emergente sobre os imaginários urbanos transnacionais enquanto sítios para a autocompreensão num mundo globalizado.

Estas sete sugestões dependem, obviamente, do reconhecimento de que a actual etapa da globalização é simultaneamente uma continuação e algo distinto da anterior modernidade que produziu a cultura do modernismo. Apenas estabelecendo cuidadosamente estas distinções poderemos desenvolver novas leituras do modernismo enquanto fenómeno transnacional e incipientemente global, e não como um fenómeno unicamente internacional. A palavra “inter-nacional” (além do seu velho sentido marxista) refere-se às relações entre Estados ou culturas como identidades fixas, ao passo que “trans-nacional” aponta para os processos dinâmicos de fusão e migração cultural. O global seria então composto por um crescente número de tais processos transnacionais que, no entanto, nunca convergiram numa totalidade homogénea.

VIII

Repensando hoje a problemática alto/baixo, põe-se em evidência a distância que percorremos desde o período culminante do pós-modernismo e a emergência de novas formas de estudos culturais. Tal como já argumtei, revela-se também o provincianismo norte-americano subjacente à moda pós-modernista. O pós-modernismo pensava-se a si próprio como global, mas provavelmente não era mais do que a intenção tardia de reivindicar um Estilo Internacional Norte-Americano face ao modelo do alto modernismo do Estilo Internacional Europeu do período entre as guerras.²⁶ E, no entanto,

as décadas pós-modernas nos Estados Unidos, desde os anos sessenta aos anos oitenta, geraram uma nova relação entre a alta cultura e a cultura de massas que ressoa, ainda que de modo diferente, noutras culturas do mundo.

Num contexto global, portanto, a questão da relação entre a alta cultura (tanto a tradicional ou autóctone como a moderna), a cultura popular autóctone e nacional, as culturas minoritárias ou subalternas e a cultura mediática transnacional pode ainda proporcionar o impulso para um novo tipo de trabalho comparativo que oriente a nossa atenção em direcção às formas muito distintas que tais constelações adoptam, por exemplo, na Índia ou na China em comparação com a América Latina ou o leste da Europa. Neste contexto surgem várias questões teóricas interessantes. Podemos perguntar, por exemplo, se e de que modo a teoria pós-colonial se aplica de uma forma não problemática aos países latino-americanos, cuja história colonial e pós-colonial é significativamente diferente da dos países africanos e da Índia²⁷; se a noção do subalterno se pode transferir ou não de um modo não problemático e sem mediação de um contexto geográfico para outro; se as noções de hibrididade e diáspora – os significantes aparentemente mais recentes – são suficientemente rigorosas para descrever a complexa manta de retalhos racial, étnica e linguística que prevalece hoje em diferentes partes do mundo. Obviamente que as práticas pós-modernas na literatura e na arte rejeitaram completamente a alternativa alto/baixo, produzindo todo o tipo de interessantes híbridos do alto e do baixo que parecem abrir novos horizontes à experimentação estética. Mas, em si mesma, a celebração de uma hibridação pós-moderna do alto e do baixo perdeu o tom crítico que teve no seu auge. A produção cultural actual não só cruza as fronteiras espaciais imaginárias entre o alto e o baixo com bastante facilidade, como também se tornou transnacional em novas formas geográficas, especialmente na indústria musical,²⁸ assim como em certos sectores do cinema e da televisão (por exemplo no cinema indiano em África ou na exportação de telenovelas brasileiras).

A hibridação, seja ela de que tipo for, dá-se hoje cada vez mais sob o signo do mercado. Mas os mercados, inclusivamente os mercados nicho elitistas, como destacou Néstor García Canclini no seu livro *A Globalização Imaginada*, tendem a domesticar e a equiparar os irregulares e inovadores fios da produção cultural²⁹. Os mercados procuram sobretudo a fórmula do sucesso, não se preocupando em promover os modos ainda não conhecidos ou experimentais da expressão estética. A maioria da alta cultura está tão sujeita às forças do mercado quanto qualquer produto da cultura de massas. As grandes fusões na indústria editorial reduzem o campo de acção da escrita ambiciosa. A celebração do inglês global não é a solução – mais rapidamente

empobrece a riqueza linguística do património inicial. A própria literatura, como já soubemos no seu tempo, torna-se cada vez mais uma empresa intempestiva. Mas isto poderá vir a revelar-se uma oportunidade para a literatura porque necessitamos de um espaço de escrita complexa e imaginativa que possa reorientar-nos no mundo. É necessário colocar a questão sobre se o mercado pode ou não assegurar novas tradições, novas formas de comunicação transnacional e novas conectividades. Mas estaríamos a abandonar o nosso papel de intelectuais críticos se excluíssemos prematuramente destas considerações a questão das complexas relações entre valor estético e efeito político, que são abordadas de modo fundamental pelas tradições do modernismo, e que precisa de ser resgatada e utilizada nas análises contemporâneas de toda a cultura que se encontra sob o feitiço da globalização. Os legados do modernismo em geral têm ainda muito a ensinar-nos no âmbito da nossa tentativa de entender os desafios da globalização cultural. Kafka disse em certa ocasião que o livro tem que servir como um machado para o oceano gelado que existe dentro de nós.³⁰ O efeito do machado de Kafka assemelha-se ao *Möglichkeitssinn*, o sentido da possibilidade que Robert Musil invocava para fazer frente ao futuro. Enquanto reflectimos sobre as potencialidades da globalização, a herança dos modernismos em geral e o seu inerente cosmopolitismo podem ser mobilizados para pôr em questão os fundamentalismos económicos e religiosos que se encontram actualmente a submergir o mundo. Mesmo admitindo que o modernismo tenha sido gerado por uma anterior fase norte-atlântica da modernidade, as assimetrias culturais, económicas e políticas então predominantes não excluía o intercâmbio criativo e o reconhecimento recíproco. Uma noção ampliada das geografias do modernismo poderá ajudar-nos a entender a globalização cultural da nossa época.

Referências bibliográficas

1. Uma versão anterior e um pouco mais curta deste ensaio foi publicada em Peter Broker e Andrew Tacker (eds.), *Geographies of Modernism*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2005, pp. 6-18.
2. Fredric Jameson, *A Singular Modernity*, Londres, Verso, 2002. [Trad. port.: *Modernidade Singular*, Rio de Janeiro e São Paulo: Civilização Brasileira, 2005].
3. Michel-Rolph Trouillot, "The Otherwise Modern: Caribbean Lessons from the Savage Slor", in B.M. Knauff (ed.), *Critically Modern*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 220.

4. Para uma exposição histórica e teórica mais sofisticada do tema da modernidade vd. Timothy Mitchell (ed.), *Questions of Modernity*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2000. Para uma crítica das versões reducionistas do pós-colonialismo, vd. Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.
5. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1996. [Trad. port.: *Dimensões Culturais da Globalização: a Modernidade sem Peias*, Lisboa: Teorema, 2004].
6. Dilip Gaonkar, "Alternative Modernities", *Public Culture* 11: 1 (1999): 1.
7. Vd., por exemplo, Leo Qu-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China 1930-1945*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1999.
8. A expressão "modernismo em geral" tem uma dívida evidente para com Appadurai (vd. nota 5). Outros possíveis termos para o fenómeno em questão seriam os de "modernismos alternativos" ou "modernismos múltiplos". O primeiro destes termos sugere contudo, pelo menos implicitamente, uma hierarquia entre um modernismo real ou original e as suas alternativas, enquanto o segundo me parece demasiado pluralista. Carece também do matiz de uma geografia ampliada do modernismo que, por sua vez, a expressão "modernismo em geral" transmite. Sobre o tema da hibridização, tal como o utilizo aqui em relação aos "modernismos não-ocidentais", vd. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*, México DF, Grijalbo, 1989.
9. Michel-Rolph Trouillot, "The Otherwise Modern", p. 222.
10. Timothy Mitchell, *Questions of Modernity*, pp. 1-34.
11. A exposição de 1984 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque intitulada "Primitivism in 20th Century Art" suscitou um importante debate crítico sobre este tema, que se prolongou posteriormente por ocasião da exposição de 1989 no Centro Pompidou em Paris "Les Magiciens de la Terre". Vd. por exemplo o debate publicado em *Third Text* 6: 3-14.
12. Vd. por exemplo dois números da revista PMLA 119: 1 (Janeiro de 2004). Vd. também Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", *New Left Review*, n.s. 1 (Janeiro-Fevereiro de 2000); e Richard Maxwell, Joshua Scodel e Katie Trumpener, "Editors' Preface" no número especial sobre literatura mundial da revista *Modern Philology* (Maio de 2003); e Christopher Prendergast (ed.) *Debating World Literature*, Londres, Verso, 2004.
13. Vd. Andreas Huyssen, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung, Studien zur früromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Zúrique, Atlantis Verlag, 1969.
14. Theodor W. Adorno, "Kunst und die Künste" in *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967, p. 159.
15. Erich Auerbach, "Philologie und Weltliteratur", in Walter Muschg e Emil Staiger (eds.) *Weltliteratur: Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Berna, Franke Verlag, 1952; tradução de Edward Said e Maire Janus, "Philology and Weltliteratur", *Centennial Review* 13 (Inverno de 1969): 1-17.
16. Ronald Robertson, "Globalization or Glocalization", *Journal of International Communication* 1: 1 (1994): 33-52.
17. Vd. Idelber Avelar, *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham, NC e Londres, Duke University Press, 1999; e Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*, Cambridge, MA e Londres, Harvard University Press, 2002.

18. Para uma crítica sucinta aos estudos culturais norte-americanos, vd. Thomas Frank e M. Weiland (eds.), *Commodify your Dissent: The Business of Culture in the New Gilded Age*, Nova Iorque, Norton, 1997.
19. Existe actualmente uma vasta literatura sobre as “modernidades alternativas”. Para além dos ainda inovadores trabalhos prévios de Appadurai, vd. por exemplo o número especial de *Daedalus* sobre as modernidades múltiplas (inverno de 2000, 129: 1), especialmente os ensaios de Stanley J. Tambiah e S.N. Eisenstadt. Vd. também Bruce M Knauft (ed.), *Critically Modern*.
20. Para uma discussão aprofundada acerca dos perigos inerentes à recente reemergência da modernidade como categoria central na teoria social e cultural, vd. os ensaios de Bruce M. Knauft (ed.), *Critically Modern*. E para uma abordagem mais desrespeitadora, vd. Fredric Jameson, *A Singular Modernity*. Para uma análise mais fina de Jameson, vd. Andreas Huyssen, “Memories of Modernism – Archaeology of the Future”, *Harvard Design Magazine* (Primavera de 2004). 90-95.
21. Uma compilação dos mais importantes textos pode ser encontrada em Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, Londres, Verso, 1977 e, de um modo mais extenso, em Hans-Jürgen Schmitt (ed.) *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.
22. Bruno Latour, “Why has Critique Run out of Steam?”, *Critical Inquiry* 30: 2 (2004): 227.
23. Deve assinalar-se que o *habitus* anti-estético dos estudos culturais de estilo norte-americano é bastante diferente da anterior abordagem anti-estética proposta por Hal Foster em Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983, ainda que ambas as anti-estéticas tenham como objectivo o cânone do alto modernismo.
24. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984. [Trad. port.: *A Distinção – Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*, Lisboa: Edições 70, 2010].
25. Angel Rama, *The lettered City*, Durham, NC, Duke University Press, 1996.
26. Vd. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
27. Aqui poderá ser útil distinguir histórica e teoricamente entre noções muito diferentes do híbrido, por exemplo, entre a de Homi Bhabha em *The Location of Culture*, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1994 e a que se formula no trabalho prévio de Néstor García Canclini em *Culturas híbridas*, México DF, Grijalbo, 1989.
28. Vd. por exemplo V. Erlman, *Music, Modernity and the Global Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
29. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
30. Franz Kafka, *Letters to Friends, Family and Editors*, Nova Iorque, Schocken, 1977, p. 14.

Esta colecção de ensaios apresenta o trabalho que Andreas Huyssen tem vindo a desenvolver em torno de várias problemáticas que se interligam, e das quais se destacam questões relacionadas com o estudo do modernismo, do pós-modernismo, dos fenómenos ligados à memória cultural histórica, do papel dos intelectuais na sociedade, e, mais recentemente, com a análise de diferentes aspectos da corelação entre os discursos contemporâneos sobre a memória e os direitos humanos.

Ao longo do conjunto de ensaios reunidos neste livro, o autor analisa os impactos políticos e culturais de diferentes realidades espacial e temporalmente situadas, apresentando uma perspectiva sobre a globalização do modernismo (em contraponto aos discursos sobre um modernismo global único) enquanto fluxo gerador de múltiplas formas de globalização cultural que simultaneamente impulsionam e são impulsionadas por políticas de memória.