

6 O Sagrado e o Profano

Em 1992, Patrick Buchanan escreveu um de seus ensaios tipicamente furiosos alertando sobre a ameaça representada pelos esquerdistas que haviam capturado as alturas dominantes da cultura americana. Para reforçar seu ponto, ele ofereceu uma analogia ultrajante: "Stalin, que gostava de filmes de gângsteres de Chicago, achava que se tivesse controle de Hollywood, poderia controlar o mundo". Em termos semelhantes, embora menos brincalhões, o crítico de arte conservador James Cooper se preocupou com o fato de os líderes políticos da nação concentrarem sua atenção em guerras estrangeiras "enquanto falham em perceber que a guerra também está acontecendo no campo de batalha das artes dentro de nossas próprias fronteiras". Os conservadores americanos, ao que parecia, haviam chegado à conclusão de que as representações culturais tinham consequências políticas graves. Na verdade, tal noção — de que cultura era poder — havia se tornado um elemento básico do senso comum conservador do final do século XX.¹ Ironicamente, foi a Nova Esquerda que mais fez para popularizar uma teoria sobre o poder da cultura. Os ativistas radicais dos anos 60 acreditavam que poderiam forjar novos arranjos políticos transformando a cultura americana. Mas nas décadas de 1980 e 1990, muitos liberais americanos, com algumas exceções notáveis, argumentaram que as representações culturais eram relativamente impotentes. Por exemplo, eles sustentaram que

imagens profanas da arte de Robert Mapplethorpe, ou as letras pornográficas do grupo de rap 2 Live Crew, tiveram pouco efeito no comportamento sexual americano. Tais representações artísticas, argumentavam os liberais, não deveriam ser julgadas em termos morais ou éticos e eram socialmente instrumentais apenas na medida em que demonstravam a diversidade quase infinita da livre expressão. Em suma, os liberais tinham uma abordagem relativista à arte: quem eram eles para criticar expressões artísticas que algumas pessoas achavam significativas? Essa perspectiva contrastava fortemente com a apresentada pelos conservadores, que alegavam que representações culturais vulgares, que eles consideravam objetivamente imorais, corrompiam a alma americana.

Diante de uma ameaça tão grave, os conservadores ignoraram argumentos sobre os méritos incondicionais da liberdade de expressão. Em vez disso, eles abertamente apregoaram a necessidade da censura.² Nessa luta pela cultura americana, os conservadores foram explícitos sobre que tipo de representações artísticas eles se opunham. Eles eram contra retratos hostis da religião e de pessoas de fé religiosa, assim como eram contra retratos favoráveis de sexo extraconjugal e homossexualidade. Essas expressões culturais violavam a América normativa que os conservadores buscavam afirmar. Em contraste, os conservadores encaminham um ideal cultural que o jornalista Sidney Blumenthal isolou como "a estética neokitsch": uma celebração nostálgica e sem ironia da grandeza americana tradicional, que frequentemente assumia a forma de pastiche dos anos 1950. Esta era uma América quando John Wayne era rei, uma América quando as famílias se assemelhavam muito aos Cleavers do programa de televisão *Leave It to Beaver*, uma época em que a programação da televisão era, nas palavras do crítico de cinema conservador Michael Medved, "inocente e decente". "Aparentemente", como Blumenthal disse, "kitsch em preto e branco era cultura tradicional."³ A nostalgia pelos anos 1950 não era exclusiva do pensamento conservador. Era uma característica persistente da cultura pop americana desde os anos 60. Que tais representações nostálgicas dos anos 1950 tenham aparecido no início dos anos 70 sugere a vasta distância cultural que a nação havia percorrido durante os transformadores anos 60.

O filme *American Graffiti* de George Lucas de 1973 — sobre dois formandos do ensino médio aproveitando uma última noite de passeio em seus carros antes que a vida real comece — retrata o último suspiro de

inocência em Modesto, Califórnia, por volta de 1962. O filme de Hollywood Grease de 1978 — sobre um casal incompatível que se apaixona — retrata 1958 como uma época mais simples, quando o trauma se limitava a desgosto, mesmo para adolescentes brancos da classe trabalhadora. E o popular programa de televisão Happy Days, que foi ao ar pela primeira vez em 1974 — sobre os Cunninghams, uma família branca de classe média feliz e normal que vivia em Milwaukee na década de 1950 — valida a América normativa ao contrastá-la com ameaças iminentes como a revolução sexual. Essas produções culturais não eram didáticas de uma forma abertamente conservadora. Mas representavam um anseio por uma América anterior, mais segura, mais feliz e mais harmoniosa — por uma América que fizesse sentido. Como escreve a historiadora Jill Lepore, a nostalgia dos anos 1950 representava “uma lembrança da infância, um anseio por um passado comum, um baluarte contra um presente dividido, conforto contra um futuro incerto”. ¶ Quanto mais a cultura se afastava dos anos 1950, literal e figurativamente, mais alarmantes eram os gritos dos conservadores. “Para aqueles que criam a cultura popular”, disse Ronald Reagan em seu discurso de despedida em 1989, “o patriotismo não está mais na moda”. Buchanan foi mais direto. Chamando o lamento de Reagan de “eufemismo dramático”, ele disse: “A arte e a cultura da América são, cada vez mais, abertamente anticristãs, antiamericanas, niilistas”. ¶ O pronunciamento de Buchanan tinha um grão de verdade. A arte e a cultura popular americanas foram de fato transformadas pelo ethos transgressivo que surgiu nos anos 60. A programação televisiva exibia cada vez mais sexo, desde comédias situacionais dos anos 70, como Three's Company, até novelas do horário nobre dos anos 80, como Dallas e Dynasty. Uma das comédias situacionais mais populares dos anos 80 e 90, Married with Children, retratava a família tradicional, nas palavras desaprovadoras de Medved, “como uma estrutura comicamente ultrapassada e sitiada que cria dificuldades infinitas para aqueles escravizados a ela”. Como se isso não fosse ruim o suficiente para os conservadores, o cinema americano fez a televisão parecer inofensiva em comparação. Quando Jack Valenti assumiu a presidência da Motion Picture Association of America (MPAA) em 1966, a indústria cinematográfica abandonou o Hays Production Code, que impunha normas relativamente sóbrias desde os anos 30. Em vez disso, a MPAA adotou um sistema de classificação que permitia representações muito mais gráficas de sexo e violência, com a condição de que tais filmes fossem classificados como R, como em “restrito” a adultos. Tal ajuste regulatório, que codificou mudanças culturais, levou a uma série surpreendente de filmes de Hollywood que pareciam projetados para zombar dos tabus americanos. Uma “Nova Hollywood” surgiu, liderada por um grupo de jovens diretores que alcançaram grandes públicos enfatizando sexo, violência e desrespeito à autoridade. Filmes violentos e irreverentes como Bonnie e Clyde (1967) abriram caminho para filmes como Assassinos por Natureza (1994), de Oliver Stone, filmes do tipo que Medved descreveu como uma orgia de “feiura, horror e depravação”. ¶ A música popular também rompeu com a cultura “inocente e decente” da América dos anos 1950. Isso era especialmente verdadeiro para o heavy metal, um gênero de rock 'n' roll que apresentava riffs distorcidos de guitarra elétrica e batidas tribais de bateria. Músicos de heavy metal, principalmente homens com cabelos longos e soltos, ironicamente misturavam imagens de flexão de gênero com mensagens hipermasculinas. Gene Simmons, vocalista do Kiss, personificou os paradoxos do heavy metal ao combinar uma persona extravagante de palco, que incluía uma aplicação pesada de maquiagem em seu rosto, com uma ostentação misógina sobre sua vida sexual notoriamente ativa. Simmons disse ao apresentador de rádio público Terry Gross: “Se você quiser me receber de braços abertos, temo que também terá que me receber de pernas abertas.” A ubiquidade do heavy metal e suas legiões de fãs adoradores e balançadores de cabeça,

levou a um pequeno pânico moral em meados da década de 1980. O historiador do heavy metal Ian Christie captura bem a gênese dessas ansiedades: "Headbangers apareciam em público em todos os lugares, circulando por shoppings com cabelos longos, despenteados (e muitas vezes bem cuidados) e vestindo camisetas que traziam os nomes e imagens frequentemente assustadores de bandas como Ratt, Def Leppard, Iron Maiden e Venom. As figuras de autoridade da América estavam começando a se sentir muito antagonizadas." O programa de notícias da ABC 20/20, que nunca relutou em relatar o pânico moral, dedicou um episódio ao heavy metal em 1987. Entoando sobre "letras obcecadas por sexo, adoração ao diabo, suicídio", 20/20 ponderou se o heavy metal contribuiu para o suicídio de adolescentes. De fato, a banda de heavy metal Judas Priest foi processada em 1990 por pais de Nevada que alegaram que as mensagens supostamente subliminares do grupo convenceram seus filhos adolescentes a tentarem suicídio. O susto do heavy metal, como a maioria dos pânicos morais americanos, tornou-se o assunto de audiências do Congresso em 1985, nas quais o Senado ouviu depoimentos sobre o assunto "porn rock". Essas audiências foram possíveis pelos esforços incansáveis de Tipper Gore, esposa do senador Al Gore, e suas companheiras "esposas de Washington", o título paternalista dado às quatro mulheres que fundaram o Parents' Music Resource Center (PMRC). Gore começou uma briga com a indústria musical após ouvir a música "Darling Nikki" do músico Prince, vencedor do Grammy, sobre uma garota se masturbando no saguão de um hotel, tocando no aparelho de som de sua filha de onze anos. Para alertar os pais sobre conteúdo explícito, Gore e o PMRC convenceram as gravadoras a colocar rótulos de advertência em tais álbuns "sujos". "Tipper Stickers", como os rótulos passaram a ser chamados, não tinham a intenção de censurar a arte, de acordo com Gore, que se considerava uma artista. Em vez disso, os rótulos tinham apenas a intenção de educar os consumidores, especialmente aqueles pais ocupados demais para fazer suas próprias pesquisas sobre a música que seus filhos ouviam. Tal estratégia era ainda mais urgente, na visão de Gore, dado que a indústria musical não exercia mais autocontrole — dado que era cada vez mais difícil criar "crianças PG em uma sociedade X-rated", como ela intitulou seu livro de 1987. A senadora republicana Paula Hawkins colocou desta forma em sua declaração antes das audiências do "porn rock": "Muita coisa mudou desde os tempos aparentemente inocentes de Elvis. Sutilezas, sugestões e insinuações deram lugar a expressões e descrições abertas de atos sexuais frequentemente violentos, uso de drogas e flertes com o ocultismo." Aqueles que protestaram contra as reviravoltas pélvicas de Elvis Presley no The Ed Sullivan Show não poderiam ter previsto o que viria nas décadas seguintes. Para dar ao público do Senado um gostinho do "rock pornô", o PMRC apresentou uma pequena amostra de vídeos nas audiências do Congresso. Em geral, os vídeos alimentavam ansiedades sobre o heavy metal, já que os vídeos significavam que demonstrações de rebeldia não podiam mais ser contidas em salas de concerto. Um novo canal a cabo, Music Television, mais conhecido como MTV, tornou a música e as imagens do heavy metal um elemento fixo nos lares americanos. Um dos vídeos exibidos nas audiências do Senado foi o hit "We're Not Gonna Take It" do Twister Sister, no qual os membros peludos da banda, símbolos da influência negativa do heavy metal na juventude americana, invadem um bairro suburbano idílico e encorajam um adolescente a enfrentar seu pai autoritário e desagradável. O vídeo retratava violência, mas do tipo cartunesco. Dee Snider, vocalista principal de aparência medonha do Twisted Sister, disse que "era simplesmente para ser um desenho animado com atores humanos interpretando variações do tema Roadrunner / Wile E. Coyote". Dado que era uma paródia óbvia, mesmo

comédia pastelão, o vídeo “We're Not Gonna Take It” dificilmente constituiu uma ameaça terrível— seus protagonistas violentos, de gênero e antiautoritários, não obstante. Para muitos observadores, usar aquele vídeo em particular e aquela banda em particular — Snider testemunhou que era um cristão que se abstinha de tabaco, álcool e drogas — demonstrou que o susto do heavy metal era exagerado. Existiam atos de heavy metal mais transgressivos — atos que combinavam melhor com os avisos da cofundadora do PMRC, Susan Baker, sobre bandas que “promovem e glorificam o suicídio, o estupro, o sadomasoquismo”. Mas atos populares como Twisted Sister dificilmente eram emblemas de tal maldade.¹ As audiências do congresso sobre “rock pornô” apresentaram depoimentos de vários artistas que se opuseram aos esforços do PMRC, incluindo Snider e, talvez surpreendentemente, o músico folk John Denver, que era “fortemente contra a censura de qualquer tipo”. O depoimento mais conflituoso veio do músico e compositor Frank Zappa, que argumentou que o esquema de rótulos de advertência do PMRC era “uma peça de absurdo mal concebida que não traz nenhum benefício real às crianças, infringe as liberdades civis de pessoas que não são crianças e promete manter os tribunais ocupados por anos lidando com os problemas de interpretação e execução inerentes ao design da proposta”.

Zappa acreditava que “porn rock” era uma pista falsa; a questão real, na visão dele, era que a indústria fonográfica estava pressionando o Congresso a aprovar uma legislação antipirataria que criminalizaria a prática comum de fazer gravações duplicadas usando fitas em casa. As gravadoras “não concordaram com essa rotulagem de álbuns por motivos morais”, Zappa acusou, “mas os comerciais”. A indústria fonográfica reconheceu que os rótulos de advertência eram uma maneira indolor de apaziguar conservadores morais como o senador Strom Thurmond, de quem precisavam para apoiar sua legislação antipirataria. Na verdade, em vez de prejudicar as vendas de discos, os “Tipper Stickers” muitas vezes as melhoravam ao fazer álbuns que de outra forma não seriam notáveis parecerem frutos proibidos.¹¹ Para os músicos, Tipper Gore havia se tornado um contraste e uma musa. A banda de heavy metal Danzig escreveu uma canção de sucesso sobre Gore intitulada “Mother” — “Mãe, diga aos seus filhos para não segurarem minha mão!” E a estrela provocativa do hip-hop Ice-T fez um rap: “Ei Tip, qual é o problema? Você não vai ganhar nenhum pau? Você está reclamando do rock 'n' roll, isso é censura, sua vadia idiota. A Constituição diz que todos nós temos o direito de falar. Diga o que queremos, Tip, seu argumento é fraco”. E ainda assim, para os conservadores, Gore não foi longe o suficiente em seus esforços para limitar o alcance do heavy metal. Ela não poderia vencer.¹² O especialista de direita George Will argumentou que o rock — “uma praga de mensagens sobre promiscuidade sexual, bissexualidade, incesto, sadomasoquismo, satanismo, uso de drogas, abuso de álcool e, constantemente, misoginia” — tinha que ser controlado para que o experimento americano de autogoverno não perecesse. O maior problema com o “porn rock”, Will argumentou, era que ele havia dessensibilizado os jovens. Atos ofensivos não mais provocavam vergonha e constrangimento. Ecoando veneráveis entendimentos conservadores sobre como a democracia exigia cidadãos virtuosos capazes de autocontrole, Will escreveu: “Um público incapaz de vergonha e constrangimento sobre a vulgaridade pública é inadequado para o autogoverno.” Em outras palavras, o hedonismo havia se infiltrado na corrente principal da cultura americana, cravando assim um prego no caixão da ética protestante que havia sido o alicerce da civilização americana.

“Talvez o embrutecimento de um público seja irreversível, especialmente quando o embrutecimento diz respeito a um apetite poderoso e prazeroso como o sexo.” Mas a narrativa de declínio de Will não era inteiramente fatalista. Ele acreditava que ainda era possível para a cultura americana “se afastar da grosseria em direção à delicadeza do sentimento”. A questão, é claro,

claro, era como. Como os oponentes poderiam limitar o alcance de uma indústria musical depravada? Como eles poderiam tornar a cultura americana saudável novamente?¹³ William Buckley Jr. tinha uma resposta sincera para tais perguntas. Consistente com sua posição de longa data de que a Primeira Emenda não licenciava a livre expressão irrestrita, e ecoando argumentos que ele fez nos debates sobre pornografia daquela época, Buckley argumentou que a censura governamental era uma solução apropriada. Comunidades, ele pensava, tinham o direito de definir e impor padrões. “Na Biblioteca da Universidade de Yale”, disse Buckley, “você não pode obter um livro do Marquês de Sade sem obter uma autorização especial da escola de pós-graduação”.

Aparecendo em um episódio de 1988 do Buckley's Firing Line dedicado ao assunto de "letras de rock sujas", Gore insistiu, novamente, que a PMRC não buscava um novo papel para o governo, que tais esforços de censura violariam as liberdades civis dos músicos e que os rótulos de advertência eram perfeitamente consistentes com a Primeira Emenda. Buckley chamou essa posição de insustentável. As letras de rock em questão, ele argumentou, eram uma forma de abuso infantil e, portanto, o estado tinha o dever de intervir. Em outras palavras, Buckley e Gore concordaram em sua avaliação de que a música explícita era um perigo para a sociedade, mas discordaram sobre como equilibrar esse reconhecimento com um direito implícito à livre expressão. Buckley abraçou a censura. Em contraste, mesmo como a face pública da PMRC, Gore se esforçou para se descrever como uma liberal, uma defensora da liberdade de expressão e uma fã de rock. Mas tal atitude defensiva não adiantou. Quando o punk rocker Jello Biafra disse a Oprah Winfrey que o PMRC era uma fachada para a direita cristã, "para pessoas como Jesse Helms e Phyllis Schlafly", ele estava afirmando uma suposição comum: apenas os conservadores acreditavam que conteúdo explícito era ruim para a sociedade. Não importa o quanto ela tentasse, Gore não conseguia se livrar da noção de que estava em conluio com censores conservadores. Claro que tal conexão era adequada: Gore e o PMRC, intencionalmente ou não, ajudaram a pavimentar o caminho para uma campanha de censura do governo que ganhou força considerável quando a música alvo mudou do rock para o rap — quando os músicos alvo mudaram de brancos para negros.¹⁴ O rap, também chamado de hip-hop, surgiu dos bairros negros de Nova York e Los Angeles para tomar o país de assalto na década de 1980. As letras do rap, normalmente cantadas no ritmo de batidas em loop e samples mistos de rock, funk, jazz e rhythm and blues, tendiam a descrever uma visão distópica da vida no gueto. Joseph Sadder, mais conhecido como o rapper Grandmaster Flash, deu aos ouvintes de rádio em toda a América um gostinho da vida no Bronx com seu hit de 1982 "The Message": Ratos na sala da frente, baratas atrás Viciados no beco com o taco de beisebol Tentei fugir, mas não consegui ir longe Porque um homem com um caminhão de reboque retomou meu carro. Chuck D do grupo de hip-hop de enorme sucesso Public Enemy, que misturava mensagens do Black Power com uma estética de rua — "911 é uma piada na sua cidade, o falecido 911 usa a coroa falecida" — chamou o rap de "CNN do gueto". Ice-T, que alcançou fama na década de 1980 por seus raps inteligentes e sexualmente explícitos, e então ganhou ainda mais notoriedade por sua música de 1992 "Cop Killer", disse que seu papel era "mostrar como os manos na esquina falam". Muitos críticos musicais concordaram. Arthur Kempton descreveu os rappers como “os jovens dramaturgos preeminentes no teatro clamoroso da rua”. Nelson George, do Village Voice, argumentou que o papel de artistas como Ice-T era “descrever a realidade do mundo em que vivem”. Em um debate com Tipper Gore no The Oprah Winfrey Show, George inverteu o roteiro do PMRC: “A música representa a sociedade, não o contrário”. Em outras palavras, a música rap tinha valor redentor, não

porque moldou o comportamento, mas porque contou histórias não contadas da América urbana negra. Dessa forma, a música de Ice-T era comparável a *Native Son*, o romance de Richard Wright de 1940 que havia sido banido em pelo menos oito estados por seu retrato violento da vida no South Side de Chicago.¹ Quer Ice-T fosse ou não um naturalista literário no mesmo nível de Richard Wright, sua música, e o rap em geral, venderam milhões de discos, e não apenas para consumidores negros. Uma vez que a digitalização computadorizada permitiu o rastreamento sistemático das vendas de discos, substituindo um sistema aleatório que enfatizava demais os discos comprados em lojas de música altamente visíveis e desvalorizava os discos comprados nos subúrbios, algo notável aconteceu. Como escreveu o jornalista David Samuels: "A América acordou em 22 de junho de 1991 para descobrir que seu disco favorito não era *Out of Time*, dos roqueiros universitários envelhecidos do REM, mas *Niggaz4life*, uma celebração musical de estupro coletivo e outras violências do NWA, ou *Niggers With Attitude*, um grupo de rap do gueto de Compton, em Los Angeles, cujos discos nunca haviam subido acima da posição 27 nas paradas da Billboard." Comercializar rappers como criminosos negros violentos era uma maneira infalível de vender muitos e muitos discos para americanos brancos suburbanos. Como argumentou Samuels: "O apelo do rap para os brancos residia em sua evocação de uma imagem antiga da negritude: um submundo estrangeiro, sexualmente carregado e criminoso contra o qual as normas da sociedade branca são definidas e, por extensão, por meio do qual podem ser desafiadas." Em outras palavras, o rap era o grande tabu normativo da América e, como acontece com a maioria dos tabus, as pessoas gravitavam em torno dele, especialmente os jovens. Como disse Ice-T: "Os garotos brancos do subúrbio estão comprando discos do NWA e seus pais não sabem o que fazer sobre isso." De fato, a visão comum de estudantes universitários brancos fazendo rap junto com a música do NWA "Fuck tha Police" sem dúvida gerou dissonância cognitiva generalizada. As letras do rapper do NWA Ice Cube dificilmente descreveram a vida do típico irmão de fraternidade branco: "Fuck tha Police" vindo direto do underground Um jovem negro se deu mal porque sou moreno E não da outra cor. Alguns policiais não têm autoridade para matar a mi de guerra E quando eu terminar, vai ser um banho de sangue De policiais morrendo em LA Ei, Dre, eu tenho algo a dizer: "Foda-se a polícia." O chamado rap gansta parecia empenhado em zombar da América de Reagan.¹ Os conservadores teriam censurado o NWA se as letras violentas fossem ilegais. Em vez disso, os conservadores foram atrás do rap sexualmente explícito, que se mostrou um alvo mais fácil devido à contínua disputa legal sobre as leis de obscenidade. O principal destinatário dos esforços de censura da direita foi o 2 Live Crew, uma banda de rap de Miami cujo álbum de estreia de 1986, *The 2 Live Crew Is What We Are*, levou, nas palavras de um crítico musical, "letras de rap sexualmente explícitas a um novo nível de maldade". Esse álbum, que incluía a notória faixa "We Want Some Pussy", foi ouro. O próximo álbum da banda, *As Nasty as They Wanna Be*, que apresentou o single extremamente popular "Me So Horny", foi lançado em 1989 com ainda mais sucesso comercial. *As Nasty as They Wanna Be* colocou o 2 Live Crew no centro de uma tempestade de fogo que fez o pânico moral sobre o heavy metal parecer manso em comparação. Os conservadores achavam que "Tipper Stickers" eram um aviso inadequado para as depravações contidas nos álbuns do 2 Live Crew. Para ter certeza, as letras do 2 Live Crew deixavam pouco para a imaginação. "Me So Horny" incluía passagens sexistas como a seguinte: As garotas sempre me perguntam por que eu fodo tanto Eu digo "O que há de errado, boneca, com uma noz rápida?" Porque você é a única, e você não deveria ficar brava Eu não vou contar para sua mãe se você não contar para seu pai Eu sei que ele ficará enojado quando vir sua buceta ar

Sua mãe não ficaria tão brava se soubesse que eu tenho essa bunda? Eu sou uma aberração no cio, um cachorro sem aviso Meu apetite é sexo, porque estou tão excitada.¹ Em 1989, Jack Thompson, um advogado afiliado à organização do ativista de mídia de direita Donald Wildmon, a American Family Association (AFA) convenceu o governador da Flórida, Bob Martinez, de que As Nasty as They Wanna Be atendia à classificação legal de obscenidade. Por sua vez, depois que Martinez persuadiu autoridades locais a prosseguir com o caso, um xerife do Condado de Broward alertou que havia causa provável para prender qualquer um que vendesse álbuns do 2 Live Crew. Como contramedida, a banda entrou com uma ação judicial, mas um juiz do tribunal distrital dos EUA decidiu que As Nasty as They Wanna Be era de fato obsceno e, portanto, ilegal de vender. A polícia disfarçada prendeu vários donos de lojas de discos, e os membros da banda 2 Live Crew foram presos após se apresentarem em uma boate de Miami. Nenhum veredito de culpabilidade veio das prisões, e a decisão de obscenidade foi anulada em 1992. Mas a disputa legal alimentou uma controvérsia nacional que foi ainda mais alimentada pela dimensão da raça.² A maioria dos que lutaram publicamente para criminalizar o 2 Live Crew argumentou que a censura era um passo necessário porque havia umnexo causal entre música sexualmente explícita e o abuso sexual de mulheres e crianças.

Os conservadores sustentavam que a música do 2 Live Crew era o equivalente à poluição e que o governo tinha o direito de regulá-la até que deixasse de existir. George Will resumiu nitidamente essa visão por meio de uma analogia comum: "Legislamos contra fumar em restaurantes; cantar 'Me So Horny' é um direito constitucional. Fumaça secundária é cancerígena; celebração de vaginas rasgadas são 'meras palavras'". As letras do 2 Live Crew eram de fato mais gráficas do que a maioria. Mas a música popular de muitos tipos estava inundada de sexo, tornando plausível que a raça fosse um fator contribuinte para a resposta legal aparentemente desproporcional ao rap. Phil Donahue, que dedicou vários episódios de seu talk show diurno à questão da censura musical, se perguntou em voz alta sobre por que o 2 Live Crew foi destacado: "Temos que nos perguntar sobre o racismo". Durante um desses episódios, com o rapper Luther Campbell, do 2 Live Crew, como convidado, Donahue tocou um vídeo de Madonna de sua apresentação no show "Blind Ambition" de "Like a Virgin", que incluía cenas dela girando e se acariciando, e perguntou: "Se prendermos Luther, por que não prenderemos Madonna?"¹ Um dos membros da plateia de Donahue respondeu à sua pergunta retórica declarando que a música do 2 Live Crew "nem é arte, nem é música, é rap".

Em outras palavras, Madonna teve alguma margem de manobra, pelo menos neste debate em particular, porque, diferentemente dos rappers, ela era uma musicista e uma artista. O guardião cultural Robert Bork colocou assim: "[O] rap é geralmente pouco mais que barulho com uma batida, o canto é um canto não melódico, as letras frequentemente variam do perverso ao misericordiosamente ininteligível. É difícil transmitir o quão degradado o rap é." Tal posição ignorou o fato de que milhões de americanos consideravam os rappers artistas dignos de seu patrocínio.

Como Jello Biafra respondeu hilariamente ao membro da plateia de Donahue que negou que rap fosse música: "Nem todo mundo quer ouvir Lee Atwater cantar blues."² Enquanto os conservadores argumentavam que o 2 Live Crew era uma ameaça às normas sexuais americanas, a maioria dos liberais, na medida em que defendiam o 2 Live Crew contra os censores, o faziam meramente por seu apoio declarado aos princípios da liberdade de expressão. Muito poucos liberais argumentavam que a música do 2 Live Crew era culturalmente redentora. Henry Louis Gates Jr. foi uma das poucas exceções. Gates testemunhou em nome do 2 Live Crew em seu julgamento criminal — testemunho que provavelmente ajudou a livrar a banda de todas as acusações — e ele também testemunhou mais tarde perante o

tribunal de apelações que anulou a decisão original de obscenidade. Em seu depoimento, Gates fez muito mais do que apenas defender os direitos da Primeira Emenda do 2 Live Crew. Ele argumentou que o 2 Live Crew precisava ser entendido no contexto da longa história de resistência cultural afro-americana. “Por séculos”, escreveu Gates no New York Times, “os afro-americanos foram forçados a desenvolver formas codificadas de comunicação para protegê-los do perigo. Alegorias e duplos sentidos, palavras redefinidas para significar seus opostos (ruim significando 'bom', por exemplo), até mesmo neologismos (bodacious) permitiram que os negros compartilhassem mensagens que apenas os iniciados entendiam.” Em suma, as letras do 2 Live Crew não eram literais. Mesmo suas letras mais sexistas — especialmente suas letras mais sexistas — precisavam ser entendidas no nível da paródia. Como Gates disse: “Esses jovens artistas estão atuando, com música dançante animada, um exagero paródico dos antigos estereótipos da mulher e do homem negros supersexuados. Seu uso exuberante de hipérbole (órgãos sexuais fantasmagóricos, por exemplo) enfraquece — para qualquer um fluente em códigos culturais negros — uma audição muito literal das letras.”²¹ Nem todos concordaram com Gates. Os conservadores viam seu argumento como outro exemplo de como os intelectuais da “nova classe” usavam lógica tortuosa para racionalizar o mau comportamento. Muitas feministas e alguns esquerdistas argumentaram que o 2 Live Crew precisava ser criticado porque lucrava com o sexismo. O crítico de mídia de esquerda Ben Bagdikian escreveu uma carta ao editor do New York Times em resposta ao artigo de Gates e argumentou que as músicas do 2 Live Crew eram diferentes das expressões culturais afro-americanas anteriores, não apenas porque eram mais misóginas, mas também porque “não eram executadas como uma piada interna sequestrada, mas comercializadas em massa na esperança de ganhar recompensas em dinheiro precisamente porque são promovidas para serem sensacionais e claramente compreendidas”. Antecipando tal resposta, Gates chamou o sexismo do 2 Live Crew de “perturbador”, mas também escreveu que era tão exagerado “que quase se anula em uma guerra hiperbólica entre os sexos”. Talvez mais precisamente, Gates acentuou a hipocrisia racial daqueles que destacaram o 2 Live Crew: “O 2 Live Crew é mais 'obsceno' do que, digamos, o comediante Andrew Dice Clay? Claramente, esse grupo de rap é visto como mais ameaçador do que outros que são tão sexualmente explícitos. Isso pode ser completamente alheio ao espectro do jovem negro como uma figura de perturbação sexual e social, os próprios estereótipos que o 2 Live Crew parece determinado a minar?” Entendido dessa forma, o 2 Live Crew era apenas um suporte conveniente para um pânico moral colorido por conotações raciais.²² Se o 2 Live Crew estava ou não parodiando intencionalmente a cultura dominante — se eles eram ou não os herdeiros conscientes do comediante negro Redd Foxx — não era muito importante. Mais pertinente foi que o 2 Live Crew passou a representar os totens exagerados das ansiedades raciais e sexuais americanas. Sua música era popular, em parte porque, sim, “sexo vende”, mas também em parte porque, conscientemente ou não, explorava um rico discurso sobre raça e masculinidade que era atraente para públicos brancos e negros, muitas vezes por razões muito diferentes. Claro que o 2 Live Crew não foi o único grupo musical da época a tocar em nervos tão sensíveis. Apesar da pele branca e do status icônico de Madonna, ela se tornou o assunto de uma controvérsia de guerras culturais em 1989, quando a Pepsi-Cola cancelou seu comercial estrelado pela estrela pop mundialmente famosa. A Pepsi pagou a Madonna US\$ 5 milhões para fazer o anúncio, com sua música “Like a Prayer”, mas o exibiu apenas duas vezes devido à pressão de grupos conservadores como a AFA de Wildmon, que ameaçou a empresa de refrigerantes com um boicote.

simbolismo religioso misturado com imagens sexuais. Como Camille Paglia, a maior admiradora de Madonna, descreveu o vídeo: "Madonna recebe os estigmas, faz amor com a estátua animada de um santo negro e dança em uma camisola de seda amarrotada em frente a um campo de cruzes em chamas. Este último item, com suas alusões raciais descontroladas, chocou até a mim." Não era de se espantar que a Pepsi tenha recuado do comercial. Indiscutivelmente mais surpreendente foi que a Pepsi escolheu Madonna como o rosto de seu produto em primeiro lugar. Claro, ela era uma das pessoas mais reconhecidas do mundo — como Michael Medved escreveu melancolicamente, "[H]á crianças Amish na Pensilvânia que sabem sobre Madonna." Mas os conservadores há muito se preocupavam com ela cantando sobre assuntos tabus como sexo virgem — "tocado pela primeira vez" — e gravidez na adolescência — "papai não prega, estou em apuros".

"Questionada sobre como diminuir a ilegitimidade", escreveu Bork, "uma mulher que trabalhava com mães adolescentes solteiras respondeu sucintamente: 'Atire em Madonna.'"²³ O vídeo "Like a Prayer" de Madonna foi provocativo não apenas por causa de suas imagens raciais e sexuais evidentes, mas porque usou essas imagens como uma forma de quebrar as barreiras entre o sagrado e o profano. Em outras palavras, a religião importava. O vídeo destacou o lado animalesco, grotesco e pagão da iconografia cristã — sangue, carne e luxúria — de maneiras que os conservadores religiosos consideraram blasfemas. Criada como católica ítalo-americana, Madonna há muito tempo usava sua música como uma forma de sondar o significado de uma religião que parecia morta para ela. O nome artístico irônico que ela deu a si mesma — Madonna —

reuniu a Virgem Maria com a prostituta Maria Madalena. Nisso Madonna era muito parecida com o cineasta Martin Scorsese, outro católico ítalo-americano fascinado com a iconografia de sua educação religiosa, mas frustrado por sua aparente irrelevância para a vida moderna. Madonna, é claro, estava profundamente ciente dessa semelhança: o título de seu polêmico vídeo "The Last Temptation of Madonna" era uma brincadeira com o polêmico filme de Scorsese de 1988, *The Last Temptation of Christ*, que gerou o episódio quintessencial nas guerras culturais.²⁴ *The Last Temptation of Christ*, um para-raios bem antes de ser lançado nos cinemas, foi baseado no romance de Nikos Kazantzakis de 1955, *The Last Temptation*, que era controverso nos Estados Unidos desde o início dos anos 60, quando os conservadores lutaram para que a tradução em inglês fosse removida de várias bibliotecas públicas. Consistente com a angústia existencialista da era pós-guerra, o romance pintou Jesus como um "herói nietzschiano", como Deus em formação. A Última Tentação inverteu o roteiro cristão tradicional — a humanidade não precisa de Deus; em vez disso, Deus precisa da humanidade —

torcendo-a uma de um número crescente de reinterpretações literárias da vida de Jesus que, por sua própria definição, violavam os termos do sagrado. Salman Rushdie, autor do romance *Versos Satânicos* de 1988, uma reinterpretação literária do Profeta Maomé que impulsionou o Aiatolá Khomeini a fazer um apelo pela morte de Rushdie, explicou por que tal abordagem a uma figura sagrada estava fadada a incitar: "Enquanto a religião busca privilegiar uma língua acima de todas as outras, um conjunto de valores acima de todos os outros e um texto acima de todos os outros, o romance sempre foi sobre a maneira como diferentes línguas, valores e narrativas brigam, e sobre as relações mutáveis entre elas, que são relações de poder." Na América do final do século XX, o mesmo poderia ter sido dito de forma mais geral sobre a arte em sua relação com o cristianismo conservador.²⁵ Depois que Scorsese garantiu os direitos cinematográficos do romance de Kazantzakis, ele contratou Paul Schrader, seu colaborador em *Taxi Driver* e *Raging Bull*, para escrever o roteiro do que veio a ser intitulado *The*

Última Tentação de Cristo. Schrader, que cresceu em uma família calvinista holandesa quiliástica, era, como Scorsese, intrigado pela ideia de reimaginar Jesus para a tela grande, particularmente um Jesus tentado pelos pecados da carne. Um dos aspectos mais controversos do romance era que o Jesus de Kazantzakis luta constantemente com a natureza bipolar de sua existência, dividida entre o humano e o divino. Enquanto está na cruz, Jesus é confrontado com uma tentação final, na qual ele imagina vividamente uma vida humana plena para si mesmo, incluindo um casamento com Maria Madalena e muito sexo. Jesus desperta desse sonho — sua última tentação — para se encontrar de volta na cruz, finalmente preparado para fazer o sacrifício final pela humanidade, para abraçar seu lado divino. Em seu roteiro original, Schrader forçou os limites das tentações de Jesus ao acentuar o sexo, o maior teste da fé de Jesus.² Com um roteiro em mãos e com um grande estúdio na Paramount apoiando a produção, Scorsese estava pronto para começar a filmar A Última Tentação de Cristo em 1983. Mas a Paramount cancelou a produção antes que as filmagens começassem, em grande parte porque o estúdio decidiu que era uma má ideia irritar os grupos conservadores que ameaçavam boicotá-la e sua empresa controladora, Gulf + Western. Quando parou a produção, a Paramount e a Gulf + Western estavam recebendo cinco mil cartas furiosas por semana. Scorsese ficou arrasado com a decisão da Paramount, mas não se deixou intimidar. Ele estava obcecado há muito tempo em fazer um filme que "empurraria o conceito de Jesus para o século XXI", um filme que faria Jesus ganhar vida para um mundo corrompido, e ele estava convencido de que o romance de Kazantzakis era o veículo perfeito para cumprir esse objetivo. The Last Temptation of Christ seria o filme mais pessoal de Scorsese.² Stopping The Last Temptation of Christ era a obsessão pessoal do igualmente irreprimível Donald Wildmon. Um pastor metodista, Wildmon deixou o ministério em 1976 e se mudou para Tupelo, Mississippi, onde fundou a National Federation for Decency. Desde o início de sua carreira como ativista da mídia, Wildmon implantou boicotes contra empresas que anunciavam seus produtos em programas de televisão que ele considerava inadequados. Em 1978, por exemplo, ele organizou um boicote bem-sucedido contra a Sears, persuadindo a rede de lojas de departamentos a parar de anunciar em programas sexualmente explícitos como Charlie's Angels e Three's Company. Logo após essas vitórias, Wildmon convenceu Jerry Falwell a compartilhar a enorme lista de e-mails da Moral Majority com ele, multiplicando seu alcance exponencialmente. Com essa nova plataforma, ele lançou uma campanha contra a Proctor and Gamble, obrigando a empresa de bens de consumo a retirar a publicidade de vários programas supostamente ofensivos. À medida que seu poder crescia, Wildmon expandia seu escopo além da programação sexualmente explícita. Ele começou a se concentrar cada vez mais na aparente hostilidade de Hollywood ao cristianismo. Portanto, era lógico que Wildmon mirasse em A Última Tentação de Cristo.² Em 1986, a Universal comprou os direitos para produzir A Última Tentação de Cristo, em grande parte porque Tom Pollack, o novo presidente do estúdio, queria Scorsese entre seus diretores. Em resposta, Wildmon rapidamente colocou sua organização recém-nomeada, a AFA, em ação. Cartas choveram para a Universal e sua empresa controladora MCA. Mas, ao contrário da Paramount, a Universal se manteve firme diante dessa adversidade, permitindo que Scorsese concluísse A Última Tentação. À medida que a data de lançamento do filme se aproximava, o estúdio contratou Tim Penland, um consultor de mídia evangélico, para convencer os conservadores religiosos a esperar até verem o filme antes de travarem guerra contra ele. Penland, que acreditava sinceramente que poderia

ponte sobre o abismo crescente entre Hollywood e a direita cristã, persuadiu Wildmon e outros conservadores religiosos a segurarem suas armas. Protegendo suas apostas, a Universal também contratou Josh Baran, um consultor de mídia liberal especializado em defender a liberdade de expressão contra, em suas palavras, “as forças da direita reacionária”. Convencido de que o filme “seria o filme mais controverso já lançado por qualquer estúdio na história da indústria cinematográfica”, Baran ficou pasmo que a Universal tivesse permitido

Scorsese para fazê-lo. Com tais expectativas em mente, Baran contratou Susan Rothbaum para escrever uma defesa robusta do filme com base na Primeira Emenda. Em seu relatório, um resumo do qual serviu como um anúncio de página inteira que foi veiculado em todos os principais jornais do país, Rothbaum escreveu: “O estilo de vida americano depende da livre expressão de muitas vozes, muitos pontos de vista.”² Com isso, Baran e Rothbaum alinharam a Universal com liberais de Hollywood como Normal Lear, o eminente produtor de televisão que fundou a People For the American Way (PFAW) em 1981 para reivindicar o manto do americanismo para o liberalismo. O estilo americano, pelos padrões dos liberais de Hollywood, ditava que Scorsese tinha o direito de fazer o filme e adultos consentidores tinham o direito de vê-lo. Se A Última Tentação de Cristo era ou não blasfemo era algo aberto à interpretação e irrelevante.³ Os conservadores não se comoveram com a defesa da livre expressão. Irritados porque a Universal quebrou sua promessa de permitir que eles assistissem a The Last Temptation antes de seu lançamento, ativistas de direita entraram em ação nos meses que antecederam a estreia do filme em agosto de 1988. Incapaz de conter seus aliados da direita cristã, Penland cortou laços com a Universal e se juntou ao ataque, descrevendo o filme de Scorsese como “um filme de sexo sobre Jesus Cristo”. Wildmon, que chamou o filme de “o mais flagrante ataque ao cristianismo” na história de Hollywood — mesmo antes de tê-lo visto — distribuiu milhares de cópias de um roteiro não oficial que incluía as passagens altamente sexuais do primeiro roteiro de Schrader, passagens que nunca chegaram à versão final. A maioria dos principais líderes da direita cristã se juntou ao movimento de Wildmon contra The Last Temptation. Bill Bright, da Campus Crusade for Christ, queria “fazer desta a última tentação da Universal de fazer um filme que difamaria o nome de Jesus Cristo”. James Dobson, após admitir que não tinha visto o filme, disse à sua enorme audiência de rádio que ele “pareceria ser o ataque mais blasfemo e maligno à igreja e à causa de Cristo na história do entretenimento”. Por uma série de razões, incluindo sua crescente animosidade em relação a Hollywood, os conservadores religiosos determinaram, muitas vezes sem ver, que A Última Tentação de Cristo era uma grave ofensa à sua fé cristã.³¹ A representação de Jesus Cristo por Scorsese, embora menos provocativa do que a revisão de Kazantzakis, estava fadada a irritar muitos cristãos. Os cristãos praticantes entendiam Jesus como humano e divino.

No entanto, os cristãos conservadores tendiam a acentuar o lado divino de Cristo, já que a divindade de Cristo era mais aspiracional para aqueles que viviam em um mundo caído. The Last Temptation retratou um Cristo, interpretado por Willem Dafoe, que parecia mais humano — mais falho — do que divino. O Cristo de Scorsese foi levado quase à loucura pelas tentações humanas, particularmente seus intensos desejos sexuais. Como Buckley reclamou, Scorsese “nos dá um Cristo cuja mente é distraída pela luxúria, imaginando-se não o celibatário da história, mas o swinger nos braços da prostituta Maria Madalena”. Tal resposta deixou muitos teólogos liberais perplexos. “Como você pode dizer que Jesus ‘sacrificou’ sua vida”, perguntou o ministro unitário Maurice Ogden, “se ele não tinha apego à vida?” Se Jesus era

para ser um modelo para aqueles que resistiriam à tentação, suas tentações tinham que ser reais, e o que era mais tentador para um jovem do que sexo? Embora a Universal nunca tenha concedido aos conservadores o desejo de assistir *A Última Tentação* antes de sua grande estreia, o estúdio reuniu um grupo de líderes cristãos liberais para uma exibição antecipada. Na conclusão do filme, eles deram a Scorsese uma ovação de pé. Vários argumentaram que isso afirmava sua fé. Robert Thompson, um batista de Illinois, pensou que era o instrumento perfeito para abalar os preconceitos das pessoas sobre Jesus, "o caminho para a verdade e o crescimento".³² Scorsese recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Diretor. Mas *A Última Tentação* não foi amplamente aclamado. Muitos presumiram que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas reconheceu Scorsese menos pelos méritos do filme do que por sua recusa obstinada em se acovardar diante da direita cristã. Para os críticos, o filme era muito longo, movia-se muito lentamente e se desviava muito do gênero de filme bíblico épico. De fato, a transposição deliberada de Scorsese de suas amadas ruas de Nova York para a paisagem do deserto palestino teve um efeito chocante. Para Scorsese, é claro, esse era o ponto. Para tornar a história de Jesus relevante para os espectadores do final do século XX, ele insistiu em retratar os discípulos como homens comuns da classe trabalhadora com quem o público contemporâneo poderia se identificar. Por essa razão, ele foi inflexível em que Harvey Keitel desempenhasse o papel de Judas, que é o herói neste relato revisionista — no filme, Judas trai Jesus apenas sob as ordens de Jesus. Como Medved criticou: "Com seu forte sotaque do Brooklyn firmemente intacto, zurrando suas falas como um mafioso menor tentando impressionar os mais velhos com sua arrogância e elegância de durão, Keitel parece para todo o mundo como se tivesse acidentalmente vagado pelo cenário do deserto de um filme muito diferente de Martin Scorsese." Para Medved, foi "o cúmulo da ironia que esse nível de controvérsia pudesse ser gerado por um filme tão horrível".³³ A maioria dos conservadores estava menos preocupada se *A Última Tentação* de Cristo era um bom filme e mais preocupada em garantir que Hollywood parasse de fazer filmes que insultassem sua fé. No mês anterior ao lançamento do filme, a MCA recebeu mais de um milhão de correspondências, a maioria apelos irados de conservadores religiosos. Em 11 de agosto de 1988, um dia antes da grande estreia do filme, milhares de conservadores religiosos marcharam até a Universal Studios em protesto, segurando cartazes como "Escrituras, não roteiros" e "Palavra Sagrada, não Hollywood". Explicando por que tantas pessoas se sentiram compelidas a comparecer a tal protesto, Wildmon disse: "A MCA/Universal planejou, no dia seguinte, lançar um filme que retrata o Senhor Jesus Cristo como um mentiroso, um fornicador e um indivíduo fraco, confuso e medroso, inseguro de quem ele é". A Universal estreou estrategicamente o filme em nove cidades que provavelmente não atrairiam mais manifestações de raiva evangélica: Nova York, Los Angeles, Chicago, Washington, DC, Seattle, Minneapolis, São Francisco, Toronto e Montreal.

E ainda assim os manifestantes encontraram seu caminho para esses centros de cosmopolitismo, onde foram tratados como curiosidades, tornando a abertura de *A Última Tentação* um espetáculo da ordem do Julgamento do Macaco de Scopes.³⁴ Como em tantas outras controvérsias culturais da época, a atenção adicional ajudou *A Última Tentação* nas bilheterias, pelo menos inicialmente. Ele estreou com shows esgotados, enquanto os moradores da cidade esperavam em longas filas para ver o filme tão alardeado. Tal sucesso comercial poderia ter levado os conservadores a uma busca interior sobre a eficácia de suas táticas se não tivessem conquistado um prêmio de consolação notável quando a Blockbuster, a maior rede de locadoras de vídeo do país, se recusou a vender o filme. Além disso, a campanha contra o filme de Scorsese foi uma arrecadação de fundos

bênção para organizações como a AFA de Wildmon. Em suma, A Última Tentação de Cristo provou ser um representante ideal para uma cruzada maior contra Hollywood. Os conservadores não estavam prestes a ceder.³ O ódio crescente da direita cristã por Hollywood foi resultado da adoção hesitante da indústria cinematográfica das revoluções culturais dos anos 60. Sua animosidade também foi produto de mudanças institucionais que relegaram os conservadores religiosos às margens da produção cinematográfica. Grupos religiosos, incluindo a Igreja Católica, ajudaram a escrever o Código de Produção Hays e, durante a era do Código Hays, tiveram algum controle sobre o conteúdo do filme. Mas, à medida que a era do Código Hays chegava ao fim, os conservadores religiosos não podiam mais esperar ser os guardiões morais da nação com relação aos filmes, e os cineastas de Hollywood ficaram cada vez mais dispostos a ultrapassar os limites com relação ao cristianismo. É claro que Hollywood continuou relutante em cruzar algumas linhas. Os conservadores se perguntavam por que era aceitável fazer um filme baseado em *The Last Temptation*, de Kazantzakis, que era profundamente insultuoso aos cristãos, mas não um filme baseado em *Satanic Verses*, de Rushdie, que era profundamente insultuoso aos muçulmanos. Como Medved escreveu: "Quando se tratava da perspectiva de enfurecer os fiéis islâmicos, o instinto de autopreservação tinha precedência sobre o comprometimento com explorações religiosas controversas, mas os chefes da Universal não sentiam escrúpulos correspondentes quando se tratava de ofender os cristãos."³ Em sua batalha contra os padrões duplos de Hollywood, os conservadores encontraram um campeão em Michael Medved. Medved, um crítico de cinema e coapresentador do programa de televisão *Sneak Previews*, ganhou renome no final dos anos 1980 por sua perspectiva cada vez mais sombria sobre a indústria do entretenimento. Seu livro best-seller de 1992, *Hollywood versus America: Popular Culture and the War on Traditional Values*, consolidou seu status como o principal polemista anti-Hollywood. A primeira frase do livro deu o tom: "O romance de longa data da América com Hollywood acabou". De acordo com Medved, milhões de americanos viam Hollywood como "uma força alienígena que ataca nossos valores mais queridos e corrompe nossos filhos". Ele argumentou que os problemas financeiros frequentemente notados da indústria cinematográfica decorriam de seu desrespeito aos gostos americanos. Mais americanos gastariam seu dinheiro arduamente ganho em ingressos de cinema se os filmes refletissem melhor seus valores. Hollywood, ao que parecia, estava mais interessada em espalhar mensagens transgressoras do que em ganhar dinheiro. Para enfatizar esse ponto, Medved afirmou que o único segmento próspero de toda a indústria do entretenimento era a música country: "com suas tentativas terrenas e despretensiosas de se conectar com as preocupações cotidianas da América Central, [ela] forneceu um dos poucos pontos brilhantes na melancolia geral do negócio da música". Embora seu argumento fosse problemático — as vendas de ingressos de cinema sofreram muito porque os tocadores de videocassete se tornaram comuns em lares por toda a América, e a música country, embora popular, não conseguia competir com o sucesso comercial do rap — seu livro articulou bem o vasto abismo que separava Hollywood das cosmologias conservadoras.³ Medved acreditava que a alma de Hollywood estava doente. Ecoando argumentos conservadores sobre o liberalismo de forma mais geral, ele sustentou que o problema mais grave de Hollywood era seu relativismo moral, que levou a um completo desrespeito aos padrões. "A noção politicamente correta e propriamente liberal é que nunca devemos cavar mais fundo — para considerar se uma determinada obra é verdadeira, boa ou espiritualmente nutritiva — ou para avaliar seu impacto na sociedade em geral." Enquanto os conservadores acreditavam que as representações culturais tinham o poder de moldar a sociedade, os liberais apreciavam as obras culturais de maneiras mais limitadas. E enquanto os conservadores viam a censura como uma

ferramenta necessária, os liberais defendiam o direito à livre expressão, mesmo para conteúdo cultural ofensivo. Como Medved reclamou: “[A]queles que defendem o rap contemporâneo, com suas letras extravagantemente brutais e obscenas, geralmente não toleram a conduta descrita nas músicas; eles sugerem, em vez disso, que é inapropriado julgar tal material com base moral.”³ Medved também apontou que a defesa liberal da liberdade de expressão era hipócrita. Por exemplo, os liberais de Hollywood nunca teriam defendido o direito de fazer um filme que retratasse favoravelmente os negadores do Holocausto. Limites existiam para todos; a questão era onde desenhá-los. Medved argumentou: “As perspectivas da esquerda maluca, por exemplo, são robustamente representadas em Hollywood — como evidenciado pela carreira triunfal de Oliver Stone — enquanto a perspectiva da direita radical é quase invisível.” Ele queria que Hollywood parasse de se esconder atrás da Primeira Emenda e admitisse que seus filmes ajudaram a moldar a sociedade americana, para melhor ou para pior, geralmente para pior. Medved presumiu que um debate mais honesto permitiria aos americanos escolher lados e definir padrões.³

Essa disputa cultural também ocorreu em áreas mais eruditas da arte no final da década de 1980. Os conservadores foram rápidos em julgar e censurar a arte profana. Os liberais foram rápidos em suspender o julgamento e defender a liberdade de expressão. As guerras da arte esquentaram em 1988, quando grupos conservadores descobriram que o National Endowment for the Arts (NEA) havia subsidiado Piss Christ do artista Andres Serrano, uma fotografia de um crucifixo de plástico submerso na urina do artista. O fato de o dinheiro do NEA ter chegado a Serrano apenas indiretamente — o NEA havia concedido setenta e cinco mil dólares ao Southeastern Center for Contemporary Art, que então concedeu quinze mil a Serrano — dificilmente satisfaz os críticos conservadores. Quando o Virginia Museum of Fine Arts em Richmond exibiu Piss Christ, um visitante indignado do museu escreveu uma carta ao Richmond Times-Dispatch: “O Virginia Museum não deveria estar no negócio de promover e subsidiar o ódio e a intolerância. Eles pagariam a KKK para fazer um trabalho difamando os negros? Eles exibiriam um símbolo judaico sob a urina? O cristianismo se tornou um alvo fácil em nossa sociedade para qualquer tipo de blasfêmia e calúnia?” Assim como Medved destacou a duplicidade de Hollywood em sua disposição de insultar os cristãos, mas não outros grupos raciais e religiosos, os cristãos conservadores se perguntavam por que os artistas estavam interessados em ofendê-los, mas a ninguém mais. Por que não Piss Mohammed? Wildmon fumegou: “A Última Tentação de Cristo apresentou Jesus como um pecador atormentado, perturbado e apenas humano; Madonna representou Cristo fazendo sexo com um padre em seu novo vídeo Like a Prayer; e agora um crucifixo submerso em urina e intitulado Piss Christ.” Ele aconselhou seus seguidores a tomarem uma posição para que não fossem futuras vítimas de pogroms anticristãos. As intenções de Serrano não eram tão diretamente anticristãs quanto seus críticos conservadores presumiam. Criado em uma família de imigrantes — sua mãe era afro-cubana e seu pai era hondurenho — Serrano cresceu frequentando uma igreja católica ítalo-americana no Brooklyn. Assim, como a de Madonna e Scorsese, sua arte era um comentário sobre uma educação religiosa que gerou um fascínio pela iconografia católica. Em 1986, seu trabalho também revelou um crescente fascínio por fluidos corporais, uma preocupação comum entre os artistas de Nova York durante a crise da AIDS. Para Serrano, fluidos corporais funcionavam bem com imagens religiosas, já que o sangue era tão proeminente na Bíblia — na verdade, já que os cristãos se sentiam compelidos a beber o sangue de Cristo todas as manhãs de domingo. Piss Christ era, portanto, semelhante a The Last Temptation of Christ na forma como justapunha o sagrado e o profano. O crucifixo

simbolizava a sobrenaturalidade de Cristo. A urina demonstrava que a religião era deste mundo. “A Igreja é obcecada pelo corpo e sangue de Cristo”, disse Serrano. “Ao mesmo tempo, há o impulso de reprimir e negar a natureza física dos membros da Igreja. Há uma ambivalência real aí.” A irmã Wendy Beckett foi uma das poucas pessoas que achou Piss Christ construtivo como crítica. Uma freira e crítica de arte britânica, Beckett declarou que Piss Christ, embora sensacionalista, evocava corretamente a falta de reverência dada a Jesus. “Seu grande sacrifício não é usado”, disse Beckett. “Vivemos vidas muito vulgares. Colocamos Cristo em uma garrafa de urina — na prática.”¹ Em contraste com a análise favorável de Beckett, a maioria dos liberais simplesmente defendeu o direito de Serrano de se expressar em sua arte, e eles sustentaram que a NEA, representando a comunidade nacional de especialistas em arte, deveria ser livre para decidir qual arte merecia financiamento. Como disse o senador Edward Kennedy: “O povo americano apoia fortemente o financiamento público das artes e rejeita a censura ignorante que a direita está tentando impor.” Em contraste, os políticos conservadores proclamaram que os fundos públicos nunca deveriam apoiar a arte que desrespeitasse a maioria cristã da nação. O senador Jesse Helms, que liderou a batalha do congresso contra a arte blasfema, se ofendeu pessoalmente com o trabalho de Serrano. “Ele não é um artista”, afirmou Helms. “Ele é um idiota. E ele está provocando o povo americano, e eu me ressinto disso.” O senador Alphonse D'Amato rasgou uma reprodução de Piss Christ no plenário do Senado. “Esta suposta obra de arte”, rugiu D'Amato, “é uma exibição deplorável e desprezível de vulgaridade.” Previsivelmente, a controvérsia foi boa para a carreira de Serrano. “Sinto que quando as pessoas atacam uma obra de arte em tal extensão”, disse Serrano em uma entrevista; “elas a imbuem de um poder muito maior do que quando a ignoram e, nisso, fico lisonjeado que pensem que ela merece tanta atenção.”² A difamação conservadora de Andres Serrano empalideceu em comparação à demonização da direita do artista Robert Mapplethorpe, que se tornou a bête noire da direita cristã. “Mao está morto”, como Todd Gitlin escreveu sucintamente. “Agora Mapplethorpe é o rei demônio.” As fotos em preto e branco distintas de Mapplethorpe foram o foco de duas controvérsias altamente públicas em museus em 1989 e 1990. E devido ao fato de que Mapplethorpe, como Serrano, tinha sido o destinatário de fundos da NEA, a controvérsia em torno de sua arte ajudou a promover os esforços conservadores para regulamentar e desfinanciar a NEA. Coincidentemente, tudo isso aconteceu depois que Mapplethorpe morreu de AIDS em março de 1989, aos quarenta e dois anos. Antes disso, sua fama era limitada principalmente à cena artística de vanguarda. Nesse meio, Mapplethorpe era celebrado por sua habilidade em borrar os limites entre as formas culturais elevadas, com suas impressões em preto e branco altamente estilizadas e assuntos mundanos, que incluíam representações de flores e homens nus. Alguns de seus nus eram representações de homoerotismo e sadomasoquismo. Assim como Madonna, Scorsese e Serrano, Mapplethorpe foi criado como católico e afirmou que tirava fotos de pequenos altares como uma homenagem à sua educação religiosa. Mas seus anos passados com sua amiga íntima, a punk rocker Patti Smith, e seus anos passados na subcultura gay da cidade de Nova York provavelmente contribuíram mais para sua estética do que seus anos passados em uma igreja católica de Long Island.³ O primeiro alvoroço sobre o trabalho de Mapplethorpe ocorreu no verão de 1989 — apenas alguns meses após sua morte — quando a Corcoran Gallery em Washington, DC, cancelou os planos de exibir *The Perfect Moment*, uma exposição itinerante de 175 fotos de Mapplethorpe. Embora o Institute of Contemporary Art na Filadélfia já tivesse exibido *The Perfect Moment* sem incidentes, Corcoran

autoridades anteciparam uma resposta diferente. Situado ao lado da Casa Branca, o Corcoran recebeu uma clientela mais sóbria do que a do Instituto de Arte Contemporânea, que ficava no campus da Universidade da Pensilvânia e era frequentado por consumidores de arte urbana condicionados às transgressões da vanguarda. Os clientes do Corcoran incluíam políticos conservadores que controlavam os cordões da bolsa dos fundos da NEA dos quais o Corcoran dependia. De fato, a equipe de Helms repetidamente fez ligações telefônicas ameaçadoras para autoridades do Corcoran nos meses anteriores à exposição planejada de Mapplethorpe. Os artistas consideraram a decisão do Corcoran de cancelar *The Perfect Moment* um ato de censura. Como represália, artistas da área de Washington encenaram uma apresentação de slides das fotos mais explícitas de Mapplethorpe, projetando-as no edifício Corcoran no final de uma noite de junho. E para dar aos fãs de arte da área de Washington uma chance de ver o trabalho de Mapplethorpe, a organização sem fins lucrativos Washington Project for the Arts (WPA) exibiu *The Perfect Moment* para registrar multidões por três semanas em julho e agosto de 1989. Das 175 peças que compunham *The Perfect Moment*, apenas sete eram do provocativo X-Portfolio de Mapplethorpe. Cinco dessas sete impressões eram representações de sadomasoquismo homossexual, incluindo um autorretrato de Mapplethorpe em calças de couro mergulhando um chicote em seu ânus, e outra retratando um dedo sendo inserido em um pênis. As outras duas peças de levantar sobrancelhas eram fotos não pornográficas de crianças nuas — tiradas na presença de pais consentidos. Essas sete imagens, isoladas do resto da exposição para dar aos clientes um aviso justo sobre o conteúdo explícito, atraíram as filas mais longas. O WPA recebeu apenas algumas reclamações, algumas mais sérias do que outras. Como um visitante ironicamente escreveu no registro: "Já estive aqui quatro vezes e essa exposição me dá mais nojo a cada vez que a vejo." A fotografia de Mapplethorpe se tornou o assunto de outra controvérsia em 1990, quando autoridades de Cincinnati fecharam uma exposição de *The Perfect Moment* no Cincinnati Contemporary Arts Center. A polícia indiciou o museu e seu diretor, Dennis Barrie, por acusações de obscenidade e pornografia infantil, a primeira vez na história americana que acusações foram feitas contra um museu por uma exposição de arte.

Embora tal acusação sem precedentes tenha chocado o mundo da arte, não foi surpresa que tenha acontecido em Cincinnati, "uma cidade", como escreveu um repórter do New York Times, "que se apresenta como um baluarte na guerra contra a pornografia". Cincinnati era o lar da Coalizão Nacional Contra a Pornografia, e nenhum cinema ou clube de striptease com classificação X operava dentro dos limites da cidade. Como afirmou o chefe de polícia de Cincinnati, Lawrence Whalen: "As pessoas desta comunidade não atendem ao que os outros descrevem como arte". De fato, nenhum cinema de Cincinnati ousou exibir *A Última Tentação de Cristo*. Durante o julgamento, para provar que as impressões de Mapplethorpe não eram obscenas, a defesa construiu um caso sobre os méritos estéticos de seu trabalho. Barrie assumiu essa tarefa com entusiasmo, chamando Mapplethorpe de "um dos fotógrafos americanos mais importantes e o fotógrafo clássico preeminente das últimas duas décadas". "Suas imagens", Barrie continuou, "derivam seu poder de uma visão estética consistente — uma de proporção, equilíbrio, franqueza e clareza, que são os atributos essenciais da arte clássica." Mapplethorpe era um artista, não um pornógrafo. Para o alívio de artistas e curadores em todo o país, um júri absolveu Barrie e o museu de todas as acusações. Mas as batalhas artísticas persistiram. As controvérsias de Serrano e Mapplethorpe forneceram aos críticos culturais conservadores uma plataforma para expressar suas queixas sobre o estado contemporâneo da arte. Tais

os críticos tendiam a conceituar a arte em termos derivados de Matthew Arnold, o crítico cultural britânico do século XIX. Arnold e seus seguidores americanos do século XX acreditavam que as representações culturais deveriam ser julgadas como arte somente se constituíssem uma “verdade elevada”, se enobrescessem ou inspirassem. George Will escreveu que a arte deve “elevar a mente pública ao colocá-la em contato com a beleza e até mesmo amenizar patologias sociais”. Por esse critério, as obras de Mapplethorpe não se qualificavam. Mas nem todos compartilhavam esses padrões. A vanguarda do final do século XX acreditava que a arte estava no seu melhor quando rompia as convenções sociais. Essa “arte pós-moderna” era, de acordo com Irving Kristol, “uma arte politicamente carregada que despreza totalmente a noção de educar os gostos e refinar as sensibilidades estéticas dos cidadãos. Seu objetivo, em vez disso, é deliberadamente ultrajar esses gostos e destruir a própria ideia de uma 'sensibilidade estética'.” O crítico de arte conservador James Cooper caracterizou a arte contemporânea em termos mais ácidos: “[A] arte moderna — há muito separada do idealismo de Monet, Degas, Cézanne e Rodin — tornou-se a fornecedora de uma ideologia destrutiva, degenerada, feia, pornográfica, marxista e antiamericana.” Ao contrário dos liberais, que, talvez desonestamente, sustentavam que artistas contemporâneos como Mapplethorpe não tinham nenhuma agenda além dos imperativos individuais de liberdade de expressão, os conservadores argumentavam que Mapplethorpe e sua laia buscavam subverter tudo o que havia de bom na cultura americana. Camille Paglia concordou com os conservadores que Mapplethorpe tinha uma agenda subversiva. Mas Paglia se separou dos conservadores em sua avaliação de seu trabalho e agenda. Paglia argumentou que o Corcoran fez a coisa certa ao cancelar sua exibição de *The Perfect Moment*, mas tal argumento serviu como crítica ao Corcoran, não a Mapplethorpe, a quem ela considerava seu “irmão espiritual”.

“Mapplethorpe era um marginal vanguardista, um fora da lei sexual, um cavaleiro noturno”, escreveu Paglia. “Isso o dilui para consagrá-lo em um marco nacional.” Paglia odiava que os liberais defendessem a arte de Mapplethorpe alegando que ela era bonita e inofensiva. Ela escreveu: “Devemos encarar francamente as mutilações e horrores no mundo sexual de Mapplethorpe e parar de tentar argumentar brandamente sobre eles como diversão e brincadeiras de 'um estilo de vida alternativo'.” O sadomasoquismo, ela apontou, nunca foi sancionado por nenhuma sociedade, em lugar nenhum, e era, portanto, subversivo. “Os apoiadores liberais de Mapplethorpe não o entendem. Seu trabalho é um escândalo para todos os seus ideais humanitários progressistas.” Mapplethorpe mostrou que alguns tabus permaneceram e que a arte de vanguarda ainda teve um papel em revelar tais tabus a um público consternado. Para os conservadores, os tabus eram tabus por um motivo, e aqueles que negociavam com o “rei demônio” tinham que ser impedidos. Para Paglia, tornar a arte tabu novamente foi uma conquista que elevou Mapplethorpe ao panteão de artistas que revelaram o lado negro dionisíaco da civilização ocidental. As controvérsias de Mapplethorpe, surgindo logo após o alvoroço de Serrano, levaram a uma crise para a NEA. O republicano da Câmara Dick Armey, que criticou duramente a NEA por exibir aqueles “artistas cujo forte é ridicularizar os valores dos americanos que estão pagando por isso”, foi coautor de uma carta ameaçadora que 105 membros da Câmara enviaram à NEA em resposta às revelações de que a agência havia subsidiado *The Perfect Moment*: “Se a NEA tem dinheiro suficiente para financiar esse tipo de projeto, então talvez a NEA tenha dinheiro demais para lidar

responsavelmente.” Apesar de se descrever como um amante da arte, nenhum político trabalhou mais do que Jesse Helms para punir a NEA por subsidiar a arte profana. “Temos dez ou doze

fotos de arte, todas as quais eu gosto”, disse Helms, “mas não temos nenhum pênis esticado sobre a mesa”, uma referência a um cartão-postal de uma impressão do X Portfolio que Helms mantinha no bolso para ilustrar a depravação de Mapplethorpe em um piscar de olhos. No mês seguinte à controvérsia de Corcoran, Helms tentou persuadir o Senado a aprovar uma emenda ao orçamento da NEA que teria imposto restrições ao tipo de arte que o fundo poderia patrocinar. A emenda de Helms teria proibido especificamente a NEA de subsidiar obras que retratassem homoerotismo, sadomasoquismo e exploração sexual de crianças. Ela nunca obteve votos suficientes para ser aprovada.

Em vez disso, o Congresso reautorizou o orçamento da NEA em 1990 com uma cláusula de decência vagamente redigida que dizia o seguinte: "Excelência artística e mérito artístico são os critérios pelos quais as inscrições são julgadas, levando em consideração padrões gerais de decência e respeito pelas diversas crenças e valores do povo americano." A crise da NEA levantou uma questão importante: quando os políticos limitaram os tipos de arte financiados pela NEA, eles violaram os direitos da Primeira Emenda dos artistas? Os artistas, é claro, argumentaram que a cláusula de decência era uma forma inconstitucional de censura. Eles insistiram que a liberdade artística exigia autonomia dos políticos, que não eram qualificados para julgar a arte. Os artistas queriam que o sistema de revisão por pares testado e comprovado mantivesse o controle do processo de concessão de subsídios da NEA, independente de interesses políticos: os especialistas deveriam determinar qual arte era digna de subsídio governamental. Os conservadores, em contraste, argumentaram que os contribuintes nunca deveriam ser forçados a pagar a conta da arte profana e que a relutância do governo em financiar um artista não era uma violação dos direitos desse artista. Como disse a republicana da Câmara Dana Rohrbacher: “Os artistas podem fazer o que quiserem em seu próprio tempo e com seu próprio dinheiro.” Os conservadores acreditavam que o governo deveria financiar apenas a arte que se alinhasse com as normas americanas e que os artistas que insistissem em transgredir tais normas deveriam submeter seu trabalho ao mercado. Ironicamente, alguns artistas transgressores há muito desfrutavam de sucesso comercial, particularmente Robert Mapplethorpe, cuja arte se saiu bem no mercado mesmo antes que as guerras culturais a tornassem quase inestimável. Mas outros artistas de vanguarda menos renomados eram mais dependentes dos fundos da NEA e, portanto, interpretaram a cláusula de decência como censura governamental.¹ John Frohnmayer, que Bush nomeou presidente da NEA em 1989, foi encarregado de implementar a cláusula de decência. Ele inseriu um “juramento de lealdade” nos pedidos de subsídios da NEA: para receber fundos da NEA, os artistas tinham que se comprometer a não usar tais fundos para criar trabalhos obscenos. Embora Frohnmayer tenha prometido que "não seria o czar da decência", foi precisamente isso que ele se tornou aos olhos dos artistas. Quatro desses artistas de vanguarda — Holly Hughes, Karen Finley, John Fleck e Tim Miller, os chamados NEA Four — processaram a NEA depois que Frohnmayer anulou Frohnmayer se opôs ao financiamento do NEA Four porque seu trabalho retratava sexo e sexualidade de maneiras que ele considerava obscenas. O caso acabou indo até a Suprema Corte. Em *Finley v. NEA*, a Suprema Corte decidiu a favor do NEA: ao negar dinheiro aos quatro artistas, o NEA não violou seu direito constitucional à liberdade de expressão.² Embora Frohnmayer tenha irritado os artistas ao impor a cláusula de decência, a direita cristã ficou furiosa porque o governo Bush não havia assumido uma posição mais forte contra o NEA. Quando perguntado por que ele nunca endossou a emenda Helms, Bush respondeu que, embora parte da "sujeira" financiada pelo NEA fosse profundamente

ofensivo para ele — particularmente “as representações sacrílegas e blasfemas que são retratadas por alguns como arte” — ele se opôs a “fazer com que o governo federal dissesse a cada artista o que ele ou ela pode pintar, ou como ele ou ela pode se expressar”.

Em outras palavras, Bush tentou ficar no centro. Mas esse era um centro que não se sustentaria.

Indo para as primárias republicanas de 1992, Bush estava vulnerável a um desafio de sua direita em questões culturais como a crise da NEA. Patrick Buchanan provou ser um desafiante ideal.³

Embora a campanha insurgente de Buchanan nunca tenha ameaçado seriamente a titularidade de Bush, Buchanan foi um porta-voz poderoso para aqueles conservadores religiosos que estavam consternados porque Bush não apoiou sua guerra contra a NEA.

Buchanan era uma voz refrescante para muitos conservadores, que achavam que os liberais culturais precisavam ser resistidos muito mais agressivamente. Ele há muito tempo era um crítico da NEA, que ele descreveu como um “cercadinho estofado das artes e ofícios auxiliares do establishment liberal oriental”, e ele ridicularizou artistas de vanguarda que queriam ser homenageados por uma sociedade que eles odiavam. Além disso, Buchanan era assumidamente homofóbico: ele equiparou diretamente a homossexualidade à “barbárie”, zombando do “pobre e patético Robert Mapplethorpe” e das fotografias dos “atos degradantes pelos quais ele se matou”.

Quando as primárias republicanas se mudaram para o sul, a campanha de Buchanan exibiu um anúncio de televisão de trinta segundos que incluía trechos de um documentário dirigido por Marlon Riggs sobre homens negros gays, *Tongues Untied*. O anúncio apresentava homens vestidos de couro e correntes dançando em câmera lenta enquanto um narrador pronunciava severamente que tal filmagem foi tirada de um governo Bush -

filme financiado que exaltava a homossexualidade. Embora essa campanha difamatória não tenha rendido muitos delegados a Buchanan, ela obrigou Bush a demitir Frohnmayer. E a campanha de Buchanan, de forma mais geral, convenceu Bush a dar a Buchanan um lugar privilegiado no palco da convenção republicana, onde ele fez seu infame discurso sobre guerras culturais.

Além disso, a plataforma republicana de 1992 condenou “o uso de fundos públicos para subsidiar obscenidade e blasfêmia disfarçadas de arte” e declarou que “nenhum artista tem o direito inerente de reivindicar apoio do contribuinte para sua visão privada de arte se essa visão zombar da base moral e espiritual na qual nossa sociedade é fundada”.⁴ Buchanan não estava sozinho entre os políticos conservadores que lutavam nas guerras culturais durante a campanha presidencial de 1992. Naquele ano, o vice-presidente Dan Quayle emitiu uma crítica pública a *Murphy Brown*, o personagem-título de uma comédia de situação da CBS interpretada por Candace Bergen.

Quayle criticou duramente a “pobreza de valores” retratada no enredo de *Murphy Brown*: Brown, uma poderosa repórter de televisão, decidiu ter um filho e criá-lo como mãe solteira.

Murphy Brown, na avaliação de Quayle, “zombou da importância dos pais” e tratou a maternidade solteira como “apenas mais uma escolha de estilo de vida”. Embora os liberais tenham zombado do ataque de Quayle a um personagem da televisão, muitos conservadores saíram em sua defesa.

“De mil maneiras”, escreveu a crítica conservadora Mona Charen, “o programa *Murphy Brown* implica sarcasticamente que apenas os idiotas americanos médios acreditam que você deve se casar antes de engravidar”. Charen continuou: “Certamente, até mesmo os sul-californianos atordoados pelo sol podem olhar além de suas banheiras de hidromassagem de vez em quando e ver a destruição que o colapso familiar está criando na vida americana”. Quayle e Charen fizeram essas acusações no contexto de debates sobre as causas dos tumultos de Los Angeles daquele ano. Ignorando as questões gritantes da pobreza e da brutalidade policial, os conservadores assumiram

que a violência perpetrada por jovens negros durante os tumultos resultou da família e cultura negra historicamente danificadas. Tal raciocínio, que remontava à lógica cansada que sustentava o Relatório Moynihan e décadas de teorização da "cultura da pobreza", era menos interessante do que o reconhecimento implícito de que representações culturais evidenciam poder. Era mais interessante que Quayle pensasse que Murphy Brown tinha a capacidade de moldar a estrutura familiar nacional, para melhor ou para pior. O fato de o vice-presidente dos Estados Unidos acreditar que valia a pena atacar um personagem fictício revelou o quanto os conservadores dão valor ao poder da cultura. Buchanan exemplificou tal teoria com sua explicação dos tumultos de Los Angeles: Faz diferença que crianças em idade escolar em Los Angeles, que nunca ouviram falar de Robert Frost, possam recitar as letras de Ice-T e 2 Live Crew? De onde veio essa multidão de Los Angeles? Ela saiu das escolas públicas das quais a Bíblia e os Dez Mandamentos foram expulsos há muito tempo. Ela saiu das farmácias onde a pornografia está em toda parte nas prateleiras de revistas. Saiu dos cinemas e dos aparelhos de TV onde sexo e violência são romantizados. Saiu de shows de rock onde o rap exalta a luxúria crua e a matança de policiais. Saiu de igrejas que há muito tempo se entregaram à ação social e saiu de famílias que nunca existiram. Mesmo depois que o movimento conservador havia conquistado o Partido Republicano, e mesmo depois que um Partido Republicano conservador controlou a Casa Branca por doze anos, os guerreiros culturais de direita estavam inseguros sobre seu poder. A cultura nacional — arte, música, cinema e televisão — parecia ter escapado de suas mãos, sinalizando que a América da imaginação conservadora estava morta ou morrendo.