WALTER BENJAMIN

OCUMENTOS DE CULTURA
OCUMENTOS DE BARBÁRIE

(Escritos Escolhidos)

Seleção e apresentação
WILLI BOLLE

Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo

WALTER BENJAMIN

DOCUMENTOS DE CULTURA
DOCUMENTOS DE BARBÁRIE

(Escritos Escolhidos)

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Benjamin, Walter, 1892-1940.
B416d Documentos de cultura, documentos de barbárie : escritos escolhidos / seleção e apresentação Willi Bolle ; tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa... [et al.]. – São Paulo : Cultrix : Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

1. Alemanha – História – 1918-1933 2. Filosofia alemã 3. Literatura alemã – História e crítica 4. Política e cultura I. Bolle, Willi. II. Título.

CDD-830.9
-193
-306
86-1483 -943.085

Índices para catálogo sistemático:

1. Alemanha : Filosofia 193
2. Alemanha : História, 1918-1933 943.085
3. Cultura e política : Aspectos sociais 306
4. Filósofos alemães 193
5. Literatura alemã : História e crítica 830.9
6. Política e cultura : Aspectos sociais 306

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE
Documentos de cultura, documentos de barbarie /
21300058831

WALTER BENJAMIN

DOCUMENTOS DE CULTURA DOCUMENTOS DE BARBÁRIE

(Escritos Escolhidos)

Seleção e apresentação

WILLI BOLLE

Tradução

CELESTE H. M. RIBEIRO DE SOUSA
CHRISTL BRINK
CRISTINA C. ALBERTS
ELOÁ DE PIERRO HEISE
ILKA ROTH
IRENE ARON
MARGOT PETRY MALNIC
MARION FLEISCHER
MARIZA MIRANDA
RENY HERNANDES
RUTH MAYER
RUTH RÖHL
SIDNEY CAMARGO
WILLI BOLLE

SBD-FFLCH-USP
219168

EDITORA CULTRIX
São Paulo
EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SUMÁRIO

Apresentação 9

PARTE I
HISTÓRIA LITERÁRIA A CONTRAPELO

1. Alegoria e Drama Barroco 17
   Símbolo e alegoria no Classicismo. Símbolo e alegoria no Romantismo. Origem da alegoria moderna. Exemplos e comprovantes. Antinomias da alegorese. A ruína. Perda alegórica da alma. Fragmentação alegórica.

2. Goethe 41

3. O que os Alemães Liam, Enquanto Seus Clássicos Escreviam 63

4. Dois Tipos de Popularidade 85
   Observações básicas sobre uma radiopeça

5. A Teoria do Conhecimento Artístico na Primeira Fase do Romantismo 87

PARTE II
O CRÍTICO MILITANTE

CENA SOVIÉTICA
6. O Agrupamento Político dos Escritores na União Soviética 97

7. Nova Literatura na Rússia 101

CENA PARISIENSE
8. O Surrealismo 106
   O Último Instantâneo da Inteligência Européia

CENA ALEMÃ

9. Politização da Inteligência 116

10. Bert Brecht 121

11. Crise do Romance 126

12. Teorias do Fascismo Alemão 130

13. Melancolia de Esquerda 138

14. O Erro do Ativismo 142

15. Stefan George em Retrospectiva 144

PARTE III

DOCUMENTOS DE CULTURA – DOCUMENTOS DE BARBÁRIE

16. A Vida dos Estudantes 151

17. Crítica da Violência – Crítica do Poder 160

18. Pensamentos e Visões de um Decapitado 176

19. Nervos Sadios 179

20. Imagens do Pensamento 182
O caminho para o sucesso em treze teses. Comida: figos frescos. Comida: omelete de amoras. O caráter destrutivo. Revelações sobre o coelho da Páscoa ou: A arte de esconder. Belo pavor. Haxixe em Marselha.

21. Experiência e Pobreza 195

22. A Viagem do "Mascot" 199

APRESENTAÇÃO

Esta não é apenas mais uma antologia dos escritos de Walter Benjamin – entre os mais de vinte publicados aqui, quinze são inéditos em português –, mas sobretudo um livro de leituras sobre História contemporânea. Um arranjo de textos que focalizam questões de política cultural a partir da experiência vivida da República de Weimar e de sua metrópole, a Berlim dos anos 1920. A idéia que norteou a escolha foi a de agrupar diversos trabalhos de Benjamin em torno de três núcleos de sua atividade intelectual:

I. Com a primeira parte, intitulada, segundo uma expressão benjaminiana, "HISTÓRIA LITERÁRIA A CONTRAPELO", se abre uma moldura teórica que questiona a tradição e o patrimônio cultural literário. O ponto de partida é a experiência da I Guerra Mundial, em que se viu lançada a geração de Benjamin, na época com vinte e poucos anos. O que significava, nesse contexto, o legado do humanismo clássico ensinado nas escolas? República de "Weimar", o nome oficial do Estado alemão a partir de 1919, denota uma intenção de restaurar os valores do Classicismo, o legado de Schiller e Goethe, como se tivessem permanecido incólumes. Contra essa atitude, Benjamin mobiliza uma outra tradição, recalcada: a do Barroco, em que a violência histórica não era camuflada sob teorias estéticas harmoniosas e, sim, ostentada. "Alegoria e drama barroco" é um capítulo central de sua tese de livre-docência, *Origem do drama barroco alemão*, onde o autor – à luz das vanguardas dos anos 1920 – mostra a vinculação das questões estéticas com as políticas: a alegoria constitui a peça-chave de uma história política da escrita, que vai desde a classe sacerdotal do Egito antigo até a burocracia eclesiástica e mundana do Absolutismo e, de lá para cá, até a administração do Estado moderno.

Rompendo com a perspectiva tradicional, que monomentalizava o Classicismo atribuindo-lhe perenes valores inquestionáveis, Benjamin, no artigo "Goethe", aborda a "figura máxima" da literatura alemã a partir do projeto de politização dos escritores dos anos 1920. O artigo, encomendado pela Grande Enciclopédia Soviética (que acabou incorporando apenas alguns trechos), oferece uma síntese da vida e obra de Goethe à luz da história da burguesia e da luta de classes. O subtexto político são as revoluções de 1789 e 1917, com as quais Benjamin confronta a malograda revolução alemã de 1918. Em relação aos dois países vizinhos, França e União Soviética, Benjamin verifica na Alemanha um atraso de cultura política e aprendizagem da democracia. Nesse sentido, é lembrado o posicionamento extemporâneo de Goethe: principal porta-voz do *Sturm und Drang*, movimento de emancipação literário-cultural da burguesia, ele acabou optando por um cargo vitalício a serviço

da antiga classe dominante. É o que Benjamin teme com relação à híbrida República de Weimar; que as aspirações e os projetos democráticos acabem suplantados pelo jogo de poder e as praxes autoritárias herdadas do tempo do Império.

O texto seguinte, intitulado ironicamente "O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam", apresenta a tradição a partir de uma sociologia do público e do mercado. A tese subjacente é que, na verdade, só uma faixa mínima do público leitor na época se interessava pelos clássicos e que seu verdadeiro interesse estava voltado para obras mais próximas de seus desejos e necessidades e escritas numa linguagem mais acessível: almanaques, manuais, romances de aventuras, de amor, de terror. A forma escolhida para veicular essas críticas é um modelo radiofônico (transmitido pela Rádio de Frankfurt em 1932). Num ensaio complementar, "Dois tipos de popularidade", Benjamin esclarece que o fenômeno da divulgação não consiste simplesmente em retirar de um texto especializado as principais dificuldades, aplanando a informação. O surgimento da nova cultura de massa (operariado e classe média), torna necessário rever os códigos da cultura burguesa de elite à luz de concepções novas de popularização da história.

Para se entender a função do texto "A teoria do conhecimento artístico na primeira fase do Romantismo" (um capítulo da tese de doutoramento de Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*), pode antecipar-se aqui uma reflexão do penúltimo ensaio ("Experiência e pobreza"): "Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós?" No caso concreto, isto quer dizer que Benjamin estudou a tradição – a crítica poética e adivinhatória de Friedrich Schlegel e Novalis – para forjar um instrumento com o qual iria desafiar a crítica literária do seu tempo, considerada por ele como decadente.

II. A segunda parte é, pois, uma amostra da atividade de Benjamin como "O CRÍTICO MILITANTE"; são artigos publicados entre 1926 e 1933, quando ele ganhava a vida como crítico do *Literarische Welt*, suplemento literário de um dos grandes jornais liberais da República de Weimar, e colaborador de vários outros jornais e revistas. A maior parte das críticas tratava de livros de autores alemães, mas de acordo com o método benjaminiano de avaliar comparativamente a produção literária de seu país, foram incorporados alguns textos seus sobre literatura russa e francesa, onde ocorreram mudanças decisivas que permitem avaliar melhor os rumos da literatura alemã da época.

Assim, antes de abordar a cena literária alemã nos anos de crise 1929 a 33, travamos contato com as cenas literárias soviética e parisiense. Para os intelectuais alemães de esquerda, nos anos 1920, a "viagem de formação", a *Bildungsreise*, já não se destinava à Itália clássica, e sim à capital da recém-constituída URSS. De uma estada de Benjamin em Moscou, em 1926/27, temos os ensaios "O agrupamento político dos escritores na União Soviética" e "Nova literatura na Rússia", que contam entre os primeiros a informar o público ocidental sobre as mudanças ocorridas depois da Revolução de 1917 na cultura daquele país. Em primeiro plano aparecem as lutas entre as diversas concepções de uma literatura proletária-revolucionária, em que ganham maior relevância as posições do *proletkult*, do trotskismo e da ortodoxia partidária, a qual acabaria impondo, em 1932, as diretrizes do Realismo socialista.

Se a União Soviética forneceu a Benjamin o modelo de uma revolução, em que a política tem o primado sobre a literatura e a cultura, ele observa no Surrealis-

mo francês a perspectiva inversa: a mobilização de energias poéticas que devem interferir na práxis política. "Conquistar as forças do êxtase para a revolução" – eis a palavra de ordem desse movimento de vanguarda que tenta unir o ideal de liberdade anárquica do artista com a disciplina política necessária para transformar instituições. Nessa encruzilhada teórica, Benjamin flagra "o último instantâneo da inteligência européia". A busca de um conceito de práxis o leva a postular como tarefa específica do artista a conquista e transformação do "espaço imagético".

O que significaria isso, concretamente, para a literatura alemã do período? Entre dezenas de resenhas foram escolhidos sete textos subordinados ao tema geral "Politização da inteligência" – um painel das principais posições artístico-ideológicas dos escritores na República de Weimar. Face à grave crise econômica, política e ética que abalou o país nos anos 1929 a 33, o escritor tinha que se posicionar diante do seu público, com uma determinada escolha de valores, não mais exclusivamente estético-literários. O livro de Kracauer, *Os empregados,* resenhado no primeiro desses textos, é um retrato fisiognômico de Berlim sob o prisma da nova cultura da classe média emergente. Uma atuação do escritor no espaço imagético, na medida em que mostra a ideologia dessa classe através de suas imagens recalcadas, oníricas e mnemônicas; com lances satíricos implacáveis, por exemplo, quando fala da capacidade espantosa da classe média de "adaptação ao lado humanamente indigno da ordem atual".

Entre os vários ensaios que Benjamin escreveu sobre Brecht, foi escolhido o primeiro, cronologicamente falando; não só porque aqui se trata de mais um dos raros exemplos de crítica radiofônica, mas, principalmente, porque focaliza a estratégia poética desse escritor "operacional", considerado por Benjamin como modelar. Brecht questiona o humanismo filantrópico, idealista, à luz das manifestações de barbárie na sociedade contemporânea, onde observa satiricamente "o direito geral de ser pobre" e a ação dos *hooligans*, incorporados como protagonistas às suas peças. O conceito de "obra literária" fica postergado em prol do valor de uso de uma literatura em busca de modelos políticos.

A resenha "Crise do romance" analisa a obra *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, autor fascinado, como Kracauer, pelo fenômeno da metrópole moderna. Ela é mostrada, como em Brecht, da perspectiva do crime. Tendo estreado no Expressionismo e contando entre seus seguidores na cultura alemã atual com uma figura tão proeminente como Günter Grass (sem falar de Fassbinder que filmou a sua obra), Döblin é o tipo do escritor em que Benjamin aponta incongruências entre um arrojado projeto estilístico e uma visão "burguesa" que aprisiona a experimentação literária, ao nível da trama e da "moral" transmitida.

"Teorias do fascismo alemão", comentário de uma coletânea organizada por Ernst Jünger sobre o tema *Guerra e guerreiros,* permite compreender o fenômeno do nazifascismo a partir de um tópico estratégico. A exploração da experiência traumática da guerra, por Jünger e seus correligionários, sob a perspectiva simultânea de um heroísmo mítico e do culto da tecnologia, é analisada por Benjamin como subordinada a uma lógica coerente dos donos do capital. À luz da celebração dos valores bélicos, a metrópole moderna se revela uma praça de guerra, onde a distinção entre população civil e combatente tende a ser abolida, e onde bandos de mercenários desempregados tornaram-se disponíveis "guerreiros fascistas na luta de

classes", apreciados pelos "magnatas das finanças e da inflação" quando estes começam a "duvidar do Estado como protetor de seus bens".

Os altos e médios funcionários de colarinho branco aparecem na ótica de Benjamin, quando examina, em "Melancolia de esquerda", o público leitor (e comprador) de Erich Kästner. O crítico aponta uma atitude servil desse autor com relação a seu público, desmascarando uma postura de pseudo-"esquerda": a de "converter reflexos revolucionários em objetos de distração e consumo". O credo desse tipo de literatos seria o sucesso comercial; seu ídolo: a moda; seu estado de espírito: a melancolia e o niilismo político dos saturados.

Outra invectiva de Benjamin se dirige contra uma inteligência que "flutua" no espaço a-histórico, da qual seria um exemplo Kurt Hiller, principal porta-voz do "Ativismo". Nele, Benjamin critica uma postura política que faz abstração de conflitos e adversários reais, elaborando projetos políticos que parecem castelos no ar. Resquícios do humanismo inoperante de uma burguesia desclassificada. Resquícios também da instituição elitista dos círculos literários, cujo mais famoso – o de Stefan George – aparece aqui num último flagrante de decadência. Da perspectiva de 1933, Benjamin considera retrospectivamente esse autor que fora o poeta-guia e *maître à penser* de sua geração. O *Jugendstil* – o culto esteticista celebrado pelo Círculo de George em torno dos valores da juventude – é desmistificado pela lembrança de que aquela juventude, a partir de 1914, fora mandada para os campos de batalha. É como que uma advertência ao discurso de sedução dirigido à juventude alemã pela propaganda nacional-socialista.

III. A terceira parte deste livro, "DOCUMENTOS DE CULTURA – DOCUMENTOS DE BARBÁRIE", deriva seu título de uma formulação das teses benjaminianas sobre a história (1939): de que não existe documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie. Diferentemente das duas partes anteriores, foram selecionados aqui textos mais heterogêneos que transcendem a especificidade das disciplinas de História e Crítica literárias e abrem para uma visão mais ampla da *Kulturkritik* benjaminiana.

"A vida dos estudantes" é o contraponto da retrospectiva sobre Stefan George e o *Jugendstil,* na medida em que oferece um testemunho ao vivo dos anos 1914/15, quando Benjamin era líder estudantil. No ambiente acadêmico alemão, o jovem Benjamin observa como o espírito de risco e de entrega em busca do saber é substituído por um pacto dos jovens com a previsibilidade da carreira e a acomodação. Discernindo no meio do entusiasmo patrioteiro daqueles anos a mitificação da idéia de juventude, Benjamin se revela como crítico; sua definição de crítica: "libertar o futuro de sua forma presente desfigurada, através de um ato de conhecimento".

Se o texto anterior trata basicamente da instituição universitária, "Crítica da violência – crítica do poder" focaliza as grandes instituições do Estado. Explorando a ambigüidade da palavra *Gewalt* (que tanto pode designar a "violência" quanto o "poder"), o crítico mostra que o direito institucionalizado é essencialmente "mítico", ou seja, constitui a vontade de permanência dos vitoriosos no poder. (O contexto político a que se refere o ensaio é a tentativa de Revolução alemã de 1918 e o aparato jurídico da República de Weimar, comprometido com o *ancien régime* – interpretação com a qual Benjamin se distancia de conservadores como Carl Schmitt e liberais como Kurt Hiller.) Como instâncias que garantem o *status quo* aparecem

o poder militar e o poder da polícia. O poder virtual de controle – o dos parlamentos – não funciona, já que "perderam a consciência das forças revolucionárias às quais devem sua existência". Ressuscitar essas forças é, pois, a intenção de Benjamin, o qual, apoiando-se em Sorel, defende a idéia de uma greve geral proletária e um aniquilamento do poder do Estado. De fato, porém, Benjamin – que se afasta do marxismo pela componente anárquica e pela procura de meios jurídicos "puros" – deixa em suspenso qualquer proposta utilizável em termos de uma "Realpolitik". Prefere mostrar que os interesses de poder sempre levam de volta ao estado de violência e que a idéia de justiça – cuja única expressão autêntica seria o poder divino – continua sendo usurpada pelo Estado.

"Pensamentos e visões de um decapitado" é como que uma ilustração que leva até as últimas conseqüências a tese benjaminiana da história da civilização como história da barbárie e dos sofrimentos: "A história, com tudo o que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malogrado, se exprime num rosto – não numa caveira." Longe do humanismo classicista, "a violência da tortura está", como diz o crítico no livro sobre o Barroco, "mais próxima de nós que os assim chamados conflitos trágicos".

Depois do ritual tétrico da cabeça agonizante, o título "Nervos sadios" soa como um alívio. É um relato sobre uma exposição de saúde pública, organizada de modo exemplar no bairro berlinense de Kreuzberg, que mantém essa tradição até hoje, como um centro de "cultura alternativa". O texto de Benjamin é um exemplo de sua atração por espetáculos de todo tipo, pela cultura visual no cotidiano das pessoas e seu interesse persistente por uma história política da percepção e das emoções que, em última instância, lhe era mais importante que uma história das obras de arte.

"Imagens do pensamento" reúne *flashes* jornalísticos da cultura trivial; assim "O caminho para o sucesso em treze teses" ou as crônicas sobre comida: "Figos frescos" e "Omelete de amoras". Nesses textos, o maravilhoso pode surgir inesperadamente no mundo banal dos negócios e o lúdico ("Revelações sobre o coelho da Páscoa ou A arte de esconder") se encontra lado a lado com os abismos do perigo e do terror ("O caráter destrutivo", "Belo pavor"). "Haxixe em Marselha" é um dos textos-chave sobre a relação entre drogas e criação literária, a meio caminho entre os paraísos artificiais de Baudelaire e os delírios da *beat generation.*

"Experiência e pobreza", o texto que fecha a moldura teórica desta antologia, é uma meditação sobre o sentido da história – à luz da experiência vivida de 1914/18 e da data presente: 1933. Com "a crise econômica diante da porta e atrás dela, uma sombra: a próxima guerra" – Benjamin lança um olhar de desengano sobre a mentira da civilização, a saturação dos privilegiados, a liquidação do patrimônio cultural. Não obstante, busca uma saída: através de "um conceito novo, positivo de barbárie", tenta mostrar como a humanidade se esforça para sobreviver.

O livro termina com uma amostra da arte de Benjamin narrador. "A viagem do 'Mascot'" é o relato de uma viagem incrível, uma Nau de Insensatos que zarpa de um porto alemão com destino à América do Sul. Alegoria de liberdade e diversões ilusórias numa "*magic city* flutuante", paródia e autoparódia dos sonhos e mitos políticos da geração que viveu a República de Weimar que tão pouco tempo durou; alegoria da transitoriedade humana e, não obstante, uma celebração do

espírito lúdico. Alegoria talvez também do traslado dos textos benjaminianos para estas terras sul-americanas.

Sobre a história desta antologia: a idéia de organizar uma seleção de escritos de Benjamin partiu de José Paulo Paes, como também a sugestão de que a tradução fosse feita pelo grupo dos professores de Língua e Literatura Alemã da USP. Como responsável pela seleção, escolhi textos que proporcionassem uma visão da cultura da República de Weimar, da ótica de Walter Benjamin, paralelamente à elaboração de uma tese de livre-docência sobre o mesmo assunto ("Tableaux berlinois. Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar", USP, 1984). Do incentivo inicial para cá passaram-se alguns anos, e a publicação, nesse meio-tempo, de alguns textos reeditados aqui (porém em tradução diferente) poderia tornar desejável a modificação da escolha em alguns pontos. No entanto, o objetivo principal deste livro não é o ineditismo deste ou daquele fragmento e, sim, a montagem de uma constelação de escritos benjaminianos que possam iluminar a cultura contemporânea; este trabalho terá cumprido sua função se motivar o leitor a romper com esquemas convencionais de assimilação da história literária e do patrimônio cultural e estimular seu interesse por essas questões a partir da "ordem de uma luta, não da ordem de uma coleção".

Willi Bolle

PARTE I

HISTÓRIA LITERÁRIA A CONTRAPELO

1. ALEGORIA E DRAMA BARROCO *

> Quem quisesse abrilhantar com palavras sensatas/ esses frágeis casebres/ onde a miséria orna todos os cantos/ não contrariaria a boa forma/ nem ultrapassaria a medida da verdade fundamentada/ se chamasse ao mundo uma loja geral/ um posto aduaneiro da morte/ onde o ser humano é a mercadoria corrente/ a morte, o comerciante maravilhoso/ Deus, o contabilista mais consciencioso/ e a sepultura, a veste e a mercearia seladas.
>
> Cristoph Männling, *Palco da morte/ ou Orações fúnebres* **

Símbolo e alegoria no Classicismo

Há mais de cem anos, a filosofia da arte está sob a dominação de um usurpador que chegou ao poder nas confusões do Romantismo. O namoro dos teóricos da estética romântica com um conhecimento do absoluto que fosse brilhante e, em última instância, descompromissado, fez com que, nos mais simples debates sobre teoria da arte, se instalasse um conceito de símbolo que não tem nada em comum com o autêntico, a não ser o nome. O conceito autêntico, pertencente à esfera teológica, nunca seria capaz de irradiar na filosofia do belo aquele sentimental ambiente crepuscular que se tornou cada vez mais denso desde o final da primeira fase do Romantismo. A usurpação do discurso do simbólico possibilita o estudo de toda forma de arte "em sua profundidade" e contribui demasiadamente para o conforto das análises no campo da ciência da arte. Nessa acepção vulgar, o conceito – que, numa postura por assim dizer imperativa, se refere ao nexo inseparável entre forma e conteúdo – se coloca a serviço de um embelezamento filosófico da impotência, à

* Walter Benjamin, "Allegorie und Trauerspiel", *in: Gesammelte Schriften*, I, Ed. Suhrkamp, Frankfurt, 1974, pp. 336-65. Trad. Willi Bolle. Este texto é um capítulo da tese de livre-docência de Benjamin, *Origem do drama barroco alemão* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*), recusada pela Universidade de Frankfurt em 1925. (N.T.)

** "Wer diese gebrechliche Hüten/ wo das Elend alle Ecken zieret/ mit einem vernünftigen Wortschlusse wollte begläntzen/ der würde keinen unförmlichen Ausspruch machen/ noch das Zielmass der gegründeten Wahrheit überschreiten/ wann er die Welt nennte einen allgemeinen Kauffladen/ eine Zollbude des Todes/ wo der Mensch die gangbahre Wahre/ der Tod der wunderbare Handels-Mann/ Gott der gewisseste Buchhalter/ das Grab aber das versiegelte Gewand und Kauff-Hauss ist." *Op. cit.*, Wittenberg, 1692, pp. 86-7.

qual, por falta de rigor dialético, escapa o conteúdo na análise da forma e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre toda vez que, na obra de arte, a "aparição" de uma "idéia" é qualificada de "símbolo". A unidade de objeto físico e metafísico, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada em termos de uma relação de aparência e essência. A introdução, na estética, de um conceito deformado de símbolo foi um desperdício romântico hostil à vida e antecedeu ao estado desolador da crítica de arte mais recente. Como figura simbólica, o belo devia passar para a esfera divina, sem solução de continuidade. A imanência irrestrita do mundo ético no mundo do belo foi elaborada pela estética teosófica dos românticos. Mas seu fundamento existia muito antes. O Classicismo tem uma tendência bastante clara a fazer a apoteose da existência num indivíduo cuja perfeição não é apenas ética. Um traço tipicamente romântico vem a ser a colocação desse indivíduo perfeito dentro de um processo infinito, mas soteriológico ou sagrado.[1] Mas uma vez que o sujeito ético se reduziu ao indivíduo, não há rigorismo nenhum – nem sequer o kantiano – que o salve e lhe conserve o contorno viril. Seu coração se perde na bela alma. E o raio de ação, ou melhor, apenas o raio cultural do belo indivíduo, dotado desse tipo de perfeição, traça o círculo do "simbólico". A apoteose barroca, ao contrário, é dialética. Ela se realiza na virada de um extremo para o outro. Nesse movimento excêntrico e dialético, a interioridade sem contradições do Classicismo não desempenha papel nenhum, pela simples razão de que os problemas atuantes do Barroco, enquanto problemas de política religiosa, não concerniam tanto o indivíduo e sua ética quanto sua comunidade eclesiástica. – Concomitantemente com o conceito profano do simbólico, o Classicismo elabora seu anticonceito especulativo, o do alegórico. É verdade que naquela época não nasceu nenhuma teoria propriamente dita da alegoria, nem existira antes. Chamar de especulativo o novo conceito de alegoria justifica-se, porque ele é o fundo escuro, contra o qual se destacaria, luminoso, o mundo do símbolo. A alegoria, tampouco como várias outras formas de expressão, não perdeu sua significação simplesmente porque "envelheceu". Aqui entra em jogo uma controvérsia entre sua forma antiga e a posterior, que tinha tendência a se realizar em silêncio, tanto mais que foi travada sem conceitos, de maneira profunda e acirrada. O pensamento simbolizante por volta de 1800 era tão alheio à forma de expressão alegórica original, que as tentativas esporádicas de debate teórico não têm valor para a investigação da alegoria, mas por isso mesmo são características da profundidade do antagonismo. Como reconstrução negativa da alegoria pode-se considerar a seguinte afirmação isolada de Goethe: "Há uma grande diferença se o poeta procura o particular para o universal, ou se ele contempla o universal no particular. Do primeiro nasce a alegoria, em que o particular só vale como exemplo, como paradigma do universal; o segundo, no entanto, é próprio da natureza da poesia: expressa um particular, sem pensar no universal ou sem indicá-lo. Quem captar ao vivo esse particular, apreende também

1. Cf. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Berna, 1920, pp. 6-7 (nota 3) e pp. 80-1.

o universal, sem percebê-lo ou só o percebendo depois."[2] Assim Goethe, motivado por uma carta de Schiller, se posicionou em relação à alegoria. Não pôde ver nela nenhum objeto digno de maiores reflexões. Na mesma direção vai um pouco mais tarde uma observação de Schopenhauer, mais explícita: "Se a finalidade de toda arte é a comunicação da idéia concebida. . . ; se além disso, na arte deve-se rejeitar o conceito como ponto de partida, não podemos concordar que uma obra de arte seja definida proposital e declaradamente como expressão de um conceito: esse é o caso da alegoria... Mesmo que uma imagem alegórica tenha valor artístico, este é totalmente separado e independente daquilo que ela realiza enquanto alegoria: tal obra de arte tem ao mesmo tempo duas finalidades: a expressão de um conceito e a expressão de uma idéia. Só a segunda pode ser uma finalidade artística; a primeira é uma finalidade alheia, o prazer lúdico de fazer com que uma imagem realize ao mesmo tempo o serviço de uma inscrição, como hieróglifo. . . Sem dúvida, também nessa qualidade, a imagem alegórica pode provocar uma viva impressão no espírito: o mesmo efeito, porém, seria obtido, sob as mesmas circunstâncias, também por meio de uma inscrição. Suponhamos, por exemplo, que no espírito de uma pessoa esteja arraigado, de modo permanente e firme, o desejo de glória. . . e que essa pessoa se depare com o gênio da Glória, com sua coroa de louros; assim, seu espírito ficaria estimulado e sua energia seria mobilizada para a ação: no entanto, a mesma coisa aconteceria, se a pessoa de repente visse a palavra *Glória* escrita na parede, em letras garrafais."[3] Com esta observação chegou-se muito perto da essência da alegoria, mas o traço logicista da apresentação – cuja diferenciação entre "a expressão de um conceito e a expressão de uma idéia" corresponde exatamente à insustentável distinção moderna de alegoria e símbolo – impede que essas formulações ultrapassem de alguma maneira o rol de definições sumárias da forma de expressão alegórica, não obstante o fato de Schopenhauer ver o conceito de símbolo sob um enfoque diferente. Tais explicações foram tomadas como diretrizes, até a época mais recente. Mesmo grandes artistas e teóricos incomuns, como Yeats,[4] continuam achando que a alegoria é uma relação convencional entre uma imagem significante e seu significado. Dos documentos autênticos da concepção alegórica mais recente, das obras emblemáticas, literárias e gráficas, do Barroco, esses autores costumam ter apenas um conhecimento vago. Entre os epígonos tardios e mais difundidos do século XVIII, o espírito daquelas obras se manifesta de forma tão enfraquecida, que apenas o leitor das obras originais encontra a força intacta da intenção alegórica. Diante dessas obras, porém, se coloca o veredito do preconceito classicista. Este consiste, numa palavra, em denunciar a alegoria como um mero modo de designação, sem reconhecê-la como forma de expressão. As páginas seguintes pretendem demonstrar que a alegoria não é uma brincadeira técnica com imagens, mas uma forma de expressão, assim como a fala e a escrita. Esse era o *experimentum crucis*. Pois a

2. Goethe, *Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart, Berlim, 1907, vol. 38, *Schriften zur Literatur*, 3, p. 261 (*Maximen und Reflexionen*).

3. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, Leipzig, 1891, vol. 1, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, p. 314 e segs.

4. Cf. William Butler Yeats, *Erzählungen und Essays*, trad. Friedrich Eckstein, Leipzig, 1916, p. 114.

escrita aparecia por excelência como sistema convencional de signos. Schopenhauer não é o único a considerar a alegoria descartada de uma vez por todas, com a observação de que ela não se distingue essencialmente da escrita. Tal objeção é, em última instância, a pedra de toque da relação com qualquer objeto importante da filologia do Barroco. Sua fundamentação filosófica é imprescindível, por mais trabalhosa e abrangente que pareça. O debate sobre o alegórico visa o seu cerne; houve um avanço inegável no livro de Herbert Cysarz, *Literatura alemã do barroco* (*Deutsche Barockdichtung*). Mas, seja que o primado atribuído ao Classicismo enquanto enteléquia da literatura barroca impeça a compreensão da essência desta – e principalmente a da alegoria –, seja que o arraigado preconceito contra ela coloque o Classicismo em primeiro plano, como se ele fosse seu próprio ancestral, a descoberta de que o procedimento alegórico é "a lei estilística dominante, sobretudo no auge do Barroco",[5] perde seu valor em virtude da tentativa de usar essa formulação como uma frase de efeito. Segundo Cysarz, a característica do Barroco, em oposição ao Classicismo, "não é tanto a arte do símbolo quanto a técnica da alegoria".[6] Mesmo esta formulação nova se incumbe de atribuir à alegoria o caráter de signo. Mantém-se o preconceito antigo, ao qual Creuzer deu uma formulação própria com o termo *alegoria-signo* (*Zeichenallegorie*).[7]

Símbolo e alegoria no Romantismo

De resto, as grandes explanações teóricas sobre simbologia, no primeiro volume de *Simbologia e mitologia dos povos antigos, particularmente dos gregos,* de Creuzer, são indiretamente muito preciosos para o conhecimento do alegórico. Além da banalidade da doutrina mais antiga, que ali continua presente, há observações cujo aperfeiçoamento epistemológico poderia ter levado Creuzer muito mais longe. Assim, ele define a essência dos símbolos, cuja hierarquia e distância em relação à alegoria faz questão de preservar por meio de quatro elementos: "o momentâneo, o total, o insondável de sua origem, o necessário".[8] Em outra passagem, faz uma observação primorosa sobre o primeiro: "Aquilo que desperta e às vezes abala está relacionado com uma outra qualidade, a concisão. É como o espírito que surge subitamente, ou como um clarão que de repente ilumina a noite escura. É um instante que mobiliza nosso ser inteiro... Por causa dessa fecunda concisão, os antigos o comparam expressamente ao laconismo... Por isso, em situações importantes da vida, em que cada instante oculta um futuro de grandes conseqüências, mantém a alma tensa, em instantes fatais, os antigos estavam atentos aos sinais divinos, que

5. Herbert Cysarz, *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko,* Leipzig, 1924, p. 40.

6. Cysarz, *op. cit.*, p. 296.

7. Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen,* parte I, 2ª ed., Leipzig, Darmstadt, 1819, p. 118.

8. Creuzer, *op. cit.*, p. 64.

eles chamavam... *symbola.*"[9] "As exigências com relação ao símbolo" são "clareza... concisão... graça e beleza."[10] Na primeira e nas duas últimas manifesta-se claramente uma concepção que Creuzer tem em comum com as teorias classicistas do símbolo. É a teoria do símbolo artístico que, situado num plano mais elevado, deve ser distinguido do símbolo empenhado, religioso ou místico. Sem dúvida alguma, Creuzer sofreu aqui uma influência decisiva da admiração de Winckelmann pela escultura grega, cujas imagens de deuses servem de exemplo nesse contexto. O símbolo artístico é plástico. Na antítese de Creuzer, de símbolo plástico e místico, revive o espírito de Winckelmann. "Aqui domina o inefável que, na procura de expressão e pela força infinita de sua essência, acabará por fazer explodir a forma terrena, como um recipiente demasiadamente frágil. Aqui aniquila-se de uma vez a clareza da contemplação, e resta apenas uma admiração sem palavras." No símbolo plástico, "a essência não tende à exuberância, mas, obedecendo à natureza, adapta-se a sua forma, a penetra e anima. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve, porque o primeiro, autolimitando-se, se humaniza. Dessa purificação do imagético, por um lado, e da renúncia livre e espontânea ao incomensurável, por outro, nasce o fruto mais belo de tudo o que é simbólico. É o símbolo divino que une milagrosamente a beleza da forma e a plenitude do ser e, uma vez que isso se realiza com a mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado de símbolo plástico".[11] O Classicismo procurava o "elemento humano" enquanto "plenitude do ser" e, nesse desejo – que a alegoria tinha de recusar – abraçou apenas uma miragem do simbólico. Conseqüentemente, encontra-se em Creuzer uma comparação, não muito afastada das teorias correntes, entre o símbolo "e a alegoria, que o uso comum da linguagem confunde tão freqüentemente com o símbolo".[12] A "diferença entre representação simbólica e alegórica": "A segunda significa apenas um conceito geral ou uma idéia, diferente dela; a primeira é a própria idéia sensível, corporificada. No caso da alegoria, trata-se de uma substituição... No caso do símbolo, o próprio conceito desceu para o mundo corporal e, na imagem, nós o enxergamos de maneira direta e imediata." Com isso, porém, Creuzer volta à sua concepção original. "A diferença entre as duas formas deve ser colocada no elemento momentâneo, que falta na alegoria... Ali (no símbolo), existe uma totalidade momentânea; aqui, existe uma progressão numa seqüência de momentos. Daí também porque não é o símbolo e sim a alegoria, que abrange o mito..., cuja essência é expressa de modo mais perfeito pela progressão da epopéia."[13] Ora, essa visão levou Creuzer a uma reavaliação do modo de expressão alegórico; baseando-se nessas frases, diz ele dos filósofos jônicos da natureza: "Eles reinstauram o símbolo, marginalizado pela lenda loquaz, nos seus direitos antigos: o símbolo que, oriundo das artes plásticas e mesmo incorporado ao discurso, é muito mais apropriado que a lenda a sugerir o único e inefável da religião, por sua concisão significativa, pela totalidade e exuberância compac-

9. Creuzer, *op. cit.*, p. 59 e segs.
10. Creuzer, *op. cit.*, pp. 66-7.
11. Creuzer, *op. cit.*, pp. 63-4.
12. Creuzer, *op. cit.*, p. 68.
13. Creuzer, *op. cit.*, p. 70-1.

ta de sua essência."[14] Essas explanações e outras semelhantes são objeto de um comentário primoroso de uma carta de Görres: "Não levo muito a sério a colocação do símbolo como ser e da alegoria como significação... Podemos perfeitamente nos contentar com a explicação que considera o primeiro um signo das idéias, fechado em si, compacto, restringindo-se constantemente a si mesmo, e a segunda, uma reprodução imagética das idéias, progredindo sucessivamente, tornando-se fluida com o decorrer do tempo, dramaticamente móvel, como uma correnteza. Um comporta-se em relação ao outro como a Natureza muda, grande, enorme das plantas e montanhas para com a História humana em sua progressão viva."[15] Essa é uma correção de vários equívocos. Pois o conflito entre uma teoria do símbolo que acentua, no crescimento do símbolo, o elemento natural, plantas e montanhas, e a ênfase do elemento momentâneo, por parte de Creuzer, aponta muito claramente para a verdadeira questão. A medida temporal da experiência simbólica é o momento de epifania, onde o símbolo incorpora o sentido ao seu interior oculto e, por assim dizer, florestal. Por outro lado, a alegoria não está isenta de uma dialética correspondente, e a tranqüilidade contemplativa com a qual ela mergulha no abismo entre o ser imagético e a significação, não tem nada a ver com a auto-suficiência neutra que se encontra na intenção aparentemente afim do signo. O quanto é impetuoso, nesse abismo da alegoria, o movimento dialético, fica evidente pelo estudo da forma do drama barroco (*Trauerspiel*), mais do que por qualquer outro tipo de pesquisa. A amplitude mundana, histórica, atribuída por Görrer e Creuzer à intenção alegórica é de natureza dialética enquanto história natural, enquanto pré-história da significação ou da intenção. A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada de modo marcante e sentencioso sob a categoria decisiva do tempo que esses pensadores, numa grande intuição interpretativa romântica, introduziram nesse campo da semiótica. Enquanto que, no símbolo, com a idealização do ocaso, o rosto transfigurado da natureza se revela de modo fugaz à luz da Salvação, na alegoria, a *facies hippocratica* da história se apresenta aos olhos do contemplador como uma paisagem arcaica petrificada. A história, com tudo o que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E como lhe falta toda liberdade "simbólica" da expressão, toda harmonia clássica da forma, tudo o que é humano – essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, expressa não apenas a natureza da existência humana em geral, mas a historicidade biográfica do indivíduo, de modo altamente significativo sob a forma de um enigma. O cerne da visão alegórica, da exposição barroca, mundana da história enquanto história dos sofrimentos do mundo, é este: ela é significativa apenas nas etapas de sua decadência. Tanta significação, tanta sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a linha dentada de demarcação entre corpo e significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, também desde sempre ela foi alegórica. Assim, significação e morte se realizam no tempo do desabrochar histórico; do mesmo modo como na condição pecaminosa da criatura sem a graça elas se entrelaçam estreitamente como gêmeas. A perspectiva da alegoria como desenvolvimento do mito, tal como ela aparece em Creuzer, revela-se em última

14. Creuzer, *op. cit.*, p. 199.

15. Creuzer, *op. cit.*, pp. 147-48.

instância uma perspectiva moderada e mais moderna à luz do mesmo ponto de vista barroco. Contra ela dirige-se significativamente a crítica de Voss: "As lendas homéricas do mundo e da divindade foram consideradas por Aristarco e todos os espíritos sensatos como crença ingênua do período heróico nestoriano. Crates, porém, a quem se juntaram o geógrafo Strabo e os gramáticos posteriores, as considerou como símbolos (*Sinnbilder*) * arcaicos de ocultas doutrinas órficas, procedentes sobretudo do Egito. Tal uso dos símbolos, que deslocou arbitrariamente as experiências e doutrinas religiosas do período pós-homérico para o período arcaico, continuava dominante, ao longo dos séculos monásticos, sendo chamado, na maioria dos casos, de alegoria."[16] O autor discorda da relação do mito com a alegoria, mas concede que é possível pensá-la, com base numa teoria da lenda tal como foi elaborada por Creuzer. Com efeito, a epopéia é a forma clássica de uma história da natureza significativa, do mesmo modo que a alegoria é sua forma barroca. Uma vez que o Romantismo tinha afinidades com ambas as tendências espirituais, tinha de aproximar epopéia e alegoria. E assim Schelling formulou o programa da interpretação alegórica da epopéia no célebre dito que a *Odisséia* é a história do espírito humano, e a *Ilíada*, a história da natureza.

Origem da alegoria moderna

A expressão alegórica nasce de um imbricamento singular de natureza e história. Karl Giehlow dedicou a sua vida a lançar luz sobre sua origem. Somente a partir de sua investigação monumental sobre a *Ciência humanística dos hieróglifos na alegoria renascentista, particularmente no arco de triunfo do Imperador Maximiliano I* (1915), foi possível atestar historicamente a diferença entre a alegoria moderna, nascida no século XVI, e a medieval e mostrar em que consiste essa diferença. Sem dúvida, ambas estão inter-relacionadas de modo preciso e essencial, e a significação especial desse fato aparecerá no decorrer deste estudo. Mas apenas onde esse nexo se destaca das variáveis históricas como uma constante, ele manifesta seu conteúdo, e tal diferenciação só se tornou possível depois da descoberta de Giehlow. Entre os pesquisadores mais antigos, somente Creuzer, Görres, e sobretudo Herder parecem ter atinado com os enigmas dessa forma de expressão. Quanto às épocas em questão, confessa o último: "A história daquele tempo e do seu gosto ainda permanece obscura."[17] Sua hipótese – "Imitaram-se as antigas pinturas dos monges; mas com muita inteligência e grande visão das coisas, por isso quase gostaria de chamar essa época de emblemática"[18] – é historicamente errada, mas fala

* A palavra *Sinnbild* (literalmente: "imagem do sentido") condensa a controvérsia alegoria *vs.* símbolo, na medida em que deve ser traduzida ora por "símbolo", ora por "alegoria", dependendo do contexto. (N.T.)

16. Johann Heinrich Voss: *Antisymbolik*, vol. 2, Stuttgart, 1826, p. 223.

17. J.G. Herder, *Vermischte Schriften*, vol. 5, *Zerstreute Blätter*, 2ª ed., Viena, 1801, p. 58.

18. Herder, *op. cit.*, p. 194.

do teor dessa literatura com uma intuição mais aguda que os mitológicos românticos. Creuzer refere-se a esse teor com explanações sobre o emblema moderno: "Mesmo mais tarde continuou essa dedicação ao alegórico, que pareceu renascer no século XVI... No mesmo período, a alegoria seguiu entre os alemães uma tendência mais ética, de acordo com a seriedade de seu caráter nacional. Com os progressos da Reforma, o simbólico, como expressão dos mistérios religiosos, tinha de desaparecer cada vez mais... A antiga predileção pelo visual se manifestava... em representações alegóricas (*sinnbildliche Darstellungen*) de caráter ético e político, uma vez que agora a própria alegoria tinha freqüentemente que tornar visível (*versinnbildlichen*) a verdade recém-descoberta. Um grande escritor da nossa nação, de acordo com seu espírito aberto, está longe de considerar essa manifestação da força alemã como infantil ou menor, e sim como válida e digna de consideração e, baseando-se no uso geral dessa forma de representação da época da Reforma, passa a chamá-la de emblemática, dando indicações valiosas a seu respeito."[19] Conforme o estado oscilante de conhecimentos do seu tempo, também Creuzer soube corrigir apenas a avaliação da alegoria, não o seu conhecimento. Somente a obra de Giehlow, de cunho histórico, abre para a possibilidade de uma compreensão histórico-filosófica dessa forma. Ele descobriu o impulso de sua origem nos esforços dos eruditos humanistas de decifrar os hieróglifos. O método de suas tentativas foi tirado de um *corpus* pseudo-epigráfico, os *Hieroglyphica* de Horapolo, escritos no final do século II ou talvez do século IV d.C. Esses trataram apenas – e isso os caracteriza e determinava basicamente sua influência sobre os humanistas – dos assim chamados hieróglifos simbólicos ou enigmáticos, meros ideogramas (*Bildzeichen*), dissociados dos signos fonéticos correntes, tais como eram apresentados aos hierogramatas, no âmbito de um ensino religioso, como último degrau de uma filosofia mística da natureza. Com as reminiscências dessa leitura foram abordados os obeliscos, e foi assim que um mal-entendido tornou-se a base dessa forma de expressão rica e imensamente difundida. Pois a partir da exegese alegórica de hieróglifos egípcios, onde lugares-comuns da filosofia da natureza, da ética e da mística substituíram os dados da história e do culto, os literatos começaram a elaborar essa nova espécie de escrita. Nasceram assim as iconologias que não apenas elaboravam suas fórmulas, traduzindo frases inteiras "palavra por palavra, por ideogramas especiais",[20] mas não raramente se apresentavam elas próprias como dicionários.[21] "Assim, sob a égide do artista e erudito Alberti, os humanistas começavam a escrever utilizando ideogramas (*rébus*) no lugar das letras, nascendo assim, baseada nos hieróglifos enigmáticos, a palavra *rébus*, e com tais escritos cobriam-se medalhões, colunas, arcos de triunfo e outros possíveis objetos artísticos da Renascença."[22] "Simultaneamente com a doutrina grega da liberdade da visão artística, a Renascença tomou de empréstimo da Antiguidade o dogma egípcio da arte subordinada. As duas concepções tinham de entrar em conflito, evitado durante algum tempo por artistas geniais; mas desde

19. Creuzer, *op. cit.*, pp. 227-28.

20. Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, Viena e Leipzig, 1915, p. 36.

21. Cf. Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1609.

22. Giehlow, *op. cit.*, p. 34.

que um espírito hierático dominou o mundo, a segunda concepção acabou vencendo."[23] Nas produções do Barroco maduro torna-se cada vez mais nítida a distância com relação aos inícios da emblemática, um século antes, cada vez mais fugaz a semelhança com o símbolo, e cada vez mais imperiosa a ostentação hierática. Nesse sentido, algo como uma teologia natural da escrita já se manifesta nos *Libri de re aedificatoria decem*, de Leon Battista Alberti. "Por ocasião de uma pesquisa dos títulos, signos e das esculturas a serem instalados nos túmulos, ele vê motivos para traçar um paralelo entre a escrita alfabética e os signos egípcios. O autor realça como desvantagem da primeira que ela é conhecida apenas no seu tempo e mais tarde teria que cair no esquecimento... Destaca, ao contrário, o sistema dos egípcios, que caracteriza por exemplo Deus por meio de um olho, a natureza por um abutre, o tempo por um círculo, a paz por um boi."[24] Ao mesmo tempo, porém, a especulação se dirigia para uma apologia menos racionalista da emblemática, que afirma de modo muito mais decidido o elemento hierático da forma. No comentário das *Enéadas* de Plotino, Marsilio Ficino observa a respeito da hieroglífica que, por meio dela, "os sacerdotes egípcios quiseram criar algo correspondente ao pensamento divino, uma vez que a divindade possuía o saber de todas as coisas, não como uma idéia cambiante, mas por assim dizer como a forma firme e simples da própria coisa. Portanto: os hieróglifos como reprodução imagética das idéias divinas! Como exemplo, ele cita o hieróglifo usado para representar o conceito do tempo: a serpente alada mordendo a extremidade de sua cauda. Pois, em sua opinião, a multiplicidade e mobilidade da idéia humana do tempo que, em rápida circunvolução, liga o começo ao fim, ensina a sabedoria, traz e leva as coisas, toda essa corrente de pensamentos contém a imagem determinada e firme do círculo da serpente".[25] E o sentido da seguinte frase de Pierio Valeriano não é senão expressar a convicção teológica de que os hieróglifos egípcios contêm uma sabedoria original, capaz de iluminar qualquer obscuridão da natureza: "Quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam diuinarum humanarumque rerum naturam aperire."[26] * Na *Epistola nuncupatoria* dos mesmos *Hieroglyphica*, observa o autor: "Nec deerit occasio recte sentientibus, qui accomodate ad religionem nostram haec retulerint et exposuerint. Nec etiam arborum et herbarum consideratio nobis ociosa est, cum B. Paulus et ante eum Dauid ex rerum creatarum cognitione, Dei magnitudinem et dignitatem intellegi tradant. Quae cum ita sint, quis nostrum tam torpescenti, ac terrenis faecibusque immerso erit animo, qui se non innumeris obstrictum a Deo beneficiis fateatur, cum se hominem creatum uideat, et omnia quae coelo, aere, aqua, terraque

23. Giehlow, *op. cit.*, p. 12.

24. Giehlow, *op. cit.*, p. 31.

25. Giehlow, *op. cit.*, p. 23.

26. *Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii*, Ionnis Pierri Valeriani Bolzanii Belluensis, Basiléia, 1556, página de rosto.

* "Pois falar com hieróglifos não é outra coisa senão desvendar a natureza das coisas divinas e humanas."

continent, hominis causa generata esse."[27] * A *hominis causa* não deve ser interpretada em termos de uma teleologia da Ilustração, para a qual o fim supremo da natureza era a felicidade humana, e sim em termos de uma teleologia completamente diferente, a do Barroco. Não se dedicando a nenhuma bem-aventurança mundana ou ética das criaturas, ela existe unicamente em função de seu ensinamento misterioso. Pois o Barroco considera a natureza como adequada para a expressão de sua significação, para a representação emblemática do seu sentido que, enquanto forma alegórica, permanece irremediavelmente diferente de sua realização histórica. Nos exemplos morais e nas catástrofes, a história só era vista como um elemento temático da emblemática. A fisionomia rígida da natureza significativa permanece vitoriosa, e de uma vez por todas a história permanece enclausurada no adereço cênico. A alegoria medieval é didática e cristã, ao passo que o Barroco volta à Antiguidade, no sentido da mística e da história natural; à antiguidade egípcia, mas logo depois também à antigüidade grega. Como descobridor de suas preciosas invenções secretas era considerado Ludovico da Feltre, "chamado *il Morto*, por sua atividade de descobertas subterrâneas e 'grotescas'. Também o pintor antigo, destacado como clássico do estilo grotesco a partir da passagem muito comentada de Plínio sobre a pintura decorativa, o 'pintor de balcões' Serápion acabou sendo relacionado, por intermédio de um anacoreta do mesmo nome, com a personificação do subterrâneo-fantástico, do misterioso-fantasmagórico (nos *Irmãos de Serápion*, de E.T.A. Hoffmann). Pois já naquele tempo, o secreto-enigmático do efeito do *grotesco* parece juntar-se com o secreto-subterrâneo de sua origem a partir de ruínas soterradas e catacumbas. A palavra não seria derivada de *grotta*, no sentido literal, mas do 'oculto' e 'cavernoso' – significações contidas nas palavras *caverna* e *gruta*. Ainda no século XVIII se usava a expressão do 'encavernado' (*das Verkrochene*). Portanto, seu elemento 'enigmático' exerceu sua influência desde o início".[28] Winckelmann não se afasta muito dessa posição; embora critique severamente os princípios estilísticos da alegoria barroca, sua teoria freqüentemente mantém uma estreita afinidade com autores anteriores. Borinski vê claramente esse fato no *Ensaio sobre a alegoria* (*Versuch einer Allegorie*) de Winckelmann: "Justamente aqui, Winckelmann ainda se enquadra totalmente na crença renascentista na sabedoria dos antigos (*sapientia veterum*), no vínculo espiritual entre verdade primitiva e arte, entre ciência intelectual e arqueologia... Na autêntica 'alegoria dos antigos', 'insuflada' pela exuberância da inspiração homérica, ele procura a panacéia 'espi-

27. Pierio Valeriano, *op. cit.*, fl. 4.

* "Não faltará oportunidade aos que pensam corretamente para que reflram e exponham essas questões, em conformidade com a nossa religião. Nem sequer a consideração das árvores e das ervas é para nós ociosa, já que o bem-aventurado Paulo, e antes dele Davi, afirmam que é possível compreender a grandeza e a dignidade de Deus a partir do conhecimento das coisas criadas. Assim sendo, quem de nós terá um espírito tão torpe, e tão imerso nas impurezas terrenas, que não possa confessar que Deus o cumula de inúmeros benefícios, quando ele se vê como homem criado, e percebe que todas as coisas no céu, no ar, na água e na terra foram geradas por causa do homem?"

28. Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, vol. I, *Mittelalter, Renaissance, Barock*, Leipzig, 1914, p. 189.

ritual' contra a 'esterilidade' da etema repetição de cenas mitológicas e de martírio na arte dos modemos... Somente essa alegoria ensina ao artista a 'inventar', somente ela o eleva ao mesmo plano que o poeta."[29] Assim, o elemento meramente edificante se distancia do alegórico de maneira talvez ainda mais radical que no Barroco.

Exemplos e comprovantes

Na medida que a emblemática no curso do seu desenvolvimento se ramificou, essa forma de expressão se tornou cada vez mais indecifrável. As linguagens imagéticas egípcia, grega e cristã se interpenetravam. Uma amostra significativa da disponibilidade da teologia, nesse sentido, é uma obra como o *Polyhistor symbolicus,*[30] redigida pelo mesmo jesuíta Caussinus cuja *Felicitas*, escrita em latim, foi traduzida por Gryphius. Nenhuma escrita podia parecer mais adequada do que essa escrita enigmática, só compreensível aos eruditos, para esconder as máximas de alta política, relativas à verdadeira sabedoria da vida. Herder, no ensaio sobre Johann Valentin Andreae, até suspeitou que ela tivesse servido de refúgio para certos pensamentos que os autores não queriam manifestar na frente dos Príncipes. O que diz Opitz soa mais paradoxal. Por um lado, interpreta o esoterismo teológico dessa forma de expressão como prova de uma origem aristocrática da poesia, mas por outro lado acha que foi introduzido com vistas à compreensibilidade geral. A frase do *Art poétique* de Delbene: "La poésie n'était au premier âge qu'une théologie allégorique" está na base de uma conhecida passagem de Opitz no segundo capítulo da *Arte poética alemã* (*Deutsche Poeterey*): "No início, a arte poética não era senão uma teologia oculta." Mas, por outro lado: "Uma vez que o mundo primitivo e bruto era grosseiro e rude demais/ para que as pessoas pudessem captar e compreender bem os ensinamentos da sabedoria e das coisas celestes/ homens sábios/ precisavam esconder e ocultar/ suas descobertas de boas ações e bons costumes/ para a edificação do respeito de Deus/ dentro de rimas e fábulas/ que sobretudo a plebe vulgar está inclinada a escutar."[31] Essa concepção, que predominou em Harsdörffer, talvez o alegorista mais conseqüente, fundamenta também a teoria dessa forma de expressão. À sua inserção em todas as esferas do espírito, as mais amplas e as mais limitadas – da teologia, da contemplação da natureza e da ética até a heráldica, a poesia de circunstância e a linguagem amorosa – corresponde o repertório ilimitado de seus recursos imagéticos. Para cada achado, o momento da expressão coincide com uma verdadeira erupção imagética, uma chuva caótica de metáforas. Assim se apresenta nesse estilo o sublime. "Universa rerum natura ma-

29. Borinski, *op. cit.*, vol. II, *Aus dem Nachlass*, Leipzig, 1924, pp. 208-09.

30. Cf. Nicolaus Caussinus: *Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum, et parabolarum historicarum stromata, XII. libris complectens*, Coloniae Agrippinae, 1623.

31. Martin Opitz, *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey*, 7ª ed., Frankfurt, 1650, p. 2.

teriam praebet huic philosophiae (sc. imaginum) nec qvicqvam ista protulit, qvod non in emblema abire possit, ex cujus contemplatione utilem virtutum doctrinam in vita civili capere liceat: adeo ut qvemadmodum Historiae ex Numismatibus, ita Morali philosophiae ex Emblematis lux inferatur."[32] * Essa comparação é especialmente feliz, uma vez que a natureza, cunhada pela história, palco dos acontecimentos, tem de fato algo numismático. O mesmo autor – um comentarista dos *Acta eruditorum* – diz em outro lugar: "Quamvis rem symbolis et emblematibus praebere materiam, nec quic quam in hoc universo existere, quod non idoneum iis argumentum suppeditet, supra in Actis... fuit monitum; cum primum philosophiae imaginum tomum superiori anno editum enarraremus. Cujus assertionis alter hic tomus,[33] qui hoc anno prodiit, egregia praebet documenta; a naturalibus et artificialibus rebus, elementis, igne, montibus ignivomis, tormentis pulverariis et aliis machinis bellicis, chymicis item instrumentis, subterraneis cuniculis, fumo luminaribus, igne sacro, aere et variis avium generibus deprompta symbola et apposita lemmata exhibens."[34] * Basta uma única citação para provar como se ia longe nesse sentido. Na *Ars heraldica* de Böckler pode-se ler: "Das folhas. Folhas são raramente encontradas nos brasões/ mas onde se encontram/ conduzem à interpretação da verdade/ porque são muito parecidas com a língua e o coração."[35] "Das nuvens. Assim como as nuvens se lançam nas alturas/ derramando depois uma chuva fecundante/ que refresca e mata a sede do campo, dos frutos e dos homens/ assim também os temperamentos nobres/ em termos de virtude devem por assim dizer lançar-se às alturas/ para se dedicarem/ a servir a pátria/ com seu talento."[36] "Os cavalos brancos significam a paz vitoriosa/ depois do término da guerra/ e ao mesmo tempo também a velocidade."[37] O mais espantoso é uma completa hieroglífica cromática, para a qual, enquanto arte combinatória de pares de cores, esse livro fornece indica-

32. Resenha anônima de Menestrier. *La philosophie des images, in: Acta eruditorum*, Leipzig, 1683, p. 17.

* "A natureza das coisas, em sua totalidade, oferece materiais a essa filosofia (a saber, a das imagens), e esta não contém nada que não possa ser transposto em emblemas, da contemplação dos quais o homem pode derivar úteis doutrinas sobre as virtudes na vida civil. Isso é tão verdadeiro, que assim como a história é iluminada graças às moedas, a filosofia moral é iluminada graças aos emblemas."

33. Cf. Claude François Menestrier, *La philosophie des images*, Paris, 1682; e Menestrier, *Devises des princes, cavaliers, dames, scavans, et autres personnages illustres de l'Europe*, Paris, 1683.

34. Resenha anônima de Menestrier, *Devises des princes, in: Acta eruditorum*, 1683, p. 344.

* "Já disse nos *Acta* que qualquer objeto pode oferecer materiais aos símbolos e emblemas, e que não existe nada neste universo que não lhes forneça temas idôneos, como explicamos no primeiro tomo da *Filosofia das imagens*, publicado no ano passado. Este outro tomo, publicado este ano, documenta essa asserção com excelentes exemplos. Mostra símbolos e temas apropriados, que derivam das coisas naturais e artificiais, dos elementos, do fogo, dos vulcões, das máquinas de assalto e outras máquinas de guerra, dos instrumentos químicos, dos túneis subterrâneos, da fumaça, do fogo sagrado, do ar e de várias espécies de aves."

35. Georg Andreas Böckler, *Ars heraldica*, Nuremberg, 1688, p. 131.

36. Böckler, *op. cit.*, p. 140.

37. Böckler, *op. cit.*, p. 109.

ções. "Vermelho e prata/ desejo de vingança",[38] "azul... e vermelho/ falta de cortesia",[39] "preto... e púrpura/ constante devoção"[40], para mencionar apenas alguns exemplos. "As múltiplas obscuridades na conexão entre signo e significação... não intimidavam, antes encorajavam a utilizar como alegorias (*Sinnbilder*) propriedades cada vez mais remotas do objeto representante, a fim de superar até mesmo os egípcios por meio de novas engenhosidades. Acresce-se a isso a força dogmática dos significados transmitidos desde os antigos, de modo que a mesma coisa possa representar tanto uma virtude quanto um vício, ou seja, em última instância, qualquer coisa."[41]

Antinomias da alegorese

Essa circunstância leva às antinomias do alegórico, cujo tratamento dialético é imprescindível, se se quiser evocar adequadamente a imagem do drama barroco. Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar uma outra qualquer *ad libitum*. Tal possibilidade profere um julgamento aniquilador, porém justo, contra o mundo profano: este é caracterizado como um mundo em que o pormenor pouco importa. Fica claro, porém, sobretudo para o leitor versado na exegese alegórica da escrita, que todos esses suportes da significação, justamente porque apontam para algo diferente, ganham um poder que faz com que pareçam incomensuráveis em relação aos objetos profanos e se elevem a um plano superior ou mesmo, se tornem sagrados. Quer dizer que, na ótica alegórica, o mundo profano sofre ao mesmo tempo uma elevação a um plano superior e uma desvalorização. A essa dialética religiosa do conteúdo corresponde, formalmente, a dialética entre convenção e expressão. Pois a alegoria é simultaneamente uma e outra, e ambas são contraditórias por natureza. Contudo, assim como a doutrina barroca concebia a história como uma seqüência de acontecimentos criados, a alegoria – embora convencional como qualquer escrita – é considerada escrita criada por Deus, como a Sagrada Escritura. A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção. O que implica expressão da autoridade, secreta quanto à dignidade de sua origem, e pública quanto à sua área de atuação. E é novamente a mesma antinomia que se encontra imageticamente no conflito da técnica fria e automática com a expressão eruptiva da alegorese. Aqui também há uma solução dialética, contida na própria essência da escrita. Da linguagem da revelação pode-se imaginar, sem contradição, um uso vivo e livre, no qual ela não perderia nada de sua dignidade. Não, porém, de sua expressão escrita, que a alegoria pretendia ser. O caráter sagrado da escrita é inseparável da idéia de sua codificação rigorosa. Pois toda escrita sagrada fixa-se em complexos que acabam representando um complexo único e imutável ou

38. Böckler, *op. cit.*, p. 81.

39. Böckler, *op. cit.*, p. 82.

40. Böckler, *op. cit.*, p. 83.

41. Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde*, p. 127.

pelo menos tentam formá-lo. Por isso, a escrita alfabética, como combinação de átomos gráficos, afasta-se ao máximo da escrita de complexos sagrados. Esses se expressam na hieroglífica. Quando a escrita quer assegurar-se do seu caráter sagrado – sempre de novo, será envolvida pelo conflito entre valor sagrado e compreensibilidade profana – tende a conjuntos complexos, à hieroglífica. É o que acontece no Barroco. Externa e estilisticamente – tanto na drasticidade tipográfica quanto na metáfora sobrecarregada – a escrita tende à imagem. Não se pode imaginar contraste maior com relação ao símbolo artístico, ao símbolo plástico, à imagem da totalidade orgânica, do que esse fragmento amorfo que é a imagem da escrita barroca. O Barroco se revela um antagonista soberano do Classicismo, o que até agora se tem concedido apenas ao Romantismo. E não se pode resistir à tentação de identificar em ambos a constante. Em ambos, no Romantismo como no Barroco, não se trata tanto de uma correção do Classicismo, mas de uma correção da própria arte. E dificilmente pode-se negar ao prelúdio contrastivo do Classicismo, ao Barroco, um grau maior de concretude e mesmo maior autoridade e durabilidade dessa correção. Onde o Romantismo, em nome da infinitude da forma e da idéia, potencializa criticamente a obra de arte perfeita,[42] o penetrante olhar alegórico transforma de um só golpe coisas e obras em escrita excitante. Tal olhar é agudo ainda na *Descrição do torso de Hércules no Belvedere de Roma* (*Beschreibung des Torso des Hercules im Belvedere zu Rom*), da autoria de Winckelmann:[43] ele o examina pedaço por pedaço, membro por membro, num sentido não-clássico. Não é aleatório que isso se faça com um torso. No campo da intuição alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se esvanece, quando a atinge a luz da teologia. A falsa aparência de totalidade se desfaz. O *eidos* se apaga, a parábola morre, seu cosmos interior resseca. Nos *rébus* secos que sobram, jaz uma intuição, acessível para o meditativo confuso. Perceber a falta de liberdade, a imperfeição, a caducidade do corpo belo e sensual, era impossível ao Classicismo, pela sua própria essência. São justamente esses os elementos que a alegoria barroca apresenta, ocultos sob uma ostentação desvairada, com uma ênfase antes inimaginável. Como revés do seu exibicionismo renascentista autoconvencido, aparece uma intuição profunda da problemática da arte – não era apenas por cerimônia estamental, mas por escrúpulo religioso que sua prática se atribui às "horas de lazer". Se os artistas e pensadores do Classicismo não trataram daquilo que consideraram uma deformação, algumas frases da estética neokantiana dão uma idéia do caráter acirrado da controvérsia. Não se reconhece a dialética daquela forma de expressão, que é suspeita de ambigüidade. "Ora, a ambigüidade, a polissemia, é o traço fundamental da alegoria; a alegoria e o Barroco se orgulham da riqueza de significações. A ambigüidade é a riqueza esbanjadora; a natureza, porém, segundo as velhas regras da metafísica, como também segundo as da mecânica, não deixa de ser amarrada à lei da economia. Por isso, a ambigüidade está, em toda a parte, em contradição com a pureza e unidade de significação."[44] Não menos doutrinárias são as explanações de um aluno de Hermann

42. Cf. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, p. 105.

43. Johann J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, Leipzig, 1866, p. 143 e segs.

44. Hermann Cohen: *Ästhetik des reinen Gefühls*, vol. 2, Berlim, 1912, p. 305.

Cohen, Carl Horst, que se viu obrigado, pelo tema *Problemas do Barroco*, a fazer considerações mais concretas. Não obstante diz ele da alegoria que ela "sempre mostra uma 'transgressão das fronteiras de outro gênero', uma passagem das artes plásticas para a esfera de representação das artes 'discursivas'. E essa transgressão de fronteiras", continua o autor, "sofre a maior sanção na pura cultura dos sentimentos que compete mais às 'artes plásticas', mantidas puras e aproximando-as mais da música do que às artes 'discursivas'... Na medida em que a sede de poder penetra friamente nos mais variados tipos de manifestações humanas... a sensibilidade e compreensão artísticas serão desviadas e violentadas. É o que faz a alegoria na área das artes 'plásticas'. Por isso, sua intromissão ali poderia ser qualificada de grave perturbação da paz e da ordem das leis artísticas. E mesmo assim, ela nunca esteve ausente do seu reino, e os maiores artistas plásticos dedicaram-lhe grandes obras."[45] Evidentemente, esse simples fato deveria ter motivado uma abordagem diferente da alegoria. Ora, o modo não-dialético do pensamento da escola neokantiana é incapaz de captar a síntese que, na escrita alegórica, resulta da luta entre a intenção teológica e a artística, não tanto no sentido de uma paz quanto de uma *treuga dei* entre as opiniões antagônicas.

A ruína

Quando, no drama barroco, entra em cena a história, ela se apresenta como escrita. No rosto da Natureza está escrito *História*, com os caracteres da caducidade. A fisionomia alegórica da Natureza-História, representada no palco pelo drama barroco, está realmente presente como ruína. Com ela, a história se fundiu concretamente com o cenário. Assim, a história se configura não como processo de uma vida eterna, mas de uma decadência inevitável. Com isso, a alegoria confessa localizar-se além da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco da ruína. Quem o conhece bem é Borinski, menos exaustivo nas justificativas e mais agudo no relato factual. "A cumeeira quebrada, as colunas arrasadas devem testemunhar o milagre de o edifício sagrado ter resistido mesmo às forças mais elementares da destruição, aos raios, aos terremotos. O elemento da ruína artificial aparece aqui como o último legado da Antiguidade, considerada apenas factualmente, como pitoresco monte de escombros no chão moderno."[46] Diz uma nota: "Observe-se o crescimento dessa tendência no costume significativo dos artistas renascentistas de deslocar o nascimento e a adoração do Cristo, de um estábulo medieval para dentro das ruínas de um templo antigo. Se em Domenico Ghirlandaio (da Academia de Florença), as ruínas ainda consistem em muitas peças exemplares, de ostentação luxuosa e impecavelmente conservadas, agora se tornam fins em si, servindo de pitoresco pano de fundo para um luxo pas-

45. Carl Horst, *Barockprobleme*, Munique, 1912, pp. 39-40; cf. também pp. 41-2.

46. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, pp. 193-94.

sageiro, nas representações vivamente coloridas dos presépios."[47] Ali se expressa o senso estilístico mais atual, muito além das reminiscências antigas. Aquilo que está reduzido a ruínas, a peça depredada, altamente significativa, o fragmento – eis a matéria mais nobre da criação barroca. Pois aquelas obras literárias têm a característica comum de acumular incessantemente fragmentos, sem nenhuma visão rigorosa de um objetivo e, na expectativa incessante de um milagre, de considerar os estereótipos como uma intensificação. Nesse sentido, os literatos barrocos devem ter considerado a obra de arte como um milagre. Se, por outro lado, ela lhes aparecia como resultado calculável de uma acumulação, as duas concepções são tão compatíveis entre si, como a desejada "obra" milagrosa com as sutis receitas teóricas, na consciência de um alquimista. A prática desses adeptos se assemelha à experimentação dos poetas barrocos. Para eles, o legado da Antiguidade consiste, peça por peça, nos elementos, a partir dos quais se funde, ou melhor, se constrói a nova totalidade. Pois a visão acabada desse novo era: a ruína. A técnica que, nos detalhes, se refere ostensivamente aos elementos reais, a flores retóricas, a regras, visa a dominação exaltada dos elementos antigos com uma construção que, sem unificá-los num todo, seria superior às antigas harmonias, mesmo na destruição. *Ars inveniendi*, assim deve-se chamar a poesia. A idéia do gênio, do mestre da *ars inveniendi*, foi a de um homem capaz de lidar soberanamente com modelos. A "imaginação", a capacidade criativa no sentido dos modernos, era desconhecida como parâmetro de uma hierarquia dos espíritos. "O fato de até agora ninguém na poesia alemã ter conseguido se igualar ao nosso Opitius (Opitz), e muito menos superá-lo (coisa que tampouco acontecerá no futuro), tem por causa principal, além de uma habilidade excepcional de sua afortunada natureza, seu conhecimento profundo das letras gregas e latinas, nas quais sabe tão bem se expressar e inventar."[48] A língua alemã, tal como foi vista pelos gramáticos da época, é nesse sentido apenas uma outra "natureza", ao lado da dos modelos antigos. "A natureza da língua", assim Hankamer explica aquela concepção, "já contém todos os mistérios, como a natureza material." O poeta "não lhe traz forças novas, não cria nenhuma nova verdade a partir da alma autocriativa que se expressa".[49] O poeta não pode esconder sua atividade combinatória e muito menos a mera totalidade, uma vez que sua construção manifesta era o centro de todos os efeitos intencionados. Daí a ostentação da feitura que, sobretudo em Calderón, irrompe em primeiro plano, como os tijolos da parede de um edifício cujo reboque rachou. De modo que também para os poetas daquele período, a natureza continuou sendo a grande mestra. Mas ela lhes aparece não no botão ou na flor, e sim na maturidade e decadência de suas criaturas. A Natureza está diante de seus olhos como uma eterna caducidade, em que apenas o olhar saturnino daquela geração identificava a História. Nos seus monumentos, nas ruínas, moram, segundo Agrippa von Nettesheim, os bichos de Saturno. Com a decadência, única e exclusivamente com ela, o acontecimento histórico murcha e entra em cena. A essência daquelas coisas decadentes está em oposição extrema com o conceito da

47. Borinski, *op. cit.*, p. 305-306 (nota).

48. August Buchner, *Wegweiser zur deutschen Tichtkunst*, Jena, 1663, p. 80 e segs.

49. Paul Hankamer, *Die Sprache. Ihr Begriff und ihre Deutung im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Bonn, 1927, p. 135.

natureza transfigurada, própria da primeira fase da Renascença. Burdach mostrou que não era "de maneira alguma o nosso". "Durante muito tempo, esse conceito continua dependente da linguagem e do pensamento medieval, apesar de uma valorização crescente da natureza, enquanto palavra e idéia. De qualquer modo, por imitação da natureza, a teoria artística dos séculos XIV e XVI entende a imitação da natureza criada por Deus."[50] Ora, a natureza em que se imprime a imagem do processo histórico, é a natureza decaída. A inclinação do Barroco para a apoteose é a contraparte do seu modo particular de contemplação das coisas. Na carta branca de sua significação alegórica, elas trazem a chancela do demasiadamente mundano. Nunca sua transfiguração vem de dentro. Daí sua iluminação na ribalta da apoteose. Raramente existiu uma poesia cujo ilusionismo virtuoso tivesse retirado mais radicalmente das obras a aparência transfiguradora por meio da qual já se tentou definir a essência da cultura artística. Pode-se dizer que uma das características mais rigorosas de toda poesia barroca é sua ausência de aparência. No drama, as coisas não são diferentes.

> "Assim devemos penetrar, através da morte, naquela vida
> Que transforma para nós a noite do Egito no dia de Gosem
> E nos concede a veste, coberta de pérolas, da eternidade!"[51]

Assim, Hallmann, do ponto de vista do cenário, pinta a vida eterna. A obstinada fidelidade aos adereços frustrava a representação do amor. Tem a palavra uma luxúria alheia ao mundo, perdida na imaginação:

> "Uma bela mulher, pintada por adornos mil,
> É uma mesa farta sem fim que a muitos satisfaz.
> Uma fonte inesgotável que água sempre dá,
> E mesmo, doce leite de amor; assim como em centenas de canas
> Circula o açúcar delicioso. É a doutrina do desamor,
> O perverso modo da inveja, que recusa aos outros
> A comida que pode saciar, mas não é consumida."[52]

Às obras típicas do Barroco falta qualquer disfarce adequado do teor. Sua pretensão, mesmo nas formas literárias menores, é constrangedora. Falta completamente a tendência ao pequeno, ao secreto. Tenta-se, tão abundantemente quanto em vão, substituí-lo pelo enigmático e o oculto. Na obra de arte autêntica, o prazer sabe

50. Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Berlim, 1918, p. 178.

51. "So muss man durch den Tod in jenes Leben dringen/ Das uns Aegyptens Nacht in Gosems Tag verkehrt/ Und den beperlten Rock der Ewigkeit gewehrt!" Johann Christian Hallmann, *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, "Mariamne", Breslau, 1684, p. 90 (V, 472 e segs.).

52. "Ein schönes Weib ist ja, die tausend Zierden mahlen,/ Ein unverzehrlich Tisch, der ihrer viel macht satt./ Ein unverseigend Quell, das allzeit Wasser hat,/ Ja süsse Liebes-Milch; Wenn gleich in hundert Röhre/ Der linde Zukker rinnt. Es ist der Unhold Lehre,/ Des schelen Neides Art, wenn andern man verwehrt,/ Die Speise, die sie labt, sich aber nicht verzehrt.". Daniel Caspar von Lohenstein, *Agrippa. Trauer-Spiel*, Leipzig, 1924, pp. 33-4 (II, 380 e segs.).

tornar-se fugaz, viver o instante, esvanecer, nascer de novo. A obra de arte barroca quer unicamente durar e, com todas as fibras, agarra-se ao eterno. Só assim se pode compreender a doçura libertadora com que as primeiras "brincadeiras amorosas" (*Tändeleyen*) do novo século seduziram o leitor, e como o artefato achinesado tornou-se, para o Rococó, a contra-imagem do bizantinismo hierático. Quando o crítico barroco fala da obra de arte total como ápice dentro da hierarquia estética da época e como o próprio ideal do drama barroco,[53] não faz senão revalidar de uma nova maneira esse espírito de gravidade. Entre muitos teóricos, Harsdörffer, como alegorista experiente, se empenhou mais profundamente pelo imbricamento de todas as artes. Tal imbricamento torna-se imperativo sob o domínio da concepção alegórica. Winckelmann, com exagero polêmico, torna evidentes as conexões, quando observa: "É inútil... a esperança daqueles que acreditam poder levar a alegoria a tal ponto que se possa chegar a pintar uma ode."[54] A isso se acrescenta uma outra coisa mais estranha ainda. Como é que são introduzidas as obras literárias daquele século? Dedicatórias, prefácios e posfácios, do próprio autor ou de outros, pareceres, referências aos mestres são a regra. Como molduras ornamentais sobrecarregadas, envolvem sem exceção as edições maiores e as edições completas. Pois era raro o olhar que soubesse se satisfazer com a coisa em si. A idéia era assimilar as obras de arte em meio às suas relações mundanas e, muito menos que em tempos posteriores, a ocupação com elas era um assunto particular que dispensava justificativas. A leitura era obrigatória e educativa. Como corolário dessa disposição do público se entende o caráter maciço, a falta de segredo e a variedade dos produtos. Eles sentem-se menos destinados a crescer, a se expandir na dimensão do tempo, do que a preencher seu lugar no mundo do aqui e agora. Eis, em vários sentidos, sua recompensa. Mas por isso mesmo, na sua duração mais longínqua, se dá um desdobramento crítico, com rara nitidez. Desde o início, estão programados com vistas à decomposição crítica à qual os submete o decorrer do tempo. A beleza não tem mensagem própria para o ignorante. Para este, o drama barroco alemão é áspero como poucas outras coisas. Sua aparência morreu, porque era das mais grosseiras. O que dura, é o detalhe singular das referências alegóricas: um objeto do saber, aninhado nas planejadas construções de ruínas. A crítica é a mortificação das obras. A essência das obras alegóricas está mais próxima da mortificação que a de qualquer outra produção. Mortificação das obras: não portanto – romanticamente – o despertar da consciência nas obras vivas,[55] mas a implantação do conhecimento nas obras mortas. A beleza que dura é objeto do conhecimento. E se é questionável se a beleza duradoura ainda merece ser chamada assim – é certo que a beleza não existe se no seu interior não houver nada digno de ser conhecido. A filosofia não deve tentar negar que redesperta a beleza nas obras. "A ciência não saberia nos mostrar o caminho para a fruição ingênua da arte, tão pouco como os geólogos e botânicos não saberiam despertar a sensibilidade para uma bela paisagem"[56] – esta afirmação é tão

53. Cf. Kurt Kolitz, *Johann Christian Hallmanns Dramen*, Berlim, 1911, pp. 166-67.

54. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, p. 19.

55. Cf. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*, p. 53 e segs.

56. Julius Petersen, "Der Aufbau der Literaturgeschichte", *in: Germanisch-romanische Monatsschrift* 6 (1914), p. 12.

errônea quanto a comparação que a deve sustentar. O geólogo, o botânico podem, sim, saber muito bem despertar a sensibilidade. Sem captar ao menos intuitivamente a vida do pormenor, por meio da estrutura, toda inclinação para o belo permanece mera fantasia. Afinal, estrutura e pormenor sempre têm uma carga histórica. O objetivo da crítica filosófica é provar que a função da forma artística é justamente esta: transformar teores factuais históricos (*historische Sachgehalte*), subjacentes a toda obra significativa, em teores filosóficos de verdade (*philosophische Wahrheitsgehalte*). A transformação dos teores factuais em teores de verdade converte a decadência do efeito – com a diminuição, de década em década, do poder dos estímulos antigos – em fundamento de um renascimento, no qual toda beleza efêmera acaba perecendo e a obra se afirma como ruína. Na composição alegórica do drama barroco, tais formas ruinosas da obra de arte redimida destacaram-se desde sempre.

Perda alegórica da alma

À transformação da história em natureza, transformação que está na base do alegórico, veio de encontro a própria história da Salvação. Por mais que tenha sido interpretada de maneira mundana, retardante – só raramente se chegou a soluções tão estapafúrdias como as de Sigmund von Birken. Sua poética "indica canções sobre o nascimento e a morte do Cristo, sobre seu casamento espiritual com a alma, sobre sua magnificência e sua vitória como exemplos de poemas sobre nascimentos e casamentos, poemas fúnebres, encomiásticos e auspiciosos".[57] O momento de epifania se transforma no "agora" atual; o simbólico é distorcido, tornando-se alegórico. Do acontecimento da história da Salvação isola-se o eterno, e o que sobra é uma imagem viva acessível a todas as sugestões de uma encenação. É o que corresponde intimamente à maneira de elaboração formal barroca, infinitamente preparatória, cheia de rodeios, voluptuosamente hesitante. E de fato, observa Hausenstein com muito acerto, nas apoteoses da pintura, o primeiro plano costuma ser tratado com realismo exagerado para fazer aparecer de modo mais fiel os objetos visionários mais distantes. A drasticidade do primeiro plano procura condensar todos os acontecimentos mundanos, não apenas para aumentar a tensão entre imanência e transcendência, mas também para conferir a esta o maior rigor e a máxima exclusividade e inexorabilidade possíveis. Trata-se de um gesto de alegorização insuperável, se desta maneira o próprio Cristo é deslocado para o provisório, cotidiano, precário. Energicamente intervém aqui o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), quando Merck escreve que "não desabona o grande homem quando se sabe que ele nasceu num estábulo, deitado em fraldas, entre um boi e um burro".[58] O traço

57. Fritz Strich, "Der lyrische Stil des XVII. Jahrhunderts", *in: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht von Eduard Berend u.a.*, Munique, 1916, p. 26.

58. Johann Heinrich Merck, *Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst*, Oldenburg, 1840, p. 308.

agressivo, ofensivo desse gesto não deixa de ser barroco. Onde o símbolo atrai o homem para dentro de si, irrompe violentamente, do fundo do ser, a alegoria, intercepta a intenção simbólica e a abate. O mesmo movimento é próprio da lírica barroca. Em seus poemas "não existe movimento progressivo, mas uma intumescência de dentro para fora".[59] Para poder ser a contraparte do mergulho contemplativo, a alegoria precisa desenvolver-se sempre nova, sempre surpreendente. O símbolo, ao contrário, conforme a visão dos mitólogos românticos, permanece sempre o mesmo. Que contraste notável entre os versos monótonos dos livros de emblemas, a *vanitas vanitatum vanitas* e a agitação da moda que fez com que, a partir de meados do século, as edições de livros se precipitassem! As alegorias envelhecem porque o choque faz parte de sua essência. Quando, sob o olhar da melancolia, o objeto se torna alegórico, quando ela lhe retira a vida, ele permanece morto, mas salvo na eternidade; assim se apresenta o objeto, entregue aos caprichos do alegorista. Quer dizer: de agora em diante é totalmente incapaz de irradiar uma significação, um sentido; tem o significado que o alegorista lhe dá. Ele o coloca dentro do objeto, profundamente: eis o fato, não psicológico, mas ontológico. Na sua mão, o objeto torna-se algo diferente, pelo seu intermédio, fala de algo diferente; o objeto torna-se uma chave para uma esfera de saber oculto e é venerado como emblema desse saber. É o que constitui o caráter da alegoria como escrita. Ela é um esquema e, como tal, um objeto do saber, que não pode mais perdê-la quando se fixa: imagem fixa e signo fixador, numa coisa só. O ideal do saber barroco, o armazenamento de dados, cujo monumento eram as imensas salas de bibliotecas, se realiza na imagem gráfica (*Schriftbild*). Quase como na China, a escrita como tal não é apenas signo do saber, mas por sua vez, objeto digno de saber. Também quanto a esse traço, a alegoria chegou, com os românticos, a um início de auto-reflexão, sobretudo com Baader. No trabalho *Da influência dos ideogramas sobre a produção e configuração das idéias (Über den Einfluss der Zeichen der Gedanken auf deren Erzeugung und Gestaltung)* diz ele: "Como se sabe, depende somente de nós usar um objeto qualquer da natureza como signo convencional para uma idéia, assim como o vemos na escrita simbólica e hieroglífica, e esse objeto então só assume um caráter novo, quando queremos expressar por meio dele não suas características naturais, mas as que nós por assim dizer lhe atribuímos."[60] Uma nota comenta essa passagem: "Existe uma boa razão para que tudo o que observamos na natureza externa já esteja escrito em nós, portanto uma espécie de linguagem de signos, à qual, no entanto, falta o essencial: a pronúncia, que deve ter vindo e ter sido dada aos homens a partir de outro lugar."[61] É então "a partir de outro lugar" que o alegorista vai buscá-la, não evitando de nenhuma maneira o arbítrio como afirmação drástica do poder do saber. A abundância de códigos que Cohen encontrou no mundo das criaturas, profundamente marcado pela história, justifica suas lamentações sobre o "desperdício". Provavelmente é inadequado para o funcionamento da natureza; expressa de maneira incomparável a volúpia que reina como um sultão no harém das coisas. Como se

59. Strich, *Der lyrische Stil*, p. 39.

60. Franz von Baader, *Sämtliche Werke*, 1. Hauptabt., vol. 2, Leipzig, 1851, p. 129.

61. Baader, *ibid.*

sabe, é próprio do sádico aviltar seu objeto e, em seguida – ou por meio disso – satisfazê-lo. Assim procede também o alegorista nesse tempo embriagado de crueldades, inventadas e sofridas. As influências estendem-se até dentro da pintura religiosa. O "abrir de olhos" que a pintura barroca cultiva como "um esquema", "completamente independente da situação momentânea",[62] trai e desvaloriza as coisas de maneira inefável. A função da escrita imagética barroca não é tanto desvendar as coisas sensíveis mas desnudá-las. O autor de emblemas não fornece a essência "por detrás da imagem".[63] Como escrita, legenda abaixo da imagem (*Unterschrift*), que nos livros emblemáticos está intimamente ligada ao representado, ele arrasta a essência deste diante da imagem. De maneira que, no fundo, o drama barroco, nascido no espaço alegórico, é, pela sua forma, uma peça para ser lida. O que não quer dizer nada sobre o valor e a possibilidade de suas montagens no palco. Mas fica claro que o espectador predestinado dos dramas barrocos mergulhava neles meditativo, assemelhando-se ao leitor; as situações mudavam, não com tanta freqüência mas fulminantemente, como muda o aspecto tipográfico, ao se virar a página; as pesquisas mais antigas, intuindo com estranhamento e aversão a lei dessas peças, insistiram em dizer que nunca foram levadas ao palco.

Fragmentação alegórica

Sem dúvida esse modo de ver estava errado, uma vez que a alegoria é o único e imenso divertimento que se oferece ao temperamento melancólico. É verdade que a ostentação altaneira, com que o objeto banal parece emergir das profundezas da alegoria, acaba cedendo o lugar à sua desolada fisionomia cotidiana, é verdade que ao profundo envolvimento do doente com o objeto isolado, pequeno, sucede um decepcionado abandono do emblema esvaziado, um ritmo que um observador com disposição especulativa reencontraria talvez, de modo significativo, no comportamento dos macacos. Mas há um afluxo sempre renovado de pormenores amorfos, os únicos que se prestam à alegoria. Pois se o preceito recomenda "considerar cada objeto em si", a fim de "estimular a inteligência e aprimorar o gosto",[64] o objeto adequado dessa intenção está sempre presente. Harsdörffer, nas *Conversas lúdicas (Gesprächspiele)*, fundamenta um gênero específico dizendo que "segundo Iudic. IX, 8, ao invés da fauna das fábulas de Esopo, introduzem-se – como personagens falantes – objetos inanimados, floresta, árvore, pedra, enquanto nasce ainda outro gênero pela apresentação de palavras, sílabas, letras como personagens".[65] Dentro

62. Arthur Hübscher, "Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls", *in: Euphorion* 24 (1922), p. 560.

63. Hübscher, *op. cit.*, p. 555.

64. Egon Cohn, *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts*, Berlim, 1921, p. 23.

65. Julius Tittmann, *Die Nürnberger Dichterschule. Harsdörffer, Klaj, Birken*, Göttingen, 1847, p. 94.

dessa tendência, destacou-se Christian Gryphius, filho de Andreas, com a peça didática *As diferentes idades da língua alemã (Der deutschen Sprache unterschiedene Alter).* Sobretudo nas artes gráficas, essa fragmentação se evidenciou como um dos princípios da maneira de ver barroca. Pois é no Barroco que o personagem alegórico recua para o segundo plano diante dos emblemas que geralmente se apresentam ao olhar numa dispersão caótica, melancólica. Boa parte do *Ensaio sobre a alegoria,* de Winckelmann, deve ser entendida como revolta contra esse estilo. "A simplicidade consiste em esboçar uma imagem que, com o mínimo possível de signos, permita expressar a coisa a ser significada, e esta é a propriedade das alegorias nos melhores tempos dos antigos. Em tempos posteriores, começaram a reunir numerosos conceitos por meio de um número equivalente de signos, dentro de uma figura única, à maneira das divindades chamadas *panthei*, às quais se deram os atributos de todos os deuses... A melhor e mais perfeita alegoria de um ou de vários conceitos é condensada ou concebível dentro de uma figura única."[66] Assim fala a aspiração à totalidade simbólica, tal como o humanismo a venerava na imagem humana. Na figura alegórica, porém, as coisas têm o olhar fixo de fragmentos. Mesmo entre os românticos, os teóricos dessa área não se interessavam por elas. Posta na balança junto com o símbolo, a alegoria era considerada demasiadamente leve. "A alegoria (*Sinnbild*) alemã... falta totalmente aquela dignidade altamente significativa. Por isso, deve ser restrita à esfera inferior, e totalmente excluída de sentenças simbólicas."[67] A respeito desta frase de Creuzer diz Görres: "Uma vez que o Sr. explica o símbolo místico como símbolo formal, onde o espírito aspira a superar a forma e destruir o corpo, e que o Sr. define o símbolo plástico como a pura linha intermediária entre espírito e natureza, falta ainda o contrário do primeiro, o símbolo real, onde a forma física engole a animação, e nesse lugar então cabem muito bem o emblema e a alegoria (*Sinnbild*) alemã no seu sentido mais limitado."[68] A posição romântica dos dois autores não era suficientemente firme, para que o didatismo racional, de que essa forma era suspeita, não lhes despertasse a animosidade; por outro lado, o elemento bem-pensante, esquisito, popular, que é próprio de muitos de seus produtos, pelo menos deveria ter causado boa impressão a Görres. Ele não chegou a nenhuma clareza. E hoje também não é nada menos que natural que, no primado da coisa sobre a pessoa, do fragmento sobre a totalidade, a alegoria, por isso mesmo, seja o pólo oposto do símbolo, enfrentando-o com poder igual. A personificação alegórica sempre esteve propícia a levar a um engano; sua intenção não era personificar as coisas, mas apenas torná-las mais imponentes, por meio de sua ornamentação como personagens. Sobre esse ponto, Cysarz fez observações agudas: "O Barroco vulgariza a mitologia antiga, para investir personagens (não almas) em tudo: o último degrau da exteriorização, depois da estetização de Ovídio e da profanação neolatina dos conteúdos hieráticos da fé. Não há menor indício de uma espiritualização do corpo. A natureza inteira é personificada, não para ser interiori-

66. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie*, p. 27. Cf. também Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, pp. 67 e 109-10.

67. Creuzer, *op. cit.*, p. 64.

68. Creuzer, *op. cit.*, p. 147.

zada, mas pelo contrário, para ser – desalmada."[69] Seu caráter grave e desajeitado, atribuído ora aos artistas sem talento, ora a mecenas sem sensibilidade, é necessário à alegoria. Tanto mais notável que Novalis – que, de maneira incomparavelmente mais precisa que os românticos posteriores, se sabia longe dos ideais clássicos – mostra um profundo conhecimento da essência da alegoria, nas poucas passagens em que toca no assunto. De repente, o interior do poeta quinhentista, alto funcionário, experiente nos negócios secretos do Estado e atarefado com mil obrigações, torna-se presente para o leitor atento da seguinte nota: "Também os negócios podem ser tratados poeticamente... Um certo arcaísmo do estilo, uma ordem e colocação acertada das massas, uma leve alusão à alegoria, uma certa singularidade, devoção e admiração, transparecendo através do modo de escrever – eis alguns traços essenciais dessa arte."[70] Nesse sentido, de fato, a práxis barroca dirige-se para os elementos reais. Que o gênio romântico comunica com o modo espiritual barroco precisamente no espaço alegórico é comprovado com a mesma clareza por outro fragmento: "Poemas, apenas eufônicos e cheios de belas palavras, mas também sem qualquer nexo e sentido – no máximo, algumas estrofes avulsas compreensíveis – como fragmentos dos objetos mais heterogêneos. Quando muito, a poesia autêntica pode ter um sentido alegórico em termos amplos e ter efeitos indiretos, como música, etc. Por isso, a natureza é puramente poética e assim, o gabinete de um mago, de um físico, um quarto de criança, um quarto de despejo ou uma despensa."[71] A relação do alegórico com o fragmentário, caótico e abarrotado de gabinetes mágicos e laboratórios alquimistas, como o Barroco os conheceu, não poderá ser considerada de maneira alguma como aleatória. Por acaso, as obras de Jean Paul, o maior alegorista entre os poetas alemães, não representam esse tipo de quartos de crianças ou de fantasmas? Não existe lugar melhor que as suas obras para uma história autêntica dos meios de expressão romântica provar que mesmo o fragmento e a ironia são transformações do alegórico. Por mais de um lado, a técnica romântica leva ao campo do emblema e da alegoria. Sua relação mútua pode ser expressa assim: a alegoria na sua forma elaborada, barroca, tem como séquito uma corte; em torno do centro figural que, ao contrário das paráfrases conceituais, não falta nas alegorias propriamente ditas, agrupam-se em abundância os emblemas. Parecem agrupados de modo arbitrário: *A corte confusa* – o título de um drama barroco espanhol – eis o que poderia ser considerado o esquema da alegoria. "Dispersão" e "concentração" são a lei dessa corte. As coisas foram reunidas de acordo com sua significação; a falta de participação na sua existência dispersa-as novamente. A desordem da cena alegórica é uma antítese ao *boudoir* galante. Segundo a dialética dessa forma de expressão, o fanatismo da acumulação é contrabalançado por um desleixo na disposição: é particularmente paradoxal a farta distribuição de instrumentos de penitência ou de violência. O fato "de esse estilo compensar suas exageradas exigências construtivas com elementos decorativos ou (na sua linguagem) 'galantes'",[72] como diz muito bem Borinski da forma de construção barroca, confirma-o como contem-

69. Cysarz, *Deutsche Barockdichtung*, p. 31.

70. Novalis, *Schriften*, ed. Minor, vol. 3, Jena, 1907, p. 5.

71. Novalis, *Schriften*, vol. 2, p. 308.

72. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, p. 192.

porâneo da alegoria. Nesse sentido, também a poética barroca quer ser lida como crítica de um estilo. Sua teoria da tragédia recolhe as leis da tragédia antiga, uma por uma, como elementos sem vida, acumulando-os em torno de uma figura alegórica: a Musa Trágica. Apenas graças à interpretação errônea do *Trauerspiel*, tal como aconteceu ao Barroco desconhecendo a si próprio, as "regras" da tragédia antiga podiam se transformar naquelas normas amorfas, obrigatórias e emblemáticas, com as quais ia-se configurando a nova forma. Nessa desintegração, nesse despedaçamento barroco, a imagem da tragédia grega aparecia como o único signo característico possível e natural da poesia "trágica" em geral. Suas regras tornaram-se indicações altamente significativas, seus textos eram lidos como se fossem dramas barrocos (*Trauerspiele*). Até que ponto isso era e continuou sendo possível, é testemunhado pelas traduções de Sófocles feitas por Hölderlin na fase tardia de sua produção, qualificada por Hellingrath, não sem motivo, de "barroca".

1923-1925

2. GOETHE *

Quando Johann Wolfgang Goethe veio ao mundo em 28 de agosto de 1749, em Frankfurt am Main, a cidade contava com 30.000 habitantes. Berlim, a maior cidade da Alemanha, tinha então 126.000, enquanto em Paris e Londres na mesma época já havia mais de 500.000. Estes números caracterizam a situação política da Alemanha de então, pois em toda a Europa a revolução burguesa dependia intimamente das grandes cidades. Por outro lado, Goethe notabilizou-se em toda sua vida pelo fato de sentir grande aversão por permanecer em cidades grandes. Assim é que nunca esteve em Berlim; visitou Frankfurt, sua cidade natal, contra a vontade, apenas duas vezes em anos posteriores, passando a maior parte de sua vida na corte de uma pequena cidade de 6.000 habitantes, conhecendo mais de perto apenas os centros italianos de Roma e Nápoles.

O amadurecimento da nova burguesia reflete-se nitidamente na árvore genealógica do poeta, que foi seu sustentáculo cultural e a princípio também seu defensor político. Os ascendentes masculinos de Goethe provinham da classe dos artífices e casaram-se com mulheres de antigas famílias de eruditos ou de classes sociais mais altas. Na linha paterna, o bisavô era ferreiro; o avô foi primeiramente alfaiate, e depois estalajadeiro; o pai, Johann Caspar Goethe, começou como simples advogado. Muito cedo, este alcançou o título de Conselheiro Imperial, e quando conseguiu tomar por esposa Katharina Elisabeth, filha do subintendente Textor, foi acolhido definitivamente pelas famílias dominantes da cidade.

A juventude na casa patrícia de uma cidade-Estado autônoma solidificou no poeta o traço marcante da herança renano-francônia: uma reserva contra qualquer vínculo político e um sentido agudo de tudo quanto fosse individualmente adequado e proveitoso. O estreito círculo familiar – Goethe só teve uma irmã, Cornélia – permitiu ao poeta desde cedo concentrar-se em si mesmo. Apesar disso, as opiniões dominantes na casa paterna impediram-no naturalmente de pensar numa profissão artística. O pai o obrigou a estudar Direito; aos dezesseis anos ele freqüentou inicialmente a Universidade de Leipzig e, aos vinte e um anos, no verão de 1770, transferiu-se para a Universidade de Estrasburgo.

* Walter Benjamin, "Goethe" (Artigo de enciclopédia), *in: G. S.*, II, Ed. Suhrkamp, Frankfurt, 1977, pp. 705-39. Trad. Irene Aron e Sidney Camargo.

Aqui, pela primeira vez, delineia-se claramente o círculo cultural dentro do qual nasceu a poesia do jovem Goethe. Goethe e Klinger de Frankfurt, Bürger e Leisewitz da Alemanha Central, Voss e Claudius de Holstein, Lenz da Livônia; Goethe como patrício, Claudius como burguês, Holtei, Schubart e Lenz, filhos de professores e pastores, o pintor Müller, Klinger e Schiller, filhos de pequenos-burgueses, Voss, neto de um servo da gleba e finalmente condes como Christian e Fritz von Stoltenberg – todos eles contribuíram para introduzir na Alemanha a concepção do "novo" através de caminhos ideológicos. Contudo, a debilidade fatal desse movimento revolucionário especificamente alemão não permitiu que ele se conciliasse com as primeiras palavras de ordem da emancipação burguesa, ou seja, do Iluminismo ou da Ilustração (*Aufklärung*). A massa burguesa, os "esclarecidos" pela filosofia das Luzes, permaneciam irremediavelmente divorciados de sua vanguarda. Os revolucionários alemães não eram esclarecidos, os ilustrados alemães não eram revolucionários. Os primeiros agrupavam suas idéias em torno de uma revelação, da linguagem, da sociedade; os outros, em torno de uma doutrina da razão e do Estado. Goethe assimilou mais tarde o lado negativo dos dois movimentos: com o Iluminismo colocava-se contra a revolução, com o movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), contra o Estado. Nessa cisão da burguesia alemã está o motivo de ela não ter estabelecido contato ideológico com o Ocidente, e Goethe nunca esteve tão distante da compreensão do espírito francês quanto nos seus tempos de Estrasburgo, ele que mais tarde se ocupou intensamente de Voltaire e Diderot. Especialmente significativa foi sua declaração a respeito do famoso manifesto do materialista francês Holbach, o *Sistema da Natureza*, no qual já se fazem sentir os ventos cortantes da Revolução Francesa. Parecia-lhe "tão cinzento, tão quimérico, tão lúgubre", que ele recuava horrorizado, como diante de um fantasma. Parecia-lhe a "própria quintessência da senilidade, insípido, até mesmo de mau gosto". Sentia-se oco e vazio nessa "triste semi-escuridão ateísta". Tal era a sensação do artista criador, mas também do filho de uma família patrícia de Frankfurt. Mais tarde, o *Sturm und Drang* recebeu de Goethe seus dois manifestos mais vigorosos, o *Götz* e o *Werther*. Entretanto, a transformação do movimento em uma concepção universal deve-se a Johann Gottfried Herder. Em cartas e diálogos com Goethe, Hamann e Merck, ele formulou as palavras de ordem do movimento: "gênio original", "linguagem: revelação do espírito popular", "canto: a linguagem primeira da natureza", "unidade da história do mundo e da humanidade". Nessa época, Herder estava organizando sua grande antologia de canções populares, com o título de *Vozes dos povos em canções (Stimmen der Völker in Liedern)*, que abrangia da Lapônia até Madagáscar e exerceu a maior influência sobre Goethe. Na poesia lírica do jovem Goethe a inovação da forma através da canção popular está associada à grande liberdade proveniente da "Academia Pastoril" (*Hainbund*) de Göttingen. "Voss emancipou para a literatura os camponeses da gleba. Libertou a poesia das figuras convencionais do Rococó, substituindo-as pelo forcado, pelo mangoal e pelo dialeto baixo-saxão, que apenas esboça o gesto de tirar o boné diante do proprietário de terras." Mas como em Voss a descrição continua sendo o tom dominante da poesia lírica (em Klopstock, a retórica é a base do movimento hínico), pode-se dizer que a poesia lírica alemã só se libertou do caráter descritivo, didático e narrativo a partir dos poemas de Goethe escritos em Estrasburgo ("Encontro e despedida", "Com

uma fita colorida", "Canção de maio", "Rosa do campo").* Trata-se de uma libertação que só podia representar efetivamente um estágio precário e transitório; embora provocasse a decadência da poesia lírica alemã do século XIX, já havia sido conscientemente restringida por Goethe em sua obra de velhice, ou seja, o *Divã ocidental-oriental (Westöstlicher Divan)*. Em colaboração com Herder, Goethe escreveu em 1773 o manifesto *Do engenho e da arte alemães (Von deutscher Art und Kunst)*, o qual contém um estudo sobre Erwin von Steinbach, o construtor da Catedral de Estrasburgo, estudo que mais tarde foi repelido pelos Românticos na sua descoberta do gótico, por representar o fanático classicismo goetheano.

Desse mesmo círculo de produção surgiu em 1772 o *Götz von Berlichingen*. A cisão existente na burguesia alemã se expressa claramente na obra. As cidades e as cortes, no caso representantes do racionalismo grosseiramente projetado na política real, personificam o grupo de iluministas sem inspiração, aos quais se opõe o *Sturm und Drang*, na figura do chefe da população camponesa em revolta. O pano de fundo histórico dessa obra, a Guerra dos Camponeses Alemães (1524-25), poderia suscitar a ilusão de constituir ela uma profissão de fé genuinamente revolucionária. Não se trata disso, pois na verdade ela exprime as preocupações dos pares do reino alemães – o estamento tradicional de senhores feudais, perdendo terreno para os príncipes cada vez mais poderosos – que vêm à tona na revolta de Götz. Este luta e sucumbe em primeiro lugar por si, e depois por seus pares. A idéia central da peça não é a revolta e sim a persistência. O feito de Götz representa um retrocesso do ponto de vista da nobreza, mas é mais sutil e delicado como gesto de um aristocrata, expressão de uma angústia pessoal que não se compara aos brutais atos incendiários dos salteadores. A partir desse tema, desenvolve-se pela primeira vez o enredo que irá caracterizar toda a obra literária de Goethe: como dramaturgo, ele sempre cede à tentação dos temas revolucionários, para depois esquivar-se deles ou abandoná-los em forma de fragmento. *Götz von Berlichingen* e *Egmont* enquadram-se no primeiro tipo, *A filha natural (Die natürliche Tochter)*, no segundo. Na verdade, já em seu primeiro drama, Goethe escapava à influência da energia revolucionária do *Sturm und Drang*, o que se torna mais evidente quando o comparamos com os dramas de seus contemporâneos. Em 1774, Lenz publicou *O preceptor ou Vantagens da educação particular*, que lança inexorável luz sobre o condicionamento social da literatura da época, e que teve conseqüências no desenvolvimento de Goethe. A burguesia alemã não estava suficientemente preparada para manter, com seus próprios meios, uma atividade literária amplamente difundida. Em conseqüência dessa situação, a literatura continuou a depender do feudalismo, ainda que o escritor sentisse simpatia pela classe burguesa. A situação penosa do literato obriga-o a aceitar mesas de favor, a trabalhar como preceptor de latifundiários nobres, a acompanhar jovens príncipes em suas viagens. E, finalmente, essa dependência representava ainda uma ameaça aos seus proventos de escritor, pois apenas as obras expressamente autorizadas por decreto tinham seus direitos autorais garantidos nos Estados do Império alemão.

* "Willkommen und Abschied", "Mit einem gemalten Band", "Mailied", "Heideröslein."

Em 1774, depois da nomeação de Goethe para o Supremo Tribunal Alemão em Wetzlar, foi publicado o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*. Esse livro talvez tenha sido o maior sucesso literário de todos os tempos, a obra em que Goethe consumou o tipo da autoria genial. Se é verdade que o grande autor, desde o princípio, torna o seu mundo interior objeto público, os problemas de seu tempo cabalmente problemas de seu mundo empírico e intelectual, Goethe agiu exatamente assim, apresentando em suas obras de juventude esse tipo de grande autor com uma perfeição nunca antes alcançada. Nos *Sofrimentos de Werther*, a burguesia da época encontrou sua patologia descrita de maneira a um só tempo incisiva e lisonjeira, como a burguesia atual a encontra na teoria freudiana. Goethe entremeou seu amor infeliz por Lotte Buff, noiva de um amigo, com as aventuras amorosas de um jovem literato cujo suicídio causara impacto. Nos humores de Werther desenrola-se o *mal du siècle* da época em todas as suas nuanças. Ele não é tão-só o amante infeliz que encontra, no seu desespero, caminhos de volta à natureza, caminhos que nenhum amante voltara a procurar desde a *Nouvelle Heloïse* de Rousseau; é também o cidadão cujo orgulho se fere nas barreiras de sua classe e que, em nome dos direitos humanos, até mesmo em nome da criatura, exige ser reconhecido. Através dele exprimirá Goethe por muito tempo, e pela última vez, o elemento revolucionário de sua juventude. Ao escrever a resenha de um romance de Wieland, diz: "as ninfas marmóreas, as flores, vasos, as coloridas toalhas bordadas sobre as mesas desta pequena gente, que grau de aprimoramento não pressupõem? Que desigualdade de classes, quanta carência em meio a tantos prazeres, quanta pobreza em meio a tantas posses!"; depois, o tom torna-se mais brando: "Pode-se falar muito a respeito das vantagens das normas, quase tanto quanto o que se pode dizer em favor da sociedade burguesa". No *Werther*, a burguesia encontra o semideus que se sacrifica por ela. Ela se sente redimida, sem estar liberta; daí o protesto de Lessing, incorruptível e consciente de sua classe, que percebeu a falta de orgulho burguês contra a nobreza, e que exigiu um final cínico para o *Werther*.

Depois do caso amoroso com Charlotte Buff, complicado e sem esperanças, a perspectiva de um casamento burguês com uma jovem de Frankfurt, bonita, importante e bem situada, podia parecer a Goethe a solução ideal. "Foi uma estranha decisão d'Aquele que do alto reina sobre nós, que eu, no decorrer de minha existência singular, pudesse ainda saber como se sente um noivo." Mas o noivado com Lili Schönemann foi apenas um episódio turbulento em sua luta de mais de 30 anos contra o casamento. Lili foi provavelmente a mulher mais significativa e certamente a mais livre que se aproximou de Goethe, e isto só podia aumentar-lhe a relutância de se unir a ela. Para fugir de tal situação, empreendeu ele, em maio de 1775, uma viagem à Suíça em companhia do Conde Stolberg. Essa viagem tornou-se marcante, por Goethe ter travado conhecimento com Lavater. Na teoria da fisiognomia deste último, que causou sensação na Europa de então, Goethe reconheceu algo do espírito de sua própria contemplação da natureza. A relação íntima do estudo do mundo das criaturas com o pietismo, estabelecida por Lavater, posteriormente descontentou a Goethe.

Na viagem de regresso, uma coincidência causou seu encontro com o príncipe herdeiro, posteriormente Duque Karl August von Sachsen-Weimar. Logo depois, Goethe aceitou o convite do príncipe para visitar sua corte. O que deveria ter sido uma visita, tornou-se uma estada definitiva. Em 7 de novembro de 1775, Goethe

chegou a Weimar. No mesmo ano, tornou-se Conselheiro com cadeira e voto no Conselho de Estado. Desde o início ele próprio considerou a decisão de entrar para o serviço do Duque Karl August como o compromisso mais sério de toda sua vida. Dois motivos levaram-no a tal decisão. Numa época de crescentes agitações políticas da burguesia alemã, sua posição lhe possibilitava estabelecer um contato muito próximo com a realidade política. Por outro lado, na medida em que essa posição o enquadrava como alto membro da administração pública, furtava-se ele à necessidade de uma decisão radical. Por maior que fosse a sua divisão interior, a referida posição proporcionou pelo menos uma segurança aparente à sua atuação e eficácia. Mesmo que sua própria consciência incorruptivelmente vigilante não o tivesse mantido sempre atento, Goethe teria percebido o alto preço de tal segurança, através das manifestações de dúvida, decepção e indignação de seus amigos. Klopstock e até mesmo Wieland, assim como Herder mais tarde, escandalizaram-se com a magnanimidade com que Goethe aquiesceu às exigências de sua posição e, mais ainda, às exigências que lhe faziam o modo de vida e a pessoa do Grão-duque. Pois o autor do *Götz* e do *Werther* representava a revolta burguesa, e seu nome significava muito, já que as tendências da época se expressavam quase exclusivamente em termos pessoais. No século XVIII, o autor ainda era um profeta e seus escritos um complemento de um evangelho que parecia manifestar-se de modo mais completo em sua vida. O incomensurável prestígio pessoal que as primeiras obras de Goethe lhe haviam granjeado – eram verdadeiras mensagens – perdeu-se em Weimar. Mas como se esperava dele apenas o extraordinário, criaram-se em torno de sua figura as lendas mais absurdas: ele se embriagava diariamente com aguardente, ao passo que Herder subia ao púlpito de botas e esporas e, após o sermão, dava três voltas a cavalo em torno da igreja; era assim que se imaginavam as atitudes de um gênio nesses primeiros meses. Entretanto, a amizade entre Goethe e Karl August teve maiores conseqüências do que as razões que na verdade existiam por trás de tais exageros. Os fundamentos dessa amizade foram então estabelecidos e mais tarde garantiram a Goethe um amplo primado espiritual e literário: o primeiro, em termos europeus e universais, depois de Voltaire. "Quanto ao juízo daqueles que condenam a participação de Goethe em meu colegiado mais importante, sem haver ele sido antes magistrado, professor ou conselheiro da câmara ou do Estado – tal juízo não altera nada", escreveu Karl August, então com dezenove anos de idade.

O sofrimento e o desgaste desses primeiros anos em Weimar cristalizaram-se e encontraram um novo manancial no amor de Goethe por Charlotte von Stein. As cartas dirigidas a ela entre 1776 e 1786 revelam, estilisticamente, a constante transformação da antiga prosa goetheana, revolucionária e "ludibriando a linguagem em seus privilégios", no ritmo grandioso e calmo que permeava as cartas enviadas da Itália no período de 1786 a 1788. Constituem, por seu conteúdo, a fonte mais importante para o confronto do jovem poeta com os negócios administrativos, mas sobretudo com a vida social da corte. Goethe, por natureza, não era sempre facilmente maleável.

Queria, entretanto, aprender a sê-lo e ajustava-se às chamadas "pessoas mundanas naquilo que as caracterizava como tal". Com efeito, não podia existir escola mais dura do que esse caso, que se tornou público e notório, dadas as condições de vida de uma cidade pequena. Acrescia ainda o fato de que Charlotte von Stein, nos anos em que se relacionou ao mundo de Goethe com inigualável profundidade, ja-

mais contrariou, em consideração ao poeta, as normas de decoro da corte. Levou anos para que essa mulher ocupasse, na vida dele, lugar tão inabalável e abençoado que sua imagem pudesse insinuar-se nas personagens de Ifigênia e de Eleonore von Este, a amada de Tasso. O fato de Goethe ter deitado raízes em Weimar está intimamente ligado a Charlotte von Stein. Ela o familiarizou não só com a corte como também com a cidade e a paisagem local. Ao lado de todos os documentos oficiais, surgem sempre as notas, mais breves ou mais extensas, dirigidas à Senhora von Stein, em que Goethe, o amante, se revela em toda a amplitude de seu talento e de sua atividade, como desenhista, pintor, jardineiro, arquiteto, etc. Em seus relatos de 1779, Riemer esboça uma miniatura da existência de Goethe durante essa época – existência crítica e sob ameaças múltiplas – mostrando o poeta a percorrer o ducado durante mês e meio, inspecionando as estradas durante o dia, recrutando nas repartições públicas jovens para o serviço militar, e descansando à noite nas pequenas estalagens, onde escrevia a *Ifigênia*.

A produção literária desses anos constitui os primórdios da *Missão teatral de Wilhelm Meister*, de *Stella*, de *Clavigo*, das *Cartas suíças de Werther*, de *Tasso* e, sobretudo, grande parte de sua poesia lírica mais vigorosa: "Viagem pelo Harz no inverno", "A lua", "O pescador", "Só quem conhece a saudade", "Canção noturna do viandante", "Segredos".* Nesses anos, Goethe trabalhou também no *Fausto* e pelo menos estabeleceu o fundamento interior do segundo *Fausto*: começa a tomar forma, a partir das experiências dos primeiros anos de Weimar, o niilismo de Estado goetheano, niilismo que emerge bruscamente no segundo ato do *Fausto II*. Diz o poeta em 1781: "Nosso mundo político e moral está minado por galerias, porões e cloacas subterrâneas, como uma grande cidade, cujas conexões com a situação de seus habitantes ninguém cogita; só aquele que possui alguma informação a respeito poderá entender tudo isso, no momento em que se afundar o chão, subir uma fumaça... e se ouvirem vozes maravilhosas."

A cada mudança, Goethe firmava sua posição em Weimar e se afastava mais e mais de seu círculo literário, de seus amigos de Estrasburgo e dos primeiros tempos de Wetzlar. O inigualável caráter autoritário que trouxera a Weimar e que soubera fazer valer frente ao Duque advinha do papel de liderança que desempenhou no movimento *Sturm und Drang*. Mas numa cidade provincial como Weimar, tal movimento só podia ter existência efêmera; infecundo, restringiu-se a algumas extravagâncias tumultuadas. Goethe percebeu claramente tudo isso logo de início e se opôs a todas as tentativas de dar continuidade, em Weimar, ao espírito de Estrasburgo. Mandou expulsar Lenz da corte, que ali esteve em 1776 e se comportou no estilo dos participantes do *Sturm und Drang*. Tratava-se de uma medida de bom-senso político, assim como, e sobretudo, de uma defesa contra a impulsividade sem limites e o páthos presentes no estilo de vida de sua juventude, os quais não conseguiu suportar por longo prazo. Defrontou-se Goethe, nesses círculos, com os exemplos mais devastadores de genialidade exacerbada, e uma observação de Wieland, na mesma época, dá conta de como o abalava o convívio com tais indivíduos. Escreve Wieland a um amigo que não gostaria de alcançar a fama de Goethe,

* "Harzreise im Winter", "An den Mond", "Der Fischer", "Nur wer die Sehnsucht kennt", "Über allen Gipfeln", "Geheimnisse".

nem mesmo ao preço de seus sofrimentos físicos. Posteriormente, o poeta tomaria as mais sérias medidas preventivas contra tal sensibilidade física. Realmente, quando se vê que Goethe se afastava sempre que possível de certas tendências – de todas as tendências nacionais e de quase todas as tendências românticas – é possível crer que ele temia um contágio imediato. Ele próprio culpava tal disposição sua por não ter escrito nenhuma obra trágica.

Quanto mais a vida de Goethe em Weimar se aproximava de um certo equilíbrio – sua aceitação pela corte palaciana oficializou-se com a nobilitação em 1782 –, tanto mais a cidade se lhe tornava insuportável. Sua impaciência assume a forma de ressentimento patológico contra a Alemanha. E aventa o desejo de escrever uma obra que os alemães detestem. Sua aversão vai ainda mais longe. Depois de dois anos de juvenil entusiasmo pelo gótico, pela paisagem e pela sociedade cavaleiresca alemães, descobriu e alimentou ele, a partir dos 25 anos, uma resistência que lhe brotava do íntimo, contra o clima, a paisagem, a história, a política e a essência de seu povo; tal resistência, a princípio difusa e obscura, tornou-se gradativamente, e depois dos 30 anos, compulsão nítida e apaixonada que tencionava culminar num verdadeiro sistema racionalmente fundamentado. Esse estado de espírito irrompeu em 1786, com a súbita partida de Goethe para a Itália. Ele próprio qualificou a viagem de fuga. Superstições e tensões atormentavam-no de tal forma que ele não ousou permitir que seu plano transpirasse.

Duas decisões foram tomadas nessa viagem de dois anos por Verona, Veneza, Ferrara, Roma e Nápoles e, por fim, a Sicília. Primeiramente, Goethe abandonou a esperança de dedicar sua vida às artes plásticas. Era uma idéia que sempre tivera em mente. Sua hesitação a respeito de determinação de sua genialidade causou a dispersão e insegurança de sua produção literária e também contribuiu para que assumisse inconscientemente sua posição perante a nação, não querendo perder por muito tempo a fisionomia de um diletante. Essa genialidade continha muito freqüentemente as características do talento, facilitando-lhe o caminho. A grande arte do Renascimento italiano, que Goethe observava com os olhos de Winckelmann e que não conseguia distinguir claramente da arte da Antiguidade, deu-lhe a base da certeza de que não havia nascido para pintor e a base daquela estética classicista limitada, que representa talvez a única ordem de idéias com que Goethe estava atrás e não à frente do seu tempo. Em segundo lugar, Goethe encontrou-se a si mesmo. Em relação à corte de Weimar, escreve à família: "A loucura de que as belas sementes que amadurecem em minha existência e na de meus amigos deveriam ser semeadas neste solo e aquelas jóias celestiais poderiam ser engastadas nas coroas terrestres destes príncipes – essa loucura me abandonou e vejo que minha felicidade juvenil foi restabelecida."

Na Itália surgiu a *Ifigênia* definitiva em versos, a partir da versão em prosa. No ano seguinte, 1787, o poeta concluiu o *Egmont*. Não é um drama sobre política, mas sim sobre o caráter do tribuno alemão, como Goethe a rigor teria gostado de apresentá-lo: como advogado da burguesia. Mas acontece que esta imagem do destemido homem público se diluía orgulhosamente na claridade e as realidades políticas adquiriam uma expressão muito mais precisa na boca de Orange e de Alba. A fantasmagoria do final – "A liberdade em roupagem celestial envolta numa claridade repousa sobre uma nuvem" – desmascara a suposta concepção política do Conde Egmont como a inspiração poética, que ela é na verdade. Para compreender

o movimento revolucionário de libertação que irrompeu em 1566 nos Países Baixos sob a liderança do Conde Egmont, houve, por parte do poeta, algumas limitações: primeiramente um círculo social de produção literária e uma predisposição, em relação às quais as idéias conservadoras de tradição e hierarquia eram inalienáveis, e em segundo lugar, a sua atitude basicamente anarquista, sua incapacidade de fazer valer o Estado como fator histórico. Para Goethe, a história representava uma seqüência incalculável de formas de dominação e culturas em que os grandes indivíduos, César ou Napoleão, Shakespeare ou Voltaire, representam o único ponto de referência. Ele jamais conseguiu ser partidário de movimentos nacionais e sociais. Embora basicamente nunca se manifestasse sobre esses assuntos estabelecendo uma coerência entre eles, esta é justamente a doutrina que resulta tanto dos diálogos com o historiador Luden, como também dos *Anos de viagem* e do *Fausto*. Estas convicções determinam também seu relacionamento com o dramaturgo Schiller. Para este, a problemática do Estado sempre estivera em primeiro plano. O Estado em sua relação com o indivíduo fora o assunto de seus dramas de juventude, o Estado em sua relação para com o detentor do poder fora o assunto dos dramas da maturidade. A força propulsora dos dramas goetheanos não é o conflito, e sim um processo de desenvolvimento. – As *Elegias romanas* representam a principal produção lírica da fase italiana, que capta com a precisão da Antiguidade e com perfeição formal a lembrança de inúmeras noites de amor romanas. A intensa determinação sensual de sua índole levou-o à decisão de concentrar mais suas relações existenciais, agindo apenas a partir de um núcleo restrito. Ainda na Itália, Goethe escreveu uma carta, que revela o ponto máximo de seu estilo diplomático, em que solicita ao Duque liberá-lo de todos os seus cargos administrativos e políticos. O pedido foi concedido e o retorno de Goethe a uma intensa produção literária, ainda que por meios indiretos, foi causado principalmente por suas indagações acerca da Revolução Francesa. Para compreendê-las é necessário levar em consideração não tanto a soma de suas improvisações teóricas, mas sim sua função – como em relação a todas as suas opiniões dispersas, desconexas e obscuras a respeito da política.

Não há dúvida de que Goethe – segundo suas experiências como conselheiro diplomático em Weimar – considerou extremamente problemático o despotismo esclarecido do século XVIII, muito antes de irromper a Revolução Francesa. Contudo, não conseguiu reconciliar-se com a Revolução, não só devido a suas íntimas ligações com o regime feudal e à sua recusa sistemática de todos os violentos abalos da vida pública, mas também, e principalmente, porque relutava e até mesmo se sentia incapaz de chegar a quaisquer concepções básicas em assuntos do Estado. Quando ele se manifestava a respeito dos "limites da influência do Estado", nunca tão claramente como por exemplo Wilhelm von Humboldt, isto acontecia porque seu niilismo político ia longe demais para que ousasse falar a esse respeito senão por meio de alusões. Basta ver que mais tarde o programa de Napoleão de desmembrar o povo alemão, reduzindo-o a suas tribos de origem, não representava nada de extraordinário para Goethe, que via justamente neste desmembramento total a manifestação exterior de uma comunidade em que os grandes indivíduos podiam criar seus círculos de influência – círculos estes em que eles pudessem agir de modo patriarcal e, através dos séculos e das fronteiras estatais, lançar uns aos outros seus sinais espirituais. Com razão se disse que a Alemanha de Napoleão representava para Goethe o campo de ação mais adequado, já que o poeta francônio constituía

a própria essência franco-românica. Porém, em sua relação com a Revolução, atuava também a sensibilidade imensa, o abalo patológico em que o lançavam os grandes acontecimentos políticos de sua época. Este abalo, causado por certos episódios da Revolução Francesa e também por infortúnios pessoais, impossibilitou-o da mesma forma de organizar o mundo do ser político única e exclusivamente a partir de princípios, como seria possível, sem a menor dúvida, para a existência privada de cada indivíduo.

À luz das disparidades de classe da Alemanha de então, a situação se apresenta da seguinte maneira: ao contrário de Lessing, Goethe não se sentia o vanguardeiro das classes burguesas, e sim, seu representante, seu porta-voz junto ao feudalismo alemão e junto ao principado. Sua permanente hesitação explica-se através dos conflitos provindos desta sua posição. O maior representante da literatura clássica, burguesa – que constituía a única reivindicação incontestável do povo alemão à fama de uma nação civilizada moderna –, só podia imaginar a cultura burguesa no âmbito de um Estado feudal, nobre. Se Goethe negou a Revolução Francesa, isto se deu, na verdade, não só no sentido feudal – partindo da idéia patriarcal de que toda cultura, incluindo a burguesa, somente poderia florescer sob a proteção e à sombra do poder absoluto –, mas também sob o ponto de vista da pequena-burguesia, ou seja, do indivíduo que, amedrontado, procura proteger sua existência dos abalos políticos que o cercam. Mas nem no espírito do feudalismo nem no da pequena burguesia esta recusa se apresentava de maneira absoluta e unívoca. Por esta razão, nem uma única dentre as produções poéticas em que Goethe tentou durante dez anos definir a sua posição diante da Revolução, conseguiu alcançar um lugar de destaque dentro da totalidade de sua obra.

São nada menos de sete obras em que Goethe, de 1791 a 1802, sempre tentou extrair da Revolução Francesa uma fórmula convincente ou uma imagem definitiva. A princípio, trata-se de produções secundárias que, com *O grão-copta* e *Os agitados*, atingem o nível mais baixo de toda a produção goetheana; ou de uma tentativa, como *A filha natural*, condenada a permanecer fragmento. Finalmente, porém, Goethe aproximou-se mais do objetivo em duas produções que, cada uma à sua maneira, conseguiram abordar a Revolução *en bagatelle. Hermann e Dorothea* faz dela um cenário sinistro contra o qual se destaca de maneira cativante o idílio de uma cidadezinha alemã. *A raposa Reinecke* destrói o *páthos* da Revolução na forma de uma sátira em versos que se reporta intencionalmente à forma literária medieval da paródia da poesia épica, cujos protagonistas eram animais. A Revolução aparece como cenário de uma concepção moral – em *Hermann e Dorothea;* como um grande acontecimento político, de cunho cômico, como interlúdio na história animal da humanidade – em *A raposa Reinecke*. Assim o poeta apaga os resquícios do ressentimento que se notam ainda nas tentativas anteriores, principalmente nas *Conversas de emigrantes alemães*. O fato de que a história, em seu real valor humano, se desenvolve em torno da figura do rei, esse preceito hierárquico feudal, representa, contudo, a última palavra neste ciclo de produção literária. Entretanto, justamente o rei da *Filha natural* torna inequivocamente visível a incapacidade de Goethe de captar a história política. É o Thoas da *Ifigênia* em nova caracterização, o rei como encarnação do "homem bom", que se envolve no tumulto da revolução e está inevitavelmente fadado ao fracasso.

Os problemas políticos que na década de 1790 pesaram na produção de Goethe, constituem a razão por que ele procurou se afastar dessa produção de várias maneiras. Seu grande refúgio foram os estudos das ciências naturais. Schiller reconheceu o caráter de fuga inerente às atividades científicas daqueles anos. Em 1787 escreve a Körner: "O espírito de Goethe modelou todas as pessoas que participam de seu círculo. Um orgulhoso desprezo filosófico por todas as especulações e investigações, acompanhado de um apego à natureza que beirava a afetação e de uma limitação resignada a seus cinco sentidos; em suma, uma certa simplicidade infantil da razão caracteriza-o e a todos seus sectários daqui. É preferível colher ervas ou dedicar-se à mineralogia a mergulhar em demonstrações vazias de sentido. A idéia pode ser bastante saudável e boa, mas pode-se incorrer em exageros." Esses estudos de história natural tornaram Goethe ainda mais avesso aos acontecimentos políticos. Ele via a história tão-somente como história natural e a entendia apenas na medida em que envolvia a criatura humana. Por isso a pedagogia, tal qual desenvolveu mais tarde nos *Anos de viagem*, tornou-se a posição mais avançada que ele conseguiu alcançar no âmbito do histórico. Essa tendência científica voltava-se contra a política, e voltava-se também contra a teologia. Aqui a filosofia anticlerical do poeta, baseada em Spinoza, encontrou sua configuração mais fértil. Quando ele ataca os escritos pietistas de seu ex-amigo Jacobi, porque este defendia a tese de que a natureza oculta Deus, isto significa que para Goethe o mais importante em Spinoza é que a natureza, tanto quanto o espírito, representa um lado evidente do divino. Isto fica claro quando Goethe escreve a Jacobi: "Deus te castigou com a metafísica..., a mim, ao contrário, me abençoou com a física." – O conceito, a partir do qual Goethe apresenta suas revelações do mundo físico, é o "fenômeno primevo" (*Urphänomen*). Este conceito constituiu-se originalmente em relação a seus estudos de botânica e de anatomia. Em 1784, Goethe descobre a formação morfológica dos ossos do crânio a partir da transformação de ossos da espinha dorsal, e um ano depois a *Metamorfose das plantas*. Por esta denominação ele entendia o fato de que todos os órgãos da planta, da raiz aos pestilos, são apenas formas de folhas transformadas. Assim chegou ao conceito de "planta primeva", que Schiller, em seu famoso primeiro diálogo com o poeta, considerou uma "idéia" que Goethe não queria aceitar sem lhe atribuir uma certa manifestação sensorial. Os estudos científicos de Goethe situam-se, em relação a sua obra, naquela posição que muitas vezes a estética assume para artistas menores. Só se pode entender este aspecto da produção de Goethe quando se tem em mente o fato de que ele, ao contrário de quase todos os intelectuais daqueles tempos, nunca fez as pazes com a "bela aparência". Não foi a estética e, sim, a observação da natureza que reconciliou para ele a literatura e a política. Justamente por isso, não se pode deixar de perceber também, nesses estudos científicos, quão refratário era o poeta a certas inovações, sejam técnicas ou políticas. Às portas da era científica, que deveria aumentar muito a agudeza e o âmbito das percepções sensoriais, volta-se ele novamente às velhas formas de indagação da natureza e escreve: "O ser humano em si, na medida em que se serve de seus plenos sentidos, é o maior e mais exato aparelho físico que possa existir, e o maior infortúnio da física moderna é que as experiências foram por assim dizer separadas do homem e que... se pretende conhecer a natureza apenas pelo que mostram os instrumentos artificiais." Segundo seu ponto de vista, a ciência apresenta como finalidade natural mais próxima, harmonizar os atos e os pensa-

mentos do ser humano. A transformação do mundo pela técnica realmente não era seu interesse maior, ainda que ele, já velho, tenha feito declarações surpreendentemente lúcidas sobre seu significado ilimitado. A maior utilidade do conhecimento da natureza definiu-se para ele na forma que ela dá a uma vida. Este ponto de vista transformou-se num rigoroso pragmatismo: "Somente o que é fértil é verdadeiro."

Goethe pertence à família daqueles grandes espíritos para os quais, na verdade, não existia uma arte no sentido isolado. Para ele, a doutrina do fenômeno primevo como ciência natural era ao mesmo tempo a verdadeira doutrina estética, como o era para Dante a filosofia da escolástica e para Dürer as artes técnicas. A rigor, foram inovadoras para a ciência unicamente as suas descobertas de botânica. Além disso, são importantes e reconhecidos os escritos osteológicos: a referência ao maxilar intermediário humano, que certamente não foi nenhuma descoberta. Pouca consideração mereceu a *Meteorologia*; alvo de vivas controvérsias tornou-se a *Teoria das cores*, que representa para Goethe o ponto culminante de toda sua obra científica, ou mesmo, segundo algumas opiniões, de sua obra toda. Já há algum tempo retomou-se a discussão em torno deste documento, o mais abrangente da ciência natural goetheana. A *Teoria das cores* contrapõe-se radicalmente à óptica de Newton. A oposição fundamental que deu margem durante anos a uma polêmica muitas vezes extremamente amarga é a seguinte: Newton explica a luz branca como uma composição de luzes coloridas, Goethe, ao contrário, como a essência mais simples, infragmentável e homogênea que conhecemos. "Não é composta... Muito menos por luzes coloridas." A *Teoria das cores* considera as cores como metamorfose da luz, como fenômenos que se produzem na luta da luz com a escuridão. Ao lado da idéia da metamorfose é importante para Goethe a idéia da polaridade que caracteriza toda sua pesquisa. O escuro não é mera ausência de luz – caso contrário não seria perceptível – e sim uma antiluz positiva. Com a idade avançada, surge neste contexto a idéia de que animal e planta talvez se desenvolvessem de um estado primevo através da luz ou da escuridão. É uma característica peculiar desses estudos científicos que, através deles, Goethe se aproxima do espírito da escola romântica tanto quanto ele se lhe opõe em sua estética. A orientação filosófica de Goethe é menos compreensível a partir de seus escritos poéticos do que de seus escritos científicos. Spinoza continuou sendo para ele, que o descobriu em sua juventude – fato que se comprova no famoso fragmento "Natureza" –, o patrono de seus estudos morfológicos. Mais tarde, estes possibilitaram-lhe o confronto com Kant. Enquanto Goethe permanece indiferente à obra crítica principal – à *Crítica da razão pura* – assim como à *Crítica da razão prática* – à ética –, demonstrou grande admiração pela *Crítica do juízo*. Kant condena aqui a explicação teleológica da natureza, que era um dos sustentáculos da filosofia iluminista, do deísmo. Goethe não pôde deixar de concordar com ele neste ponto, pois suas próprias pesquisas anatômicas e botânicas representavam posições muito avançadas no ataque da ciência burguesa contra a teleológica. Kant define o orgânico como uma finalidade, cujo fim não está fora, e sim dentro da criatura que constitui uma finalidade em si, definição esta que correspondia às idéias de Goethe. Unidade do belo, mesmo do belo natural, sempre independente de fins – nisso estão ambos de acordo.

Quanto mais Goethe se sentia atingido pela situação européia, tanto mais procurava um apoio para sua vida particular. Desta forma deve-se entender seu rom-

pimento com a Sra. von Stein, logo após seu retorno da Itália. A ligação de Goethe com Christiane Vulpius, mais tarde sua esposa, que conhecera logo após seu retorno da Itália, representou durante quinze anos um escândalo para a sociedade burguesa local. Contudo, não se deve considerar esse relacionamento com uma jovem proletária, operária de uma fábrica de flores, como um testemunho de uma visão social mais livre por parte do poeta. Também nesses aspectos da constituição de sua vida particular, Goethe não conhecia preceitos, muito menos preceitos revolucionários. No início, Christiane foi apenas seu caso amoroso. O que houve de notável nesse relacionamento não foi sua origem, e sim seu transcurso. Embora Goethe nunca tenha conseguido e talvez nem tenha tentado superar a enorme diferença de nível entre essa mulher e sua própria pessoa, embora Christiane representasse um escândalo junto à sociedade pequeno-burguesa de Weimar, devido a suas origens, e junto aos espíritos mais liberais e notáveis, devido à sua conduta, embora nenhum dos dois levasse a sério a fidelidade conjugal, ainda assim Goethe enobreceu esta ligação, e com ela também a mulher, através de uma convicção inabalável, de uma extraordinária perseverança na mais difícil das posições, e levou a corte e a sociedade a reconhecer a mãe de seu filho através do casamento religioso em 1807, quinze anos após seu primeiro encontro. Mas com a Sra. von Stein, só depois de muitos anos de profundo desentendimento surgiu uma tênue reconciliação.

Em 1790 assumiu como Ministro de Estado a pasta da Educação e Cultura e um ano mais tarde o teatro da corte. Nestas áreas, sua influência foi ilimitada, uma influência que se expandia de ano para ano. Todos os institutos científicos, todos os museus, a Universidade de Jena, as instituições de ensino técnico, as escolas de canto e as academias de arte encontravam-se diretamente sob a influência do poeta, que muitas vezes se estendia em minúcias as mais díspares. Paralelamente, a sua casa adquiriu a fisionomia de um instituto europeu de cultura. Suas atividades de colecionador cobriam todos os campos de sua pesquisa e de seus passatempos. Estas coleções fazem parte do Museu Nacional Goethe, em Weimar, com sua galeria de pinturas, suas salas com gravuras, faianças, moedas, animais empalhados, ossos e plantas, minerais, fósseis, aparelhos de química e física, sem mencionar a coleção de livros e autógrafos. Sua universalidade não conhecia limites. Queria dedicar-se, pelo menos como amador, àquelas atividades das quais não podia participar como artista. Ao mesmo tempo, essas coleções emolduravam uma existência que se desenrolava de maneira cada vez mais representativa aos olhos da Europa. Além disso, conferiram ao poeta a autoridade, necessária para ele, de maior organizador do mecenato real que a Alemanha jamais possuiu. Com Voltaire, conheceu-se pela primeira vez um literato capaz de garantir a si mesmo uma autoridade européia e de representar perante os príncipes o prestígio da burguesia através de uma existência de peso tanto espiritual quanto material. Nisto, Goethe tornou-se o sucessor imediato de Voltaire. Tanto quanto a posição de Voltaire, a de Goethe deve ser entendida politicamente. Ainda que tenha negado a Revolução Francesa, ele utilizou mais objetiva e mais habilmente do que qualquer outro o crescente poder que a existência de literato passou a ter através dela. A situação financeira de Goethe não podia ser comparada à de Voltaire, que na segunda metade de sua vida conseguira atingir um grau de riqueza principesca. Para compreender a surpreendente tenacidade do poeta em questões financeiras, principalmente nas negociações com o editor Cotta,

é preciso ter em mente que ele se considerava desde a virada do século o benemérito de um legado nacional.

Durante toda essa década, era Schiller quem o incitava à produção literária, afastando-o da dispersão provocada pela atividade política e da contemplação obstinada da natureza. O primeiro encontro entre os poetas logo após o retorno de Goethe da Itália não teve conseqüências. Esse fato corresponde exatamente à opinião que um fazia do outro. Schiller, na ocasião o autor dos dramas *Os salteadores, Intriga e amor, Fiesko, D. Carlos,* representava com a aspereza de suas formulações, que refletiam sua consciência de classe, a oposição mais forte que se podia imaginar às tentativas de Goethe de uma mediação moderada. Enquanto Schiller pretendia assumir a luta de classes em toda sua extensão, Goethe já havia se colocado há muito tempo numa firme posição recuada, a partir da qual era possível fazer uma ofensiva apenas no campo da cultura, limitando, em contraposição, toda atividade política da classe burguesa à defensiva. O fato de que houve um compromisso entre esses dois homens revela nitidamente como era frágil a consciência de classe da burguesia alemã. O compromisso surgiu sob o signo da filosofia de Kant. Com vistas a um interesse estético, Schiller abrandou a agressividade ferina das formulações radicais da moral kantiana em suas cartas *Sobre a educação estética do homem*, transformando-as num instrumento de construção histórica. Isso possibilitou um entendimento, ou melhor, uma trégua com Goethe. Com efeito, a amizade entre esses dois homens sempre se caracterizou por uma atitude diplomática reservada, determinada por aquele compromisso. Suas discussões limitaram-se com uma precisão cuidadosa a problemas formais da arte literária. Sob esse aspecto, essas discussões fizeram época. A correspondência entre ambos constitui, do princípio ao fim, um documento extremamente equilibrado e bem redigido, e conseguiu, por motivos tendenciosos, muito mais prestígio que a correspondência mais profunda, livre e viva que Goethe manteve com Zelter em sua velhice. Com razão, o crítico do movimento Jovem Alemanha, Gutzkow, mencionou as "diferenciações inúteis das tendências estéticas e teorias artísticas" que, nessa correspondência, se movem permanentemente em círculo. Observou também com acerto que o responsável por tal fato é a dissonância gritante com a qual aqui se confrontam arte e história de maneira irreconciliável. Assim, mesmo em relação às suas maiores obras, os dois poetas nem sempre tiveram compreensão um pelo outro. Em 1829, Goethe disse a respeito de Schiller: "Ele era como todas aquelas pessoas que partem demasiadamente da idéia. Também não era paciente e nunca sabia chegar ao fim... Tive sempre que me esforçar para permanecer firme, tentando afastar e proteger tanto as coisas dele quanto as minhas de tais influências."

O incentivo de Schiller tornou-se importante primeiramente para a produção de baladas de Goethe ("O garimpeiro", "O aprendiz de feiticeiro", "A noiva de Corinto", "O deus e a baiadeira").* Os *Xenien* tornaram-se o manifesto oficial de sua aliança literária. O almanaque surgiu em 1795. Sua linha de combate dirigiu-se contra os inimigos das *Horen* de Schiller, contra o racionalismo vulgar, centrado no Círculo berlinense de Nicolai. O ataque deu resultados. O impacto aumentou através do interesse anedótico: os poetas assinavam, responsabilizando-se por tudo, sem revelar a autoria de cada um dos epigramas. Havia, contudo, nesse procedimento,

* "Der Schatzgräber", "Der Zauberlehrling", "Die Braut von Korinth", "Der Gott und die Bajadere".

considerando a verve e elegância do ataque, um certo desespero. A época da popularidade de Goethe tinha passado, e mesmo ganhando autoridade a cada década, nunca mais tornou-se um poeta popular. Sobretudo mais tarde Goethe foi alvo, por parte do público leitor, de um firme desprezo, comum a todos os poetas clássicos com exceção de Wieland, e que às vezes se evidencia claramente na correspondência entre Goethe e Schiller. Goethe não tinha nenhuma relação direta com o público. "Ainda que sua influência fosse enorme, jamais viveu ou jamais continuou a viver naquela atmosfera que no início havia incendiado o mundo." Ele não sabia a dádiva positiva que sua pessoa representava para a Alemanha. E menos ainda soube adaptar-se a uma determinada corrente ou tendência. Sua tentativa de estabelecer algo assim com Schiller acabou sendo uma ilusão. Destruí-la é um motivo justo, pelo qual o público alemão do século XIX sempre tentou opor Goethe a Schiller e compará-los. A influência de Weimar sobre a massa popular alemã não se concentrava nos dois poetas, e sim nos periódicos de Bertuch e Wieland, no *Allgemeine Literarische Zeitung* e no *Teutscher Merkur*. Em 1795 Goethe escreveu "Não devemos desejar as revoluções que possam provocar o surgimento de obras clássicas". Essa revolução é justamente a emancipação da burguesia que se deu em 1848, tarde demais para ainda se produzir obras clássicas. Essência alemã, espírito da língua alemã – foram estas certamente as cordas em que Goethe tangia suas grandiosas melodias, mas a caixa desse instrumento não foi a Alemanha e, sim, a Europa de Napoleão.

Goethe e Napoleão tinham o mesmo objetivo: a emancipação social da burguesia sob a forma política do despotismo. Este foi o "impossível", o "incomensurável", o "insuficiente" que os atormentava como um espinho profundamente encravado. Isto provocou o fracasso de Napoleão. De Goethe, ao contrário, pode-se dizer que, quanto mais velho, mais adaptava sua vida a esta idéia política, qualificando-a conscientemente de incomensurável, insuficiente, elevando-a a uma pequena imagem primeva de sua idéia política. Se fosse possível traçar linhas divisórias, a poesia poderia simbolizar a liberdade burguesa desse Estado, enquanto o Regime, em seus assuntos particulares correspondia totalmente ao aspecto despótico. Na verdade, é possível acompanhar tanto na vida quanto na literatura a interação dessas duas aspirações irreconciliáveis: na vida, como liberdade do afloramento do erótico e como regime extremamente severo de "renúncia"; na literatura, principalmente na segunda parte do *Fausto*, cuja dialética política oferece a chave para o posicionamento de Goethe. Somente nesse contexto compreende-se como Goethe pôde submeter completamente sua vida nos últimos 30 anos às categorias burocráticas do equilíbrio, da mediação e da contemporização. Não cabe julgar sua atuação e seu comportamento segundo uma escala ética abstrata. Nessa abstração situa-se o absurdo contido nas acusações dirigidas por Borne contra Goethe em nome da Jovem Alemanha. Justamente nos seus preceitos e nas características mais notáveis que o regime de sua vida revela, Goethe torna-se compreensível apenas a partir da posição política que conseguiu para si e que assumiu completamente. O parentesco oculto, mas ao mesmo tempo extremamente profundo dessa posição com a de Napoleão, é tão decisivo que a época pós-napoleônica, o poder que derrubou Napoleão, não a podia compreender mais. O filho de pais burgueses ascende, abandona tudo, torna-se o herdeiro de uma revolução, cujo poder faz estremecer tudo em suas mãos (Revolução Francesa; *Sturm und Drang*), justamente no mo-

mento em que abalou profundamente o poder das forças antiquadas, ele, através de um golpe de Estado, cria sua própria esfera de poder, segundo as mesmas formas antigas, feudais (Império, Weimar). A aversão de Goethe pelas guerras de libertação da Alemanha do domínio napoleônico (1813-14), que deram um incentivo insuperável à história da literatura burguesa, é muito compreensível em relação a seu condicionamento político. Para Goethe, Napoleão foi, antes de ter fundado o império europeu, o motivador de seu público europeu. Quando finalmente o poeta, em 1815, se deixou convencer por Iffland a escrever uma peça comemorativa para a entrada triunfal das tropas em Berlim, *O despertar de Epimênides*, só pôde libertar-se de Napoleão na medida em que se ateve ao caráter caótico e sombrio das forças primitivas que haviam abalado a Europa na figura deste homem. Goethe não conseguia se solidarizar com os vencedores. Por outro lado, emerge na determinação sofredora, com a qual procura se defender contra o espírito que movia a Alemanha de 1813, a mesma idiossincrasia que lhe tornava insuportável a permanência em hospitais e a proximidade de moribundos. Sua aversão a todo o aparato militar significa certamente menos revolta contra a coação ou mesmo disciplina militar, do que relutância contra tudo aquilo que possa prejudicar a aparência do ser humano, desde o uniforme até o ferimento. Seus nervos foram colocados a uma dura prova quando teve que acompanhar o Duque em 1792 à invasão da França pelas forças aliadas. Nesta época, Goethe lançou mão de muitos artifícios (observação da natureza, estudos ópticos e desenhos) para se proteger dos acontecimentos que testemunhara. Como contribuição para compreender o poeta, a *Campanha da França* é importante; por outro lado, como discussão de eventos de política mundial, a obra é obscura e pouco nítida.

A mudança de rumos da Europa e de sua política são os traços dominantes da produção poética tardia de Goethe. Contudo, apenas após a morte de Schiller é que passou a sentir-se em solo mais firme. A grande obra em prosa, retomada ainda sob a influência de Schiller após um longo intervalo e concluída, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, comprova, pelo contrário, a permanência hesitante de Goethe nos vestíbulos do Idealismo, no humanismo alemão, que Goethe transpôs mais tarde com vistas a um humanismo ecumênico. O ideal dos *Anos de aprendizagem* – a formação – e o mundo social do herói – os comediantes – estão na verdade intimamente interligados, são ambos expoentes daquele conceito especificamente alemão da "bela aparência" que não significava muito para a burguesia do Ocidente que vinha subindo ao poder. Na verdade foi quase uma necessidade poética colocar atores no centro de um romance burguês alemão. Assim Goethe furtou-se a toda e qualquer determinação política, retomando este aspecto vinte anos mais tarde, na continuação de seu romance de formação, sem levar em conta possíveis obstáculos. O fato de transformar um artista menor em herói do *Wilhelm Meister*, tornou esta obra um romance influente justamente porque estava condicionado à situação alemã do fim do século. A partir deste surgiram os romances de formação do Romantismo, desde *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, *Sternbald* de Tieck, até o *Pintor Nolten* de Mörike. O estilo da obra corresponde ao conteúdo. "Em nenhuma parte se manifesta o maquinismo lógico ou um combate dialético das idéias com a matéria, ao contrário, a prosa de Goethe é uma perspectiva do teatro, uma peça pensada, com base na experiência, e suavemente apreendida para tornar-se uma estrutura criadora de idéias. No romance, as coisas não falam

por si mesmas, e sim, precisam voltar-se ao poeta para se expressar. Por isso a linguagem é clara e ao mesmo tempo simples, despojada, mas sem chamar a atenção, diplomática ao extremo."

Deve-se à natureza dos dois homens o fato de que a influência de Schiller se fazia sentir essencialmente como formação, incentivo da produção goetheana, sem influir no seu curso. Deve-se talvez a Schiller o fato de Goethe ter-se voltado ao gênero da balada, ter escrito os *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* e ter retomado o fragmento do *Fausto*. Mas quase sempre a troca de idéias sobre estas obras girava realmente em torno do aspecto artesanal e técnico. A inspiração de Goethe permaneceu inabalável. Tratava-se de uma amizade com o homem e com o autor Schiller. Mas não era aquela amizade entre poetas, que muitas vezes se acreditava encontrar aqui. O extraordinário charme e a força da personalidade de Schiller envolveram Goethe totalmente em sua grandeza e depois da morte de Schiller, dedicou-lhe um monumento na forma do *Epílogo ao "Sino" de Schiller*. Depois da morte do poeta, Goethe reorganizou suas amizades pessoais. A partir de então não houve ninguém em torno dele que se aproximasse de seu prestígio pessoal. Não havia quase ninguém em Weimar que pudesse ter gozado da confiança de Goethe de uma forma especial. Pelo contrário, com o decorrer do século XIX foi crescendo a importância que Zelter, o fundador da Academia de Canto de Berlim, teve para Goethe. Com o tempo, Zelter tornou-se para ele um verdadeiro embaixador que o representava na capital prussiana. Mesmo em Weimar o poeta foi gradativamente formando uma equipe de ajudantes e secretários, sem cuja atuação o enorme legado que ele redigiu nos últimos trinta anos de sua vida nunca poderia ter sido conservado. O poeta finalmente colocou toda sua vida de uma forma quase chinesa sob a categoria da escrita. É neste aspecto que deve ser compreendido o grande estúdio de literatura e imprensa com seus assistentes Eckermann, Riemer, Soret, Müller, até os escreventes Kräuter e John. Os *Diálogos com Goethe*, de Eckermann, são a fonte principal dessas últimas décadas, e além disso tornaram-se um dos melhores livros em prosa do século XIX. O que atraía o poeta a Eckermann foi talvez antes de mais nada sua tendência incondicional para tudo aquilo que era positivo, de uma maneira que nunca se encontra em espíritos elevados, mas também muito rara em espíritos mais limitados. Com a crítica propriamente dita, Goethe não teve relacionamento. A estratégia da vida artística que o atraía também de vez em quando manifestava-se nele sob formas ditatoriais: em manifestos, como aqueles esboçados com Herder e Schiller, e em preceitos, como aqueles redigidos para atores e artistas.

Mais independente do que Eckermann, e por isso menos dedicado exclusivamente a Goethe foi o chanceler von Müller. Também seus *Diálogos com Goethe* fazem parte daqueles documentos que determinaram a imagem de Goethe transmitida para a posteridade. A estes deve-se acrescentar o professor de Filologia antiga, Friedrich Riemer, não como interlocutor, mas por sua longa e perspicaz descrição de Goethe. O primeiro grande documento que surgiu daquele organismo literário criado pelo próprio Goethe, já entrando na velhice, é a autobiografia. *Poesia e verdade* é uma antecipação de sua velhice na forma de uma rememoração. Esta retrospectiva da juventude ativa de Goethe fornece o acesso a um dos mais importantes princípios de sua vida. A atividade moral do poeta representa, em última análise, um antagonismo positivo ao princípio cristão do arrependimento: "Procure dar uma continuidade a todas as coisas de tua vida." "O mais feliz dos homens

é aquele que consegue unir o fim de sua vida com o início." Nisto tudo havia o impulso de imitar, em sua vida, a imagem do mundo e trazê-la à tona, mundo este ao qual se acomodara em sua juventude, ou seja, ao mundo da insuficiência, dos compromissos e das contingências: da indecisão erótica e da hesitação política. Somente a partir deste fundamento, a "renúncia" goetheana adquire seu sentido verdadeiro, o sentido de sua terrível ambivalência: Goethe renunciou não somente ao prazer mas também à grandeza, ao heróico. Talvez por isso mesmo essa autobiografia se interrompa antes que o herói alcance sua posição. As memórias da vida madura emergem esporadicamente na *Viagem à Itália*, na *Campanha da França* e nos *Diários e anais*. Na apresentação dos anos 1750-75, Goethe inseriu uma série de descrições dos mais importantes contemporâneos de sua juventude. Günther, Lenz, Merck e Herder entraram para a história da literatura em parte com as características imprimidas pelas fórmulas goetheanas. Nessas apresentações, Goethe deu vida não só a eles como também à sua própria pessoa através da polaridade deles, no confronto hostil ou harmonioso com esses amigos ou concorrentes. Aqui está em ação o mesmo impulso que o levou como poeta dramático a contrapor Egmont e Orange como homem do povo e homem da corte, Tasso e Antônio como poeta e cortesão, Prometeu e Epimeteu como homem criador e sonhador queixoso – e finalmente contrapor Fausto a Mefistófeles a todos eles juntos como personagens de si próprio.

A este círculo de colaboradores mais próximos somou-se nessa época um outro. O suíço Heinrich Meyer, pessoa de confiança de Goethe em questões de arte, rigorosamente classicista, ponderado, o colaborador na redação das *Propyläen* e mais tarde na direção da revista *Arte e Antiguidade (Kunst und Altertum)*; o filólogo Friedrich August Wolf, que ao comprovar que as epopéias de Homero se originaram de uma série de poetas desconhecidos, cujos cantos foram redigidos muito mais tarde e divulgados sob o nome de Homero, levou Goethe ao auge da dúvida, e participou da tentativa de Schiller de dar continuidade à *Ilíada* através de uma *Aquiliada*, que permaneceu fragmentária; Sulpiz Boisserée, o descobridor da Idade Média alemã na pintura, o defensor entusiasta do gótico alemão e como tal, amigo dos românticos e eleito por todo o Romantismo a tornar-se o porta-voz de sua convicção artística junto a Goethe. (Seu esforço de anos teve que se contentar com uma vitória parcial, quando Goethe finalmente mostrou-se disposto a apresentar à corte uma coleção de documentos e planos relativos à história e ao término da construção da Catedral de Colônia.) Todas essas relações, além de inúmeras outras, são expressão de uma universalidade em prol da qual Goethe conscientemente permitia que se entremeassem os limites entre o artista, o pesquisador e o diletante: não houve nenhum gênero literário e nenhuma linguagem aceitos pelo público alemão, sem que Goethe imediatamente se ocupasse deles. O que ele produziu como tradutor, cronista de viagens, mesmo como biógrafo, conhecedor e crítico de arte, físico, educador, mesmo como teólogo, diretor de teatro, poeta da corte, homem da sociedade e ministro serviu para aumentar a fama de sua versatilidade. O espaço vital dessa universalidade tornou-se para ele cada vez mais a Europa, em oposição à Alemanha. Nutria uma admiração apaixonada pelos grandes espíritos europeus que surgiram no final de sua vida, Byron, Walter Scott, Manzoni e, na Alemanha, ao contrário, incentivava não raramente o medíocre, ignorando a genialidade de seus contemporâneos Hölderlin, Kleist e Jean Paul.

Na mesma época de *Poesia e verdade* surgiram em 1809 as *Afinidades eletivas*. Enquanto escrevia este romance, conseguiu pela primeira vez uma compreensão adequada da aristocracia européia, uma vivência a partir da qual se forma para ele a visão daquele público novo e seguro de sua condição mundana, para quem exclusivamente já pretendera escrever vinte anos atrás em Roma. As *Afinidades eletivas* foram dedicadas a esse público, à aristocracia silésio-polonesa, a lordes, emigrantes, generais prussianos, que se reuniam nas termas da Boêmia em torno da Imperatriz da Áustria. Isso não impediu que o poeta lançasse uma luz crítica sobre as condições de vida dessas pessoas. Pois as *Afinidades eletivas* mostram um retrato muito frágil mas muito nítido da decadência da família na classe então dominante. Mas o poder, do qual esta instituição é vítima em seu processo de decomposição, não é a burguesia, e sim a sociedade feudal sob a forma de forças mágicas do destino, sociedade esta restaurada em seu estado primitivo. "Esta raça arrogante não se pode livrar do tremor oculto que perpassa todas as forças vivas da natureza, não pode negar a relação que mantêm eternamente unidos palavras e efeito, ação e conseqüência" – tais são as palavras a respeito da aristocracia que a personagem Magister pronunciava no drama da revolução, *Os agitados*, escrito por Goethe quinze anos antes e que são o motivo mágico-patriarcal deste romance. É o mesmo raciocínio que reconduz, nos *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, até mesmo as tentativas mais decisivas de apresentar a imagem de uma burguesia desenvolvida a uma cópia das associações místicas medievais – a Sociedade Secreta da Torre. O desenvolvimento de um mundo cultural burguês que Goethe realizou de uma forma muito mais universal do que qualquer precursor e sucessor só pôde ser imaginado por ele no âmbito de um Estado feudal, aristocratizado. E quando a crise econômica da Restauração alemã, que abrangeu os últimos vinte anos de sua influência, tornou-lhe a Alemanha muito mais distante, este feudalismo almejado passou a ter traços patriarcais provindos do Oriente. Assim surgiu a Idade Média oriental do *Divã ocidental-oriental*.

Com um novo tipo de poesia lírica filosófica, da literatura alemã e européia, este livro conseguiu expressar a maior personificação poética do amor na velhice. Não foram apenas necessidades políticas que dirigiram a atenção de Goethe para o Oriente. O reflorescer da paixão erótica despertada em Goethe, já bastante velho, o fez vivenciar a própria velhice como renovação, como roupagem que devia se fundir com a roupagem oriental, na qual seu encontro com Marianne von Willemer se tornara uma festa breve e extasiante. O *Divã ocidental-oriental* representa o reflexo disso. Goethe valia-se da história, do passado, apenas na medida em que conseguiu incorporá-la a sua existência. Na seqüência de suas paixões, a Senhora von Stein representa a personificação da Antiguidade, Marianne von Willemer a do Oriente, Ulrike von Levetzow, seu último amor, a união destas personificações com as imagens dos contos de fadas alemães de sua juventude. Este é o ensinamento da "Elegia de Marienbad", sua última obra relativa ao amor. Goethe enfatizou o caráter didático de seu último volume de poemas através de anotações referentes ao *Divã*, nas quais, baseado em Hammer-Purgstall e Diez, apresenta ao público seus estudos orientais. Na época da Idade Média oriental, sob o domínio de príncipes e vizires, diante das exuberantes cortes imperiais, Goethe coloca a máscara do humilde Hatem, vagabundo e beberrão, e assume poeticamente aquele caráter oculto de seu ser, conforme confidenciara uma vez a Eckermann: "Edifícios e aposentos suntuosos

são para príncipes e abastados. Quando se vive neles, vive-se tranqüilo... e não se deseja mais nada. Isto se opõe frontalmente à minha natureza. Numa casa suntuosa, como a tive em Karlsbad, sinto-me imediatamente preguiçoso e inativo. Uma casa mais modesta, ao contrário, como este quarto desconfortável em que estamos, arrumado um pouco desordenadamente, um pouco cigano, é adequada para mim, e permite total liberdade de ação e produção à minha natureza interior." Na figura de Hatem, Goethe expressa mais uma vez o traço inconstante e selvagem de sua juventude, reconciliado que estava com a experiência de seus anos varonis. Em muitas destas canções, o poeta, com meios poderosos, deu à sabedoria de mendigos, bêbados e andarilhos a forma mais perfeita que jamais encontraram.

Os *Anos de peregrinação de Wilhelm Meister* fazem transparecer da maneira mais abrupta o caráter didático de sua obra tardia. O romance, esquecido durante muito tempo, e finalmente concluído de maneira precipitada, repleto de incongruências e contradições, foi tratado pelo poeta como uma coletânea, na qual permitiu que Eckermann incluísse o conteúdo de suas anotações. As inúmeras novelas e episódios que compõem a obra interligam-se de maneira solta. A mais importante é a "Província pedagógica", uma composição estranhamente híbrida, na qual se reconhece o confronto de Goethe com as grandes obras socialistas de um Sismondi, Fourier, Saint-Simon, Owen e Bentham. A influência deles provavelmente não proveio de uma leitura direta; entre os contemporâneos de Goethe, tal influência era suficientemente forte para levá-lo a tentar estabelecer uma relação entre as tendências feudais e as tendências burguesas pragmáticas que aparecem de maneira decisiva nestes escritos. Esta síntese se faz em detrimento do ideal de formação classicista, que recua totalmente. É óbvio que a agricultura pareça obrigatória, enquanto nada se diz sobre o ensino de línguas mortas. Os "humanistas" dos *Anos de aprendizagem* tornaram-se todos artífices: Wilhelm tornou-se cirurgião; Jarno, mineiro; Philine, costureira. Goethe assimilou de Pestalozzi a idéia da formação profissional. Aqui retorna o elogio dos ofícios que Goethe já menciona nas *Cartas suíças de Werther.* Nesses anos em que os problemas da indústria começavam a preocupar os economistas nacionais, isso representava uma posição reacionária. No mais, as idéias sócio-econômicas, pelas quais Goethe aqui se empenhou, correspondem à ideologia da filantropia burguesa em sua formação utópica. "Propriedade e bem-comum" proclama uma inscrição nas propriedades rurais exemplares do tio. Um outro lema: "Do útil ao belo através do verdadeiro." O mesmo sincretismo expressa-se caracteristicamente também no ensino religioso. Se Goethe, por um lado, é um inimigo declarado do Cristianismo, por outro lado, respeita na religião a mais sólida garantia de toda e qualquer forma social hierárquica. Ele se reconcilia aqui até mesmo com a imagem da Paixão de Cristo, que por decênios despertara sua mais profunda aversão. Na figura de Makarie expressa-se em sua forma mais pura a ordem da sociedade no sentido goetheano, isto é, através de normas patriarcais e cósmicas. Suas experiências na atividade política e prática não puderam influenciar estas suas convicções básicas, embora muito freqüentemente umas tenham contradito as outras. Assim, a tentativa de unir aquelas experiências e estas convicções, trazendo-as à tona na totalidade de uma obra literária, só podia permanecer fragmentária como o demonstra a estrutura do romance. E no próprio poeta revelam-se reservas últimas quando procura o futuro mais feliz e mais harmonioso de suas personagens na América. O final do romance as faz emigrar para lá. A isto deu-se o nome de uma "fuga organizada,

comunista". Se Goethe em seus anos de produção maduros se desvia freqüentemente do poético, para dedicar-se mais descontraidamente às pesquisas teóricas ou aos negócios administrativos, seguindo o impulso de sua vontade e inclinação, então o grande fenômeno de seus últimos anos foi como ele conseguiu reduzir concentricamente a uma última obra de porte – a segunda parte do *Fausto* – o círculo imensurável de seus contínuos estudos de filosofia da natureza, mitologia, literatura, arte, filologia e de sua antiga ocupação com a mineração, finanças, teatro, maçonaria e diplomacia. Segundo seu próprio testemunho, Goethe trabalhou nas duas partes da obra por mais de sessenta anos. Em 1775 ele trouxe o primeiro fragmento, o *Urfaust*, para Weimar. Aqui já estão contidas algumas das características principais da obra posterior; a figura de Margarida, contra-imagem ingênua de Fausto, o homem primitivo sentimental, mas também a criança proletária, a mãe solteira, a infanticida, que é executada, da qual tinha se nutrido através de poesias e dramas a crítica social flamejante do movimento *Sturm und Drang*; a figura de Mefistófeles, já naquele tempo muito menos o demônio da doutrina cristã do que o espírito telúrico das tradições mágicas, cabalísticas; finalmente no Fausto o homem primitivo titânico, o irmão gêmeo de um Moisés planejado em épocas passadas, que devia como ele tentar extrair da natureza divina o segredo da criação. Em 1790 foi publicado o fragmento do *Fausto*. Em 1808, Goethe concluiu a primeira parte para a primeira edição de suas obras na editora de Cotta. Aqui esboça-se pela primeira vez a ação em traços fortes. Ela se estrutura a partir do "Prólogo no Céu" em que Deus e Mefistófeles fazem uma aposta pela alma de Fausto. Deus concede ao demônio toda a liberdade de ação em relação a Fausto. Este, porém, sela com o demônio servil o pacto, de só precisar entregar-lhe a alma se disser ao instante: "Pare! És tão belo!/ Poderás, então, me amarrar./ Perecerei venturoso!/ Pode tocar o sino da Morte,/ Pode parar o relógio, podem cair os ponteiros/ – tu estarás livre do teu serviço,/ e para mim terá acabado o Tempo!" Mas o ponto-chave da obra é o seguinte: a ambição selvagem e inquieta de Fausto pelo absoluto frustra a arte de sedução de Mefistófeles, e o círculo dos prazeres sensuais é logo percorrido sem aprisionar Fausto: "Assim, tropeço do desejo ao gozo,/ E no meio do gozo, anseio pelo desejo." A busca de Fausto aproxima-se do infinito, quanto maior, mais decisiva. No cárcere de Margarida termina em lamentações a primeira parte do drama. Observada em si mesma, a primeira parte é uma das mais sombrias criações de Goethe. E pode-se dizer dela, que a lenda de Fausto expressou no século XVI como lenda universal e no século XVIII como tragédia universal da burguesia alemã, de que maneira esta classe, em ambos os casos, perdeu a partida. Com esta primeira parte encerra-se a existência burguesa de Fausto. Os cenários políticos da segunda parte são cortes imperiais e palácios da Antiguidade. Os contornos da Alemanha goetheana que transparece na Idade Média romântica da primeira parte desaparecem na segunda parte, e toda a extensa corrente de pensamentos na qual esta segunda parte se insere está ligada à concretização do Barroco alemão, que o poeta utiliza como instrumento para observar a Antiguidade. Goethe, que durante toda sua vida se esforçara por observar justamente a Antiguidade clássica de maneira a-histórica e ao mesmo tempo num espaço vazio, esboça agora na fantasmagoria clássico-romântica de "Helena" a primeira grande imagem da Antiguidade vista por ele mesmo através do passado do germanismo. Em torno desta obra, mais tarde, o terceiro ato da segunda parte, estruturam-se as suas partes restantes. Quanta apolo-

gia e experiência políticas da antiga atividade palaciana de Goethe está presente nesta parte posterior, especialmente nas cenas que transcorrem na corte imperial e nos acampamentos! Se o poeta finalmente precisou concluir com profunda resignação sua atividade ministerial como uma capitulação diante das intrigas de uma cortesã, ele esboça no fim de sua vida uma Alemanha ideal da época do Barroco, na medida em que exagera todas as possibilidades de poder do homem de Estado, mas ao mesmo tempo leva ao grotesco todas as deficiências deste poder. Mercantilismo, Antiguidade e experiência mística da natureza: aperfeiçoamento do Estado através das finanças, da arte através da Antiguidade e da natureza através da experiência são a característica da época que Goethe evoca: o Barroco europeu. E não se trata em última análise de uma necessidade estética discutível, e sim de uma necessidade política íntima dessa obra em que no final do quinto ato abre-se o céu do catolicismo com a figura de Margarida como uma das penitentes. Goethe aprofundou-se demais para poder satisfazer-se com seu retorno utópico ao absolutismo do principado protestante do século XVIII. Soret fez uma profunda observação sobre o poeta: "Goethe é liberal num sentido abstrato, mas na prática ele tende para os princípios mais reacionários." Nesta situação, que coroa a vida de Fausto, Goethe permite que o espírito de seu pragmatismo venha à tona: conquistar terras no mar – uma ação que prescreve à natureza a história, na qual a natureza se inscreve – este era o conceito goetheano de eficácia histórica, e todas as formas políticas em essência só eram boas para ele, a fim de preservar, de garantir tal eficácia. Num entrelaçamento misterioso e utópico de ação e produção agrotécnica com o aparato político do Absolutismo, Goethe viu a fórmula mágica, pela qual a realidade das lutas sociais deveria se dissolver no nada. Poderio feudal sobre terras administradas à maneira burguesa – esta é a imagem contraditória em que se manifesta a máxima felicidade de vida de Fausto.

Goethe morreu no dia 22 de março de 1832, logo após a conclusão da obra. Por ocasião de sua morte, a industrialização da Europa já se encontrava num crescimento desenfreado. Goethe previu esse desenvolvimento. Numa carta de 1825 a Zelter lê-se o seguinte: "Riqueza e rapidez, eis o que o mundo admira e o que todo o mundo quer. Ferrovias, correio expresso, navios a vapor, e todas as possíveis facilidades de comunicação são as coisas que o mundo culto deseja a fim de se sofisticar e assim persistir na mediocridade. É também consenso geral que uma cultura mediana se torne comum: esta é a meta das sociedades bíblicas, do método do estudo lancasteriano e tudo o mais. Na verdade, é o século apropriado para as pessoas capazes, práticas e de raciocínio rápido, que, providas de uma certa desenvoltura, percebem sua superioridade em relação à multidão, ainda que eles próprios não tenham talento para atingir o máximo. Atenhamo-nos tanto quanto possível à mentalidade na qual fomos criados: nós, e alguns poucos, seremos talvez os últimos de uma época que tão cedo não retornará." Goethe sabia que sua influência imediata seria fraca, e na verdade a burguesia na qual reviveu a esperança da construção da democracia alemã apegou-se a Schiller. Os primeiros protestos literários importantes provieram dos círculos da Jovem Alemanha. Nesse sentido, expressou-se Börne: "Goethe sempre adulou o egoísmo e a insensibilidade; por isso amam-no os insensíveis. Ele ensinou as pessoas cultas como se pode ser culto, liberal e sem preconceitos, e assim mesmo um egocêntrico; como se pode ter todos os vícios sem sua crueza, todas as fraquezas sem seu ridículo; como se pode conservar o espí-

rito limpo da impureza do coração, pecar com decência e enobrecer a matéria de toda a infâmia através de uma bela forma artística. E como ele assim os ensinou, prezam-no as pessoas cultas." O centenário do nascimento de Goethe, 1849, transcorreu sem ressonância, comparado com o de Schiller 10 anos mais tarde, que se transformou numa grande demonstração da burguesia alemã. A imagem de Goethe passou para o primeiro plano somente na década de 1870, depois da criação do Império alemão, quando a Alemanha ficou à procura de representantes monumentais de seu prestígio nacional. Dados mais importantes: fundação da Sociedade Goethe, sob o patrocínio dos príncipes alemães; e também sob sua influência, a edição das obras: *Sophien-Ausgabe*; imposição da imagem imperialista de Goethe nas universidades alemãs.

Mas apesar da literatura incalculável sobre Goethe que a filologia produziu, a burguesia, para seus objetivos, só pôde se utilizar de maneira incompleta, desse espírito fabuloso, sem mencionar até que ponto ela conseguiu compreender suas intenções. Toda sua produção está repleta de reservas contra essa classe. E se ele lhe ofertou uma obra poética de alto valor, ele o fez de rosto virado. Nem de longe possuía a influência que correspondia à sua genialidade e até mesmo a recusou voluntariamente. E assim agiu ele para dar aos conteúdos que existiam dentro dele a forma que resistiu até hoje à sua dissolução pela burguesia, porque embora essa forma tenha permanecido ineficaz, não pôde ser falseada nem banalizada. Essa intransigência do poeta para com o pensamento da média burguesa, e com isso um novo aspecto de sua produção, tornou-se atual com a reação ao naturalismo. O neo-romantismo (Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Borchardt), no qual pela última vez poetas burgueses de alto nível tentaram salvar a frente burguesa pelo menos no âmbito cultural, sob o patrocínio das autoridades feudais enfraquecidas, deu à filologia sobre Goethe um importante estímulo científico (Konrad Burdach, Georg Simmel, Friedrich Gundolf). Essa orientação abrangeu principalmente o estilo e as obras da fase tardia de Goethe, que havia passado despercebida no século XIX.

1926-1928

3. O QUE OS ALEMÃES LIAM, ENQUANTO SEUS CLÁSSICOS ESCREVIAM *

Personagens:

Locutor
Voz da Ilustração
Voz do Romantismo
Voz do Século XIX
O Editor Johann Friedrich Unger
O Escritor Karl Philipp Moritz
O Ator Iffland
Primeiro Literato (o mesmo que a Voz da Ilustração)
Segundo Literato (o mesmo que a Voz do Romantismo)
O Pastor Grunelius
O Livreiro Heinzmann
Garçom, Leiloeiro, Arauto, Diretor, dois Atores

Discurso do Diretor:

Senhoras e senhores. Normalmente cabe ao locutor fazer algumas observações introdutórias como as farei agora. Os senhores vão logo perceber que, desta vez, nosso locutor se enredou em um tipo de diálogo com espíritos tão estranhos, que temos de liberá-lo da tarefa profana de uma mera apresentação. Além do mais, pelo seu tipo de discurso, os senhores podem observar que ele talvez não tenha a calma e a objetividade necessárias para um apresentador. É um tom um tanto quanto irritado e apaixonado que perceberemos nele. A Ilustração, com quem conversa primeiro, pelo visto não corresponde a suas expectativas. Ao Romantismo, que o interromperá durante sua segunda intervenção, não dá confiança alguma; e o Século XIX, com o qual se encontrará no final, frente às suas críticas, deverá procurar amparo em Goethe. Apesar de tudo, os senhores não terão de agüentar por muito tempo a companhia desse personagem um tanto desagradável. Só aparecerá em alguns momentos do nosso espetáculo. Quer dizer: no início, no fim e no meio, quando estará discutindo com a Voz do Romantismo; nessa altura, percorreremos o caminho de uma cafeteria berlinense – lugar onde seremos introduzidos primeiro –, até a bodega do

* Walter Benjamin, "Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben", *in: G.S.*, IV, Ed. Suhrkamp, Frankfurt, 1972, pp. 641-70. Trad. Willi Bolle.

livreiro Breitkopf, em Leipzig, onde na época da Feira do Livro se reúnem algumas pessoas cuja conversa escutaremos. Não faz mal, se os senhores imaginarem essa viagem entre Berlim e Leipzig também como uma viagem através do tempo. Ficaremos nestas duas cidades entre os anos 1790 e 1800. Nosso guia será o livreiro berlinense Johann Friedrich Unger, que orientou um número considerável de escritores daquela época. A seu lado encontraremos dois personagens anônimos, típicos, dois literatos, dos quais o primeiro encarna a Voz da Ilustração e o segundo, a do Romantismo. São também personagens históricos o escritor Karl Philipp Moritz e o ator e dramaturgo Iffland, dois personagens que ficam suficientemente à sombra de outros, maiores, para poderem ser incorporados a este pequeno espetáculo literário, sem contestar a hierarquia. E, para terminar esta apresentação, temos ainda, na primeira cena, o Pastor Grunelius, figura que inventamos, e na segunda cena, o livreiro Heinzmann, da cidade de Berna.

A Voz da Ilustração: O senhor está demorando demais. As Vozes não estão acostumadas a aguardar na ante-sala.

Diretor: Não é minha função conversar com vozes. Isso é tarefa do locutor.

Locutor: Do locutor. Exatamente. E ele, por sua vez, não está acostumado a fazer cerimônias com vozes.

Voz da Ilustração: A Ilustração não tem suscetibilidades.

Locutor: Então, posso ser franco? Ouvi dizer que hoje você queria instalar seu quartel-general dentro de uma tabacaria.

Voz da Ilustração: É isso mesmo, no Zimmermann, na Koenigsstrasse.

Locutor: Os seus inimigos – você sabe que ainda hoje os tem – dirão que você nasceu numa tabacaria berlinense.

Voz da Ilustração: Nesse caso, os inimigos da Ilustração não passam de uns ignorantes. Eu nasci na Bastilha, quando foi tomada de assalto em 89.

Locutor: E o que você trouxe para as pessoas?

Voz da Ilustração: Justiça e Cultura ao alcance de todos.

Locutor: De todos? Você fala evidentemente em sentido figurado.

Voz da Ilustração: Como assim?

Locutor: Os livros de seus amigos custam caro. A *História da Guerra dos Trinta Anos*, de Schiller, está por 18 marcos, de acordo com o catálogo da Editora Göschen. Para o Benvenuto Cellini estão pedindo 24 marcos. E a edição das obras de Goethe, publicada em 1790, consta do catálogo com o preço de 57 marcos.

Voz da Ilustração: Sinto muito. Mas isso não prova apenas que a leitura dos clássicos era de difícil acesso, mas também, que havia pessoas dispostas a fazer sacrifícios. A edição de um clássico era uma aquisição para a vida inteira. Digo mais: um dote para filhos e netos.

Locutor: Ficava na prateleira, mas será que era lida? Ao fim de sua vida, Goethe disse, ele que devia conhecer o assunto: O grande público tem tão pouco juízo quanto pouco gosto; mostra o mesmo interesse pelo vulgar e pelo sublime.

Voz da Ilustração: Eu não só tenho a ver com o grande público e o gosto, mas também com o povo e o saber elementar: por exemplo, o *Pequeno manual e guia para gente do campo*, do qual em 1788, ano da publicação, foram vendidos trinta mil exemplares; ou os *Livros populares* de Pestalozzi; ou o *Amigo das crianças*, de Eberhard von Rochow, em suma, livros destinados às crianças e às pessoas do campo. Sobre esse assunto ainda quero falar com os meus amigos.

Locutor: Quer dizer que você vai para a tabacaria, para lá se encontrar com seus amigos.

Voz da Ilustração: Também com meus adversários. Lá estará um pastor que não tem a menor simpatia por mim.

Locutor: Em todo caso, encontrará também seus amigos. Quem são?

Voz da Ilustração: O livreiro berlinense Johann Friedrich Unger, editor do *Wilhelm Meister* e de outros recentes escritos de Goethe, da *Donzela de Orléans* de Schiller, do *Alarcos* de Schlegel, sem esquecer o *Tratado de Mitologia* de Karl Philipp Moritz, que estará lá também.

Locutor: Sob que forma você se apresentará, se me permite a pergunta?

Voz da Ilustração: Sob uma de centenas de formas possíveis. Minha voz é a voz do grande filósofo Immanuel Kant ou a do pequeno literato Merckel, a voz do médico judeu Marcus Herz ou a do chato e espalhafatoso Nicolai. Mas quando você me ouvir daqui a pouco, minha voz será a de um professor qualquer.

(Como prelúdio, ouve-se o canto seguinte.)

Voz da Ilustração: Sssst, silêncio, escute!

(Ouve-se um canto, eventualmente de várias vozes):

Eu venho a vós dos altos céus,
Com boas novas de meu rei,
Maravilhoso e grande Deus,
Ouvi-me: a história contarei.

Um pequenino vos nasceu
Da virgem mãe, há tempo atrás.
Com ele, Deus ao mundo deu
Gozo, alegria, amor e paz.

Comigo vem, meu bom Jesus.
Escolhe como leito teu
Meu coração, e à tua luz
Por certo alcançarei o céu.

Eterna glória ao nosso Deus,
Que quis em Cristo nos salvar.
Alegres anjos vêm nos céus
Um ano novo anunciar.[1]

1. Trata-se de uma canção litúrgica luterana das mais conhecidas ("Vom Himmel hoch, da komm ich her"). Agradeço a Ruth Röhl a indicação de uma tradução brasileira já pronta, de Rodolfo Hasse, que foi aqui incorporada. Em comparação com o original, houve fusão e interpretação livre da 3ª e 4ª estrofes. (N. T.)

Pastor Grunelius: Pois é, meus queridos, é só ouvir o coro dessas crianças, e se cria a atmosfera de Natal em um local mundano como este, local em que entrei hoje só excepcionalmente, como os senhores bem sabem... Pois é, Sr. Diretor, o senhor não consegue desgrudar o olhar da janela.

Primeiro Literato (baixinho): Acho melhor, Sr. Pastor, deixá-lo em paz. Quase tenho a impressão de que ele quer ficar só... (mais alto): Aqui, já posso dizer o que penso. Eu sei muito bem por que o Diretor fica ali perto da janela.

Pastor Grunelius: Não compreendo esse tom de voz. O que está querendo dizer?

Primeiro Literato: Que existem opiniões divergentes sobre essa instituição dos Coros Ambulantes.[2] Só posso dizer que, outro dia, li no *Jornal de Braunschweig*, editado por Campe, as críticas de um conselheiro pedagógico sobre esses coros ambulantes. O homem insiste em exigir sua extinção, e eu estou absolutamente convencido que tem razão. Ele afirma que o mísero aproveitamento que os menores tiram dessa forma de ensino gratuito não compensa a depravação e o embrutecimento aos quais inevitavelmente eles se expõem durante sua vagabundagem pelos pátios e pelas estradas. As doações recebidas deveriam simplesmente ser utilizadas, propõe o conselheiro, para vestir e instruir os meninos pobres. Não se pode pensar em dar-lhes um ensino regular, no momento em que gastam o tempo que deveriam passar na escola, cantarolando na rua.

Pastor Grunelius: Sobre esses assuntos, Ilustríssimo senhor, nunca chegaremos a um acordo. Além do mais, confesso que não faço a mínima idéia do que isso tem a ver com o Sr. Moritz.

Primeiro Literato: O senhor conhece sem dúvida o *Anton Reiser*?

Pastor Grunelius: O romance do Sr. Moritz? Para ser sincero, não conheço, mas dizem que é um livro muito triste.

Primeiro Literato: É triste mesmo. Na medida em que conta a história da adolescência do nosso caro Moritz.

Pastor Grunelius: Como assim, o tal do Reiser é ele mesmo? Agora começo a entender uma porção de coisas.

Primeiro Literato: Sobretudo, o senhor entenderia por que ele está lá, plantado perto da janela. É que ele próprio foi um desses meninos dos coros ambulantes. Da última vez que nos encontramos na Confeitaria Kameke, ele me falou daquelas horas infindáveis que eles passavam na rua, com neve e chuva, uns grudados aos outros, até chegar um empregado com a notícia de que deveriam cantar em alguma casa. Como todos se atropelavam na entrada da sala, amontoados uns sobre os outros, para cantar uma ária ou um motete, e ficavam felizes quando alguém lhes oferecia um copo de vinho ou café com bolo.

(Ouve-se um barulho de cadeiras caindo ao chão e exclamações irritadas: Que modos são esses! Que impertinência, mas Monsieur...)

2. A palavra alemã correspondente, *Kurrendeschüler*, deriva do verbo latino *currere*, designando aqui "os rapazes que correm". Trata-se de coros formados por órfãos ou rapazes pobres que, mediante uma gratificação, se exibiam com seus cantos em casas particulares da cidade. (N. T.)

Pastor Grunelius: Pelo visto, o Sr. Professor hoje não está muito firme nas pernas.

Primeiro Literato: Ou então, como de costume, andou tomando umas e outras.

Segundo Literato: Por favor, caro colega, queira parar com essas insinuações. A subida ao nosso Olimpo berlinense é um tanto escorregadia, como o senhor aliás já deve ter tido ocasião de perceber.

Moritz: Se quer dizer que os degraus para a Cafeteria Kranzler são bastante lisos, tem razão. Mas acho sua linguagem um tanto florida.

Segundo Literato: Minha linguagem não se compara com o florilégio que trouxe aqui comigo.

Pastor Grunelius (baixinho): Como apreciar o cheiro das flores com o nariz tão tapado?

Segundo Literato: Senhores, adivinhem quantos livros tenho aqui comigo.

Primeiro Literato: Presumo que se trata de seus poemas reunidos; nunca o encontrei sem eles debaixo do braço.

Pastor Grunelius: Mas isso não daria nem mesmo para um volume.

Segundo Literato: Trinta e oito livros, Ilustríssimos senhores.

Pastor Grunelius: Está brincando.

Segundo Literato: Vamos apostar? Uma garrafa de champanhe.

Primeiro Literato: Deixe de brincadeira.

Segundo Literato: Então veja com seus próprios olhos.

(Ouve-se, por parte de todos os presentes, uma série variada de Ah! Oh! Ah! etc. Os títulos das obras que seguem são apresentados, ao gosto de cada um, pelos diversos personagens):

Almanaque alemão das Musas, Almanaque para almas nobres, Calendário das Musas e Graças, Calendário genealógico dos príncipes eleitores de Braunschweig-Lüneburg, Almanaque para amantes da saúde, Almanaque eclesiástico-herético, Manual de jogos sociais, Almanaque para crianças e adolescentes, Almanaque para o incentivo da felicidade doméstica.

Pastor Grunelius: Almanaque para o incentivo da felicidade doméstica – era só o que faltava! Todo o mundo sabe que nove em dez casos de infelicidade doméstica são causados por essa maldita mania de ler almanaques, graças aos quais toda mulher se imagina uma Cloé ou até uma Aspásia.

Moritz: Pois é, essa coleção é coisa do diabo. Um pobre mestre-escola como eu se pergunta o que fazer contra toda essa produção pseudoliterária. O que me aborrece sobretudo, nesses almanaques e calendários, é que com seus versos, anedotas, canções, danças e andanças, artiguinhos e notícias, mapinhas, gravurinhas e figurinos eles acabam desviando a atenção das obras sérias, mesmo por parte do público culto.

Pastor Grunelius: É isso mesmo, Sr. Diretor. Tudo é fragmento, aparência, engodo. Já vejo chegar o dia em que vão banalizar também a Sagrada Escritura, e acrescentar ao Antigo Testamento figurinhas coloridas dos patriarcas.

Moritz: Estamos sentados entre duas cadeiras: o público elevado se fixa em brincadeirinhas, versinhos galantes, romances lacrimejantes; e às pessoas simples – na medida em que sabem ler – se encontram nas garras do vendedor ambulante que lhes fornece, diretamente a domicílio, histórias de bandidos e fantasmas aos montes. O senhor está numa situação bem melhor, Sr. Pastor: o Céu e o Inferno têm um recado para qualquer estamento social.

Pastor Grunelius: Se o senhor acha que meus sermões podem concorrer com essa nova moda de histórias de cavalaria, está muito enganado. Eu precisava ser um Abraão a Santa Clara, para reter a atenção das pessoas. A cada missa que passa, a situação fica pior.

Segundo Literato: Um momento, meus senhores. Aquele senhor sentado lá no fundo não é o Unger? Certamente estará com o último catálogo da Feira, e aí vamos poder saber. Com licença, estimadíssimo Sr. Unger?

Unger: Não esperava encontrar o senhor por aqui, meu caro. Francamente, se eu o soubesse, teria tomado meu café em outro lugar. O senhor tem toda a razão em me fazer lembrar. Mas pode perguntar a todos os meus autores, pergunte ao Moritz: eu não posso mandar imprimir nada, enquanto não tiver resolvido o problema dos novos tipos com meu colega parisiense Didot.

Segundo Literato: Mas faça-me o favor, não quero pressioná-lo. Não vim por isso. Ponha sua *Revista Mensal Berlinense* por um momento de lado, e pegue do seu bolso o novo catálogo da Feira. – Senhores, eis o que procuramos!

Pastor Grunelius: Senhores, um momento de silêncio! Escutem só! Os senhores vão ficar envergonhados. Já ouviram falar na Editora Widtmann de Praga? Eu também não. Mas vale a pena gravar o seu nome. Àquela editora deveremos, em breve, uma obra-prima com o título seguinte: *A vovozinha judia ou O espírito assustável da mulher de trajes pretos*. Mas o Sr. Widtmann tem concorrentes em Praga. Que tal: *O vigia noturno* ou *O acampamento noturno dos espíritos perto de Saaz na Boêmia. Uma lenda terrífica dos tempos obscuros da era mágica*? – E ouçam, ouçam esta: o senhor não vai acreditar, caríssimo Sr. Diretor. Veja só: *Adelmar de Perlstein, o cavaleiro da chave dourada ou As doze donzelas adormecidas, protetoras do jovem encantador. História medieval de cavalaria e espíritos, episódio complementar do cavaleiro Edulfo de Quarzfeld.*

Primeiro Literato: Pelo visto, o Sr. Waldner, que escreveu isso, não precisava temer a concorrência do nosso valente Vulpius.

Segundo Literato: Que tipo de alfarrábio ele lançará desta vez? Sem dúvida ele estará presente.

Pastor Grunelius: Claro. Olhe aqui: *Rinaldo Rinaldini, capitão dos bandidos.* Mas quanto ao Vulpius...

Moritz: Não me diga que ele vai se tornar o futuro cunhado do Sr. von Goethe. Por enquanto, ainda não chegamos a esse ponto. Além do mais, considero a produção de histórias de bandidos uma profissão bastante respeitável. Sei muito bem que o Sr. Pastor não estará de acordo. Mas preciso lhe dizer que todas essas coisas são inofensivas em comparação com os vis livruchos do Sr. Spiess, que envolve seus produtos miseráveis com todo tipo de capas estetizantes ou sentimentais.

Unger: Pois é, o nosso Spiess é edificante: com ele, o senhor perdeu um de seus colegas, Sr. Pastor. Às vezes, se está levado a crer que se trata de um daqueles livros edificantes dos idos de 1650. Mas por detrás disso, acaba aparecendo apenas uma de suas histórias lacrimejantes de domésticos. Claro que nunca li nada daquilo. O título de sua última história me bastava... Como é que era mesmo?

Segundo Literato: *A injustiça dos homens,* se não me engano. *A injustiça dos homens* ou *As viagens pelas cavernas das lágrimas e as salas da miséria.* De fato, uma porcaria.

Moritz: Eu queria focalizar esse ponto, meus senhores. Parece-me que devemos condenar a hipocrisia com que tais escrevinhadores fingem que seu cômodo e lucrativo negócio visa apenas incentivar a instrução dos homens, sua consciência de cidadãos e sua conduta ética. Naturalmente esses troços acabam invadindo também as escolas. Olhem só! Não faz nem três horas, peguei na aula de grego um menino que estava lendo debaixo da carteira este alfarrábio!

Unger: Não me diga, Sr. Diretor. Deixe-me ver. Nunca abri uma página do Spiess. – *Biografias,* não, escutem só: *Biografias dos loucos.*

Pastor Grunelius: E se eu lhe disser que o homem já escreveu quatro volumes desse tipo, e que eu creio que não vai parar por aí...

Unger: Que coisa, Sr. Pastor, deixe-me ver! Da briga do Sr. Moritz com o seu aluno de último ano, quero tirar algum proveito e começar a ler alguma coisa desse homem.

Segundo Literato: Leia alto, Sr. Unger! O grupo dos aqui presentes é ilustre demais. E ninguém deles teve até agora a oportunidade de ler algo de Spiess.

Unger: Como os senhores quiserem. Mas acho que podemos nos ater ao Prólogo.

Pastor Grunelius: Digamos, um pedacinho. Acho que já seria o bastante.

Unger: "Se posso esperar um agradecimento", escreve o Spiess, "se posso esperar um agradecimento por ter advertido o errante do perigo do abismo; se é um dever impedir o viajante suado de beber gelado na fonte para ele não encontrar a morte – eu cumpri esse dever e mereço um agradecimento, quando lhe peço para levar bem a sério o conteúdo do presente livrinho. A loucura é uma coisa terrível, mas ainda mais terrível é poder tornar-se tão facilmente uma vítima da mesma. Uma paixão violenta, exasperada, uma esperança enganada, uma expectativa perdida, muitas vezes um perigo imaginário podem-nos fazer perder o presente mais precioso do criador, a nossa razão; e quem entre os mortais pode se vangloriar de nunca ter passado por situação semelhante, portanto por um perigo semelhante? Ao contar-lhes as biografias daqueles infelizes, não quero apenas suscitar sua compaixão, mas provar-lhes, antes de mais nada, que cada um deles foi o autor de sua própria infelicidade, e que depende portanto de nós mesmos impedir infortúnio semelhante. Obviamente não posso resistir à torrente, se eu teimo entrar nas suas profundezas, mas merece agradecimento e recompensa aquele que, através de exemplos, me convence da profundidade, advertindo-me do perigo. Que recompensa magnífica e sublime para mim, se meus relatos impedirem a moça ingênua, o rapaz imprudente na execução de um plano temerário, que no futuro pudesse privá-los da faculdade da razão."

Moritz: Com efeito, a perfídia em pessoa. Não é de se estranhar que uma coisa dessas acaba entrando nas melhores famílias.

Primeiro Literato: Pois é, Sr. Diretor, eis a grande miséria de todo o nosso sistema atual de educação. Nós nos damos ao trabalho de elucidar as pessoas sobre sua virtude natural e seu destino original – e de repente, chegam esses exaltados, pietistas e admiradores de gênio, esses partidários do movimento Tempestade e Ímpeto, para obnubilar e excitar os espíritos.

Pastor Grunelius: Está vendo, meu caro? Isso deveria levá-lo a refletir melhor. Estou me referindo ao senhor e a seus colegas. Vocês deveriam se perguntar por que o seu apóstolo, o Sr. J.J. Rousseau, com seus sermões sobre Natureza e Virtude, foi um homem desnaturado e desvirtuoso. Em suma: para um teólogo positivo, toda a sua Filosofia das Luzes fará o mesmo efeito como uma vela acesa ao meio-dia diante do nariz de alguém.

Segundo Literato: Sr. Pastor, não vamos argumentar dessa maneira. Não é o tom adequado. Acho que o Sr. Diretor chamaria isso de *argumentatio ad hominem*, portanto, algo indigno de uma pessoa de formação acadêmica. O senhor argumenta com Rousseau, eu poderia replicar com Lavater que soube muito bem relacionar a religião positiva com uma mistura de misticismo, genialidade e entusiasmo, o que fez com que, ao longo do tempo, como o senhor bem sabe, ele perdesse todos os seus leitores mais sérios.

Moritz: O pior em tudo isso é que essas pessoas acreditam ter vocação de pedagogos. Acabei de encontrar o *Breviário de costumes para crianças camponesas*. Diante disso, creio – com toda a modéstia – que eu mesmo fiz algo melhor na minha *Lógica para crianças*.

Garçom: O senhor me desculpe, mas seria possível deslocar-se um pouco para eu poder acender as luzes no saguão? E, não me leve a mal, Sr. Conselheiro, mas aqui ao lado tem um senhor que está esperando, há bem uns vinte minutos, pela *Folha de Notícias*. O senhor se importaria de passá-la para ele em troca do *Jornal de Cotta?*

Unger: Com todo o prazer, meu amigo, com todo o prazer. – Uma coisa que me espanta, Sr. Diretor, é como aumenta o número de anúncios. O senhor acredita que, uma semana atrás, encontrei no jornal uma participação de noivado!

Moritz: Não sei se o senhor tem ocasião de ver o *Jornal de Leipzig* mas me contaram que lá editam folhas inteiras cobertas de anúncios particulares. Nas gazetas inglesas, porém, isso não era costume, há quinze anos atrás. Achei estranho quando vim para cá.

Primeiro Literato: Eu acho, meus senhores, que tudo o que vincula os jornais mais estreitamente com a vida e o dia-a-dia burguês é uma vantagem. Além do mais, na minha opinião, os jornais não deveriam ser escritos somente para os Srs. Conselheiros de Estado e das Câmaras, e tampouco para os professores e escrevinhadores. Os jornais deveriam estar na mão de todo o mundo.

Pastor Grunelius: Mas afinal, meu caríssimo, o senhor não vai querer ver os jornais na mão do público inculto. Olhe, não quero afirmar que eu esteja a par de tudo o que os senhores estão discutindo aqui, mas uma coisa o senhor pode acreditar: co-

mo pastor, estou muito mais apto do que qualquer outra pessoa a ter uma visão de conjunto da terrível epidemia de leitura que tomou conta do nosso público, e quanto mais incultas as pessoas, mais desesperado o seu caso. Hoje em dia, vê-se leitores em lugares onde vinte anos atrás ninguém sequer pensava em livro. E quando, na minha juventude, o burguês ou o artesão pegava alguma leitura, era sempre um daqueles livros honestos e aprovados: uma crônica familiar, um compêndio de ervas, um breviário. Mas hoje em dia? A moça burguesa, cujo lugar certo seria na cozinha, está lendo no corredor o seu Schiller e Goethe, e a desnaturada moça camponesa troca a roça pelos espetáculos de Kotzebue. Meu caro irmão, o Pastor Superintendente da Corte, Sr. Reinhard, tem toda razão quando diz que a falta de felicidade no lar, sobre a qual se ouvem tantas queixas agora, é rusultado dessa terrível epidemia de leitura.

Segundo Literato: Pelo que eu li outro dia no *Museu Alemão*, os mosqueteiros das grandes cidades mandam buscar livros nas bibliotecas circulantes.

Unger: O senhor falou a palavra certa. As bibliotecas públicas circulantes – eis a causa de toda a nossa miséria.

Pastor Grunelius: Os senhores me dão licença? Não queria interrompê-los, mas por falar em mosqueteiro, sei muito bem quais os livros que eles mandam vir buscar. Recentemente, tive a ocasião de ver por perto o conteúdo de uma das caixas que mandaram ao Consistório Superior solicitando parecer. Vou-lhes dizer os títulos, meus senhores, nada mais que os títulos: *Auguste* ou *As confissões de uma noiva antes do casamento, A história de Gustien* ou *O que deve acontecer, para se ficar virgem, As idas e vindas de Hannchen*. E como lugar de edição constam Istambul ou Avignon, para burlar a censura.

Primeiro Literato: Não quero absolutamente defender esse tipo de livros, mas o senhor quer saber a quem os devemos? A quem os devemos em boa parte? À mesma censura, Reverendíssimo, que nos foi proporcionada pelo seu vergonhoso Edito de 9 de julho de 1788. É a censura que priva o público dos escritos honestos e proveitosos e que dirige sua curiosidade e seu prazer de leitura para os especuladores mais velhacos. O senhor sabe tão bem quanto eu que nossa *Revista Mensal Berlinense* teve de se mudar para Iena apenas por causa da censura. Que a censura proibiu o livro de Kant, *A religião dentro dos limites da razão pura*, que proibiu ao Sr. von Humboldt mandar imprimir numa liga dois versinhos inócuos por ocasião da festa de casamento da Condessa Lottum, que proibiu...

Unger: Sr. Professor, veja só como está irritando o nosso querido Sr. Pastor. Deixemos de lado essas bagatelas. Podemos ficar contentes que não nos proibiram, como na Áustria, todos os escritos sobre os acontecimentos na França, até mesmo sobre a geografia física da França, e que, ao contrário dos vienenses, nos é permitido ler pelo menos a Mendelssohn, Jacobi, Bürger, Sterne, sem esquecer a *Ilíada*.

Moritz: O senhor não está querendo dizer que a *Ilíada* esteja proibida na Áustria!

Unger: A *Ilíada* já foi proibida na Áustria, do mesmo modo como ainda hoje em dia a *Eneida* está proibida na Bavária. – Mas não é disso que eu queria falar. Apenas queria lembrar algo que nenhum homem de bem pode ouvir calado, a saber a resposta dada à Associação Berlinense dos Livreiros quanto a uma solicitação encami-

nhada no ano passado: "Quanto a esse ponto, não serão toleradas reclamações ou queixas de prejuízos por parte dos livreiros. Será necessário acabar com o mal, mesmo que isso acarrete a ruína do comércio de livros."

Moritz: O que é que o senhor quer? Afinal os censores também precisam viver. Eu lhe garanto que não é um ganha-pão fácil. Para cada fólio, os pobres-diabos recebem dois vinténs. Disseram-me, porém, que para poesia, paga-se mais. Provavelmente, porque as malvadezas rimadas são mais difíceis de se descobrir.

Unger: Pelo visto, esse não é o caminho certo. O senhor mencionou de passagem a sua *Lógica para crianças*. Eis um livro que proporciona dez vezes mais cultura e ilustração que cem censores juntos, mesmo que fossem os melhores e os mais bem-intencionados. Pois é, se o senhor pudesse escrever uma continuação, para mim seria uma mão na roda. Sem considerar que esse seria o melhor caminho de fazer conhecer meus tipos novos aos nossos leitores mais jovens.

Primeiro Literato: Enfim, Sr. Diretor! Eu estava sempre querendo lhe dizer que, em meu pequeno círculo – com crianças das famílias mais respeitadas – estou estudando seu livro. E sabe, o que mais aprecio é a passagem incomparável, em que o Sr. faz as crianças travarem conhecimento com os deuses. Mandei que a decorassem: "É verdade que o mundo real existe também na idéia do homem, mas o traço distintivo do mundo das idéias é que não existe fora da idéia do homem. – Desse mundo das idéias fazem parte todas as histórias de bruxas e fantasmas; todos os contos de fadas; também toda a mitologia ou história dos deuses, pela qual o mundo, desde os tempos mais remotos, foi povoado por inúmeros seres novos que não existiam em lugar nenhum, a não ser na imaginação do homem. – Deles faziam parte: Apolo, Marte, Minerva, Júpiter, e todos os deuses e deusas do Olimpo."

Pastor Grunelius (tossindo de leve): Acho que para mim já está na hora, meus senhores. Às sete horas temos uma reunião no Consistório. Queria me despedir de todos.

(Murmúrios de despedida.)

Primeiro Literato: Será que o velho Grunelius achou que era uma alusão dirigida contra ele?

Unger: Que nada! É o homem mais bonachão que o senhor possa imaginar.

Segundo Literato: Tudo o que o senhor disse do Olimpo dos nossos pequerruchos está certo e é muito bonito. Existe, porém, ainda um outro caminho para fazer as crianças perderem a superstição e as caraminholas. Conheço alguém que está ainda muito mais à vontade para lidar com os antigos deuses e heróis. É o doutor Kortum de Mülheim. Se prevalesse minha opinião e eu tivesse que instaurar um prêmio para a Ilustração, quem deveria ganhá-lo seria ele e mais ninguém.

Primeiro Literato: O senhor não está falando a sério, não é possível. O senhor está querendo propor a *Jobsíada*, aquela grosseria, como modelo para os escritores da Ilustração?

Segundo Literato: Sim senhor, porque ela tem algo que falta a todos vocês: senso de humor. E um saber sem humor acaba em dogmatismo, obscurantismo e despotismo. O lado bom do Kortum é justamente este: de não se deixar intimidar, nem pela Ilus-

tração. De misturar tudo e todos: deuses, heróis, professores, pastores, damas galantes, latifundiários e candidatos a cargos públicos. Que nem seu amigo Hein; o senhor se lembra, é o personagem que encerra o primeiro volume da *Jobsíada:*

"Pois o Compadre Hein entre duas pessoas
Não costuma fazer diferença nenhuma,
Leva tudo em conta, onde quer que seja,
Com a maior imparcialidade.

Sempre astuciosamente à espreita
Tanto do cavalheiro quanto do homem da roça,
Do mendigo e do Grão-sultão,
Do alfaiate e do Tartarcante.

Com a foice afiada visita
Lacaios e Excelências,
A Exma. Sra. e a moça que toma conta do gado,
Sai para a caçada, sem fazer distinções.

Não conhece perdão, não leva em consideração
Nem perucas nem coroas,
Nem chapéu de doutor nem chifre de veado,
Nenhum desses enfeites de cabeça.

Tem na sua mão mil e uma coisas
Que podem acabar conosco:
Ora um ferro, ora a peste, ora um vinho
Que nos fazem bater as botas.

Ora um processo, ora uma bala,
Ora uma bruxa, ora um canhão,
Ora uma corda, ora outro perigo qualquer;
Deus queira que nada disso nos atinja.

O desfigurado Esopo e a bela
Mundialmente famosa Helena,
O pobre Jó e o Rei Salomão
Um dia tinham de desaparecer.

Ninguém pôde escapar ao seu punho,
Nem Nostradamus, nem o Superintendente Ziehen.
Com o Dr. Fausto e com Schwedenburg, o sonhador,
Ele não perdeu muito tempo.

Orfeu, o grande músico,
Molière, o comediante,
E o ilustre pintor Apell
Todos eles foram pegos pelo colarinho.

Summa Summarum, nem na frente nem atrás,
Encontra-se nas crônicas algum exemplo
De que o amigo Hein teria
Deixado escapar alguém.

E os que ele por enquanto ainda não pegou,
Não serão esquecidos,
Mesmo – sinto muito – você, caro leitor,
E, o que é o pior, mesmo eu."

Então, que tal?

Moritz: Uma esquisitice talvez. Mas o que me toca singularmente, é como o homem no final volta para si mesmo, como ele, por assim dizer, se sente em casa. Esse foi sempre o meu maior desejo. Sei que os senhores não entendem isso. Mas eu queria lhes contar uma lembrancinha da minha juventude que, em tempo de céu coberto, às vezes me dá obsessão ainda hoje. Naquele tempo eu tinha dez anos. Quando o céu estava coberto de nuvens, tornando o horizonte menor, eu sentia uma espécie de angústia: uma sensação de que o mundo inteiro estivesse cercado por um teto igual ao do quarto onde eu morava. E quando ultrapassei em meus pensamentos essa abóbada, esse mundo me parecia demasiadamente pequeno e imaginei que estivesse, por sua vez, fechado dentro de outra abóbada, e assim por diante.

Unger: Acho que entendo muito bem o que o senhor está querendo dizer. O que adianta a mais bela Ilustração, se priva o homem de sossego e de paz, ao invés de fazer com que ele se sinta em casa.

Segundo Literato: É o que o Kortum fez muito bem, escrevendo para os camponeses da região de Hannover tratados de apicultura ou prezando as vantagens do novo livro de cânticos luteranos ou aconselhando o que fazer no caso de doenças contagiosas.

Moritz: Esse é o caminho certo, é assim que deve ser feito. Pois em toda a extensão de um poderoso reino, uma pessoa afinal só pode morar de verdade numa única cidade e dentro da cidade inteira, apenas numa única casa e dentro da casa inteira, apenas num único cômodo. O lugar, porém, engana o homem, como também o engana o tempo. Ele acredita viver anos seguidos, e vive apenas instantes. Acredita morar num país, numa cidade, e mora apenas no restrito lugar onde está sentado ou deitado, mora apenas no gabinete onde trabalha, ou no quarto onde dorme. (Gongo.)

Locutor: "Onde dorme." – Eu, o locutor, retomo essa frase, mandando dormir a pequena sociedade que os senhores acabaram de ouvir. E agora, tenho algumas palavras a dizer sobre a Alemanha, de onde lhes trouxe essas vozes. Não obstante a opinião do Sr. Moritz, Diretor do Colégio do Convento Cinzento, não se trata apenas de vozes berlinenses, mas de vozes da Alemanha inteira. Mas eles não sabiam, justamente porque a Alemanha estava dormindo, e quanto mais baixas as camadas de sua população, mais profundo era seu sono. O cidadão alemão ainda vivia quase inteiramente sob o signo da manufatura, da indústria caseira e da agricultura: tudo o que era necessário ou quase tudo era produzido dentro da esfera doméstica. Daí a estreiteza do campo de visão, o fechamento psicológico, a lerdeza intelectual, mas também uma calorosa intimidade e uma nobre auto-suficiência. Três quartos da população viviam no campo, mas mesmo a maioria das cidades não eram muito mais que grandes aldeias, cidades agrárias; não havia grandes cidades do tipo Paris, Londres ou Roma. Além do mais, não havia máquinas ou semelhantes, o que significa que não havia produção padronizada, abundante e barata de bens, nem um sistema de transporte leve, rápido e extenso. À insegurança dos transportes, do comércio mundial, da situação política se opunha uma grande estabilidade das pequenas propriedades e do pequeno comércio, baseados na garantia do mercado, na falta de concorrência, na uniformidade dos meios de produção e da clientela. Por toda

essa forma de vida, o homem daquela época era incentivado a inventar fantasias e construir castelos no ar, do mesmo modo como hoje em dia está impedido de fazê-lo. A partir dessa situação nasceu a época clássica da literatura alemã. Enquanto os outros corriam e suavam, a Inglaterra carregando barras de ouro e sacos de especiarias, a América do Norte começando a transformar-se no truste gigantesco e monótono de hoje em dia, a França estabelecendo as bases políticas para a vitória da burguesia no continente europeu – enquanto tudo isso ocorria, a Alemanha dormiu um sono honesto, sadio e reconfortante.

(A voz seguinte, a do Romantismo, deve ser a do ator que faz o papel do Segundo Literato.)

A Voz do Romantismo: Mas que sonhos ela teve durante esse sono!

Locutor (depois de uma pausa): Essa voz me parece conhecida.

Voz do Romantismo: Sem dúvida. Mas a partir da fumaça de uma tabacaria berlinense, a Voz do Romantismo podia alcançá-lo apenas de maneira confusa; daqui em diante, o senhor vai ouvi-la mais nítida.

Locutor: Eu gostaria de saber o seu nome.

Voz do Romantismo: Eu imagino que seria cômodo para o senhor tomar como referência os Srs. Bernhardi, Hülsen ou Steffens, sem falar em Novalis ou Ludwig Tieck. Porém, a Voz do Romantismo é anônima.

Locutor: A Voz do Romantismo...

Voz do Romantismo: ...vem da Cometa Mágica, tocada por Clemens Brentano, da irreverência que inspirava a Friedrich Schlegel seus conhecimentos mais profundos, do labirinto de pensamentos registrado nos livros de anotações de Novalis, das gargalhadas com que as comédias de Tieck assustam o filisteu e da escuridão em que Bonaventura realizava as suas vigias. Por isso, a Voz do Romantismo é anônima.

Locutor: Parece-me que essa Voz apenas não quer revelar o nome. Ela tem medo de se comprometer, e com toda a razão. Eu queria lhe propor o nome Jean Paul. Esse autor preferido dos leitores alemães por volta de 1800, o mais extravagante, mais lacrimoso, mais indisciplinado e mais sem rumo dos romancistas de todos os tempos.

Voz do Romantismo: O fato de escrever uma pedagogia, não é argumento para a falta de rumo do autor.

Locutor: Você está falando da *Levana*. Ouça só, como Jean Paul descreve um jovem. Você há de concordar que ele não é apto para ser educador. É um fantasista que não tem jeito, e só.

(O texto seguinte é lido até o gongo pelo Locutor, de maneira insípida e sem compreensão. Depois do gongo, passa para a voz do Segundo Literato que o lê de maneira expressiva e ao mesmo tempo com bela monotonia.)

"Ele derramava lágrimas que eram ao mesmo tempo de alegria e de tristeza, e seu coração era comovido ao mesmo tempo pelo futuro e pelo passado. O Sol caiu cada vez mais depressa do céu, e cada vez mais depressa ele subiu a montanha para acompanhá-lo com os olhos. E daqui ele olhava a aldeiazinha de Maienthal lá embaixo,

como uma brasa viva entre sombras úmidas... A terra afinada pelo Eterno vibrava com mil cordas, a mesma harmonia...

(Gongo.)

Segundo Literato: ...movia o rio fragmentado em ouro e noite e o zumbido do cálice de flores e o ar habitado e o arbusto por onde passava o vento, o levante avermelhado e o poente avermelhado estavam abertos como as duas portas aladas tafetá cor-de-rosa de um par de asas, e um alto-mar brotava do céu aberto e da terra aberta..."

Heinzmann: Não é possível, Sr. Unger. Lá dentro estão lendo em voz alta.

Unger: Afinal de contas, eu conheço bem a cidade de Leipzig, caro Sr. Heinzmann. Este é o porão do livreiro Breitkopf. O senhor está vendo os quadros anunciando os títulos novos?

Heinzmann: Mas tão cedo de manhã, o senhor não vai encontrar o Breitkopf.

Unger: Pode ser que ele tenha saído atrás de comissões. Nesse caso, vamos esperá-lo aqui. A julgar pela voz que se ouve lá dentro, não seremos os primeiros.

Segundo Literato (lendo): "A seus pés, perto dessa montanha..."

Unger: Peço desculpas, se estamos interrompendo.

Segundo Literato: Sr. Unger, para mim não é nenhuma surpresa encontrá-lo em Leipzig, é um grande prazer.

Unger: Posso apresentá-los? Um colega e amigo, Sr. Heinzmann de Bem. O Sr. Professor...

(Ouve-se murmúrios como "Bom-dia", "Muito prazer", etc.)

Unger: Nós interrompemos o senhor, caríssimo? O que é que estava lendo?

Segundo Literato: Minha leitura preferida de manhã, uma missa noturna.

Heinzmann: Mas esse livro não tem aspecto de missal.

Segundo Literato: É mais que um missal.

Heinzmann: Mais?

Segundo Literato: O *Hesperus*, de Jean Paul. Mas ouça o senhor mesmo: "A seus pés, perto dessa montanha estendia-se, como um gigante coroado, como uma ilha primaveril deslocada, um parque inglês. Essa montanha, em direção ao Sul, e outra em direção ao Norte, juntavam-se para formar um berço, em que repousava a tranqüila aldeiazinha, e por cima do qual o sol da manhã e o sol do fim da tarde estendiam seus tecidos dourados. Em cinco lagos reluzentes oscilavam cinco céus mais escuros do crepúsculo da noite, e cada onda que pulava pintava-se de rubi no fogo solar que plainava por cima. Dois córregos, sombreados por rosas e salgueiros, atravessavam em distâncias variáveis o prado extenso, e uma roda de fogo, como um coração vivo, fazia pulsar a água avermelhada pelo cair da tarde, através de todos os vasos verdejantes das plantas. Em toda a parte as flores, essas borboletas entre as plantas, acenavam com a cabeça – em cima das pedras do riacho, cobertas de musgo, em cima dos troncos apodrecidos, em torno de cada janela se balançava uma flor no seu perfume, e *lathyrus* espanhóis com suas veias azuis e vermelhas atravessavam um

jardim sem cerca. Um pequeno bosque transparente de bétulas auriverdes subia pela relva alta em frente, do lado do Norte, a montanha, em cujo cume tinha um tufo de cinco pinheiros altos como as ruínas de um mato caído."

(Faz-se uma pequena pausa. Depois, de novo o Segundo Literato):

Estou contente de ver que os senhores estão bem acomodados.

Unger: Pois é, o senhor encontrou um cantinho agradável. Acho que aqui podemos esperar com calma pelo Breitkopf. Se estiver de acordo, Sr. Heinzmann.

Heinzmann: De acordo. Mas quanto a Jean Paul, não gosto mesmo dele.

Iffland: O senhor não vai querer criticar Jean Paul... O senhor conhece a epígrafe do *Hesperus*? "A Terra é o beco sem saída na grande cidade de Deus. O cômodo escuro cheio de imagens invertidas e condensadas de um mundo mais belo. O litoral da criação divina. Uma auréola de neblina em torno de um Sol melhor. O numerador para um denominador ainda invisível. Com efeito, ela não é quase nada."

Heinzmann: O senhor sabe tudo isso de cor?

Iffland: Não me envergonho de sabê-lo.

Heinzmann: "Com efeito, ela não é quase nada." Veja bem, é esse tipo de torneio de frase que me faz detestar a Jean Paul. Na minha terra, na Suíça, já temos o bastante de cabeças esquisitas assim. Não será preciso que eu lhe fale de Lavater.

Segundo Literato: Falar no mesmo fôlego de um charlatão e de um poeta!

Heinzmann: Já lhe disse: eu falo como cidadão suíço. Nós somos um povo prosaico, mas somos também uma democracia antiga. Sentimos como as inúmeras pequenas cortes enganaram a vocês, alemães, roubando-lhes a independência. Sentimos isso principalmente no caso de Jean Paul. Um mesquinho espírito subalterno chupou a medula de seus personagens. Mesmo com relação ao fidalgo mais insignificante ainda se sentem como seres inferiores.

Iffland: Nesse ponto não posso concordar. Pois sei, melhor que qualquer outra pessoa, que o autor não tem nenhum motivo de divergir das opiniões do senhor quanto à burguesia e à nobreza. Conheci a sua miséria e me orgulho de ter sido meu amigo Moritz de Berlim – ou melhor, eu deveria dizer meu colega de escola – a pessoa que encontrou um editor para o primeiro livro de Jean Paul.

Segundo Literato: O senhor disse: colega de escola?

Iffland: Sim, e o senhor provavelmente não percebeu que o maior desejo de Moritz, durante nosso tempo de escola, era tornar-se um grande ator. Tinha mesmo uma época em que éramos concorrentes.

(Ouve-se barulho, vozes, etc.)

Iffland: Mas que barulhão é esse, aqui ao lado?

Segundo Literato: São os jovens da Associação do Museu que estão ensaiando, segundo me disseram.

Heinzmann: Eu sentiria muito, Sr. Conselheiro, de importuná-lo, mas se não aproveitarmos a Feira de Livros para discutir a nossa profissão, não sei quando o faríamos. Devo lhe dizer que temos um excesso de romances, de belas ciências, de con-

versas à tòa sobre política, etc. Mas o que é o que mais precisamos? As ciências da natureza e a história, história e descrição do mundo, relatos de viagens. Só que as obras de ciências naturais não devem ser nem metafísicas nem mesquinhas. Chega de livros sobre minerais e insetos! O que nós precisamos são escritos de popularização. Eles devem despertar pensamentos sobre o Criador, o Cosmo e a onipotência do Governo do Mundo; devem nos mostrar a Grandeza, a Beleza e o Sublime, e quanto mais vincularem essas tarefas ao cotidiano, aos mecanismos da economia e do trabalho, à matemática e à mecânica, tanto melhor.

Unger: Se entendi bem, seu ideal é Defoe que, além do *Robinson Crusoé* e uns duzentos livros mais, ainda criou as primeiras companhias de seguros contra granizo e incêndio e as primeiras caixas de poupança.

Heinzmann: Nós nos orgulhamos de contar com um escritor estilo Robinson também entre nós. Trata-se do Pastor Wyss e do seu Robinson suíço. Mas não é dele que eu quero falar. Pois eu lhes confesso, meus senhores, que vim com segundas intenções. O meu ideal de autor está aqui comigo no meu bolso e eu gostaria de apresentá-lo aos senhores. É o livro de um homem pobre e sem instrução. Mas, do mesmo modo como uma descrição de viagem de um aprendiz de artesão vale dez vezes mais que um tratado erudito, pode-se esperar um resultado especial, quando hoje em dia um homem pobre e sem instrução se põe a descrever sua vida.

Iffland: O senhor está excitando a nossa curiosidade.

Heinzmann: Era exatamente a minha intenção. E agora, Sr. Iffland, peço justamente ao senhor para nos ler a página seguinte. Raras vezes, o senhor deve ter declamado esse tipo de prosa. Exceto, naturalmente, a sua própria.

Unger: Mas o senhor não quer nos dizer quem é o autor? Porque só olhando os fólios, não dá para adivinhar.

Heinzmann: O nome do autor é Bräker. O livro foi editado por Füssli e se chama *História de vida e aventuras naturais do homem pobre de Tockenburgo*.

Iffland: "Que ninguém imagine que a vida de um pastor de gado seja cheia de delícias! Diacho, não é nada disso! Os incômodos são muitos. Um dos mais sensíveis, para mim, era durante muito tempo ter que deixar de manhã cedo minha cama quentinha e caminhar, pé no chão, pelos campos frios, sobretudo quando tinha geadas grossas como uma árvore ou quando uma névoa espessa descia das montanhas. Quando estava tão densa que, mesmo subindo a montanha com meu gado, eu não conseguia ver o campo livre ou alcançar o Sol, eu rogava as maiores pragas sobre ele, e depois corria dessa escuridão o quanto podia, para algum valezinho. Mas quando, por outro lado, obtive a vitória, ganhando o Sol e o céu claro em cima de mim, e o alto mar de névoas lá embaixo e cá e lá uma montanha que se sobressaía como uma ilha debaixo dos meus pés, quanto orgulho e quanta delícia! Durante o dia inteiro eu ficava nas montanhas, e meus olhos não se satisfaziam de ver como os raios de sol brincavam em cima desse oceano, e como ondas de fumaça cambaleavam em cima dele, formando as figuras mais estranhas, até que no fim da tarde ameaçavam vir de novo por cima de mim. Nesses instantes, desejava ter comigo a escada de Jacó, mas nada feito, tive que ir embora. Estava triste, e tudo compartilhava comigo essa tristeza. Aves solitárias, cansadas e desanimadas, revoavam ao meu redor, e as grandes moscas de outono zumbiam tão melancolicamente nos meus

ouvidos que tive de chorar. Nesses momentos, sentia ainda mais frio que de manhã e sentia dor nos pés, embora fossem duros como sola de sapato. Além do mais, quase sempre eu estava com uma ferida ou um machucado em algum lugar, e quando um deles acabava de sarar, arranjava outro, pisando numa pedra cortante ou arrancando uma unha ou um pedaço de pele dos dedos do pé, ou então cortando a minha mão com alguma ferramenta. Só raras vezes pude fazer uma atadura, na maioria dos casos, porém, a complicação passou em seguida. Como já disse, as cabras no início me deram muita dor de cabeça, quando não queriam me obedecer, porque eu não sabia muito bem como lhes dar ordens."

(Ouve-se um barulho de vozes, que encobre as palavras seguintes, até que se consiga entender de novo):

Iffland: Deus do Céu, será que o diabo anda às soltas lá dentro? Retomando: "Quem quiser ser um homem de bem e ser considerado como tal, deve precaver-se de pombas e de cabras", escreve o nosso homenzinho. "É verdade que na condição pastoril existe um monte de adversidades desse ou daquele tipo. Porém, os dias ruins são amplamente compensados pelos dias bons, em que nem um rei se sente tão bem. Na Floresta das Couves, uma faia tinha acabado de..."

(Ouve-se de novo um barulho de vozes, desta vez muito mais forte.)

Iffland: Mas isso aqui é insuportável! Só um momento, já vamos ter silêncio. Era só o que faltava!

(Ouve-se ranger uma porta. – Em seguida, duas vozes estranhas):

Pastor: Fico muito contente de encontrar o senhor tão bem-humorado. Tenho mais de um pedido de favor a lhe fazer?

Diretor da Repartição Florestal: A mim? Por quê? Como assim?

Pastor: O senhor já devia estar acostumado a me ver mendicando por alguém, toda vez que nos encontramos.

Unger: Mas, meu caríssimo Iffland, essa peça aí... essa peça...

Iffland: Pois é, eu quase não acredito no que estou ouvindo.

Unger: *Os Caçadores*.

Iffland: Segundo ato, sétima cena. E como eles estão se esforçando!

Unger: São amadores, não é? Um grupo particular?

Iffland: Sst! Ouça só.

Pastor: O coitado do velhinho está com a mulher doente, os filhos são muitos. É um destino terrível – Quando jovem, era hussardo, foi ferido, quase inválido e sem aposentadoria – despedido na velhice – dizem que está desesperado.

Diretor da Repartição Florestal: Coitado.

Pastor: Se pelo menos conseguíssemos fazê-lo sobreviver durante o inverno. Para tal fim organizei uma pequena coleta.

Diretor da Repartição Florestal: Deus lhe pague. Eu também queria contribuir com a minha parte. – Quem dá logo, dá em dobro.

Pastor: Mas não – tanto assim.

Diretor da Repartição Florestal: O inverno vai ser duro.

Pastor: É muito, realmente. Seria melhor menos dinheiro e um pouco de lenha.

Diretor da Repartição Florestal: A lenha pertence ao Príncipe – o dinheiro é meu. – Hoje vou dormir em paz e também, Deus queira, quando terei de ir para sempre.

Pastor: Ainda estamos longe disso, Deus queira. Mas não há dúvida: não há razão para não pensar nisso. Com efeito, deve ter-se vivido bastante bem e deve tratar-se de uma nobre alegria, para não se deixar interromper por esse tipo de pensamento. Não é por isso que a vida vale menos.

Diretor da Repartição Florestal: O que me deixa acabrunhado é quando alguém se empenha tanto para pintar a vida e o mundo em preto e branco.

Pastor: A vida do homem está cheia de bem-aventurança. Apenas deveriam ensinar-nos, desde cedo, a não imaginá-la nem brilhante nem ininterrupta. No ambiente de um bom lar existem alegrias mil, e mesmo uma adversidade enfrentada de cabeça erguida é também uma espécie de felicidade. A dignidade do pai de família é a primeira e a mais nobre que conheço. Um filantropo, bom cidadão, carinhoso marido e pai, no meio...

(De repente, a voz pára.)

Heinzmann: Já se sabia, ele não resistiu. Entrou.

Unger: É um bom sujeito. Agora vai ensaiar *Os Caçadores* com essas boas crianças de Leipzig, e na hora da solene estréia, no teatro da Redoute, elas vão poder dizer: Direção geral de Iffland.

Segundo Literato: Sr. Unger, sei do seu bom relacionamento com Iffland. Mas, cá entre nós, posso me permitir perguntar se dá para agüentar tudo isso? É possível sempre ouvir de novo essas tiradas de humanismo e de filantropia? O senhor às vezes não sente asco diante dessa virtude que nada mais é que uma bonomia instintiva sem conteúdo? Às vezes surpreendo em mim um sentimento do tipo daqueles que tenho, quando leio nos jornais sobre um daqueles bandidos assassinos, como ele tratava bem a seu cachorro ou a seu cavalo.

Heinzmann: Num ponto, o senhor pode ter razão. A ostentação das boas ações, nessas peças, é algo contrário ao gosto mais refinado.

Unger: O senhor pode criticar Kotzebue nesses termos. Mas pôr aquele escrevinhador na mesma panela que o meu amigo Iffland, é algo que não aprovo.

Segundo Literato: Deixemos Iffland de lado. E se o senhor quiser, devo meus agradecimentos mesmo a Kotzebue. O senhor chegou a ver seus horrorosos *Índios na Inglaterra*? Se alguém quiser compreender de verdade o que Kant queria dizer com o imperativo categórico – com aquele ferrenho "deverás", que aniquila quaisquer circunstâncias secundárias, não apenas como lei ética, mas como apoio interior para qualquer caráter poético –, é só olhar os moluscos com os quais nosso dramaturgo mais aplaudido povoou o teatro alemão.

Unger: Em todo caso, é lícito perguntar, para quem afinal de contas estamos trabalhando nesta nossa Alemanha, onde ainda hoje é possível publicar um alfarrábio daqueles que o Clas está vendendo em Berlim.

Heinzmann: Não sei de que está falando.

Unger: Está vendendo por doze vinténs. O senhor não chegou a ver? Um periódico, em que reuniu Goethe e Schiller com Kotzebue e Iffland.

Segundo Literato: Algo absolutamente indigno. O senhor tem toda a razão. Mas a coisa tem ainda outro aspecto, que é o mais triste de todos. Isso revela que um autor como Kotzebue sentia Goethe e Schiller, na melhor das hipóteses, como concorrentes, mas nunca como um real inimigo, perigoso e intransigente.

Unger: O senhor está esquecendo as *Xênias*.

Segundo Literato: As *Xênias*: O senhor sabe tão bem quanto eu que foram um fracasso. E esse é um julgamento bastante moderado.

Heinzmann: Não posso compartilhar sua indignação. Afinal, o senhor tem de considerar o público tal como é. O senhor sabe muito bem que, há vinte anos, não perco uma Feira de Livros. Nessas ocasiões, encontra-se muita gente e também ouve-se uma série de coisas não destinadas para o público. O senhor sabe quantos assinantes Göschen conseguiu para a edição de Goethe, que ele publicou entre 87 e 90? Peguei os números com o próprio. Seiscentos! Quanto às edições de obras isoladas, parece que a vendagem era pior ainda. Da *Ifigênia* e do *Egmont*, trezentos exemplares. Sem falar do *Clavigo* ou do *Götz*.

Unger: Meu caro amigo, o senhor não pode culpar o público por tudo isso. O senhor sabe muito bem o quanto nos prejudicam as impressões clandestinas. Para cada exemplar legalmente impresso, pode contar dez ou vinte exemplares ilegais.

Heinzmann: Então, vou lhe contar uma outra história. Na viagem para cá, fiz escala em Kreuznach. Lá, meu amigo Kehr se estabeleceu no ano passado com uma biblioteca circulante: Schiller, Goethe, Lessing, Klopstock, Wieland, Gellert, Wagner, Kleist, Hölty, Matthisson, etc. Pois é, ninguém quer ler estes autores. Confirma-se o dito de Bürger, que distingue entre leituras do povo e leituras da plebe.

Segundo Literato: O ar aqui continuará irrespirável enquanto não tivermos acabado com a dominação obtusa e auto-suficiente dos Nicolai, Garve, Biester, Gedeke e outros da mesma laia berlinense, e colocado Schlegel e Novalis no lugar que eles merecem.

Heinzmann: O senhor está brincando!

Segundo Literato: Sem luta não há vitória. Se Schiller e Goethe não querem lutar, precisamos plantar nossas esperanças numa geração mais nova.

Heinzmann: Das artimanhas estratégicas desses jovens eu posso ao menos dar-lhe uma amostra. Friedrich Schlegel brincou com a idéia, se a vendagem da revista *Athenäum* não pudesse ser incrementada se viesse acompanhada de pães de mel como brinde.

Unger: Uma idéia bem moderna. No entanto, nesse ponto Schiller é mais maquiavélico. Quando a revista *Die Horen* acabou por falta de vendagem, ele sugeriu à Editora Cotta inserir no último número um artigo subversivo, para que a revista acabasse de modo ilustre.

Heinzmann: Meus senhores, eu diria que estes assentos não são dos mais confortáveis. Minha coluna ainda se ressente da viagem na diligência. Além do mais, não

creio que Breitkopf apareça aqui antes do meio-dia. Que tal um pequeno passeio até a Confeitaria Richter?

(Ouve-se um rufar de tambores ou um som de corneta, acompanhado da Voz de Um Arauto):

Comunicamos aos Ilustres senhores visitantes da Feira do Livro, e em particular aos mui prezados senhores livreiros, editores e donos de sebo, como também aos senhores professores, pastores e demais pessoas da mesma condição que começa neste momento no Urso de Prata o grande leilão de livros raros por parte dos Srs. Haude e Spener de Berlim, livreiros da Corte e da Academia de Ciências.

Unger: Nesse caso, prefiro tomar meu café da manhã no Urso de Prata.

Segundo Literato: Caso contrário, Sr. Conselheiro, este seria o primeiro leilão de livros de que não participasse... Não se incomode, Sr. Heinzmann. Acho que ainda nos veremos.

Leiloeiro: Da autoria do Sr. Veit Ludwig von Seckendorf, Conselheiro Titular do Príncipe Eleitor de Brandenburgo e Curador da Universidade de Halle na Saxônia: *Discursos políticos e morais sobre Marci Annaei Lucani Pharsalia, traduzidos para o alemão de maneira singularmente nova, acompanhados folha por folha do texto latim, além de um glossário das expressões difíceis ou obscuras e de um registro necessário*, Leipzig, 1695...

Voz de Um Cliente: Dezoito vinténs.

Unger: Um título desses hoje em dia não se pode mais ousar imprimir. Nem o editor nem o autor querem se expandir muito na página de rosto.

(Ouve-se o golpe do martelo.)

Leiloeiro: Número duzentos e onze. *Espelho dos príncipes*, isto é, *Anti-Maquiavel* ou *A arte de governar*, Estrasburgo, 1624.

Voz de Outro Cliente: Um táler.

Unger: A Edição em latim, de 1577, é considerada rara, no entanto a edição alemã o é muito mais e conhecida apenas de poucas pessoas... Dois táleres.

Voz do Outro Cliente: Dois táleres e dez vinténs.

Unger: Três táleres.

Leiloeiro: Um, dois, três.

(Ouve-se o golpe do martelo.)

Leiloeiro: A oferta era de quem?

Unger: Livreiro Johann Friedrich Unger, de Berlim.

Leiloeiro: Número duzentos e doze. Escritos de Johann Wolfgang Goethe, Leipzig, Editora Georg Joachim Göschen, 1787 até 90. Dessa bela edição temos aqui infelizmente apenas o sétimo volume.

Unger: Ora, o sétimo volume, Sr. Professor, é justamente...

(Gongo.)

Voz do Século XIX: O *Fausto!* A lenda universal da burguesia alemã, começando no palco mundano, terminando no proscênio do palco celeste, começando com o diabo infernal da magia negra, ascendendo até os diabos mundanos da arte política, começando com aparições, terminando com vozes. Um pequeno teatro de bonecos, próprio das feiras populares, se abriu para registrar os sofrimentos e as humilhações da burguesia alemã, mas com isso também sua história e, no coração dessa história, a imagem da Antiguidade clássica, Helena e o palácio de Esparta.

Locutor: Silêncio! Como você se atreve a se antecipar a mim?

Voz do Século XIX: Eu sou o Século XIX e já me antecipei a figuras bem mais importantes. Eu me antecipei aos clássicos, antes de terem terminado de escrever e fui recebido pelo maior deles – depois de ele ter visto apenas um quarto da minha fisionomia – de tal maneira que tenho todo o direito de me fazer ouvir aqui.

Locutor: E como é que ele teria recebido a você, na sua opinião? Presumo que esteja falando de Goethe.

Voz do Século XIX: Pelo visto, o senhor está a par. Sobre mim, disse Goethe: "Tudo hoje em dia é ultrapassado, tudo transcende incessantemente. No pensamento como na ação. Ninguém conhece a ninguém. Ninguém compreende o meio em que vive e trabalha, nem o material com que está trabalhando. Riqueza e rapidez, eis o que o mundo admira e o que todo o mundo quer. Ferrovias, correio expresso, navios a vapor, e todas as possíveis facilidades de comunicação são as coisas que o mundo culto deseja a fim de se sofisticar e assim persistir na mediocridade. No fundo, é o século dos homens práticos, de compreensão rápida, de muitas aptidões, homens que se sentem superiores em relação à massa, embora eles próprios não tenham talento para as coisas mais elevadas. Atenhamo-nos tanto quanto possível ao espírito em que fomos educados; nós seremos, com mais alguns poucos, os últimos remanescentes de uma época que tão cedo não retornará."

Locutor: Essa não é nenhuma razão para você se orgulhar da recepção que lhe foi feita.

Voz do Século XIX: Eu a honrei. Divulguei em ampla escala uma cultura média, tal como Goethe profetizou.

Locutor: Uma cultura média? Enquanto durava o seu século XIX, os alemães nem sequer abriram seu maior livro de poemas. Não faz muito tempo que Cotta vendeu os últimos exemplares do *Divã ocidental-oriental* que estavam no depósito.

Voz do Século XIX: Eram caros demais. Joguei no mercado edições que foram efetivamente divulgadas.

Locutor: Divulgadas para pessoas às quais faltava tempo para a leitura.

Voz do Século XIX: Mas ao mesmo tempo meu século ofereceu ao espírito humano meios de divulgação mais rápidos que a leitura.

Locutor: Em outras palavras: institucionalizou a tirania do minuto, cujo flagelo sentimos aqui também.

(Ouve-se agora o tique-taque de um ponteiro de segundos.)

Voz do Século XIX: O próprio Goethe deu as boas-vindas a esse tique-taque e ordenou a seus netos a se arranjarem com ele.

(Os versos seguintes são pronunciados de modo escandido, acompanhando por assim dizer o ponteiro de segundos):

"A hora tem sessenta deles,
Mais de mil tem o dia.
Meu filho, repare bem
O quanto se consegue realizar."

1932

4. DOIS TIPOS DE POPULARIDADE *

Observações básicas sobre uma radiopeça

A peça radiofônica *O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam* procura levar em conta algumas reflexões básicas sobre o tipo de popularidade que o rádio deve buscar nas suas amostras literárias. Se o rádio se apresentou de maneira revolucionária sob tantos aspectos, deveria sê-lo antes de mais nada com relação ao que se entende por popularidade. Na maneira de ver tradicional, a popularização – por valiosa que seja – é um produto derivado. Isso é bastante fácil de explicar, já que, antes do surgimento do rádio, quase não se conheciam meios de divulgação que fossem propriamente populares ou correspondessem a finalidades de educação popular. Existia o livro, existia a palestra, existia o periódico: todos, no entanto, eram formas de comunicação que não se distinguiam em nada daquelas, através das quais a pesquisa científica transmitia seus progressos para os especialistas. A popularização se realizava, portanto, dentro das mesmas formas que a apresentação científica, e por isso estava privada de originalidade metodológica. Bastava-lhe revestir o conteúdo de certas áreas do saber de uma forma mais ou menos atraente, talvez também procurar elementos de motivação na experiência cotidiana, no bom-senso das pessoas: porém, o saber que ela oferecia era sempre de segunda mão. A popularização era uma técnica subordinada, o que ficou comprovado pela sua avaliação pública.

O rádio – eis uma das conseqüências mais notáveis – revolucionou esse estado de coisas. Em virtude da possibilidade técnica inaugurada por ele, de dirigir-se na mesma hora a massas ilimitadas de pessoas, a popularização ultrapassou o caráter da intenção filantrópica e se tornou uma tarefa com leis próprias de essência e de forma, que se diferencia dos métodos tradicionais de modo tão nítido como a moderna técnica publicitária das tentativas do século passado. Para a experiência isso quer dizer o seguinte: a popularização de estilo tradicional se baseava num conhecimento científico consolidado e experimentado, e o apresentava tal como a própria ciência o tinha desenvolvido, eliminando porém os pensamentos mais difíceis. O traço essencial desse tipo de popularização era a omissão; seu modelo permanecia, por assim dizer, o livro didático com as partes principais impressas em tipos grandes e as digressões em tipos pequenos. Tal procedimento, porém, é insatisfatório para o tipo de popularização proposta pelo rádio: muito mais abrangente, mas também muito mais intensa. Ela exige total transformação e reorganização do material, do

* Walter Benjamin, "Zweierlei Volkstümlichkeit", *in*: *G.S.*, IV, pp. 671-73, Trad. Willi Bolle.

ponto de vista da popularidade. Não basta portanto lançar como isca um elemento atual qualquer a fim de despertar a curiosidade do ouvinte, para oferecer-lhe em seguida algo que ele poderia aprender também num curso qualquer de cultura geral. Pelo contrário, importa transmitir-lhe a certeza de que o seu próprio interesse pela matéria possui um valor objetivo, e que o seu modo de perguntar, mesmo que não aconteça diante do microfone, visa a obter conhecimentos científicos novos. Assim, a relação exterior que reinava antes entre ciência e popularidade, é substituída por um procedimento novo que a própria ciência não pode mais ignorar. Pois aqui se trata de uma popularidade que não apenas orienta o saber em direção ao público, mas ao mesmo tempo orienta o público em direção ao saber. Em suma: o interesse autenticamente popular é sempre ativo, transforma a matéria do saber e atua sobre a própria ciência.

Quanto maior a vivacidade exigida, por parte da forma em que se realiza tal trabalho didático, tanto mais imprescindível a exigência de que se desenvolva realmente um saber vivo, não apenas uma vitalidade abstrata, não-verificável, genérica. Por isso, tudo o que foi dito vale sobretudo para a peça radiofônica, na medida em que tem caráter didático. Quanto à radiopeça literária, não lhe seriam de muita utilidade diálogos artificialmente construídos a partir de citações ou leituras de passagens de livros ou cartas – tampouco quanto a audácia duvidosa de colocar na boca de Goethe ou Kleist diante do microfone a linguagem do autor do roteiro. E já que uma coisa é tão duvidosa quanto a outra, existe apenas uma saída: enfrentar diretamente a problemática científica. Foi essa a intenção da minha tentativa. Não aparecem em cena os campeões de cultura alemã em pessoa, e nem se considerou como certo apresentar ao ouvinte uma amostra do maior número possível de obras. Para alcançar a profundidade, partiu-se propositalmente da superfície. Tentou-se apresentar aos ouvintes algo que existia de fato em formas tão freqüentes e tão comuns que era possível construir o típico: não a literatura, mas a conversa literária daquela época. Ora, essa conversa, tal como se deu nas cafeterias e nas feiras de livros, em leilões e passeios, lançando múltiplas luzes sobre correntes literárias e jornais, censura e comércio do livro, cultura jovem e bibliotecas circulantes, Filosofia das Luzes e obscurantismo – essa conversa está também estreitamente ligada às questões da ciência literária progressiva, que procura cada vez mais pesquisar as condições de produção literária em determinadas circunstâncias históricas. A conversa sobre preços de livros, artigos de revista, ensaios polêmicos, novidades literárias – a coisa mais superficial que se possa imaginar – é uma das tarefas menos superficiais para a ciência, no momento em que se trata de reunir esses fragmentos, recriar essa conversa, o que exige notáveis esforços de pesquisa nas fontes. Em suma: este trabalho radiofônico tenta entrar em contato íntimo com as pesquisas recentemente realizadas no campo da assim chamada sociologia do público. Seria o melhor incentivo para esta tentativa, se pudesse cativar ao mesmo tempo o especialista e o leigo, embora por razões diferentes. Com isso, o conceito de uma nova popularidade parece ter encontrado sua definição mais simples.

1932

5. A TEORIA DO CONHECIMENTO ARTÍSTICO NA PRIMEIRA FASE DO ROMANTISMO *

A arte é um desígnio do meio de reflexão, provavelmente o mais fecundo que este recebeu. A crítica de arte é o conhecimento do objeto nesse meio de reflexão. Na análise que segue, procurar-se-á demonstrar a importância que a concepção da arte, como um meio de reflexão, tem para o conhecimento de sua idéia e de suas configurações, bem como para a teoria desse conhecimento. Esta questão é de tal forma fomentada por tudo que lhe precede, que basta apenas uma recapitulação para que as reflexões se desloquem do método da crítica romântica da arte para seu resultado prático. Obviamente seria totalmente errôneo procurar nos românticos um motivo especial que os teria levado a ver a arte como um meio de reflexão. Para eles, essa interpretação de tudo o que é real e, portanto, também da arte, era um credo metafísico. Não foi, como já sugerido na introdução, o princípio metafísico central de sua visão do mundo; para tal, seu peso especificamente metafísico é muito pequeno. Todavia, por mais que essa proposição precise ser tratada, neste contexto, de forma análoga a uma hipótese científica, esclarecida apenas imanentemente e desdobrada em seu resultado para a concepção dos objetos, não se deve esquecer que em uma análise da metafísica romântica, do conceito romântico de história, essa percepção metafísica de tudo o que é real como de algo pensante manifestaria ainda outros aspectos que não ocorrem com relação à teoria da arte, para a qual seu teor epistemológico é de importância capital. Seu significado metafísico, no entanto, não será propriamente abrangido neste estudo e, sim, apenas mencionado na teoria romântica da arte, a qual, sem a menor dúvida, atinge diretamente a profundeza metafísica do pensamento romântico.

Em uma passagem das preleções de Friedrich Schlegel, pode-se ainda perceber um fraco eco do pensamento que o impressionou fortemente, na época da revista *Athenäum*, determinando sua teoria da arte. "Há... uma forma de pensamento que produz algo e que tem, por isso, grande semelhança formal com a capacidade criadora que atribuímos ao Eu da natureza e ao Eu do mundo: o fazer poético. Este cria, de certo modo, sua própria matéria."[1] Nesta passagem, o pensamento não tem

* Walter Benjamin, "Die frühromantische Theorie der Kunsterkenntnis", *in*: *G.S.*, I, pp. 62-72. Trad. Ruth Röhl. Este texto é um capítulo da tese de doutoramento de W. B., *O conceito da crítica artística no Romantismo alemão* (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*), defendida na Universidade de Berna em 1919. (N.T.)

1. Friedrich Schlegel, *Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806*, ed. por C.J.H. Windischmann, vol. 2, Bonn, 1846, 2ª ed., p. 63.

mais nenhum significado. É, porém, a expressão nítida do ponto de vista mais antigo de Schlegel, segundo o qual a reflexão, então tida por ele como arte, era absolutamente criativa, completa em seu conteúdo. Assim, na época a que se refere esta análise, ele também não conhecia ainda aquela moderação do conceito de reflexão que o leva a confrontar, nas preleções, a reflexão com a vontade que a limita. Antes ele apenas conhecia uma limitação autônoma, relativa, da reflexão por si mesma que, como se evidenciará, desempenha um papel importante na teoria da arte. A fraqueza e o formalismo da obra tardia de Schlegel devem-se à limitação da onipotência criadora da reflexão, que antes se manifestara, para ele, de forma mais evidente, na arte. Nos primeiros escritos, Schlegel qualifica a arte como um meio de expressão, usando da mesma clareza que naquela passagem das preleções, apenas no famoso fragmento 116 do *Athenäum*, onde se lê que a poesia romântica é a que "mais pode pairar – nas asas da reflexão poética –, no espaço intermediário entre o representado e o representante,[2] livre de todo e qualquer interesse...", podendo "continuamente potenciar essa reflexão e multiplicá-la como numa série infinita de espelhos". Acerca da relação produtiva e receptiva para com a arte, diz ele: "A essência do sentimento poético reside, talvez, no fato de que o indivíduo se pode... mostrar sensível a impressões originadas nele próprio."[3] Isto significa que o ponto neutro da reflexão, o ponto em que ela surge do nada, é o sentimento poético. É difícil julgar se nessa formulação há uma referência à teoria kantiana do jogo livre da capacidade afetiva, no qual o objeto se retrai como um nada, para ser apenas ensejo de uma disposição interior, autônoma do espírito. Ademais, a pesquisa da relação entre a teoria da arte da primeira fase do Romantismo e a de Kant não se enquadra nesta monografia sobre o conceito romântico da crítica de arte, uma vez que, a partir daqui, não se pode entender essa relação. Em muitas colocações, Novalis também deu a entender que a estrutura binária da arte é a do meio de reflexão. A formulação "A arte poética é, provavelmente, apenas o uso produtivo, ativo e arbitrário de nossos órgãos – talvez o próprio pensar não seja algo muito diferente –, o que torna o pensar idêntico ao fazer poético"[4] é muito semelhante à já citada passagem das preleções de Schlegel, e aponta nessa direção. Novalis concebe a arte nitidamente como o meio de reflexão *kat' exokhén*; na verdade, emprega a palavra arte como termo técnico para o mesmo, quando diz: "O início do Eu é meramente ideal... o início surge após o Eu; por isso o Eu não pode ter-se iniciado. Isso nos leva a deduzir que nos encontramos, aqui, no âmbito da arte."[5] E quanto à sua pergunta "Há uma arte inventiva sem dados, uma arte inventiva absoluta?",[6] se por um lado se tem uma indagação acerca de uma origem neutra

2. O poeta e seu objeto devem ser considerados, aqui, pólos de reflexão.

3. *Friedrich Schlegel, 1794-1802. Seine prosaischen Jugendschriften*, ed. por J. Minor, 2 vols., Viena 1909, 2ª ed., *A*, 433. (Os fragmentos do *Athenäum* (*A*) são citados pelo número com que constam da edição de Minor.)

4. Novalis, *Schriften*. 4 vols., orgs. por J. Minor, Iena, 1907, III, p. 14.

5. *Schriften*, p. 496.

6. *Schriften*, p. 478.

absoluta da reflexão, por outro ele próprio havia caracterizado em seus escritos, e com muita freqüência, a arte poética como aquela arte inventiva absoluta sem dados. Ele protesta contra a teoria da artificialidade de Shakespeare, defendida pelos irmãos Schlegel, lembrando-lhes que a arte "se assemelha à natureza que se autocontempla, se auto-imita, se autoconfigura".[7] Esta afirmação expressa mais o desejo de preservar a integridade e a unidade do meio de reflexão que a opinião de que a natureza é o substrato tanto da reflexão quanto da arte. Assim Novalis acha, nessa passagem, o termo "natureza" mais apropriado que o termo "arte", devendo-se, em sua opinião, manter essa designação, que não representa senão o absoluto, também para as manifestações da poesia. Freqüentemente, porém, ele vai considerar a arte, exatamente como Schlegel, o protótipo do meio de reflexão e, então, dizer: "A natureza cria, o espírito produz. Il est beaucoup plus commode d'être fait que de se faire lui-même (sic!)."[8] A reflexão é, portanto, o primordial e o construtivo da arte, bem como de tudo que é espiritual. Assim, a religião só surge no momento em que "o coração... é sensível a si mesmo",[9] e a poesia "é um ser que se autoconfigura".[10]

O conhecimento no meio de reflexão da arte é a tarefa da crítica da arte. Para ela, são válidas todas aquelas leis que existem, de modo geral, para o conhecimento do objeto no meio de reflexão. A crítica é, pois, para a obra de arte, o mesmo que a observação para o objeto da natureza; são as mesmas leis que se manifestam, modificadas, em objetos diferentes. Quando Novalis diz "O que é, simultaneamente, pensamento e observação, é um embrião crítico",[11] expressa – embora em discurso tautológico, pois a observação é um processo mental – o parentesco próximo entre crítica e observação. Portanto, a crítica é, por assim dizer, um experimento com a obra de arte, o qual a faz refletir sobre si mesma e a conduz à autoconsciência e ao autoconhecimento. "A verdadeira resenha deveria ser... o resultado e a representação de um experimento filológico e de uma pesquisa literária".[12] Novamente Schlegel considera uma "pesquisa desse tipo... um experimento histórico"[13] e, em 1800, num retrospecto sobre sua atividade crítica, afirma: "Eu não vou deixar de experimentar com as obras de arte poética e filosófica, no meu interesse e no da ciência, como tenho feito até agora."[14] O sujeito da reflexão é, no fundo, a própria obra de arte, e o experimento não consiste na reflexão sobre a obra, reflexão esta que não poderia mudá-la em essência, conforme o espírito da crítica de arte romântica e, sim, na reflexão dentro da obra, no desdobramento da reflexão, o que significa, para o romântico, desdobramento do espírito.

7. *Schriften*, p. 277.
8. *Schriften*, p. 490.
9. *Schriften*, pp. 278-79.
10. *Schriften*, p. 331.
11. *Schriften*, p. 440.
12. F. Schlegel, *Jugendschriften*, *A*, 403.
13. *A*, 427.
14. *Jugendschriften*, II, p. 423.

Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, é autoconhecimento da própria obra; na medida em que ela avalia a obra de arte, a própria obra se avalia. Nesta última acepção, a crítica ultrapassa a observação; nela evidencia-se a diferença entre o objeto artístico e o objeto da natureza, o qual não permite juízo algum. É do conhecimento dos românticos a idéia da auto-avaliação com base na reflexão, também fora do âmbito da arte. Assim, lê-se em Novalis: "A filosofia das ciências apresenta... três períodos. Um primeiro, tético, de auto-reflexão da ciência, um segundo, de auto-avaliação antinômica, contrário da ciência, e um terceiro, que é simultaneamente auto-reflexão e auto-avaliação sincríticas."[15] Quanto à auto-avaliação na arte, lê-se na resenha do *Wilhelm Meister*, significativa para a teoria da crítica de Schlegel: "Por sorte trata-se justamente de uma das obras que se auto-avaliam."[16] Novalis diz: "A resenha é o complemento do livro. Algumas obras não precisam de resenha, apenas de uma nota; elas já contêm a resenha."[17]

Todavia, não se pode chamar essa auto-avaliação na reflexão propriamente de avaliação. O fato é que, nela, um momento necessário de toda avaliação – o negativo – se atrofia totalmente. Embora em qualquer reflexão o espírito ultrapasse todas as etapas de reflexão anteriores, negando-as desta forma – justamente o que dá à reflexão à primeira vista o colorido crítico –, o momento positivo dessa intensificação da consciência prevalece nitidamente sobre o negativo. Esta avaliação do processo da reflexão está explícita nas palavras de Novalis: "O ato de se ultrapassar a si mesmo é em toda parte o mais elevado, a origem, a gênese da vida... Assim, toda a filosofia principia no momento em que o filósofo filosofa a si mesmo, isto é, se consome... e se renova ao mesmo tempo... Assim, toda a ética viva principia quando eu ajo por virtude contra a virtude; assim se inicia a vida da virtude, por meio da qual a capacidade talvez aumente infinitamente."[18] De forma igualmente positiva, os românticos avaliam a auto-reflexão na obra de arte. Para a intensificação da consciência da obra através da crítica, Schlegel encontrou, num trocadilho, uma expressão muito significativa. Em uma carta a Schleiermacher, ele chama seu ensaio "Über Goethe's Meister" (*Sobre o Wilhelm Meister de Goethe*), publicado na revista *Athenäum*, concisamente de *Übermeister* (*Super-Meister*),[19] uma expressão excelente para a intenção última dessa crítica, a qual, mais que qualquer outra, se relaciona com seu conceito de crítica de arte. Também em outras ocasiões ele gosta de usar expressões semelhantes, sem que se possa determinar se elas se baseiam na mesma disposição de espírito, porque não são escritas em uma única palavra.[20] O momento da autodestruição, a possível negação na reflexão não pode, portanto, ter

15. Novalis, *Schriften*, p. 441.

16. F. Schlegel, *Jugendschriften*, II, p. 172.

17. Novalis, *Schriften*, p. 460.

18. *Schriften*, p. 318.

19. *Aus Schleiermachers Leben. In Briefen.* Cartas orgs. por L. Jonas e eds. por W. Dilthey, 4 vols., Berlim, 1858-1863, III, p. 75.

20. Caroline Schlegel, *Briefe.* Cartas eds. por G. Waitz, 2 vols., Leipzig, 1871, I, p. 257; *Aus Schleiermachers Leben*, III, p. 138.

importância em relação ao momento totalmente positivo de ampliação da consciência da pessoa que reflete. Assim, uma análise do conceito romântico da crítica conduz imediatamente àquele traço que se evidenciará cada vez mais, fundamentando-se de diversas maneiras no decorrer do trabalho: a absoluta positividade dessa crítica, fato que a torna radicalmente distinta de seu conceito moderno, que vê nela uma instância negativa.

Todo conhecimento crítico de uma obra, como reflexão dentro dela, não é outra coisa senão um nível de consciência mais elevado da mesma, surgido espontaneamente. Essa intensificação da consciência, na crítica, é, em princípio, infinita; a crítica é, portanto, o meio no qual a limitação de cada obra é metodicamente confrontada com o caráter infinito da arte, transformando-se em arte no final, pois esta é obviamente infinita como meio de reflexão. De um modo geral, Novalis chamou o ato de refletir dentro desse meio, conforme o explanado acima, de *romantizar*, pensando, com certeza, não apenas na arte. Todavia, o que ele assim descreve é exatamente o procedimento da crítica de arte. "Tornar absoluto, universalizar, classificar o momento individual... é a própria essência do romantizar."[21] "Na medida em que eu dou ao finito uma aparência infinita..., eu o romantizo."[22] Também da perspectiva do crítico – pois como tal se deve compreender o "verdadeiro leitor" da seguinte observação –, ele caracteriza a tarefa da crítica: "O verdadeiro leitor deve ser a ampliação do autor. Ele é a instância mais elevada, que recebe da instância inferior o objeto já preelaborado. Na leitura, o sentimento... separa novamente os aspectos bruto e elaborado do livro e, se o leitor trabalhasse o livro de acordo com suas idéias, um segundo leitor decantaria ainda mais e, assim, ...o público leitor acabaria se tornando membro do espírito operante."[23] Isto é, cada obra de arte deve se resolver no meio da arte, mas esse processo só pode se apresentar adequadamente, isto é, através de uma pluralidade de críticos que se revezam, se estes não forem intelectos empíricos e, sim, níveis personificados de reflexão. É evidente que a potencialização da reflexão, na obra, também pode ser designada como tal em sua crítica, a qual tem, ela própria, inúmeros degraus. Neste sentido, lê-se em Schlegel: "Toda resenha filosófica[24] deveria ser, ao mesmo tempo, filosofia das resenhas."[25] Nunca esse comportamento crítico pode entrar em conflito com a recepção primeira da obra de arte, baseada no puro sentimento, pois ele é tanto a intensificação da obra em si, quanto a intensificação de sua compreensão e de sua recepção. Na crítica do *Wilhelm Meister*, diz Schlegel: "É belo e necessário entregar-se totalmente à impressão de um poema... e confirmar o sentimento através da reflexão, elevá-lo a pensamento... e complementá-lo... apenas no particular. Mas não é menos necessário saber abstrair de todas as coisas o que é particular, e captar o geral como algo que paira."[26] Essa apreensão do geral é entendida como

21. Novalis, *Schriften*, p. 499.
22. *Schriften*, p. 304.
23. *Schriften*, p. 34.
24. Um adjetivo que provavelmente deve qualificar sua dignidade, não seu objeto.
25. F. Schlegel, *Jugendschriften, A*, 44.
26. *Jugendschriften*, II, p. 169.

algo que paira, porque diz respeito à reflexão que se intensifica infinitamente e não se fixa de forma duradoura em nenhuma consideração, como está sugerido no fragmento 116 de Schlegel, no *Athenäum*. Assim, a reflexão apreende justamente os momentos centrais, isto é, gerais da obra, e os mergulha no meio da arte, precisamente como a crítica do *Wilhelm Meister* quer mostrar. Examinando melhor, Schlegel pretende encontrar, na função que os diversos gêneros artísticos desempenham na formação do herói, uma alusão velada a uma sistemática, cujo desenvolvimento e ordenação de forma nítida, na totalidade artística, é uma tarefa da crítica da obra. Cabe a esta apenas desvelar a estrutura secreta da obra em si, pôr em execução suas intenções ocultas. No sentido da própria obra, isto é, em sua reflexão, a totalidade artística deve ultrapassá-la, torná-la absoluta. Está claro que, para os românticos, a crítica é muito menos a avaliação de uma obra que o método de seu arremate. Nesse sentido eles exigiram uma crítica poética, aboliram a diferença entre crítica e poesia ao afirmar: "A poesia só pode ser criticada através da poesia. Um juízo sobre a arte que não é, ele próprio, uma obra de arte, ...como representação de uma impressão necessária em seu devir,[27] ... não tem lugar algum no reino da arte."[28] "Essa crítica poética... tornará a representar a representação, pretenderá configurar mais uma vez o já configurado..., complementará, rejuvenescerá, reorganizará a obra."[29] Pois a obra é incompleta: "Só o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar adiante. O completo só é fruído. Caso queiramos compreender a natureza, precisamos supô-la incompleta."[30] O mesmo é válido para a obra de arte, mas não em sentido fictício e, sim, real. Em comparação com o absoluto da arte, toda obra

27. Isto é, como desenvolvimento da reflexão imanente à obra de arte.

28. F. Schlegel, *Jugendschriften*, fragmento da revista *Lyzeum*, 117.

29. *Jugendschriften*, II, p. 177. Esta crítica poética que, segundo a resenha do *Wilhelm Meister*, deve dizer respeito única e exclusivamente a "poetas e artistas", é quase sempre a do próprio Schlegel, é o gênero de crítica que ele mais aprecia. Para defini-la em relação à *característica*, explícita na passagem citada, deve-se tomar como termo de comparação a seguinte observação da resenha de Woldemar: "Somente uma filosofia, que realmente atingiu (ou quase atingiu) um ponto máximo em um nível cultural necessário do espírito filosófico, pode se sistematizar e, mediante abolição de exageros e preenchimento de lacunas, tornar-se mais coerente em si e mais fiel a seu próprio sentido. Uma filosofia, pelo contrário,... cujo fundamento, meta, leis e totalidade não são filosóficos e, sim, pessoais, só pode ser caracterizada." (*Jugendschriften*, II, pp. 89-90. Portanto, a característica é, por um lado, adequada à obra medíocre e, por outro, segundo a resenha do *Wilhelm Meister*, o procedimento do crítico não-poético. Rudolf Haym (*Die Romantische Schule*. Berlim, 1870, p. 277) tem razão em ver uma atitude crítica nesse ato de sistematizar e complementar, da mesma forma como Schlegel define crítica poética, no sentido acima exposto, em relação à arte poética. Assim, o título *Charakteristiken und Kritiken* (*Características e críticas*), dado pelos irmãos Schlegel à coleção de suas resenhas, põe em confronto crítica não-poética e crítica poética. A primeira, isto é, a característica, não tem nada a ver com o essencial do conceito de crítica de arte, segundo Schlegel.

30. Novalis, *Schriften*, pp. 104-05. Cf. W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik*..., cap. 4 ("A teoria do conhecimento da natureza na primeira fase do Romantismo alemão"): O objeto é intensificado, completado no conhecimento; portanto, só pode ser conhecido quando é incompleto. Esta idéia está relacionada com o problema da aprendizagem, da *anámnesis*, do saber ainda não consciente e suas tentativas místicas de solução, segundo as quais o objeto em questão é justamente um objeto incompleto, isto é, intrinsecamente dado.

é incompleta, ou – o que significa o mesmo – é incompleta em comparação com sua própria idéia absoluta. "Por conseguinte, deveria haver periódicos críticos que dessem aos autores um tratamento medicinal e cirúrgico do ponto de vista artístico, e não apenas detectassem a doença e a anunciassem prazerosamente... A verdadeira polícia... procura melhorar a disposição doentia."[31] Novalis tem em mente exemplos de uma tal crítica positiva de arremate da obra, quando diz o seguinte a respeito de traduções que considera míticas: "Elas reproduzem o caráter genuíno, acabado da obra de arte individual. Elas não nos dão a obra de arte real, mas o ideal da mesma. A meu ver, não existe ainda modelo perfeito dessas traduções. Todavia, encontram-se esboços luminosos no espírito de algumas críticas e descrições de obras de arte. Para isso, é necessária uma inteligência na qual se interpenetraram espírito poético e espírito filosófico em toda a sua plenitude."[32] Ao aproximar crítica e tradução, Novalis talvez esteja pensando em uma transposição mediadora contínua da obra, de uma língua à outra, uma concepção que, em vista da natureza infinitamente enigmática da tradução, é de antemão tão lícita como qualquer outra.

"Caso se queira e deva ver como traço característico do espírito crítico moderno a negação de todo dogmatismo, a consideração pela soberania exclusiva da força criadora do artista e pensador, os irmãos Schlegel não só despertaram esse espírito crítico moderno, como também o transformaram em revelação suprema."[33] Ao afirmar isto, Enders tem em mente toda a família literária dos Schlegel. Mais que a qualquer outro membro de sua família, deve-se a Friedrich Schlegel a superação básica do dogmatismo estético, bem como – fato que Enders não menciona – a defesa igualmente importante da crítica de arte contra a tolerância cética que resulta, em última análise, do culto ilimitado da força criadora como mera força de expressão do criador. Quer dizer: por um lado ele superou as tendências do racionalismo, por outro, os momentos destrutivos do *Sturm und Drang* e, sob este último aspecto, a crítica dos séculos XIX e XX, de acordo com o ponto de vista de Schlegel, teve uma grande recaída. Ele transpôs as leis do espírito para a própria obra de arte, ao invés de fazer dela um mero subproduto da subjetividade; neste sentido, foi freqüentemente malcompreendido pelos autores modernos, os quais no fundo seguiam seu próprio modo de pensar. Pelo que foi exposto acima, pode-se avaliar a vivacidade espiritual e também a pertinácia necessárias para assegurar esse ponto de vista que, em parte, como superação do dogmatismo, se tornou a herança fácil da crítica moderna. Do ponto de vista desta, determinado por teoria alguma e, sim, apenas por uma práxis deteriorada, obviamente não se pode avaliar a abundância de pressupostos positivos incorporados à negação dos dogmas racionalistas. A crítica moderna não vê que esses pressupostos, juntamente com sua ação libertadora, asseguraram um conceito básico que, do ponto de vista teórico, certamente não poderia ter sido introduzido antes: o conceito da obra. Pois o conceito de crítica de Schlegel não conseguiu apenas a liberdade de doutrinas estéticas hetero-

31. *Schriften*, p. 30.

32. *Schriften*, pp. 16-7.

33. Carl Enders, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wissens und Werdens.* Leipzig, 1913, p. 1.

gêneas: possibilitou-as, ao contrário, na medida em que estabeleceu um critério de obra de arte diferente do convencional – o critério de uma determinada estrutura imanente à própria obra. Ele não o fez com o auxílio dos conceitos gerais de harmonia e organização que, em Herder ou Moritz, não puderam fundamentar uma crítica de arte, mas por meio de uma verdadeira teoria da arte – ainda que através de conceitos – como meio de reflexão, e da obra, como centro de reflexão. Com isso ele assegurou, do ponto de vista do objeto ou da obra, aquela autonomia no âmbito da arte, que Kant havia conferido à razão, ao criticá-la. O princípio básico da atividade crítica desde o Romantismo – a avaliação das obras segundo seus critérios imanentes – foi obtido com base em teorias românticas que, em sua forma original, certamente não satisfazem por completo nenhum pensador atual. Schlegel transfere o acento de seu, por assim dizer, novo princípio da crítica para o *Wilhelm Meister*, denominando-o "o livro novo e único por excelência, o qual pode ser compreendido apenas a partir de si mesmo".[34] Também com respeito a este princípio, Novalis é da mesma opinião de Schlegel: "Descobrir fórmulas para indivíduos artísticos, as únicas que lhes permitam ser verdadeiramente compreendidos, constitui a tarefa de um crítico artístico, cujos trabalhos fomentam a história da arte."[35] A respeito do gosto, ponto de apoio para as regras do racionalismo, quando elas não são fundamentadas apenas historicamente, diz ele: "O gosto, tomado em caráter exclusivo, só julga de forma negativa."[36]

Um conceito rigorosamente definido da obra tornou-se, portanto, através dessa teoria romântica, um correlato do conceito de crítica.

34. F. Schlegel, *Jugendschriften*, II, p. 171.

35. Novalis, *Schriften*, p. 13.

36. *Schriften*, p. 80.

PARTE II

O CRÍTICO MILITANTE

6. O AGRUPAMENTO POLÍTICO DOS ESCRITORES NA UNIÃO SOVIÉTICA*

O que distingue de maneira mais marcante a posição do escritor na União Soviética da de todos os seus colegas europeus, é a absoluta exposição pública de seu trabalho. Por isso, suas oportunidades são incomparavelmente maiores, seu controle é incomparavelmente mais rigoroso que o dos literatos ocidentais. Seu controle público através de imprensa, público e Partido é político. A censura oficial propriamente dita – como se sabe, uma censura preventiva – é, portanto, para os livros publicados, apenas um prelúdio do debate político, representado na maior parte pelas resenhas. Sob tais circunstâncias, tomar posição é para o escritor russo uma questão vital.

A tomada de posição com relação aos problemas e às palavras de ordem atuais sempre exige o maior empenho, de modo que qualquer resolução importante do Partido coloca tarefas imediatas para os escritores, e em muitos casos, romances e novelas se encontram numa relação semelhante para com o Estado como, séculos atrás, a produção de um autor para com a ideologia do seu mecenas aristocrático. Tais circunstâncias produziram necessariamente, dentro de poucos anos, agrupamentos políticos inequívocos e claramente perceptíveis entre os escritores. Essas formações de grupos dispõem de autoridade, são exclusivas e únicas. Nada ilumina melhor o seu caráter, para o literato na Europa, que o fato de as escolas artísticas e os cenáculos literários quase terem desaparecido na Rússia atual.

VAPP, a associação panrussa dos escritores proletários, é a organização líder. Abrange 7.000 membros. Sua posição: com a conquista do poder político, o proletariado russo conquistou ao mesmo tempo o direito da hegemonia intelectual e artística. Mas como, por outro lado, devido a uma evolução secular, os meios organizatórios e produtivos da criação artística ainda se encontram nas mãos da burguesia, os direitos do proletariado, também no campo da arte e da literatura, por enquanto só podem ser representados na forma da ditadura. Não faz muito tempo

* Walter Benjamin, "Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller", *in: G.S.*, II, pp. 743-47. Trad. Willi Bolle. Agradeço ao Prof. Boris Schnaiderman a ajuda na revisão dos nomes próprios. (N. T.).

que tal programa conseguiu se impor na opinião pública, embora só de modo muito restrito. O intenso revés na política cultural que, juntamente com a liquidação do comunismo de guerra, abalou também a "frente da cultura de esquerda", impediu num primeiro momento o reconhecimento oficial de uma "literatura proletária" pelo Partido. Um ano atrás, *VAPP* obteve os primeiros sucessos públicos. Dentro desse grupo, a fração extrema e ao mesmo tempo líder é a dos *napóstovtzi* – assim chamada por causa de sua revista *Na Postu* (No Posto). Sob a liderança de Averbach, ela representa a ortodoxia partidária propriamente dita. Os representantes teóricos do grupo são Lelévitch e Besymênski. Melhor: *eram* os representantes. Pois, recentemente, Lelévitch, que confessou abertamente sua simpatia para com a oposição (Zinóviev, Kâmenev), tornando-se culpado de um "desvio de esquerda", foi destituído de sua influência e afastado de Moscou. Não obstante, esse ex-mecânico continua sendo o primeiro teórico da arte da nova Rússia. Seus trabalhos tentam aperfeiçoar as bases da estética materialista elaboradas por Plekhanov. Entre os escritores que lideram o grupo, os mais conhecidos são Demian Bédni, o primeiro grande poeta revolucionário e popular, e os ficcionistas Lebedínski e Serafímovitch. Estes dois talvez devam ser chamados de cronistas. Suas obras principais, *A semana* e *A torrente de ferro*, também conhecidas na Alemanha, são relatos dos dias da guerra civil. Seu estilo é francamente naturalista.

O novo naturalismo russo interessa sob mais de um aspecto. Tem precursores não apenas dentro do naturalismo social dos anos 1890, mas também, precursores mais singulares e mais notáveis, dentro do naturalismo patético do Barroco. Pois não há outra denominação, a não ser o termo barroco, para designar a aspereza acumulada de seus materiais, a presença incondicional do detalhe político, o predomínio do elemento material. Tão pouco como existiam problemas formais para a literatura do barroco alemão, tão pouco eles existem na Rússia atual. Durante dois anos se desenrolou o debate, se o mérito de uma literatura nova se define em termos de uma forma revolucionária ou de um conteúdo revolucionário. Na falta de um trabalho formal genuinamente revolucionário, recentemente o debate foi decidido única e exclusivamente a favor do conteúdo revolucionário.

De fato, é notável que todas as radicais tendências formais "de esquerda" – que, no período do "comunismo heróico", se manifestaram em cartazes, poemas e desfiles – derivam diretamente das últimas palavras-de-ordem ocidentais, burguesas, do período antes da guerra: do futurismo, construtivismo, unanimismo, etc. Ainda hoje, esses movimentos têm um certo campo de atuação dentro do segundo grupo entre os três grandes: os *popútchiki* de esquerda. Esse grupo – literalmente: "os seguidores da esquerda" – não constitui uma associação organizada como *VAPP*, mas originou-se de uma associação: *Lef* – "a frente de esquerda" – era um agrupamento de artistas que se propuseram a tarefa de desenvolver formas revolucionárias. Seu centro: Vladimir Maiakóvski. Ele também era o líder dos primeiros grupos do *proletkult*. São justamente os membros dessa escola e suas obras que se tornaram mais conhecidos na Alemanha: Bábel, Seifúlina, o diretor de teatro Meyerhold. Um ano atrás, Meyerhold obteve um de seus maiores sucessos com a peça "Ritchi Kitai" ("Urra, China!"). O autor Tretiakóv também deve ser enquadrado nesse grupo, que se identifica sem restrições com o Estado soviético, porém sem reconhecer a hegemonia literária do proletariado.

Uma identificação, em termos, com o novo regime, identificação *de facto*, não *de jure* – assim se poderia formular o ponto de vista do terceiro grupo. É o ponto de vista nacionalista, no sentido mais restrito, ou mesmo "patriótico", dos *popútchiki* de direita. Entre seus representantes encontram-se autores tão desiguais como Iessênin e Ehrenburg. Pode-se dizer que Iessênin, desde que se suicidou, manteve a opinião pública literária na Rússia num estado ininterrupto de alerta. Há menos de quatro semanas, Bukhárin, que só raramente se manifesta sobre assuntos literários, publicou no *Pravda* um longo artigo sobre o poeta. Fato explicável. Iessênin é a personificação brilhante e irradiante de um tipo russo "antigo", o sonhador profunda e caoticamente telúrico e atormentado pela dor, um tipo inconciliável com o homem novo criado na Rússia pela Revolução. A luta contra a sombra de Iessênin e sua imensa influência pode lembrar remotamente a luta contra o *hooliganismo* que recentemente se tornou muito atual. De qualquer maneira, em ambos os casos se trata do aniquilamento de um tipo a-social, no qual a Rússia enxerga o fantasma de seu passado, fantasma que lhe barra o caminho em direção ao novo paraíso das máquinas. No mais, a grande maioria dos 6.000 escritores camponeses da Rússia fazem parte dessa tendência de direita. Seus teóricos são Vorônski e Efros. Vorônski assimilou a teoria trotskista que durante muito tempo era a doutrina oficial do Partido: o proletariado ainda não transformou o meio ambiente a tal ponto que se possa falar seriamente em literatura proletária. Com isso, desmorona sua pretensão hegemônica. Hoje em dia, porém, esse não é mais o ponto de vista do Partido. Finalmente, devem ser mencionados aqui os assim chamados escritores da "nova burguesia", que resulta da NEP (Nova Política Econômica). Para falar em nomes: o novelista Pilniák, e os conhecidos dramaturgos A. Tolstói e Bulgakov. Este está representado no momento nos palcos de Moscou com duas peças: "Zoikina Kvartira" ("O apartamento de Zóika"), uma peça que se passa num bordel, e "Dni Turbini" ("Os dias dos Turbini"), uma peça dos tempos da guerra civil. Há meses que ela está em cartaz, com direção de Stanislavski e gozando de uma publicidade própria aos escândalos. A tendência é puramente contra-revolucionária. O público, a velha burguesia – "gente que já era", como se diz na Rússia –, responde agradecendo, lotando toda noite a sala de espetáculos. A primeira apresentação da peça, várias vezes proibida pela censura e várias vezes modificada, resultou num grande escândalo teatral. Os elementos radicais, porém, não conseguiram impor sua vontade, e assim Moscou dispõe de um drama histórico reacionário que, com suas deficiências de construção e de ideologia, dificilmente conseguiria se manter nem mesmo nos palcos berlinenses.

Mas isso não quer dizer nada. Na literatura atual da União Soviética, os casos particulares contam menos do que em qualquer outra literatura. Há momentos em que as coisas e os pensamentos não se contam, mas se pesam. Mas também há momentos – embora menos considerados – em que se conta e não se pesa. A literatura russa atual é, com razão, um objeto mais apropriado para os profissionais em estatística do que para os especialistas em estética. Há milhares de novos autores e centenas de milhares de leitores que, antes de mais nada, precisam ser recenseados, para depois serem distribuídos em quadros de novos adeptos de alfabetização, que se exercitam sob um comando político e cuja munição é o beabá. Na União Soviética de hoje, ler é mais importante que escrever, a leitura dos jornais é mais importante que a leitura dos livros, e soletrar é mais importante que

ler os jornais. Por isso, a melhor literatura russa, quando ela é o que deve ser, só pode ser a imagem colorida da cartilha, na qual os camponeses aprendem a ler, à sombra de Lênin.

1927

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS USP 456 98

7. NOVA LITERATURA NA RÚSSIA*

As histórias literárias eruditas instauraram o hábito de explicar épocas novas, tendências novas na literatura, a partir da situação literária imediatamente anterior. Não é aqui o lugar para discutir a consistência e utilidade de tal procedimento. Mas uma coisa é evidente: explicar a formação da literatura russa atual a partir das obras da geração de Dostoiévski, Turguêniev e Tolstói seria no mínimo um desvio. O ponto de partida adequado para uma caracterização são as condições culturais transformadas que resultaram da Revolução. A velha burguesia e a nobreza não têm mais voz pública na Rússia. As obras exemplares, em que se registraram os bens espirituais daquelas camadas, hoje em dia estão isoladas, são monumentos do passado. O interesse público se volta para os escritores de 30 anos ou mais jovens, que viveram a Revolução como militantes ou pelo menos se identificaram com os novos fatos desde o início. Naturalmente não se pode esperar que isso seja o bastante para que tais autores consigam fixar em grandes obras duráveis o que eles têm a dizer. Os próprios teóricos do bolchevismo enfatizam, quão pouco a situação do proletariado na Rússia, depois de sua revolução vitoriosa de 1918 (sic! N.T.), se pode comparar com a da burguesia na França em 1789. Naquela época, a classe vitoriosa, antes de tomar o poder, se assegurara o domínio do aparato intelectual por meio de lutas de várias décadas. A organização intelectual e a educação tinham sido penetradas pela ideologia do *tiers état*, havia muito tempo, e a luta pela emancipação intelectual havia sido travada antes da luta política. Na Rússia de hoje, a situação é bem diferente. Para milhões e milhões de analfabetos, os fundamentos de uma educação geral ainda precisam ser colocados. Existe a famosa ordem militar de Lênin para a III frente – a I frente, na Rússia, é a frente política, a II a frente econômica, e a III a frente cultural – ordem para III frente que diz que até 1928 o analfabetismo precisa ser liquidado. Numa palavra, os autores russos hoje em dia devem contar com um público novo e muito mais primitivo que o das gerações anteriores. Sua tarefa principal é atingir as massas. Refinamentos psicológicos ou verbais, formulações requintadas, são destinados a serem completamente rechaçados por esse público. O que ele precisa, não são formulações mas informações, não variações mas repetições, não peças virtuosísticas mas relatos emocionantes. É verdade que nem todos os grupos ou círculos literários assimilaram essas teses radicais. No entanto, tais teses correspondem ao ponto de vista procla-

* Walter Benjamin, "Neue Dichtung in Russland", *in: G.S.*, II, pp. 755-62. Trad. Willi Bolle. O tradutor agradece a colaboração do Prof. Boris Schnaiderman na revisão dos nomes próprios.

mado pela organização maior e por assim dizer oficiosa – a *VAPP*, a associação geral dos escritores proletários da Rússia. Logicamente, diz *VAPP*, apenas o escritor proletário de verdade, o qual se identifica com a idéia de uma ditadura do proletariado, estaria à altura dessa tarefa. Demian Bédni o disse com uma fórmula drástica: Mesmo que nós tenhamos apenas três canalhas, pelo menos esses serão nossos.

Assim falam os ultras. Não representam o ponto de vista do Partido. Mas na prática, as instâncias decisivas da vida literária, a censura estatal e a opinião pública, não estão muito distantes deles. Se acrescentamos o fato de que na Rússia, os dias do escritor independente estão contados, e que a grande maioria de todos os escreventes está de uma ou outra maneira ligada ao aparato do Estado, e controlada por ele – então, temos as principais coordenadas da situação vigente.

Dentro dessas coordenadas registraremos agora a curva da evolução dos últimos cinco anos, mencionando como pontos de orientação as principais obras da literatura atual, se possível em traduções – visando com esta breve exposição uma tendência prática, informativa.

Situação no início da Revolução: as primeiras tentativas de uma literatura nova e uma arte nova em geral se agrupam sob a bandeira do *proletkult* (Proletárskaia kultura). Seu líder: em primeiro lugar, Maiakóvski. Já nos tempos do czar, Vladímir Maiakóvski era um poeta bastante conhecido. Um frondista excêntrico, mais ou menos como Marinetti na Itália. Audaz inovador formal, naquele tempo ele não negava de todo a influência que sofreu do decadentismo romântico. Dândi egocêntrico, ele gosta de se colocar no centro de seus poemas hínicos, dando provas daquele talento teatral que ele, por volta de 1920, põe a serviço da Revolução. O poema "150 000 000", pela primeira vez, coloca as conquistas formais do futurismo a serviço da propaganda política. A fala da rua, a bagunça fonética, a baderna imaginosa comemoram a nova época da dominação das massas. O ápice de seus sucessos se dá com o "Mistério bufo", uma apresentação com milhares de atores, alarma de sirenes, música militar, orquestras barulhentas a céu aberto. O diretor desse espetáculo de massas era Meyerhold. Em segundo lugar: Vsévolod Meyerhold que, também, já na época do czarismo, trabalhava como diretor de teatro. Foi o primeiro a pôr o teatro a serviço da Revolução. Por meio de algumas inovações audaciosas, procura uma nova sinceridade, uma recusa do misticismo do palco, um amplo contato com a massa. Seus espetáculos são realizados sem cortina, sem luzes da ribalta, com cenografia móvel, manipulada com o palco aberto de maneira que se veja o urdimento. Ele gosta de dar a suas peças um toque de circo, de cabaré, de excentrismo. Nesse sentido, "D.E.", a dramatização de um romance de Iliá Ehrenburg, é sua realização mais característica. Em terceiro lugar: Demian Bédni. É o autor dos famosos poemas-cartazes, de manifestos, de cantos de ódio, da época do comunismo heróico, quando se travava a luta decisiva entre brancos e vermelhos. Alguns de seus manifestos mais famosos foram traduzidos para o alemão por Johannes R. Becher. Em quarto lugar, pertencem ao *proletkult* os imaginistas e construtivistas, entre outros. Os primeiros cultivavam, à semelhança dos atuais surrealistas franceses, uma poesia com base associativa, isto é, apresentam uma seqüência de imagens desconexas, tais como aparecem, por exemplo, nos sonhos. Quem quiser ter uma idéia dos construtivistas – uma escola que se esforça por levar a palavra como tal a um efeito máximo – pode pensar, por exemplo, no poeta alemão August Stramm.

O que manteve unido o *proletkult* foi o impulso revolucionário inicial. Mas, no decorrer do tempo, os debates críticos trouxeram à tona as contradições das muitas tendências ali agrupadas. Finalmente, ele sucumbiu àquelas discussões. Levantou-se a pergunta: Afinal, o que quer o *proletkult*? Uma literatura *de* proletários ou uma literatura *para* proletários? Dizia-se a Maiakóvski, aos construtivistas, aos imaginistas: vocês querem criar a nova literatura para as massas. Vocês querem conquistar o direito de existência literária para a vida da máquina, para o cotidiano da fábrica, para a perspectiva do soldado do Exército Vermelho. Mas, aquela gente não compreende vocês. Onde está o proletário, o homem do povo que, nas suas horas de lazer, não prefere Turguêniev, Tolstói ou Górki a vocês? – Ou: Quando se quer de verdade uma literatura de proletários, tem de se começar pela pergunta: Será que hoje em dia, na época da guerra civil, no momento da mais ferrenha luta pela existência, o proletariado tem forças disponíveis para a literatura, para a poesia? Jamais as épocas de grandes revoluções políticas ou político-sociais foram épocas de uma literatura florescente. O homem que lançou no debate, de maneira incisiva e brilhante, essas perguntas e afirmações, foi Trótski, e seu livro *Literatura e revolução*, uma declaração de guerra ao *proletkult* com todas as suas tendências, representava de 1923 a 1924 o ponto de vista oficial do Partido.

A essa doutrina se opôs, em lutas de vários anos, um grupo que se distanciava tanto do *proletkult*, das artes formalistas de Maiakóvski e seus colegas, quanto do derrotismo cultural de Trótski. São os *napóstovtzi*, o círculo que se agrupa em torno da revista *Na Postu* (No Posto). Em linhas gerais, seu programa se identifica com o acima mencionado da *VAPP*. Eles são o núcleo militante dos ultras e dizem: "A dominação do proletariado é incompatível com a dominação de uma ideologia não-proletária e portanto também de uma literatura não-proletária. A conversa de que na literatura seria possível uma cooperação pacífica, uma competição pacífica de diversas tendências literárias e ideológicas, não passa de utopia reacionária... Desde o início até hoje o bolchevismo tem defendido o ponto de vista da incompatibilidade e intolerância ideológicas, o ponto de vista de uma incondicional clareza das linhas ideológicas... Nas condições atuais, as belas letras são a última arena, onde se trava a inconciliável luta de classes entre o proletariado e a burguesia, luta que visa a hegemonia sobre as camadas intermediárias. Por isso não basta simplesmente admitir a existência de uma literatura proletária, mas tem que se reconhecer o princípio hegemônico dessa literatura, o princípio de sua luta sistemática pela vitória total, pela deglutição de todos os tipos e todas as nuances da literatura burguesa e pequeno-burguesa." Oficialmente a polêmica entre os ultras e o Partido foi encerrada em 1924 por um compromisso superficial, obtido sob a chefia do multifacetado e flexível comissário de Instrução Pública, Lunatchárski. Na verdade, o conflito continua até agora.

Isso, quanto à política literária. Antes de começarmos com a caracterização das obras principais, devem ser mencionados alguns *outsiders* que – não ligados a nenhuma das referidas tendências – são mais ou menos famosos na Europa. Dentre eles, de longe o mais importante é Valéri Briussov, falecido há alguns anos. (A tradução alemã do romance *O anjo de fogo* foi publicada pela Ed. Hyperion.) A parte mais importante da obra de Briussov é a poesia. Ele é o criador do simbolismo russo e, na Rússia, é comparado a Stefan George. Foi o único entre os grandes poetas da velha escola a se colocar imediatamente ao lado da Revolução, sem por isso se ma-

nifestar com uma poesia proletária. Era aristocrata no mais alto grau. Depois de sua morte, a Rússia o homenageou com a fundação do Instituto de Estudos Literários Valerian Briussov. No Instituto ensina-se jornalismo, dramaturgia, poesia, ficção, crítica, polêmica, editoração. A doutrina do gênio literário inato, a única qualidade que capacita para uma realização literária significativa, é incompatível com a teoria do materialismo histórico. Além de Briussov, devem ser mencionados: Aleksandr Blok e Serguéi Iessênin. Blok ficou famoso na Alemanha pelas suas tentativas geniais, mas altamente forçadas, de impregnar o misticismo religioso com o delírio dos anos da Revolução, e nesse sentido é parente da mentalidade duvidosa da inteligência alemã dos anos 1918-19. Daí sua glória que mesmo os maus tradutores alemães não souberam lhe tirar. A figura de Iessênin, sobretudo depois de seu suicídio, continua ocupando a opinião pública da Rússia até hoje. É um poeta camponês, que tentou se posicionar diante da Revolução, mas nessa tentativa caiu no abismo de um niilismo marcado pela "dor de estar no mundo" e acabou se tornando ídolo da contra-revolução romântica. Sobre ele, Bukhárin se manifestou no *Pravda*, da seguinte maneira: "Um poeta camponês da nossa época de transição, que sucumbe tragicamente, porque não soube se adaptar. Não é bem assim, caros amigos! Há camponeses e camponeses! A poesia de Iessênin é, pela sua essência, aquele mujique pobretão que pela metade já se transfigurou num vistoso comerciante: em botinas envernizadas, numa camisa bordada com laços de seda, esse comerciante garboso ajoelhou-se hoje diante da Imperatriz, para beijar-lhe os pés, amanhã ele lamberá um retrato de santo, depois de amanhã, com a coragem dos bêbados, lambuzará com mostarda o nariz do garçom; para depois sentir-se com a alma arrasada, ele chora, gostaria de abraçar um cachorro ou doar uma certa quantia de dinheiro ao convento, em memória de sua alma. Ele é até capaz de se enforcar no sótão, por causa de todo esse vazio interior de sua alma. Como se vê, a querida, autêntica imagem russa, que todos nós conhecemos." – Outros nomes a serem mencionados, dentre os escritores atuais da emigração: Schmelióv, Búnin, Zaitzev. (A obra principal de Schmelióv, *O sol dos mortos*, e recentemente, o agradável romance psicológico *O garçom*, foram publicados pela Ed. Fischer, numa tradução excelente de Käte Rosenberg. Ali também foram editados *O senhor de São Francisco* e *O amor de Mítia*, da autoria de Búnin. A obra principal deste autor, *A aldeia*, não está traduzida.)

Um europeu não pode avaliar até que ponto toda essa Rússia imensa, um povo de 150 milhões de pessoas, em conseqüência das vicissitudes dos últimos dez anos, está repleta de materiais, e que materiais! Os destinos de todas as vidas particulares, até a mais ínfima, e de todos os grupos, desde a família até o exército e o povo. A literatura russa atual cumpre, por assim dizer, a tarefa fisiológica de aliviar o corpo do povo dessa sobrecarga de materiais, de experiências vividas, de destinos. Vista sob esse ângulo, a literatura russa é, no momento atual, um imenso processo de eliminação. A canonização da tendência não tem apenas um significado político, tem também esse significado higiênico, terapêutico, de que pessoas saturadas do próprio sofrimento como uma esponja encharcada, só podem se comunicar umas com as outras dentro da linha de fuga de uma tendência, dentro da perspectiva do comunismo. Além do mais, a vida criou uma quantidade de tipos novos, situações novas que antes de mais nada precisam ser registrados, descritos, avaliados. Existe uma imensa literatura de memórias que de maneira alguma pode ser

comparada com a literatice dos nossos políticos e chefes de exército. Existe uma revista da *kátorga*, em que os banidos para a Sibéria, as vítimas da pré-revolução, publicam suas anotações, coisas memoráveis como o livro de Vera Figner, *Noite sobre a Rússia* (trad. alemã na Ed. Malik), em suma, uma literatura que exige dos novos autores – se querem ser lidos – que estejam à sua altura, em termos de força e dinâmica da apresentação. Tais autores e tais apresentadores existem. Uma grande área temática é delimitada pela *Tchekâ*, a polícia secreta revolucionária. Antes de mais nada, é o caso de mencionar o livro de Tarássov-Rodionov, *Chocolate* (trad. alemã pela Ed. Die Aktion), novelas de Slonímski, Grigóriev, e outros (várias entre elas publicadas na instrutiva antologia *Entre ontem e amanhã*, Ed. Taurus, Berlim). Existem os *besprizórni*, os menores abandonados. Durante a guerra civil, dois milhões dessas crianças sem lar andarilhavam pela Rússia. A autora Lídia Seifúlina dedicou-se especialmente ao estudo dessas crianças (*O fugitivo*, Ed. Malik). Existem os destinos coletivos. Aqui seria o caso de citar uma grande literatura, mesmo restringindo-se apenas às traduções. Os mais importantes: Iúri Lebedínski, *Uma semana*; Ivanov, *Ventos coloridos, O trem blindado 19-69*; Dibenko, *Os rebeldes* (todos na Ed. Literatur und Politik). Para este ano está prevista também a tradução alemã do mais famoso desses livros: Fédin, *As cidades e os anos* (Ed. Malik), de interesse especial, uma vez que o herói é alemão. Dentro da mesma série, há os grandes jornalistas russos: a incomparável Larissa Reisner. Seu livro *Outubro* (Ed. Neuer deutscher Verlag) contém, no capítulo "O front", a apresentação clássica da guerra civil. Do importante jornalista Sosnóvski existe a tradução alemã de *Ações e homens*. A publicação mais recente, e ao mesmo tempo uma das mais importantes, é *Cimento*, de Fiódor Gladkóv. O livro (Ed. Literatur und Politik), a primeira tentativa de apresentar no romance a Rússia do período da construção, é repleto de tipos de uma autenticidade vital plena e dificilmente alguém conseguirá alcançar o mesmo nível de apresentação da atmosfera de reuniões partidárias no meio rural. Apenas uma coisa procurar-se-á em vão nesse livro, como também nos demais: uma composição no sentido rigoroso das mentalidades latinas. A literatura russa atual é muito mais precursora de uma nova historiografia do que de uma nova beletrística. Mas, sobretudo, ela é um fato moral e um dos acessos ao fenômeno moral da Revolução Russa.

1927

8. O SURREALISMO*

O último instantâneo da inteligência européia

Correntes espirituais podem atingir uma queda, tão abrupta a ponto do crítico poder construir junto dela sua estação de força. Tal queda é gerada, no caso do surrealismo, pelo desnível entre França e Alemanha. O que surgiu em 1919 na França, no círculo de alguns literatos – citemos aqui os mais importantes: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard – pode ter sido um simples regato, alimentado pela monotonia lacrimosa do pós-guerra europeu e pelos últimos fios d'água da decadência francesa. Os donos da verdade, que até hoje não vão além das "origens autênticas" do movimento e que ainda hoje apresentam o velho argumento de que aqui novamente uma camarilha de literatos estaria mistificando a respeitável opinião pública, esse donos da verdade lembram uma assembléia de peritos que, após exaustiva análise, junto a uma fonte, chegam à conclusão de que aquele pequeno regato jamais moverá turbinas.

O observador alemão não está junto à fonte. Esta é a sua vantagem. Ele está no vale e pode avaliar as energias do movimento. Para ele que, sendo alemão, há muito já está familiarizado com a crise da inteligência, melhor dizendo, do conceito humanista de liberdade, e que conhece a vontade frenética dos intelectuais de sair do estágio das eternas discussões e chegar a uma decisão a qualquer preço, ele que sofreu na própria carne o incômodo de ter de optar entre revolta anárquica e disciplina revolucionária, para este não há desculpa se, fiando-se nas aparências, considerar o movimento "artístico" ou "poético". Mesmo que ele o tenha sido de início, e de início também Breton explicara querer romper com uma práxis que apresenta ao público as manifestações literárias de uma determinada forma de existência, sem revelar esta forma de existência. Numa formulação mais concisa e mais dialética: aqui o âmbito da poesia foi implodido, na medida em que um círculo de pessoas intimamente ligadas levou a "vida poética" até as últimas conseqüências.

* Walter Benjamin, "Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", *in: G.S.*, II, pp. 295-310. Trad. Cristina C. Alberts, Reny Hernandes e Willi Bolle.

E não há razão para duvidar de suas palavras, quando afirmam que a *Saison en Enfer* de Rimbaud já não tinha para eles nenhum mistério. Pois este livro é, de fato, o primeiro registro desse movimento (dos tempos mais recentes; ainda falaremos de precursores mais antigos). Haveria, para esse problema, formulação mais contundente que a de Rimbaud, que em seu exemplar pessoal da *Saison*, à margem do verso: "Sobre a seda dos mares e das flores árticas", anotou mais tarde: "Elas não existem"?

Em 1914, quando não era previsível ainda a evolução da poesia, Aragon, em *Vague de Rêves*, mostrou em que substância despercebida e marginal repousava originalmente a semente dialética que mais tarde amadureceu no surrealismo. Hoje já é possível ver essa evolução. Pois não há dúvida de que terminou a fase heróica, da qual Aragon nos legou o catálogo dos protagonistas. Em movimentos assim há sempre um momento em que a tensão original do círculo esotérico tem de desintegrar-se ou de explodir na luta objetiva e profana pelo poder, transformando-se em manifestação pública. Nessa fase de transformação encontra-se atualmente o surrealismo. Naquela época, porém, quando arrebatou seus fundadores em forma de uma inspiradora onda de sonhos, ele parecia ser o que havia de mais íntegro, definitivo e absoluto. Ele incorporava a si tudo o que tocava. A vida só parecia digna de ser vivida onde o limiar entre vigília e sono fosse freqüentado pelo vai-e-vem de inúmeras imagens flutuantes; a linguagem só parecia autêntica onde som e imagem e imagem e som se engrenassem com exatidão automática e de forma tão feliz que já não restaria qualquer espaço para o sentido. Imagem e linguagem têm prioridade. Saint-Pol-Roux, ao deitar-se de madrugada para dormir, põe em sua porta um aviso: "Le poète travaille." Breton anota: "Silêncio. Eu quero passar por onde ninguém ainda passou, silêncio! Você primeiro, amada linguagem." Ela tem a prioridade.

Não apenas em relação ao sentido. Também em relação ao Eu do poeta. Na estrutura do universo, o sonho abala a individualidade como um dente cariado. Esse abalo do Eu pelo êxtase é, ao mesmo tempo, a experiência vital e fecunda que fez com que esses homens escapassem do feitiço do êxtase. Não cabe aqui descrever a experiência surrealista com todos os seus pormenores. Quem compreendeu, porém, que nos escritos desse círculo não se trata de literatura mas de algo diferente – de manifesto, lema, documento, blefe, até mesmo de falsificação, mas de modo algum de literatura – sabe também que aqui se trata de experiências, não de teorias, e muito menos de fantasmas. E estas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, às horas em que se ingere haxixe ou se fuma ópio. Pois é um grande erro pensar que, das "experiências surrealistas", conhecemos apenas o êxtase religioso ou o êxtase das drogas. Ópio do povo, assim Lênin denominou a religião, aproximando desse modo as duas coisas mais do que os surrealistas poderiam gostar. Ainda falaremos da revolta amarga e apaixonada contra o catolicismo, com a qual Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire engendraram o surrealismo. A superação verdadeira e criativa da iluminação religiosa não se alcança de modo algum pelas drogas. Ela se dá por meio de uma iluminação profana, uma inspiração materialista e antropológica, para a qual o haxixe, o ópio e o que mais fosse serviriam de propedêutica (não sem perigo; e a propedêutica das religiões é mais rigorosa). Essa iluminação profana nem sempre encontrou o surrealismo à sua própria altura, nem o surrealismo atingiu sempre seu potencial pleno; justamente os escritos que a expressam

com mais vigor, o incomparável *Paysan de Paris* de Aragon e a *Nadja* de Breton, revelam sérias falhas. Assim, encontramos em *Nadja* um trecho primoroso sobre os "arrebatadores dias de saque em Paris sob o signo de Sacco e Vanzetti", e logo depois a afirmação do autor de que, naqueles dias, o Boulevard Bonne-Nouvelle teria cumprido a promessa estratégica de revolta contida em seu nome. Mas aparece também a Mme. Sacco, que não é a mulher da vítima de Fuller, mas uma vidente, que mora à Rue des Usines, 3, e revela a Paul Éluard que Nadja não lhe trará nada de bom. Concedemos ao surrealismo, cujo caminho temerário passa por telhados, pára-raios, calhas, varandas, cata-ventos e frisos – o homem-aranha tem de se aproveitar de todos esses elementos – concedemos, pois, que ele penetre até mesmo no quarto dos fundos do espiritismo. Mas nos incomoda ouvi-lo bater discretamente na vidraça, para saber de seu futuro. Quem não gostaria de ver esses filhos adotivos da revolução decididamente separados de tudo o que se passa nos conventículos de freiras insípidas, oficiais aposentados, estelionatários emigrados?

No mais, o livro de Breton se presta muito bem para esclarecer algumas características básicas da "iluminação profana". Ele chama *Nadja* de "livre à porte battante", um "livro, onde a porta bate". (Em Moscou hospedei-me num hotel, onde quase todos os quartos estavam ocupados por lamas tibetanos que tinham vindo a Moscou para um congresso de todas as igrejas budistas. Estranhei ao reparar quantas portas nos corredores do hotel ficavam sempre encostadas. O que inicialmente parecia um acaso passou a inquietar-me. Então fiquei sabendo: em tais quartos hospedavam-se membros de uma seita que tinham por princípio nunca ficarem em espaços fechados. O choque que experimentei é o mesmo que deve sentir o leitor de *Nadja*). Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é uma forma de êxtase, um exibicionismo moral de que temos grande necessidade. A discrição quanto à própria existência deixou de ser virtude aristocrática para tornar-se problema de pequenos-burgueses arrivistas. *Nadja* encontrou a verdadeira síntese criadora entre romance artístico e *roman à clef*.

Ademais, é só levar o amor a sério – e *Nadja* também conduz a isso – para reconhecer nele também uma "iluminação profana". "Justamente naquele tempo (isto é, durante meu relacionamento com Nadja)", conta o autor, "estudei muito a época de Luís VII, auge das cortes de amor, e com grande intensidade tentava reviver a vida tal como era vista então." Sobre a lírica trovadoresca provençal, um autor recente nos fornece algumas informações mais precisas que revelam uma proximidade surpreendente com a concepção surrealista do amor. No excelente ensaio "Dante como poeta do mundo terreno", de Erich Auerbach, lemos: "Todos os poetas do estilo novo têm uma amada mística, todos eles vivem aproximadamente as mesmas singulares aventuras amorosas, a todos eles o Amor concede ou recusa dons que mais parecem uma iluminação que um prazer sensual, todos eles pertencem a uma espécie de círculo esotérico, que rege sua vida interior e talvez mesmo sua vida exterior." A dialética do êxtase é coisa muito singular. Pois não seria todo êxtase neste mundo sobriedade desconcertante no mundo complementar? Que mais pretenderia o código amoroso medieval – é ele, e não o amor na acepção moderna, que estabelece entre Breton e a moça uma comunhão telepática – senão mostrar que a castidade é também um deslumbramento? Um mundo que não faz limite apenas com santuários da Virgem Maria ou do Sagrado Coração de Jesus, mas também com a manhã que precede uma batalha ou que se segue a uma vitória.

No amor esotérico, a dama é secundária. Assim também em Breton. Ele está mais próximo das coisas que rodeiam Nadja, do que dela própria. Quais são essas coisas? Seu cânone é muito elucidativo para o surrealismo. Por onde começar? Ele pode se gabar de uma surpreendente descoberta. Ele foi o primeiro a deparar-se com as energias revolucionárias que se revelam nas coisas "antiquadas", nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotografias mais antigas, nos objetos que começam a sair de circulação, nos pianos de cauda, nos vestidos de cinco anos atrás, nos locais mundanos de reunião que começam a sair de moda. De que modo essas coisas se relacionam com a revolução? – ninguém melhor do que esses autores para explicá-lo. De que modo a miséria, não apenas a social, mas também a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes revertem em niilismo revolucionário – os videntes e visionários surrealistas foram os primeiros a percebê-lo. Para não falar da "Passage de l'Opéra" de Aragon: Breton e Nadja são o par amoroso que resgata para a experiência, quando não para a ação revolucionária, tudo o que nós experimentamos em melancólicas viagens de trem (as estradas de ferro começam a envelhecer), em desoladas tardes de domingo nos bairros proletários das grandes cidades, na contemplação da chuva através da janela do apartamento novo. Eles fazem detonar as enormes energias da "atmosfera" que estão latentes nessas coisas. Que vida seria esta que, num momento decisivo, se deixasse determinar pela última e mais popular das canções de rua?

O truque que manipula esse mundo das coisas – é mais honesto falar de um truque que de um método – consiste em trocar a visão histórica sobre o passado pela visão política. "Abri-vos, túmulos, vós, mortos das pinacotecas, cadáveres por trás dos biombos, em palácios, castelos e mosteiros, eis aqui o mágico guardador de chaves que tem em mãos as chaves de todas as épocas, que sabe lidar com as fechaduras mais manhosas, e que vos convida a atirar-vos ao mundo de hoje, a misturar-vos aos carregadores e aos mecânicos enobrecidos pelo dinheiro, a acomodar-vos em seus automóveis, belos como armaduras medievais, a instalar-vos nos carros-leitos internacionais e a misturar-vos com todas as pessoas que ainda hoje se orgulham de seus privilégios. Mas a civilização acabará logo com eles." Com esse discurso, Apollinaire se faz porta-voz de seu amigo Henri Hertz, criando essa nova técnica. De modo maquiavélico, ele a utilizou em seu livro de novelas, *L'Hérésiarque*, para fazer o catolicismo (ao qual ele interiormente estava ligado) ir pelos ares.

No centro desse mundo das coisas está o mais sonhado de seus objetos, a cidade de Paris. Mas é a revolta que faz com que se revele sua fisionomia surrealista (ruas desertas, onde apitos e tiros ditam a decisão). E nenhum rosto é tão surrealista como a fisionomia autêntica de uma cidade. Nenhum quadro de Chirico ou Max Ernst pode se comparar com os marcantes contornos de seus baluartes, e somente quem os conquistar e ocupar será dono do destino da cidade e, no destino de suas massas, dono do próprio destino. Nadja é a voz dessas massas e de sua inspiração revolucionária. "La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens ou toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi."* Aqui, pois, encontramos o registro dessas fortificações, a

* "A grande inconsciência viva e sonora que inspira meus únicos atos convincentes, no sentido de que eu quero demonstrar que ela dispõe para sempre de tudo que eu sou."

começar pela Place Maubert, onde, como em nenhum outro lugar, a sujeira conservou toda a sua violência simbólica, até chegar ao Théâtre Moderne, que eu não me conformo por não ter podido conhecer. Mas há algo na descrição de Breton do bar no piso superior – "todo escuro, caramanchões em forma de túnel, onde é difícil encontrar o caminho – um salão no fundo de um lago" – que me faz lembrar o ambiente tão incompreendido do velho Café Princesa. Era o reservado no primeiro andar com seus casais à meia-luz. Nós o chamávamos "a Anatomia"; era o derradeiro refúgio para o amor. Nessas passagens de Breton, a fotografia intervém de maneira singular. Ela transforma ruas, portões, praças da cidade em ilustrações de um romance folhetinesco, retira dessa arquitetura secular sua evidência banal, para voltá-la com a mais primitiva intensidade à ação narrada, à qual remetem citações do texto com indicação da página, como nos antigos romances de empregadas. E todos os lugares de Paris que surgem aqui são passagens onde aquilo que existe entre as pessoas se move como uma porta giratória.

Também a Paris dos surrealistas é um "pequeno mundo". Isto é, não parece diferente do grande mundo, do cosmo. Lá também existem encruzilhadas ou cruzamentos onde brilham, de repente, no meio do trânsito, sinais espectrais; onde podem ocorrer a qualquer momento analogias inauditas e coincidências de acontecimentos. É o espaço de que fala a poesia surrealista. Isso tem de ser dito, nem que seja apenas para afastar o inevitável mal-entendido da arte pela arte. Pois a arte pela arte quase nunca deve ser entendida ao pé da letra, quase sempre é uma bandeira sob a qual navega uma mercadoria que não pode ser declarada, porque ainda lhe falta o nome. Seria o momento de se pensar numa obra que iluminasse como nenhuma outra a crise das artes de que somos testemunhas: uma história da literatura esotérica. Não é por acaso que ela ainda não existe. Pois escrevê-la, como deve ser escrita – não como coletânea para a qual cada "especialista" contribuiria com o que houvesse de mais relevante em sua área –, mas como obra de peso de um indivíduo que apresentaria, a partir de uma necessidade interior, menos a história da evolução que a chama sempre renovada da poesia esotérica – escrita assim ela seria uma dessas obras eruditas de profissão de fé que, em cada século, se contam nos dedos. Em sua última página deveria vir a radiografia do surrealismo. Na "Introduction au Discours sur le peu de réalité", Breton dá uma idéia de como o realismo filosófico da Idade Média serve de base à experiência poética. Ora, esse realismo, isto é, a crença numa existência autônoma real dos conceitos, interior ou exterior às coisas, esteve sempre inclinado a passar rapidamente do campo conceitual lógico para o reino mágico das palavras. São experimentos mágicos com as palavras e não meras acrobacias verbais os apaixonados jogos gráficos e fonéticos de transformação, presentes há quinze anos em toda a literatura de vanguarda: futurismo, dadaísmo, surrealismo... Até que ponto se confundem aqui lema, fórmula mágica e conceito, é o que mostram as palavras de Apollinaire em seu último manifesto, "L'Esprit nouveau et les Poètes" (1918): "Para a rapidez e a facilidade com que todos nós estamos acostumados a designar com uma única palavra conteúdos tão complexos como uma multidão, um povo, o universo, não existe correspondente moderno na poesia. Mas os poetas de hoje preenchem essa lacuna; sua poesia sintética cria seres novos, cuja manifestação concreta é tão complexa como as palavras que designam coletivos." Quando, porém, Apollinaire e Breton avançam na mesma direção de modo mais incisivo, integrando o surrealismo ao mundo em volta ao afirmarem que "as

conquistas da ciência dependem muito mais de um pensamento surrealista que de um pensamento lógico", ou seja, quando eles fazem da mistificação – cujo auge segundo Breton seria a Poesia (posição perfeitamente defensável) – também a base do progresso técnico e científico, tal integração é demasiadamente precipitada. É muito instrutivo comparar a conexão forçada entre esse movimento e o milagre tecnológico não compreendido (segundo Apollinaire, "os velhos mitos em grande parte se tornaram realidade, agora é a vez dos poetas inventarem mitos novos que os inventores por sua vez deverão transformar em realidade") – ou seja, essas fantasias sufocantes – com as utopias arejadas de um Scheerbart.

"Pensar em qualquer atividade humana me faz rir", esta declaração de Aragon mostra muito bem qual o caminho que o surrealismo tinha de percorrer, desde suas origens até sua politização. Com razão Pierre Naville, que inicialmente pertencera ao grupo, qualificou como dialética essa evolução, em seu excelente ensaio "La Révolution et les Intellectuels". Nesse processo de transformação de uma postura extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária, desempenha um papel decisivo a hostilidade da burguesia contra qualquer manifestação radical de liberdade espiritual. Tal hostilidade impeliu o surrealismo para a esquerda. Acontecimentos políticos, sobretudo a Guerra de Marrocos, aceleraram esse processo. Com o manifesto "Os intelectuais contra a Guerra de Marrocos", publicado no *Humanité*, conquistou-se uma plataforma basicamente diferente daquela caracterizada pelo famoso escândalo do banquete em homenagem a Saint-Pol-Roux. Naquela ocasião, pouco depois da guerra, quando os surrealistas, considerando a festa em homenagem ao poeta comprometida pela presença de elementos nacionalistas, começaram a gritar "Viva a Alemanha!", eles não conseguiram nada mais que um escândalo, diante do qual, como se sabe, a burguesia é tão insensível como é sensível a toda ação. Notável como coincide, sob tal clima político, a visão de Apollinaire e de Aragon quanto ao futuro do poeta. Os capítulos "Perseguição" e "Assassinato" do "Poète Assassiné", de Apollinaire, contêm a famosa descrição de um pogrom contra os poetas. As editoras são assaltadas, os livros de poesia atirados ao fogo, os poetas massacrados. E as mesmas cenas se repetem ao mesmo tempo no mundo inteiro. Pressentindo tais atrocidades, a "Imagination" de Aragon exorta os surrealistas a uma última cruzada.

Para entender tais profecias e avaliar estrategicamente a linha alcançada pelo surrealismo, é preciso procurar saber que tipo de pensamento se instaurou na chamada bem-intencionada inteligência burguesa de esquerda. Ele se manifesta claramente na visão que esses círculos têm da Rússia. Naturalmente não estamos falando aqui de Béraud, que abriu caminho para a mentira sobre a Rússia, nem de Fabre-Luce, asno valente que o seguiu trotando por esse caminho aberto, carregado de todos os ressentimentos burgueses. Mas como é problemático mesmo o típico livro de meio-termo de Duhamel. Como é insuportável a linguagem forçadamente sincera, ousada e efusiva do teólogo protestante, que perpassa todo o livro. Como está gasto o método ditado pelo embaraço e pelo desconhecimento da língua, de atribuir sempre às coisas um significado simbólico. Como é traiçoeira sua síntese: "A revolução verdadeira, mais profunda, que, em certo sentido, poderia transformar a substância da própria alma eslava, ainda não aconteceu." É típico dessa inteligência francesa de esquerda – como também de sua correspondente russa – que sua função positiva resulte inteiramente de um sentimento de dever, não para com a revolução, mas

para com a cultura tradicional. Sua produção coletiva, na medida em que é positiva, se aproxima da dos conservadores. Em termos políticos e econômicos, porém, há que se contar sempre, por parte deles, com o risco de sabotagem.

O que caracteriza essa posição da burguesia de esquerda é a irremediável vinculação de moral idealista e práxis política. Somente em oposição aos compromissos inócuos dessa "ideologia" é possível entender certas peças-chave do surrealismo, e mesmo da tradição surrealista. E ainda falta muito para se chegar a tal compreensão. Era tentador enquadrar o satanismo de um Rimbaud ou de um Lautréamont num inventário do esnobismo, dentro da concepção geral da arte pela arte. Se, porém, nos decidirmos a desfazer esse engodo romântico, poderemos encontrar algo de útil. Encontraremos o culto do mal, como mecanismo político, ainda que romântico, de desinfecção e isolamento contra todo tipo de diletantismo moralizante. Para se persuadir dessa função do culto do mal, na descrição de Breton do cenário de uma peça de terror, em cujo centro temos o estupro de uma criança, talvez seja necessário retroceder algumas décadas. Nos anos 1865 a 75 alguns grandes anarquistas, sem saberem uns dos outros, fabricaram suas bombas-relógio. E o mais espantoso: eles acertaram seus relógios, independentemente uns dos outros, exatamente para a mesma hora, e quarenta anos mais tarde explodiram na Europa Ocidental os escritos de Dostoiévski, Rimbaud e Lautréamont, todos ao mesmo tempo. Para sermos mais exatos, poderíamos destacar, da Obra Completa de Dostoiévski, uma passagem publicada somente em 1915, "A confissão de Stavroguim", dos *Demônios*. Este capítulo, intimamente ligado ao canto terceiro dos *Chants de Maldoror*, contém uma justificação do mal que exprime certos motivos do surrealismo com muito mais força do que qualquer de seus porta-vozes atuais. Pois Stavroguim é um surrealista *avant la lettre*. Ninguém melhor do que ele compreendeu como é ignorante a opinião dos filisteus de que o bem, apesar da virtude de quem o pratica, seria inspirado por Deus; o mal, porém, seria fruto de nossa espontaneidade, nisso seríamos independentes e totalmente donos de nós mesmos. Ninguém como ele enxergou a inspiração mesmo no ato mais vil, e até de preferência nele. Ele reconheceu mesmo a infâmia como algo preconcebido, não apenas no curso da vida como também em nós próprios, uma incumbência, quando não um desafio, do mesmo modo como o burguês idealista considera a virtude. O Deus de Dostoiévski não criou apenas o céu e a terra, o homem e os animais, mas também a infâmia, a vingança, a crueldade. E também aqui ele não permitiu que o diabo se intrometesse em seus assuntos. Por isso suas criações são bem originais, talvez não "magníficas", mas eternamente novas "como no primeiro dia", e infinitamente distantes dos clichês, que são a forma corriqueira do filisteu ver o pecado.

O potencial de energia, que faz com que esses poetas alcancem tão surpreendente efeito na posteridade, é documentado na carta por assim dizer extravagante que Isidore Ducasse envia em 23/10/1869 a seu editor, para explicar-lhe sua criação poética. Colocando-se na tradição de Mickiewicz, Milton, Southey, Alfred de Musset, Baudelaire, ele afirma: "Naturalmente exagerei um pouco o tom, para introduzir algo de novo nessa literatura, que somente celebra o desespero para oprimir o leitor e, assim, fazer com que este anseie mais intensamente pelo bem como salvação. Em suma, só se celebra o bem, apenas o método é mais filosófico e menos ingênuo que o da escola antiga, da qual somente Victor Hugo e alguns outros ainda vivem." Se, porém, o livro errante de Lautréamont faz parte de algum contexto ou se

deixa enquadrar em algum, este é o da insurreição. Por isso foi compreensível e bastante inteligente a tentativa de Soupault, na edição das Obras Completas de Isidore Ducasse, de 1927, de atribuir-lhe uma biografia política. Infelizmente não existem documentos para tal biografia, e o fato de Soupault recorrer a alguns deve-se a um equívoco. Mas, felizmente, no caso de Rimbaud, foi bem sucedida uma tentativa semelhante; cabe a Marcel Coulon o mérito de ter defendido a imagem autêntica do poeta contra a usurpação por Claudel e Berrichon em prol do catolicismo. Rimbaud é católico, sim, mas o é, segundo suas próprias palavras, em seu lado mais miserável, o qual ele não cansa de denunciar e de expor a todo o ódio e desprezo seu e dos outros: o lado que o obriga a confessar que não compreende a revolta. É a confissão de um militante da Comuna em busca de sua identidade; quando ele deu as costas à poesia, já havia se despedido da religião há muito tempo, desde os primeiros poemas. "Ódio, a ti confiei meu tesouro", escreve ele em *Saison en enfer*. Dessa declaração poderia brotar uma poética do surrealismo, e esta deitaria raízes até mais profundas que a teoria da "surprise", da técnica poética da surpresa, proposta por Apollinaire, atingindo a profundidade das idéias de Poe.

Depois de Bakunin, não houve na Europa mais nenhum conceito radical de liberdade. Os surrealistas têm esse conceito. Eles são os primeiros a liquidar com o ideal burguês de liberdade, esclerosado do ponto de vista moral e humanista, pois estão convencidos de que "a liberdade, que neste mundo só se pode conquistar com mil terríveis sacrifícios, deve ser usufruída de modo ilimitado, em sua plenitude, e sem qualquer cálculo pragmático, enquanto durar". E isso, para eles, é a prova de que "a luta pela libertação da humanidade em sua forma revolucionária mais simples (que é, em si, a libertação em todos os sentidos), é a única coisa que ainda vale a pena". Mas será que eles conseguem fundir esta experiência de liberdade com a outra experiência revolucionária – que temos de reconhecer porque passamos por ela – o lado construtivo, ditatorial da revolução? Em suma: fundir revolta e revolução? Como havemos de imaginar uma existência totalmente voltada para o Boulevard Bonne-Nouvelle, em espaços criados por Le Corbusier e Oud?

Conquistar as forças do êxtase para a revolução – é em torno disso que gira o surrealismo em todos os livros e empreitadas. Pode-se mesmo chamar a isso sua tarefa mais específica. Sabemos que, em cada ato revolucionário, existe um elemento de êxtase vivo, mas isso não basta. Ele é de caráter anárquico. Ora, acentuar exclusivamente o elemento anárquico seria postergar a preparação metódica e disciplinada da revolução, inteiramente em favor de uma práxis que oscila entre o exercício e a celebração antecipada da vitória. A isso se acrescenta uma concepção muito sumária e pouco dialética da essência do êxtase. A estética do *peintre*, do *poète* "en état de surprise", da arte como reação do indivíduo surpreendido, está presa a alguns preconceitos românticos fatais. Toda investigação séria sobre dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos pressupõe um entrelaçamento dialético, que jamais será assimilado por uma cabeça romântica. Em verdade, não nos levará muito longe sublinhar patética ou fanaticamente o lado enigmático do enigmático; penetramos muito mais o mistério, na medida em que o redescobrimos no cotidiano, por força de uma ótica dialética que intui o cotidiano como impenetrável, e o impenetrável como cotidiano. Por exemplo, a pesquisa mais apaixonada dos fenômenos telepáticos não nos ensinará tanto sobre a leitura (que é um processo eminentemente telepático), quanto a iluminação profana da leitura sobre os fenô-

menos telepáticos. Ou: a pesquisa mais apaixonada sobre o haxixe não nos ensinará tanto sobre o pensamento (que é um narcótico eminente), quanto a iluminação profana do pensamento sobre a alucinação do haxixe. O leitor, o pensador, o homem que espera, o *flaneur* são, igualmente, tipos de iluminado, assim como o comedor de ópio, o sonhador, o ébrio. E são mais profanos. Sem falar da mais terrível das drogas – nós mesmos – a qual ingerimos na solidão.

"Conquistar as forças do êxtase para a revolução" – em outras palavras: política poética? "Nous en avons soupé. Estamos fartos disso!" No entanto, o interesse por esta questão pode ser reativado através de uma tentativa de esclarecimento no campo da poesia. Pois, qual é o programa dos partidos burgueses? Um péssimo poema de principiante. Repleto de comparações de mau gosto. O socialista vê aquele "futuro melhor para nossos filhos e netos" num mundo em que todos agem "como se fossem anjos", em que todos têm posses "como se fossem ricos", e todos vivem "como se fossem livres". De anjos, riqueza e liberdade – nem sombra. Apenas imagens. E o tesouro de imagens dessa poesia coletiva social-democrata? Seus *gradus ad parnassum*? O otimismo. Já nos escritos do surrealista Naville respira-se um ar diferente, uma vez que ele propõe a "organização do pessimismo" como ordem do dia. Em nome de seus companheiros escritores, ele lança um ultimato, diante do qual esse otimismo inescrupuloso e inconseqüente tem de se definir: Onde estão os pressupostos para a revolução? Na mudança de ideologia ou na mudança das condições externas? Esta é a questão crucial, que determina a relação entre política e moral e não admite subterfúgios. O surrealismo tem se aproximado cada vez mais de uma resposta comunista. E isso significa: pessimismo total. Desconfiança quanto ao destino da literatura, desconfiança quanto ao destino da liberdade, desconfiança quanto aos rumos da história européia, e sobretudo uma desconfiança total em todo tipo de entendimento: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. E uma confiança ilimitada apenas na indústria bélica e no aperfeiçoamento da força aérea para fins pacíficos. Mas, diante de tudo isso, o que fazer?

Neste ponto, podemos nos valer de uma intuição iluminadora de Aragon que, em seu último livro, *Traité du Style*, exige a distinção entre comparação e imagem. Uma intuição feliz em questões estilísticas, que merece ser ampliada. Em parte alguma comparação e imagem se entrechocam tão drástica e implacavelmente como na política. Pois organizar o pessimismo não é outra coisa senão expulsar da política a metáfora moral e descobrir, no espaço da ação política, um espaço inteiramente construído de imagens. Tal espaço imagético já não pode ser mensurado contemplativamente. Se a dupla tarefa da inteligência revolucionária é derrubar a hegemonia intelectual burguesa e estabelecer o contato com as massas proletárias, ela falhou quase inteiramente quanto à segunda parte da tarefa, pois o contato já não pode ser estabelecido de maneira contemplativa. O que não impediu que muita gente se obstinasse na formulação errada da tarefa, clamando por poetas, pensadores e artistas proletários. Trótski, ao contrário, já mostrou em *Literatura e revolução*, que eles só surgiriam de uma revolução vitoriosa. Na verdade, trata-se muito menos de transformar o artista de origem burguesa em "mestre da arte proletária", do que lhe dar uma função em pontos importantes do espaço imagético, mesmo que em detrimento de sua atuação artística. Não seria a interrupção de sua "carreira artística" uma parte essencial desta função?

Tanto melhores serão as piadas que ele contar; e tanto melhor ele as contará. Pois também na piada, no insulto, no mal-entendido, em tudo onde uma ação projeta e é, ela própria, a imagem, apropriando-se dela e devorando-a, onde a proximidade se enxerga por dentro e por fora, abre-se esse espaço imagético, o mundo de atualidade integral e universal, onde se deixa de lado a "boa educação"; em suma, o espaço onde o materialismo político e o ser físico repartem entre si, segundo uma justiça dialética, a interioridade – a psique, o indivíduo ou o que quer que nós lhes atiremos – de modo que não sobre nenhum membro que não seja estraçalhado. No entanto – e justamente em conseqüência desse aniquilamento dialético – esse espaço ainda será espaço imagético e, mais concretamente, espaço corporal. Pois de nada adianta, é preciso que se diga: não há passagem sem ruptura do materialismo metafísico segundo Vogt e Bucharin para o materialismo antropológico, como mostra a experiência dos surrealistas e, antes deles, de um Hebel, Georg Büchner, Nietzsche, Rimbaud. Fica um resíduo. O coletivo também é corpo. E o corpo que ele ganha através da organização técnica só pode ser criado, em toda sua realidade política e objetiva, naquele espaço imagético que se nos torna familiar graças à iluminação profana. Somente quando na realidade corpo e espaço imagético se interpenetrarem tão profundamente que toda tensão revolucionária se transforme em inervação corporal coletiva, e toda inervação corporal do coletivo se transforme em descarga de energia revolucionária, só então a realidade terá superado a si própria, assim como o exige o Manifesto Comunista. No momento, os surrealistas são os únicos a terem compreendido o significado atual do manifesto. Um a um, eles trocam sua fisionomia pelo mostrador de um relógio que os faz despertar a cada minuto, durante sessenta segundos.

1929

9. POLITIZAÇÃO DA INTELIGÊNCIA *

Antiquíssimo, talvez tão antigo quanto a própria literatura, é o tipo do descontente. Thersites, o blasfemador homérico, o primeiro, segundo, terceiro conspirador dos dramas reais de Shakespeare, o descontente do único grande drama da Guerra Mundial, são encarnações variáveis dessa figura única. Entretanto, a fama literária do gênero não parece ter encorajado seus exemplares vivos. Costumam atravessar a vida, anônimos e reservados, e para o fisiognomista é um verdadeiro acontecimento quando alguém dessa estirpe se faz notar, declarando em público que não participa mais do jogo. Contudo, também neste caso, não revela seu nome completamente. Um S. lacônico na frente do sobrenome adverte-nos a não tirarmos conclusões precipitadas a seu respeito. De outro modo, o leitor encontra esse laconismo por dentro: como nascimento do humanismo a partir do espírito da ironia. S. lança um olhar às salas da justiça trabalhista e a luz impiedosa lhe revela também aqui "não propriamente homens miseráveis, mas condições que os tornam miseráveis". O que é certo é que esse homem não participa mais do jogo. Que se recusa a fantasiar-se para o carnaval que a sociedade apresenta – até deixou a beca de sociólogo em casa – e irrompe através da massa para levantar, aqui e acolá, a máscara de alguém particularmente atrevido.

É compreensível sua recusa em designar seu empreendimento como uma reportagem. Em primeiro lugar, ele detesta tanto o radicalismo novo-berlinense quanto a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) esses padrinhos da reportagem. Em segundo lugar, um desmancha-prazeres, que olha debaixo das máscaras, não gosta de ser xingado de retratista. Desmascarar é a paixão deste autor. Não como marxista

* Walter Benjamin, "Politisierung der Intelligenz", *in*: *G.S.*, III, Ed. Suhrkamp, Frankfurt, 1972, pp. 219-25. Trad. Margot Petry Malnic. Resenha de Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem Neuesten Deutschland* (*Os empregados. Sobre a Alemanha atual*), Frankfurt a.M., Frankfurter Societätsdruckerei, 1930, 148 pp. – A palavra *Angestellte*, traduzida aqui por "empregados", tem na verdade um campo semântico mais amplo e mais específico: designa os empregados não domésticos, os que trabalham em empresas particulares, no setor das prestações de serviços, típicos das metrópoles modernas; são assalariados de classe média, com um sentimento de *status* que os diferencia das classes populares, operárias, e das classes dirigentes. (N.T.)

ortodoxo, e menos ainda como agitador prático, penetra ele dialeticamente na existência dos empregados, mas porque penetrar dialeticamente significa: desmascarar. Disse Marx que o ser social determina a consciência, acrescentando, porém, que é apenas na sociedade sem classes que a consciência será adequada àquele ser. Resulta daí que o ser social na sociedade de classes é a tal ponto desumano que a consciência das diversas classes não lhe é adequada, mas pode-lhe corresponder apenas de modo mediato, impróprio e deslocado. E como tal falsa consciência das classes inferiores está fundamentada no interesse das classes superiores, e a das superiores, nas contradições de sua situação econômica, a busca de uma verdadeira consciência é tarefa prioritária do marxismo – a começar pelas classes inferiores, que tudo têm a esperar dele. Nesse sentido, e originalmente apenas nele, o autor pensa de modo marxista. Naturalmente, o seu propósito o leva tanto mais profundamente para dentro do sistema geral do marxismo quanto a ideologia dos empregados, através de imagens de memória e sonhos do mundo burguês, ofusca a realidade econômica em que vivem e que se aproxima muito da do proletariado. Não há classe, hoje em dia, cujo pensar e sentir esteja tão alheio à realidade concreta do dia-a-dia como a dos empregados. Em outras palavras: sua adaptação ao lado humanamente indigno da ordem atual está mais desenvolvida no empregado do que no operário. À sua relação mais indireta com o processo de produção corresponde um envolvimento muito mais direto justamente com aquelas formas de relações inter-humanas que correspondem a esse processo de produção. E como a organização é o meio próprio em que se desenrola a reificação dos relacionamentos humanos – aliás também o único em que ela poderia ser vencida – o autor chega necessariamente a uma crítica da organização dos sindicatos.

Essa crítica não é política no sentido partidário ou salarial. Tampouco pode ser provada através de citação de uma determinada passagem, mas é subjacente ao texto todo. Kracauer não trata daquilo que o sindicato faz pelo empregado. Ele pergunta: "Como o educa? O que faz para libertá-lo do poder das ideologias que o prendem?" Na resposta a estas perguntas, ele se beneficia de sua posição de não-envolvimento. Não se fixa em nenhum desse tópicos com que as autoridades poderiam intimidá-lo para fazê-lo calar. A idéia da comunidade? Ele a desmascara como uma variante de oportunismo visando a paz econômica. O nível de cultura mais elevado do empregado? Chama-o de ilusório e prova como a pretensão exagerada de cultura torna o empregado impotente na defesa de seus direitos. Os bens culturais? Fixar-se neles significa, para o autor, apoiar a opinião segundo a qual "as desvantagens da mecanização são eliminàveis com o auxílio de conteúdos espirituais, que são ministrados como medicamentos". Toda essa construção ideológica "é ela própria uma expressão da reificação, cujos efeitos ela combate. É sustentada pela opinião de que os conteúdos representam dados prontos que podem ser fornecidos a domicílio como mercadorias". Em tais frases não se manifesta apenas a postura diante do problema. O livro todo é antes de mais nada uma discussão com um pedaço do cotidiano, do aqui e agora construído, vivido. A realidade é tão acossada que ela tem que revelar seu nome e sua identidade.

Seu nome é Berlim, que é para o autor a cidade de empregados por excelência: tanto assim, que tem perfeita consciência de ter fornecido uma contribuição importante para a fisiologia da capital. "Berlim é hoje a cidade por excelência da cultura de empregados, isto é, de uma cultura feita por empregados, para emprega-

dos, e considerada cultura pela maioria dos empregados. Somente em Berlim, onde as ligações com a terra natal são recalcadas tão fortemente, que o fim de semana possa tornar-se grande moda, pode-se compreender a realidade dos empregados." Do fim de semana também faz parte o esporte. A crítica do entusiasmo esportivo entre os empregados prova quão pouco o autor está disposto a compensar seu tratamento irônico dos ideais culturais dos bem-intencionados por uma declaração tanto mais íntima a favor da natureza. À insegurança do instinto, tal como é criada pela classe dominante, se opõe aqui o homem de letras como guardião de instintos sociais não corrompidos. Descobriu a sua força que consiste em desmascarar as ideologias burguesas, talvez não totalmente, mas pelo menos em tudo aquilo que se relaciona com a pequena burguesia. "A difusão do esporte", diz Kracauer, "não dissolve complexos, mas é entre outras coisas um fenômeno de recalque em grande estilo; não contribui para a transformação das condições sociais, mas é, inclusive, um meio poderoso de despolitização". E ainda de modo mais decisivo em outra parte: "Estabelece-se um pretenso direito natural contra o sistema econômico atual, sem ter presente que, justamente a natureza, também incorporada aos desejos capitalistas, é um de seus aliados mais poderosos, e sua glorificação unânime é contrária à organização planejada da vida econômica." A essa inimizade contra a natureza corresponde o fato de que o autor revela a "natureza" precisamente no caso que a sociologia tradicional definiria como degeneração. Para ele, porém, certo caixeiro-viajante de produtos de fumo, a ousadia e a habilidade em pessoa, é uma expressão da natureza. Nem é necessário lembrar que, numa análise tão conseqüente da economia, que revela o caráter elementar, para não dizer bárbaro, das condições de produção e troca ainda nas formas atuais estereotipadas, a freqüentemente evocada mecanização ganha um acento diferente daquele que lhe imprimem os pastores sociais. Para esse observador, é tão mais promissor o gesto desalmado e mecanizado do operário não-especializado do que o todo orgânico "rosa-moral" que a tez de um bom empregado deve mostrar, de acordo com a inestimável formulação de um chefe de pessoal. Rosa-moral – eis a cor que define a realidade da existência do empregado.

A figura retórica do chefe de pessoal prova a que ponto o linguajar dos empregados se comunica com a linguagem do autor, que tipo de acordo existe entre esse observador de fora e a linguagem do grupo social visado. É assim que descobrimos o que são "laranjas vermelhas" e "ciclistas", "trombetas mucosas" e "princesas". E quanto melhor travarmos conhecimento com tudo isso, melhor veremos como conhecimento e sentimento humano se refugiaram em apelidos e metáforas para evitar o vocabulário grandiloqüente dos secretários de sindicatos e professores. Ou trata-se, em todos os artigos sobre renovação, animação, aprofundamento do trabalho assalariado, menos de um vocabulário do que de uma perversão da própria linguagem, que encobre com a palavra mais íntima a realidade mais mesquinha, com a palavra mais nobre a realidade mais vulgar, com a palavra mais pacífica a realidade mais hostil? De qualquer modo, estão contidos nas análises de Kracauer, especialmente dos pareceres acadêmicos e tayloristas, inícios da sátira mais viva, que há tempo se retirou dos pasquins, para reivindicar um espaço épico, que corresponda à infinidade de seu objeto. Ah, essa infinidade é desespero. E quanto mais radicalmente for recalcado da consciência das camadas por ele atingidas, tanto mais criativo se mostra – de acordo com a lei do recalque – na produção de imagens. A idéia se impõe de comparar os processos em que uma situação econômica insusten-

tavelmente tensa provoca uma falsa consciência com aqueles que levam o neurótico, o psicótico, de seus conflitos particulares insustentavelmente tensos, a uma falsa consciência. Enquanto a doutrina marxista de superestrutura não for completada pelo urgentemente necessitado conceito de origem da falsa consciência, a pergunta: Como se origina, a partir das contradições de uma situação econômica, uma consciência que lhe é inadequada? talvez só possa ser respondida segundo o esquema do recalque. Os produtos da falsa consciência se parecem com imagens cambiantes, nas quais a coisa principal só se deixa entrever entre nuvens, folhagens e sombras. E o autor foi até os anúncios dos jornais de empregados para descobrir quais são essas coisas principais, escondidas nas fantasmagorias de brilho e juventude, cultura e personalidade: a saber, enciclopédias e camas, solas de borracha, canetas anticãimbra e pianos de qualidade, produtos de rejuvenescimento e dentes brancos. Mas quem aspira mais alto, não se contenta com a existência fantasmagórica, e se impõe no cotidiano da empresa como uma imagem furta-cor, como a miséria no brilho da diversão. Assim, Kracauer identifica no escritório neo-patriarcal, que afinal leva a horas extras não pagas, o esquema do órgão mecânico, produzindo seqüências de sons perdidos, ou, na habilidade manual da estenodatilógrafa, o vazio pequeno-burguês do estudo de piano. As centrais simbólicas deste mundo são os "quartéis do prazer", o sonho do empregado, transformado em pedra ou estuque. Na análise desses "asilos para desabrigados", a linguagem quase-onírica do autor revela toda a sua astúcia. É surpreendente como se adapta a todos esses ambientes de bares de artistas, alcázares aconchegantes, a todos esses cafés íntimos, para tirar o seu molde e expô-lo à luz da razão, como inchaços e tumores. Criança-prodígio e *enfant terrible* numa só pessoa, o autor fala com conhecimento de causa. E ele é esclarecido demais para considerar esses estabelecimentos como meros instrumentos bestificantes, no interesse da classe dominante, à qual caberia a única responsabilidade. Apesar da crítica pertinente ao sistema empresarial, este compartilha o caráter do subalterno de modo tão significativo que não pode ser reconhecido como a força movente e a cabeça responsável do caos econômico.

Não é apenas por esse tipo de avaliação do sistema empresarial que esse texto deverá renunciar a efeitos políticos, no sentido atual da palavra, ou seja, demagógicos. A consciência — para não dizer autoconsciência disso — lança luz sobre a aversão do autor contra tudo o que é ligado à reportagem ou Nova Objetividade. Essa escola radical de esquerda pode se comportar como quiser, nunca pode eliminar o fato de que nem mesmo a proletarização do intelectual quase nunca o transforma em proletário. Por quê? Porque a classe burguesa, desde a infância, lhe deu, na forma da cultura, um meio de produção que, por causa do privilégio cultural, o torna solidário com ela e, mais ainda, a torna solidária com ele. Essa solidariedade pode ser apagada na superfície, ou até ser dissolvida; mas quase sempre ela permanece suficientemente forte para excluir de vez o intelectual do estado de prontidão constante e da existência de luta do verdadeiro proletário. Kracauer levou essas considerações a sério. Por isso, seu texto é, ao contrário dos produtos radicais em moda, um marco no caminho da politização da inteligência. Lá, a aversão à teoria e ao conhecimento, que os recomenda ao prazer esnobe do sensacionalismo, aqui um ensino teórico construtivo, que não se dirige nem ao esnobe nem ao operário, mas, ao invés disso, é capaz de promover algo real, demonstrável, isto é: a politização da própria classe. Esse efeito indireto é o único que um revolucionário da clase burgue-

sa pode se propor hoje em dia, ao escrever. Um efeito direto pode surgir apenas da práxis. Mas, diante de colegas bem-sucedidos, o seu pensamento se aterá a Lênin, cujos escritos demonstram bem, quanto o valor literário da práxis política, o efeito direto, está afastado do entulho de fatos crus e reportagens, que hoje em dia pretendem ser "práxis".

Em última análise, esse autor apresenta-se assim: um solitário. Um descontente, não um líder. Não é um fundador, mas um desmancha-prazeres. E se quisermos imaginá-lo na solidão de suas atividades e intenções, é assim que o vemos: um catador de lixo, de madrugada, que com sua vara espeta os trapos e farrapos da linguagem para jogá-los, resmungando, meio emburrado, meio bêbado, na sua carreta, não sem deixar tremular ironicamente, no vento matinal, uma ou outra dessas chitas desbotadas, como "humanidade", "interioridade", "aprofundamento". Um catador de lixo, de manhã cedo – no raiar do dia da revolução.

1930

10. BERT BRECHT *

Há sempre um elemento de insinceridade quando se pretende falar sobre poetas vivos de um modo imparcial, despojado, objetivo. E nem tanto uma insinceridade pessoal – embora ninguém possa impedir que a influência de um contemporâneo o atinja sob mil formas, que quase sempre se esquivam ao seu controle –, mas antes uma insinceridade científica. Isso não significa, entretanto, que a apresentação se deva fazer ao léu, no sentido de uma seqüência vaga de associações, anedotas e analogias. Pelo contrário, se para tal apresentação é inviável a forma da história literária, a adequada será a forma crítica. E ela será tanto mais rigorosa quanto mais se distanciar de uma impostação fácil, e se empenhar mais decididamente nos aspectos atuais de uma obra. No caso de Brecht, por exemplo, seria tolice calar-se sobre os perigos imanentes de sua obra, sobre sua postura política e mesmo sobre os casos de plágio. Com isso, o crítico se privaria do acesso ao seu trabalho. É mais importante pôr em evidência tais coisas, fornecendo informações sobre suas convicções teóricas, seu modo de conversar, e mesmo sobre sua aparência física, do que percorrer cronologicamente sua obra segundo conteúdo, forma e efeito. Por isso iniciamos, com a consciência em paz, com seu último livro – certamente um erro para um historiador da literatura, mas perfeitamente legítimo para um crítico –, uma vez que essa obra mais recente – chamada *Versuche* (Experimentos) e publicada pela Ed. Kiepenheuer, Berlim – pertence às obras mais ásperas de Brecht, e nos obriga a encarar decidida e frontalmente todo o fenômeno de uma vez.

Se se quisesse que o autor de *Versuche* declarasse sua identidade tão abruptamente como ele o exige de seus heróis, ele diria: "Nego-me a empregar meu talento 'livremente'; eu o emprego como educador, político, organizador. Não existe crítica à minha atuação literária – plagiador, perturbador, sabotador – que eu não incorporaria como título de honra à minha atuação não-literária, anônima, mas planejada." De qualquer modo, é certeza que Brecht, entre os escritores alemães, pertence a uma pequena minoria que se questiona onde aplicar seu talento, e o aplica somente quando convencida da necessidade de fazê-lo, desistindo toda vez que não existam condições. Assim, os *Versuche* se constituem nos pontos de aplicação do talento de Brecht. A novidade aqui é que esses pontos surgem em toda a sua importância, que o autor por causa deles se ausenta da sua "obra", e assim como um enge-

* Walter Benjamin, "Bert Brecht", *in*: *G.S.*, II, pp. 660-67. Trad. Margot Petry Malnic. O texto foi escrito para a Rádio de Frankfurt que o transmitiu em junho de 1930. (N.T.)

nheiro inicia perfurações de petróleo no deserto, ele começa sua atividade no deserto da atualidade, em pontos calculados com exatidão. Tais pontos são o teatro, a anedota, o rádio – outros serão atacados depois. "A publicação de *Versuche*", inicia o autor, "ocorre num momento em que certos trabalhos não mais deverão ser experiências tão exclusivamente individuais (ter caráter de obra), mas visam antes de mais nada a utilização (transformação) de determinados institutos e instituições." Não se proclama uma renovação; planejam-se inovações. Aqui a literatura não espera mais nada de um sentimento do autor que não se tenha associado com a sobriedade, na vontade de transformar o mundo. Ela sabe que a última chance que lhe ficou é ser um produto secundário num processo muito ramificado de transformação do mundo. É o que ela é aqui. Aliás, um produto inavaliável. O produto principal, porém, é uma nova postura. Diz Lichtenberg: "Não são as convicções que importam. O que importa é a transformação provocada por essas convicções." Transformação que, para Brecht, equivale a postura. Ela é nova, e o que há de mais novo nela é que ela pode ser aprendida. "O segundo experimento, *Estórias do Sr. Keuner*", diz o autor, "representa uma tentativa de tornar citáveis os gestos." Mas, citável não é apenas a postura do Sr. Keuner; também é citável a dos alunos em *O vôo dos Lindbergh* e a do egoísta Fatzer: citável não é apenas a postura, mas o são igualmente as palavras que a acompanham. Também essas palavras precisam ser exercitadas, isto é, primeiro percebidas e mais tarde compreendidas. Em primeiro lugar vem seu efeito pedagógico, em seguida, o político e, por último, o poético. Com isso reunimos, numa seqüência talvez densa demais, todos os motivos importantes do trabalho de Brecht e, depois desse lance inicial, talvez seja permitido descansar um pouco. Quer dizer, passar em revista o conjunto de seus personagens, e escolher um ou outro, que evidenciam da maneira mais clara as intenções do autor. Em primeiro lugar, quero destacar o já citado Sr. Keuner, que aparece apenas na última obra de Brecht. A origem do nome não vem ao caso. Podemos adotar, por enquanto, a opinião de Lion Feuchtwanger, ex-colaborador de Brecht, de que esse nome contém a raiz grega *koinós* – o geral, concernente a todos, pertencente a todos. De fato, o Sr. Keuner concerne a todos nós, pertence a todos, ele é um líder. Mas é inteiramente diferente da imagem convencional de um líder; não tem nada de retórico, ou demagógico, não é nenhum caçador de efeitos, nem exibicionista. Sua atividade principal está muito longe daquilo que hoje em dia se imagina de um líder. O Sr. Keuner é um pensador. Lembro-me como Brecht imaginava uma entrada em cena de Keuner. Ele seria trazido numa maca, porque o pensador não se incomoda e daí acompanharia ou não, calado, os acontecimentos no palco. Pois é característico para tantas situações atuais, que o pensador não consegue acompanhá-las. Por seu comportamento, nunca se poderia confundir este pensador com o sábio dos gregos, o severo estóico ou o epicurista, mas antes com um personagem de Paul Valéry: mero ser pensante, sem afetos, o Monsieur Teste. Ambos têm traços chineses. Ambos são infinitamente astutos, infinitamente calados, infinitamente corteses, infinitamente velhos e infinitamente adaptáveis. No entanto, o Sr. Keuner difere inteiramente do seu colega francês, porque tem um objetivo, que nunca perde de vista. Esse objetivo é o novo Estado. Um Estado com uma base filosófico-literária tão profunda como o Estado de Confúcio. Mas, deixando de lado o aspecto chinês, podemos afirmar que é possível descobrir no Sr. Keuner também traços jesuíticos. Não por mera coincidência. Quanto mais se dissecarem os tipos criados

por Brecht – depois de Keuner o faremos com mais dois –, tanto mais se mostra que representam, com todo o seu vigor e sua vivacidade, modelos políticos, ou como diz o médico, anatomias. Todos eles têm em comum desencadear ações políticas racionais, que provêm não de filantropia, altruísmo, idealismo, nobreza de sentimentos ou algo assim, mas da respectiva postura. Na sua origem, tal postura pode ser questionável, pouco simpática, egoísta: ela será corrigida, contanto que o homem em que ela se manifesta abdique de suas ilusões e se mantenha o mais próximo possível da realidade. Não se trata de postura ética – o homem não se torna melhor – mas de postura social: seu comportamento o torna utilizável, ou, como diz Brecht:

"Todos os erros servem para algo,
Menos o homem, que os comete."

O Sr. Keuner tem o vício de pensar de modo frio e incorruptível. Para que serve isso? Serve para esclarecer as pessoas sobre os pressupostos com que abordam os assim chamados líderes, pensadores ou políticos, seus livros e discursos, para então questionar a fundo tais pressupostos. Há todo um feixe de pressupostos que se desmancha quando se afrouxa a corda que o segura. A corda da opinião fixa: com certeza, em algum lugar se pensa, e nisso podemos confiar. Personalidades em posições correspondentes e pagas para isso pensam pelos outros, conhecem os procedimentos específicos e ocupam-se ininterruptamente em resolver as dúvidas e incertezas. Se isso fosse negado ou até refutado, o público seria levado a uma certa inquietação. Pois se encontraria na situação embaraçosa de ter de pensar por si mesmo. O interesse do Sr. Keuner concentra-se no fato de demonstrar que a riqueza de problemas e teorias, teses e cosmovisões é fictícia. Que todos eles se neutralizam não é mera coincidência, nem conseqüência do pensamento, mas resultado dos interesses das pessoas que instalaram os pensadores em sua posições. Perguntará, então, o público, se o pensamento corresponde a determinados interesses. Não deveria o pensamento ser desinteressado? – O público será tomado por certa inquietação. Se o pensamento se realiza segundo determinados interesses, quem lhe garante que são seus próprios interesses? E aí terá afrouxado a corda e desmanchado o feixe de seus pressupostos, transformando-o num amontoado de dúvidas. Vale a pena pensar? É útil? Para que serve, na realidade? Para quem? – Perguntas grosseiras, de fato. Mas nós, diz o Sr. Keuner, não devemos recear as perguntas grosseiras; temos as nossas mais finas respostas na ponta da língua. Porque é assim o nosso relacionamento com aqueles outros: eles sabem fazer perguntas sutis, mas os canais de suas perguntas são inundados com a lama de uma quantidade de respostas, uma abundância não filtrada, que é fértil para poucos e prejudicial para quase todos. Nós, ao contrário, fazemos perguntas firmes. Mas somente passam as respostas três vezes peneiradas. Respostas claras e precisas em que é evidente não apenas o assunto, mas também a postura do falante. Assim diz o Sr. Keuner.

O Sr. Keuner, como já se disse, é o mais recente entre os personagens de Brecht. Não é aleatório se passamos a falar agora de um de seus personagens mais antigos. Os senhores talvez se lembrem de que falei dos perigos no trabalho de Brecht. Eles estão no personagem do Sr. Keuner. Já que visita diariamente o poeta, deve encontrar-se, assim o esperamos, com outros visitantes, muito diferentes, que

exorcizam os perigos que ele traz para o poeta. De fato ele se encontra com Baal, Mackie Messer, Fatzer, todo o bando de *hooligans* e criminosos que povoam as peças de Brecht, e que, sobretudo, são os verdadeiros cantores de seus *songs*, editados na surpreendente *Hauspostille* (Breviário doméstico), Ed. Propyläen, Berlim. Toda essa atmosfera de baderna e de *songs* remonta ao período inicial de Brecht, o de Augsburgo, em que ele descobria, na companhia de seu amigo e colaborador Caspar Neher e outros, dentro de melodias singulares e estribilhos rudes e lancinantes, os motivos de suas peças futuras. Deste mundo provém o bêbado poeta-assassino Baal e também o egoísta Fatzer. Seria, porém, um erro considerar que esses personagens interessam ao autor apenas como exemplos negativos. O envolvimento de Brecht com Baal e Fatzer é mais profundo. Sem dúvida, representam para ele o elemento egoísta, a-social. Mas é intenção constante de Brecht apresentar o tipo a-social, o *hooligan*, como revolucionário virtual. Não entra em jogo apenas um consentimento pessoal com esse tipo, mas também um elemento teórico. Se Marx se colocou, por assim dizer, o problema de fazer nascer a revolução do seu contrário por excelência, ou seja, do próprio capitalismo, Brecht transporta esse problema para a esfera humana: ele quer fazer nascer o revolucionário a partir do tipo mau e egoísta por si, sem considerações éticas. Assim como Wagner cria o homúnculo, na proveta, a partir de uma mistura mágica, Brecht quer criar o revolucionário a partir da vileza e da vulgaridade.

Em terceiro lugar destaco Galy Gay. É o herói da comédia *Um homem é um homem*. Acabou de sair de casa para comprar um peixe a pedido da mulher, quando encontra casualmente soldados do exército anglo-indiano que, na pilhagem de um pagode, perderam um companheiro. Eles têm todo o interesse em arrumar rapidamente um substituto. Galy Gay é um homem que não sabe dizer não. Acompanha os três soldados sem saber o que pretendem com ele. Passo a passo adquire traços, pensamentos, atitudes, hábitos que se requerem de um homem na guerra; ele é inteiramente desmontado e remontado, renega sua mulher quando ela o encontra, e acaba tornando-se um temido guerreiro e conquistador da fortaleza Sir El Dchowr. O que lhe ocorre é explicado na seguinte passagem:

"O Sr. Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
E isso qualquer um pode afirmar,
Mas o Sr. Bertolt Brecht também prova
Que qualquer coisa se pode fazer com um homem.
Esta noite, um homem é remontado como um automóvel.
Sem perder coisa alguma.
O homem é abordado com humanidade,
Solicitam-lhe com ênfase, mas sem desavença,
Adaptar-se ao curso do mundo
E deixar nadar seu peixe privado.
O Sr. Bertolt Brecht espera que os senhores vejam
Que o solo que pisam se derrete como neve
E que percebam com o empacotador Galy Gay
Que viver neste mundo é muito perigoso."

A remontagem de que se fala aqui é proclamada por Brecht como forma literária. Para ele, a literatura não é obra, mas aparelho, instrumento. E, quanto mais elevada for, mais suscetível de reformulação, desmontagem e transformação. A ob-

servação das grandes literaturas consagradas, principalmente da chinesa, mostrou-lhe que a maior exigência que se faz ao texto escrito é sua citabilidade. Mencione-se que, aqui, se funda uma teoria do plágio que vai fazer perder o fôlego aos piadistas inveterados.

Quem precisaria dizer o essencial sobre Brecht em três palavras, faria bem em limitar-se à frase: Seu assunto é a pobreza. Como o pensador deve saber trabalhar com os poucos pensamentos acertados que existem, o escritor com as poucas formulações irrefutáveis que temos, o estadista com a pouca inteligência e energia dos homens – eis o tema de todo o seu trabalho. "O que eles fizeram", dizem os Lindbergh sobre o seu aparelho, "deve ser o suficiente para mim." Chegar perto da escassa realidade – eis as palavras de ordem. A pobreza, pensa o Sr. Keuner, é uma capacidade de adaptação que permite chegar muito perto do real, o que nenhum rico consegue. Esse, naturalmente, não é o misticismo da pobreza de Maeterlinck, nem o de São Francisco, a que Rilke alude quando escreve: "Pois a pobreza é um intenso brilho de dentro" – a pobreza brechtiana é antes um uniforme, adequado a dar um papel importante àquele que o usa conscientemente. É, em resumo, a pobreza fisiológica e econômica do homem na era da máquina. "O Estado deve ser rico, o homem deve ser pobre; o Estado deve ter a obrigação de poder muito, o homem deve ter a permissão de poder pouco": este é direito humano geral da pobreza, tal como Brecht o formula, o analisa nos seus escritos quanto à sua fecundidade e o mostra na sua aparência franzina e na sua vestimenta usada.

Não encerramos aqui, apenas interrompemos. As senhoras e os senhores podem prosseguir estas considerações com o auxílio de qualquer boa livraria, porém mais profundamente sem ela.

1930

11. CRISE DO ROMANCE*

A existência, no sentido épico, é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente podem-se ter os mais variados comportamentos em relação ao mar. Por exemplo, deitar na praia, escutar o rebentar das ondas, e apanhar as conchas arrojadas à areia. É o que faz o poeta épico. Também se pode navegar o mar. Com muitas finalidades ou sem objetivos. Pode-se fazer uma viagem marítima, e, lá entre céu e mar, sem terra à vista, percorrê-lo. É o que faz o romancista. Ele é o verdadeiro solitário, o autêntico mudo. O homem épico repousa apenas. Na epopéia, o povo descansa depois da jornada de trabalho, escuta, sonha e coleta. O romancista separou-se do povo e daquilo que este cultiva. A célula máter do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que já não pode mais falar de modo exemplar sobre seus desejos, porque ele próprio está perplexo, incapacitado de aconselhar. Escrever um romance significa, na apresentação da existência humana, levar o incomensurável até às últimas conseqüências. Quem quer que pense na obra de Homero ou de Dante, sente o que separa o romance da epopéia. A tradição oral, a matéria da épica, é de natureza diferente daquela que constitui o romance. O romance eleva-se acima das demais formas da prosa – contos maravilhosos, lendas, provérbios, contos burlescos – pelo fato de não nascer da tradição oral e de não a alimentar. Distingue-se, sobretudo, da narração que, na prosa, representa a mais pura essência épica. Nada contribui tanto para o perigoso emudecimento do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narração, do que a expansão cada vez mais atrevida da leitura dos romances em nossa existência. É por isso que a voz do narrador nato se levanta deste modo contra o romancista: "Também não quero me estender sobre a tese de que considero útil a libertação do elemento épico na obra escrita; útil, sobretudo, no que concerne à linguagem. O livro é a morte das linguagens autênticas. Ao poeta épico, que só escreve, escapam as mais importantes forças criativas da linguagem." Flaubert jamais se teria manifestado assim. Aquela é a tese de Döblin. Ele a expôs detalhadamente no primeiro anuário da Seção de Poesia da Academia Prussiana das Artes, e sua "Construção da obra épica" é uma contribuição exemplar e um documento da crise do romance que se instaura com a reabilitação da literatura épica, encontrada por toda a parte, inclusive no drama. Quem refletir sobre esta conferência de Döblin não precisará mais se deter nos sinais externos da crise, ou seja, do fortalecimento da epicidade radical. Não se

* Walter Benjamin, "Krisis des Romans", *in*: *G.S.*, III, pp. 230-36. Resenha do romance de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, 1929. Trad. Celeste Henriques Marquês Ribeiro de Sousa.

surpreenderá mais com a avalanche de romances biográficos e históricos. Döblin, como teórico, longe de se resignar com a crise, antecipa-a e transforma-a em seu objeto. Seu último livro mostra que, em sua produção, teoria e prática coincidem.

Nada mais elucidativo do que comparar a postura de Döblin com a de André Gide, igualmente soberana, igualmente corajosa e realizada na prática, igualmente exata e, no entanto, em tudo antagônica, expressa em seu *Diário dos falsos moedeiros*, recentemente publicado. Do contraste entre as duas inteligências críticas, emerge com a maior nitidez a situação atual da literatura épica. No comentário autobiográfico de seu último romance, Gide desenvolve a teoria do *roman pur*. Com a maior sutileza, descarta qualquer narração simples, linear (características épicas maiores), em prol de procedimentos engenhosos, puramente romanescos (o que também significa, no caso, românticos). A posição das personagens em relação à ação, a posição do narrador com relação a elas e à sua própria técnica, tudo isso deve estar presente no romance. Em suma, esse *roman pur* é, na verdade, pura interioridade, não conhece a dimensão exterior, e constitui, assim, o pólo antagônico da postura épica pura, a narração. O romance ideal, para Gide – ao contrário de Döblin – é o romance *escritural* puro. Gide defende as posições de Flaubert, talvez pela última vez. E não é de estranhar que a conferência de Döblin seja a mais incisiva reação a essa obra. "Talvez levem as mãos à cabeça, se eu aconselhar os autores a serem decididamente líricos, dramáticos e mesmo reflexivos, no trabalho épico. Mas eu insisto nisso."

A perplexidade de alguns leitores diante deste novo livro (o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin) é um sinal do destemor com que ele foi realizado.Também é verdade que, antes, raramente se havia narrado assim, raramente o conforto do leitor fora perturbado por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim tão molhado até os ossos pela espuma da autêntica linguagem falada. Mas não teria sido necessário operar com expressões artificiais, falar de *dialogue intérieur* ou remeter a Joyce. Na realidade, trata-se de algo bem diferente. O princípio estilístico deste livro é a montagem. Materiais impressos da pequena burguesia, histórias de escândalos, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios recheiam o texto. A montagem destrói o *roman*, tanto na estrutura quanto no estilo, e abre novas possibilidades, genuinamente épicas. Principalmente na forma. O material da montagem não é arbitrário. A montagem legítima baseia-se no documento. O dadaísmo, em sua luta fanática contra a obra de arte, transformou, através da montagem, a vida cotidiana em aliada. Ainda que de maneira insegura, proclamou a hegemonia absoluta do autêntico. O cinema, em seus melhores momentos, também procurou nos acostumar à montagem. Aqui, pela primeira vez, ela tornou-se útil à literatura épica. Os versos bíblicos, as estatísticas, as músicas de sucesso constituem o material com que Döblin confere autoridade ao fenômeno épico. Correspondem aos versos característicos da antiga epopéia.

Tão densa é essa montagem, que o autor mal consegue tomar a palavra. Seus dizeres ficam limitados ao começo dos capítulos, à semelhança das "moralidades"; de resto, não mostra pressa em se fazer ouvir. (Mas ele ainda apresentará a sua palavra.) Demora um tempo imenso na observação de suas personagens, antes de arriscar-se a pedir-lhes explicações. Devagar, como deve proceder o poeta épico, aproxima-se das coisas. Tudo o que acontece, mesmo a coisa mais repentina, parece preparado de longa data. Esta atitude é inspirada pelo próprio espírito da fala berlinense.

Devagar é a medida temporal do seu movimento. Pois o berlinense fala como conhecedor e amante das coisas que diz. Degusta o que enuncia. Quando insulta, zomba ou ameaça, gosta de fazê-lo devagar, da mesma maneira que toma seu café da manhã. Glassbrenner apontava para o componente dramático da fala berlinense. Aqui, ela é sondada em sua profundidade épica. O barquinho da vida de Franz Biberkopf navega com carga pesada; mesmo assim não corre o risco de encalhar. Este livro é um monumento a Berlim, porque o narrador nunca recorreu às fórmulas regionalistas para fazer a apologia de sua cidade natal. Ele fala pela boca da cidade. Berlim é o seu megafone. Seu dialeto é uma das forças que se voltam contra o caráter fechado do velho romance. Este livro nada tem de fechado. Ele tem sua moral que afeta até mesmo os berlinenses. (O Abraham Tonelli de Tieck já havia mostrado a verborréia berlinense em ação, mas até agora ninguém se atrevera a refreá-la.)

Vale a pena acompanhar essa contenção através de Franz Biberkopf. O que lhe acontece? – Mas, antes de mais nada, por que o livro se chama *Berlin Alexanderplatz*, se o que se desenrola de modo subjacente é a "história de Franz Biberkopf"? O que é, em Berlim, Alexanderplatz? É o lugar onde, nos últimos dois anos, têm ocorrido as transformações mais violentas, onde escavadeiras e bate-estacas têm trabalhado incessantemente, onde o chão tem estremecido sob o impacto de seus golpes, e sob o das filas de ônibus e metrôs, onde se têm escancarado, mais profundamente do que em qualquer outro lugar, as entranhas da grande cidade, onde se têm aberto à luz do dia os pátios dos fundos em torno da praça Georgenkirch, e onde quarteirões intactos da última década do século passado se têm conservado mais silenciosos que em outros lugares, nos labirintos em torno da rua Marsilius (onde se comprimem, em cortiços, as secretarias da Polícia de Estrangeiros) e da rua Kaiser (onde as prostitutas, à noite, costumam fazer o *trottoir*). Não é um bairro industrial. Há, sobretudo, comércio e pequena burguesia. E seu lado sociológico negativo: os marginais, acrescidos dos contingentes dos desempregados. Um deles é Biberkopf. Desempregado, deixa a Penitenciária de Tegel, mantém-se honesto por algum tempo, abre um comércio em algumas esquinas, não dá certo, e torna-se membro de uma quadrilha, a Pumsbande. Mil metros é o raio de ação em que se move esta existência em torno da praça. Alexanderplatz rege o seu destino. Um regente cruel, se se quiser, de poderes ilimitados. Porque o leitor se esquece de tudo o que não seja ele, aprende a sentir sua existência nesse espaço e a descobrir quão pouco sabia a seu respeito. Na verdade, tudo é muito diferente do que imaginava o leitor, ao pegar este livro. Nem mesmo tem o sabor de "romance social". Aqui, ninguém precisa pernoitar em hotel barato. Todas as personagens possuem um quarto. E nunca estão à procura de algum. Mesmo o primeiro dia do mês, em Alexanderplatz, não parece atemorizar ninguém. Mas, a verdade é que essa gente é miserável. Todavia, a miséria só se revela em seus próprios quartos. Mas o que é a miséria? De onde vem?

A miséria compõe-se de dois fatores: um grandioso e outro restritivo. Grandioso, porque a miséria não é, de fato, como o pequeno Moritz a imagina. Pelo menos a miséria real, em oposição à miséria temida. Não só as pessoas, mas também a necessidade e o desespero precisam conseguir acomodar-se às circunstâncias. Mesmo os seus agentes, o amor e o álcool, às vezes se rebelam. E, por maior que seja a desgraça, sempre é possível conviver com ela. Neste livro, a miséria ostenta seu lado jovial. Senta-se à mesma mesa com as pessoas, e nem por isso a conversa se inter-

rompe. As pessoas se ajeitam e continuam saboreando a comida. É uma verdade ignorada pela nova subliteratura naturalista. Por isso, tinha que surgir um grande narrador para reafirmar esta verdade. Diz-se que Lênin só odiava uma coisa mais do que a miséria: compactuar com ela. Esta é, de fato, uma atitude burguesa, não apenas nas pequenas formas mesquinhas do desleixo, mas também nas grandes formas da sabedoria. Neste sentido, a história de Döblin é burguesa, limitadora muito mais pela própria origem do que pela tendência e intenção. O que vem à tona neste livro, de maneira fascinante e com uma força irrefreada, é a grande magia de Charles Dickens, em cuja obra burgueses e criminosos coexistem em tão grande harmonia, uma vez que seus interesses (embora opostos) se situam num mesmo mundo. O mundo desses marginais é análogo ao da burguesia; a trajetória de Franz Biberkopf, de gigolô a pequeno-burguês, não descreve senão uma metamorfose heróica da consciência burguesa.

Alguém, baseado na teoria do *roman pur*, poderia dizer que o romance é como o mar. Sua única pureza é a do sal. Qual é, então, o sal deste livro? O sal épico é da mesma natureza que o sal mineral: torna duráveis as coisas às quais se mistura. E a durabilidade é um critério por excelência da literatura épica, diferentemente dos demais gêneros literários. Não se trata de uma duração no tempo, mas no leitor. O verdadeiro leitor lê a obra épica para "guardar as coisas na memória". E, sem dúvida, guardará duas coisas deste livro: o episódio do braço e o de Mieze. Como é que Franz Biberkopf chega a ser atirado debaixo de um carro de modo a perder o braço? E como é que lhe roubam a namorada e a assassinam? A resposta já aparece na segunda página do livro: "Porque ele exige da vida mais do que um sanduíche." Neste caso, não se trata de comida farta, dinheiro ou mulheres, mas de algo muito mais sério. Para onde quer que volte seu grande focinho, tudo se apresenta amorfo. A fome de destino corrói-lhe as entranhas. Este homem tem que estar sempre pintando o diabo na parede, *al fresco*: assim, não é de admirar que o diabo sempre apareça para buscá-lo. Como essa fome de destino é definitivamente saciada, e como cede lugar à satisfação através de um sanduíche, como o marginal se transforma num sábio – eis a trajetória dos acontecimentos. No final, Franz Biberkopf se converte num homem sem destino, num "esperto", como dizem os berlinenses. Döblin torna inesquecível este processo de maturação de Franz através de um grande artifício. Assim como os judeus, durante o *Barmiswoh*, revelam à criança o seu segundo nome, até então secreto, assim também Döblin dá a Biberkopf um segundo nome. De agora em diante, passa a chamar-se Franz Karl. Mas, ao mesmo tempo, algo muito especial acontece a Franz Karl, que se tornou ajudante de porteiro numa fábrica. E não podemos jurar que este fato não tenha escapado a Döblin, embora ele não perca de vista o seu herói. A partir deste momento, Franz Biberkopf deixou de ser exemplar e ascendeu, em vida, ao céu das personagens romanescas. A esperança e a lembrança o consolarão neste céu, sua guarita, por ser mais "esperto" do que os outros. Nós, porém, não o visitaremos lá. Pois esta é a lei da forma do romance: no momento em que o herói se ajuda a si mesmo, sua existência deixa de nos ajudar. E, se esta verdade vem à luz, de maneira grandiosa e inexorável na *Éducation sentimentale*, então a história de Franz Biberkopf é a *éducation sentimentale* do marginal. O estágio extremo, vertiginoso, último, mais avançado do antigo romance burguês de formação.

1930

12. TEORIAS DO FASCISMO ALEMÃO *

Léon Daudet, filho de Alphonse, ele próprio um escritor importante, líder do Partido Monarquista francês, publicou certa vez em sua *Action française* um relato sobre o Salão do Automóvel, cuja conclusão, embora talvez não nestas palavras, era: "L'automobile c'est la guerre". O que estava na base dessa surpreendente associação de idéias era a concepção de uma aceleração dos recursos técnicos, dos tempos, das fontes de energia, etc., os quais em nossa vida particular não encontram apoveitamento pleno, adequado e no entanto insistem para se justificar. Na medida em que renunciam à interação harmônica, justificam-se na guerra, a qual com suas destruições prova que a realidade social não estava madura para fazer da técnica seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade. Sem querer diminuir a importância das causas econômicas da guerra, pode-se afirmar que a guerra imperialista, em seu aspecto mais duro e mais funesto, é determinada também pela enorme discrepância entre os gigantescos meios tecnológicos por um lado e um mínimo conhecimento moral desses meios, por outro lado. De fato, de acordo com sua natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da assim chamada dimensão espiritual, como não pode deixar de excluir decididamente a idéia técnica do direito de participação na ordem social. Toda guerra futura é ao mesmo tempo uma insurreição de escravos por parte da técnica. Que essas observações e outras semelhantes marcam hoje em dia todas as questões relativas à guerra, e que se trata de questões da guerra imperialista, parece desnecessário lembrar aos autores da presente coletânea, uma vez que todos eles foram soldados da Guerra Mundial, e por mais que se possa contestá-los, eles partem incontestavelmente da experiência da guerra. Assim, é de estranhar logo na primeira página a afirmação de que "o século em que se luta, por que idéias e com que armas são coisas secundárias". E o mais espantoso é que, com essa afirmação, Ernst Jünger se apropria de um dos princípios do pacifismo, um dos mais contestáveis e abstratos. Mas o que há por trás dele e de seus amigos não é tanto um padrão doutrinário, mas sim um arraigado misticismo perverso, segundo todos os critérios de um pensamento viril. O seu misticismo da guerra e o ideal estereotipado do pacifismo se equivalem. No momento,

* Walter Benjamin, "Theorien des deutschen Faschismus", *in*: *G.S.*, III, pp. 238-50. Resenha da coletânea *Krieg und Krieger* (Guerra e guerreiros), org. por Ernst Jünger, Ed. Junker e Dunnhaup, 1930. Trad. Ilka Roth e Willi Bolle.

mesmo o pacifismo mais tísico está um passo à frente de seu irmão acometido por ataques epilépticos: ele tem certos pontos de referência na realidade, inclusive, uma concepção da próxima guerra.

Com prazer e com ênfase, os autores falam da "Primeira" Guerra Mundial. Mas a obtusidade com que falam em guerras futuras, sem noção do que estão falando, prova a falta de assimilação, pela sua experiência, de uma realidade a qual chamam de "real de alcance mundial", com estranhíssima exaltação. Esses pioneiros da *Wehrmacht* quase levam a crer que o uniforme é para eles um objetivo supremo, desejado com todas as fibras de seu coração, objetivo que quase faz esquecer as circunstâncias nas quais o uniforme é utilizado. Essa atitude torna-se mais compreensível quando se considera o quanto a pleiteada ideologia da guerra já está obsoleta agora, comparada ao estado do armamentismo europeu. Os autores omitiram o fato de que a batalha de material, na qual alguns deles vêem a suprema revelação da existência, desvaloriza os precários emblemas de heroísmo, que aqui e ali sobreviveram à Guerra Mundial. A guerra química, pela qual os colaboradores desse livro demonstram tão pouco interesse, promete dar à guerra do futuro uma fisionomia que dispensa definitivamente as categorias soldadescas em prol das esportivas e colocará as ações militares sob o signo do recorde. Sua característica estratégica mais forte é o fato de ser pura guerra de agressão, da maneira mais radical possível. Contra os ataques aéreos com gases tóxicos não existe, como se sabe, nenhuma defesa eficaz. Mesmo as medidas de proteção individual, as máscaras de gás, falham contra o gás de enxofre e o *levisit*. De vez em quando aparece uma notícia "tranqüilizadora", como a invenção de um aparelho de escuta ultra-sensível, capaz de registrar à grande distância o zunir das hélices. E alguns meses depois, anuncia-se a invenção de um avião silencioso. A guerra química se baseará em recordes de extermínio e envolve riscos levados ao absurdo. Se o início da guerra ocorrerá dentro das normas do direito internacional – depois de uma prévia declaração de guerra – é algo que ninguém sabe; seu término não precisará mais contar com esse tipo de barreiras. Ao abolir a distinção entre população civil e combatente, a guerra de gases anula a base mais importante do direito das gentes. Já mostrou a última guerra que a desorganização que a guerra imperialista traz consigo ameaça torná-la uma guerra sem fim.

É mais que uma curiosidade, é um sintoma que um texto de 1930, dedicado "à guerra e aos guerreiros", omite tudo isso. Sintoma desse mesmo fanatismo juvenil que desemboca num culto, numa apoteose da guerra, cujos profetas são sobretudo von Schramm e Günther. Essa nova teoria da guerra, que traz escrita na testa sua origem a partir do mais furioso decadentismo, nada mais é que uma transposição irrefreada das teses do *l'art pour l'art* para a guerra. Mas se essa doutrina, em seu solo de origem, já tendia a tornar-se um escárnio na boca de adeptos medíocres, as suas perspectivas nessa nova fase são vergonhosas. Imaginemos um combatente da batalha do Marne ou um daqueles que estavam no cerco de Verdun lendo frases como estas: "Conduzimos a guerra segundo princípios impuros." "A luta real, homem contra homem, tropa contra tropa, tornou-se cada vez mais rara." "Muitas vezes, os oficiais da linha de frente conduziam a guerra sem estilo." "Com a incorporação das massas, do sangue inferior, da mentalidade prática burguesa, em suma, do homem comum, sobretudo dentro do quadro dos oficiais e suboficiais, foram aniquilados cada vez mais os elementos eternamente aristocráticos do ofício mili-

tar." Impossível escolher tons mais falsos, pôr no papel pensamentos mais desastrados, pronunciar palavras mais desprovidas de tato. A culpa pelo malogro dos autores justamente nesse ponto – a despeito de seus discursos sobre os valores eternos e originais – é a pouco aristocrática pressa jornalística, com que tentam apoderar-se da atualidade sem terem compreendido o passado. É verdade que existiram na guerra elementos de culto. Assim em comunidades teocráticas. Seria tão insensato querer recuperar tais elementos por meio da guerra, como seria desagradável para esses guerreiros, que fogem das idéias, descobrir que o caminho que eles em vão procuram já foi percorrido por um filósofo judeu, Erich Unger, cujas constatações (em parte problemáticas) feitas a partir de dados concretos da história judaica desfazem os fantasmas sangrentos conjurados no livro. Colocar as coisas às claras, chamá-las pelo seu nome real, é algo que os autores não conseguem. A guerra "foge à economia da inteligência; em sua razão existe algo inumano, desmedido, gigantesco, algo que lembra um processo vulcânico, uma erupção elementar..., uma onda colossal de vida, dirigida por uma força dolorosamente profunda, coercitiva, uniforme, conduzida para campos de batalha que hoje já se tornaram míticos, absorvida por tarefas que ultrapassam de longe os limites do que hoje pode ser compreendido". É a loquacidade de um noivo que abraça mal. De fato, esses autores abraçam mal o pensamento. É preciso levá-lo até eles, e é o que fazemos aqui.

A guerra – a "eterna" de que tanto se fala, como também a "última" – seria a mais alta expressão da nação alemã. Deve ter ficado claro que por trás da guerra eterna se esconde a idéia da guerra ritual e por detrás desta, a da guerra técnica, e também que os autores não conseguiram esclarecer essas relações. Mas a última guerra tem uma significação especial. Não é só a guerra das batalhas de material, é também a guerra perdida. A guerra alemã, num sentido muito particular. Ter conduzido a guerra a partir de sua substância mais íntima é o que outros povos também podem afirmar. Tê-la perdido a partir de sua substância mais íntima, não. A característica especial desta última fase da discussão sobre a guerra perdida, que desde 1919 abala tão profundamente a Alemanha, é que justamente a sua perda é reivindicada pela germanicidade. Pode-se falar em última fase porque as tentativas de se refazer da guerra perdida mostram uma clara evolução. Inicialmente houve a tentativa de perverter a derrota em uma vitória interior, através de um reconhecimento da culpa, generalizada histericamente para a humanidade inteira. Essa política, que deu seus manifestos ao Ocidente decadente, foi o fiel reflexo da "revolução" alemã através da vanguarda expressionista. Depois, houve a tentativa de esquecer a guerra perdida. A burguesia deitou-se ofegante do outro lado, e qual seria um travesseiro mais macio que o romance? Os horrores daqueles anos transformavam-se em recheios de colchões, onde cada dorminhoco podia confortavelmente deixar a sua marca. Enfim, o que distingue a última tentativa das anteriores, é a tendência de levar a perda da guerra mais a sério que a própria guerra. – O que significa ganhar ou perder uma guerra? Nas duas palavras, chama atenção o duplo sentido. O primeiro, manifesto, refere-se certamente ao desfecho; mas o segundo, que cria nas palavras um espaço de ressonância, refere-se à guerra como uma totalidade, exprime como seu desfecho para nós altera seu modo de existência para nós. Esse segundo sentido diz: o vencedor fica com a guerra, o vencido deixa de possuí-la; o vencedor a incorpora ao seu patrimônio, transforma-a em coisa sua, o vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela. E não somente a guerra em geral, mas também todas as

suas peripécias, cada uma de suas jogadas, mesmo suas ações mais remotas. Ganhar ou perder uma guerra – segundo o espírito da língua – é algo que penetra tão fundo na nossa existência que nos tornamos, para sempre, mais ricos ou mais pobres em quadros, imagens, achados. E já que perdemos uma das maiores guerras da história mundial, uma guerra à qual estava vinculada toda a substância material e espiritual do povo, pode-se avaliar o que essa perda significa.

Certamente não se pode censurar os autores em torno de Jünger de não terem avaliado essa perda. Mas como é que eles encaram as monstruosidades? Não pararam de lutar. Celebraram o culto da guerra mesmo quando já não havia inimigo real. Dobraram-se aos apetites da burguesia que ansiava pela decadência do Ocidente, como um aluno que apaga com um borrão uma tarefa mal resolvida, e pregavam e propagavam a decadência, por onde andavam. Não conseguiram, nem por um momento, tomar consciência do que haviam perdido, em vez de segurá-lo com unhas e dentes. Sempre lutaram em primeiro lugar e da maneira mais ferrenha contra a reflexão. Perderam a grande oportunidade dos vencidos, a de transpor a luta para uma outra esfera, como os russos, até que o momento propício tivesse passado e os povos europeus tivessem recaído no papel de parceiros de transações comerciais. "A guerra é administrada, não é mais conduzida", queixa-se um dos autores. Erro que deveria ser corrigido pela pós-guerra alemã. Essa pós-guerra era ao mesmo tempo protesto contra a guerra anterior e contra os civis, que teriam marcado aquela guerra. Antes de mais nada teria de ser eliminado da guerra o odioso elemento da razão. E sem dúvida essa tropa banhava-se nos vapores que emanavam da goela do lobo Fenris. Mas esses vapores não podiam se comparar com os gases das granadas de mostarda. Diante do pano de fundo do serviço militar nos quartéis e das famílias depauperadas nos cortiços, a magia do destino germânico recobria-se de um brilho podre. E mesmo sem análise materialista, a intuição não-corrompida de um espírito livre, sábio, verdadeiramente dialético, como o era Florens Christian Rang, cuja biografia expressa mais germanicidade que toda essa tropa de desesperados, podia se opor a eles com frases definitivas. "A demoníaca crença no destino, para a qual a virtude humana é vã; a noite escura de uma obstinação, que consome num incêndio apocalíptico a vitória dos poderes da luz..., a aparente magnificência de vontade contida na idealização da morte no campo de batalha, que joga a vida fora, com desprezo, trocando-a pela idéia – essa noite prenhe de nuvens, que há milênios nos recobrem e que para iluminar nosso caminho acende, em vez de estrelas, relâmpagos ensurdecedores, atordoantes, depois dos quais a noite fica ainda mais escura e asfixiante: essa horrenda cosmovisão da morte universal em vez da vida universal, que no idealismo alemão alivia o horror com a idéia de que atrás das nuvens há o céu estrelado – essa tendência básica do espírito alemão é a mais profunda falta de vontade, não assume o que diz, é um esconder-se, um acovardar-se, um não-querer-saber, um não-querer-viver e um não-querer-morrer... Pois é essa a dúbia atitude alemã perante a vida: poder jogá-la fora, quando não custa nada, num momento de embriaguez, num gesto que ao mesmo tempo assegure o sustento dos que ficam e ilumine a jovem vítima com uma auréola eterna." Porém, quando se lê no mesmo contexto: "Bastavam duzentos oficiais, dispostos a morrer, para reprimir a revolução em Berlim e em outros locais – mas não se encontrou nenhum. Em teoria, muitos deles gostariam ter feito o papel de salvador, mas na realidade ninguém o queria a tal ponto de dar o exemplo, de se lançar como chefe ou de ir à frente

sozinho. Preferiam deixar que lhes arrancassem os galões, na rua" –, essa linguagem talvez soe familiar aos autores em torno de Jünger. Quem escreveu essas palavras conhecia certamente por experiência própria a postura e a tradição desses autores. E talvez compartilhasse sua hostilidade contra o materialismo, até que ela criou a linguagem da batalha de material.

Se no início da guerra o idealismo foi fornecido pelo Estado e pelo governo, com o passar do tempo, a tropa dependia cada vez mais de sua requisição. Seu heroísmo tornou-se cada vez mais sinistro, mortal, cinzento como o aço, e cada vez mais longínquo e nebulosa se tornava a esfera de onde acenavam a glória e o ideal, cada vez mais rígida a conduta dos que se sentiam menos soldados da Guerra Mundial do que executores da pós-guerra. "Conduta" – a três por dois usam essa palavra em tudo o que dizem. Quem negaria que os soldados têm conduta? A linguagem, porém, é a pedra-de-toque para qualquer conduta, não apenas, como muitas vezes se supõe, para a conduta de quem escreve. A conduta dos que se conjuraram nesse livro não passa na prova. Mesmo que Jünger repita as palavras dos nobres diletantes do século XVII – de que a língua alemã é uma linguagem primordial –, a idéia é traída pelo acréscimo de que, como tal, a língua alemã incutiria uma invencível desconfiança à civilização e ao mundo da moral. Mas como medir essa desconfiança com a de seus compatriotas, quando a guerra lhes é apresentada como um "revisor poderoso", que "sente o pulso do tempo", quando são proibidos de "rejeitar uma conclusão comprovada", ou obrigados a aguçarem seu olhar para as "ruínas" atrás do "verniz resplandescente"? Mais vergonhoso ainda que tais falhas de linguagem, nessas construções intelectuais supostamente ciclópicas, é a fácil loquacidade da forma, que enfeitaria qualquer editorial, e mais penosa ainda, a mediocridade de conteúdo. "Os mortos da guerra", dizem, "ao tombarem, passaram de uma realidade imperfeita a uma realidade perfeita, da Alemanha dos fenômenos temporais à Alemanha eterna." A Alemanha dos fenômenos temporais, todos nós a conhecemos, mas a Alemanha eterna estaria mal servida, se sua imagem dependesse de testemunhas tão verborrágicas. Com que facilidade adquiriram "o sentimento firme da imortalidade", a certeza de que "as atrocidades da última guerra foram transformadas em algo grandioso e terrível", o simbolismo do "sangue fervendo para dentro"! No máximo, lutaram na guerra que agora celebram. Mas não podemos aceitar que alguém fale da guerra, sem conhecer outra coisa que a guerra. Perguntaremos radicalmente a nosso modo: De onde vêm vocês? O que sabem da paz? Vocês já foram de encontro à paz em uma criança, em uma árvore, em um animal, assim como no campo de batalha vocês foram de encontro a um posto avançado? E sem esperar a resposta, diremos: Não! Não que, nesse caso, vocês não fossem capazes de celebrar a guerra, talvez até com paixão maior do que vocês o fazem agora. Porém não seriam capazes de celebrar a guerra como o fazem agora. Como teria sido o depoimento de Fortinbras sobre a guerra? É possível deduzi-lo a partir da técnica de Shakespeare. Assim como ele revela o amor de Romeo por Julieta na flama de sua paixão, pelo artifício de apresentar desde o início um Romeo apaixonado, apaixonado por Rosalinda, assim também Fortinbras teria começado com um louvor à paz, tão sedutor, tão melodioso, tão doce, que no fim, quando eleva sua voz em favor da guerra, cada um de seus ouvintes teria de admitir estremecendo: Que forças poderosas e desconhecidas são essas, que levam um homem que gozava da plenitude da paz, a se dedicar de corpo e alma à guerra? – Não há nada disso

no livro. Têm a palavra bandidos profissionais. Seu horizonte é flamejante, porém estreito.

Que vêem eles nas chamas? Eles vêem – nesse ponto podemos confiar em Jünger – uma transformação. "Linhas de decisão psíquica atravessam a guerra; à transformação da luta corresponde a transformação dos combatentes. Ela se torna visível quando se compara os rostos animados, descontraídos, entusiasmados dos soldados de agosto de 1914 com os rostos mortalmente cansados, magros, inexoravelmente tensos dos combatentes das batalhas de material, de 1918. Por trás do arco dessa luta, esticado até o ponto de rebentar, surge inesquecível o seu rosto, formado e movido por um poderoso abalo espiritual, as etapas de uma *via crucis*, batalhas e mais batalhas, das quais cada uma é o hieróglifo de um árduo e contínuo trabalho de destruição. Aqui surge o tipo de soldado formado pelas batalhas de material, duras, sóbrias, sangrentas e incessantes. Ele se caracteriza pelos nervos de aço do combatente nato, pela expressão da responsabilidade solitária, pela solidão da alma. Nessa luta, que prosseguia em camadas cada vez mais profundas, se confirmava sua categoria. Seu caminho era estreito e perigoso, mas era um caminho que leva ao futuro." Quando encontramos nessas páginas formulações exatas, acentos genuínos, explicações plausíveis, acertou-se a realidade, considerada por Jünger como totalmente mobilizada e chamada por Ernst von Salomon como a paisagem do *front*. Um jornalista liberal que há pouco tempo tentou definir esse novo nacionalismo em termos de "heroísmo motivado pelo tédio", pelo visto ficou aquém da compreensão. Esse tipo de soldado é real, é uma testemunha que sobreviveu à Guerra Mundial, e o que ele defendeu na pós-guerra foi, na verdade, a paisagem do *front*, sua pátria verdadeira. Essa paisagem merece um exame mais prolongado.

Precisamos dizê-lo com toda amargura: diante da paisagem totalmente mobilizada, o sentimento alemão pela natureza teve uma intensificação inesperada. Os gênios da paz que tão sensivelmente a habitavam, foram evacuados, e tão longe quanto se possa olhar a partir da beira da trincheira, toda a terra em volta foi transformada em terreno do idealismo alemão, toda cratera formada pela explosão de uma granada se transformara num problema, todo arame farpado numa antinomia, toda farpa numa definição, toda explosão numa tese, e o céu, durante o dia, no forro cósmico do capacete de aço, e de noite, na lei moral acima de nós. Com lança-chamas e trincheiras, a técnica tentou realçar os traços heróicos no rosto do idealismo alemão. Foi um equívoco. Pois o que ela julgava serem heróicos eram traços hipocráticos, os traços da morte. Assim, profundamente impregnada pela sua própria perversidade, a técnica modelou o rosto apocalíptico da natureza, fazendo-a emudecer, embora pudesse ter sido a força capaz de lhe dar voz. A guerra como abstração física, professada pelo novo nacionalismo, nada mais é do que a tentativa de desvendar por meio da técnica, de maneira mística e imediata, o segredo de uma natureza concebida em termos idealistas, ao invés de elucidar e utilizar esse segredo indiretamente, pela organização das coisas humanas. "Destino" e "heroísmo" relacionam-se na cabeça desses homens como Gog e Magog, suas vítimas não são filhos dos homens, mas filhos das idéias. Tudo o que foi pensado de sóbrio, puro, ingênuo, para melhorar a convivência dos homens, é engolido por ídolos canibais, que retrucam com os arrotos dos morteiros de 42 cm. Algumas vezes, os autores encontram uma certa dificuldade em conciliar o heroísmo com as batalhas de material. Mas nem todos, e nada mais comprometedor do que as digressões lamuriantes com que

exprimem sua decepção sobre a "forma da guerra", sobre "a guerra material, absurdamente mecânica", da qual os espíritos nobres estavam "visivelmente cansados". Quando alguns deles tentam ver as coisas como elas são, fica claro, como seu conceito de heroísmo imperceptivelmente se transformou, como as virtudes por eles celebradas da dureza, da taciturnidade, da implacabilidade, são na verdade menos as virtudes do soldado do que as do guerreiro experimentado na luta de classes. O que se formou aqui, a princípio sob a máscara do voluntário, na Guerra Mundial, e depois, sob a do mercenário, na pós-guerra, é na verdade o confiável guerreiro fascista na luta de classes; e o que os autores entendem por nação é uma classe dominante apoiada nessa corporação, uma classe que não precisa prestar contas a ninguém e muito menos a si mesma, imperando nas alturas, com os traços de esfinge do produtor, que em breve promete ser o único consumidor de suas mercadorias. Com essa fisionomia de esfinge, a nação dos fascistas constitui-se, ao lado do antigo mistério da natureza, num novo mistério, econômico, o qual, longe de iluminar-se com a luz da técnica, ostenta agora seus traços mais ameaçadores. No paralelograma de forças constituído pela natureza e pela nação, a diagonal é a guerra.

É compreensível que, para os melhores e mais refletidos dentre os ensaios do livro, se coloque a questão do "controle da guerra pelo Estado". Pois o Estado, pela sua própria natureza, desempenha um papel importante, nessa teoria mística da guerra. O papel de controle não deve ser entendido, em momento algum, no sentido pacifista. Pelo contrário, aqui se exige muito mais do Estado: pela sua própria constituição e postura, ele deve adaptar-se às forças mágicas, que precisa mobilizar em tempos de guerra, e mostrar-se digno delas. Caso contrário, não conseguiria usar a guerra para seus fins. O pensamento autônomo dos autores do livro começa com a verificação do fracasso do Estado diante da guerra. As formações surgidas no fim da guerra, híbridas entre corporações religiosas e representações oficiais do poder público, consolidaram-se rapidamente em bandos independentes e desvinculados do Estado, e os magnatas das finanças e da inflação, começando a duvidar do Estado como protetor de seus bens, souberam apreciar a oferta desses bandos, sempre disponíveis, como arroz ou beterrabas, pelo intermédio de organismos privados ou do exército. O livro, com suas frases ideológicas de efeito, se assemelha a um prospecto de propaganda de um novo tipo de mercenários, ou melhor, de *condottieri*. Com toda franqueza declara um de seus autores: "O bravo soldado da Guerra dos Trinta Anos se vendia... de corpo e alma, e isso é muito mais nobre do que vender apenas a sua convicção e seu talento." Mas, quando o autor prossegue dizendo que o mercenário da pós-guerra alemã não se vendeu mas se ofereceu de graça, isso pelo visto deve ser entendido no sentido de que o soldo dessas tropas era relativamente alto. Um soldo que deve ter seduzido esses novos guerreiros tanto quanto a necessidade técnica do seu ofício: engenheiros da guerra, a serviço da classe dominante, eles são a contrapartida dos altos funcionários de colarinho branco. Deus sabe que seus gestos de chefe devem ser levados a sério, que suas ameaças nada têm de risível. O piloto de um avião carregado com bombas de gás concentra todos os poderes – os de tirar ao cidadão a luz, o ar e a vida – que em tempos de paz estão repartidos entre milhares de chefes de escritório. Um simples lançador de bombas, na solidão das alturas, sozinho consigo e com Deus, tem uma procuração do seu chefe gravemente enfermo, o Estado, e onde ele coloca sua assinatura, ali não cresce mais nada – esse é o líder "imperial" com o qual sonham esses autores.

A Alemanha não pode aspirar a nenhum futuro, antes de destruir os traços de medusa das figuras que aqui lhe barram o caminho. Destruí-los, ou melhor, talvez apenas torná-los menos rígidos. Isso não significa dar bons conselhos ou dar amor, o que aqui estaria fora de lugar; também não significa preparar o caminho para a argumentação, a ávida persuasão. Significa dirigir todas as luzes da razão e da palavra sobre a tal "vivência primordial", de cuja surda escuridão surge a mística da morte do mundo, rastejando com suas mil patas conceituais repugnantes. A guerra revelada nessa luz não é nem a "eterna", invocada por esses novos alemães, nem a "última", com que se entusiasmam os pacifistas. Na verdade, é apenas isto: a única oportunidade, a mais terrível e derradeira, de corrigir a incapacidade dos povos de organizarem suas relações mútuas segundo o modelo de suas relações com a natureza, através da técnica. Se a correção fracassar, milhões de corpos humanos serão estraçalhados pelo gás e pelo aço – isso é inevitável – mas mesmo os *habitués* dos terríficos poderes ctônicos, que levam a filosofia de Klages na mochila, não descobrirão nem a décima parte daquilo que a natureza promete aos seus filhos menos curiosos e mais sóbrios: que a técnica não é um fetiche para a destruição, mas uma chave para a felicidade. Eles darão uma prova dessa sobriedade quando se recusarem a ver na próxima guerra uma intervenção mágica e quando descobrirem nela a imagem do cotidiano; essa descoberta os levará a transformá-la em guerra civil: mágica marxista, a única à altura desse tenebroso feitiço das runas.

1930

13. MELANCOLIA DE ESQUERDA *

Os poemas de Kästner se apresentam até agora em três imponentes volumes. Quem quiser, porém, conhecer melhor o caráter dessas estrofes, deve lê-las de preferência em sua forma de publicação original. Em livros, ficam apertadas e um pouco sufocadas, mas nos jornais deslizam como peixes na água. Se essa água nem sempre é das mais limpas, e se nela flutua muito lixo, tanto melhor para o autor, cujos peixinhos poéticos podem ali engordar à vontade.

A popularidade desses poemas está ligada à ascensão de uma camada social que, sem disfarce, tomou posse de suas posições de poder econômico, orgulhando-se, como nenhuma outra, de sua fisionomia econômica nua e crua. Não que essa camada, que apenas visava e reconhecia o sucesso, tivesse agora conquistado as posições mais fortes. Para isso, seu ideal era demasiadamente asmático. Era o ideal de agentes sem filhos, que fizeram carreira a partir de começos insignificantes, e que, ao contrário dos magnatas de finanças que durante décadas trabalhavam para a sua família, trabalhavam apenas para si mesmo e seus negócios quase não ultrapassavam os balanços a curto prazo. Quem não os conhece: seus olhos sonhadores de nenê atrás dos óculos com aros de tartaruga, as bochechas largas e esbranquiçadas, a voz arrastada, o fatalismo dos gestos e do modo de pensar? É para esta camada, desde o princípio, e só para ela, que o poeta tem algo a dizer, lisonjeando-a, desde a manhã até a noite, quando lhe apresenta o espelho não tanto na frente do que por trás. Os espaços entre suas estrofes são as dobras de gordura de sua nuca; suas rimas, seus lábios carnudos; as cesuras, as covinhas de sua carne; as piadas, as pupilas de seus olhos. Ficam restritos a esta camada social a temática e os efeitos de Kästner, igualmente incapaz de atingir com seus acentos rebeldes os despossuídos, quanto com sua ironia os industriais. Isso porque, apesar de sua aparência diferente, essa lírica zela sobretudo pelos interesses hierárquicos da classe média – agentes, jornalistas e chefes de pessoal. O ódio, que ela proclama contra a pequena burguesia, tem um aspecto próprio de pequeno-burguês por sua intimidade excessiva. Por outro lado, perde visivelmente a sua força de impacto contra a alta burguesia, e acaba se traindo, quando revela, com um suspiro, a saudade de um mecenas: "Se ao menos existissem doze sábios, com muitíssimo dinheiro." Não é de estranhar que Kästner,

* Walter Benjamin, "Linke Melancholie", *in*: *G.S.*, III, pp. 279-83. Resenha de um livro de poemas de Erich Kästner, *Ein Mann gibt Auskunft* (Um homem dá informações), Stuttgart, Berlim, Deutsche Verlags-Anstalt, 1930. Trad. Christl Brink.

ao ajustar contas com os banqueiros em um "hino", se revele um hipócrita, tanto pelo tom familiar quanto pela visão econômica, do mesmo modo como no poema "Uma mãe faz balanço", onde apresenta os pensamentos noturnos de uma mulher proletária. No final das contas, o lar e a renda são as rédeas com as quais uma classe abastada mantém sob controle o poeta manhoso.

Esse poeta é um insatisfeito e até melancólico. Sua melancolia, no entanto, nasce da rotina. Pois ser rotineiro significa ter sacrificado as suas idiossincrasias, ter renunciado à capacidade de sentir nojo. Isso torna as pessoas melancólicas. Tal situação lembra de alguma maneira o caso de Heine. Produtos de rotina são as observações com que Kästner entalha seus poemas, para dar a essas bolas infantis envernizadas a aparência de bolas de *rugby*. E nada mais rotineiro do que a ironia que faz crescer a massa feita das opiniões particulares, como um fermento. É lamentável que sua impertinência seja tão desproporcional às forças ideológicas e políticas de que dispõe. A grotesca subestimação do adversário, na qual se baseiam suas provocações, mostra até que ponto a posição desta inteligência radical de esquerda está de antemão perdida. Pouco tem a ver com o movimento dos operários. Enquanto fenômeno da decadência burguesa, ela corresponde à *mimikry* feudal, que o Império admirou na figura do tenente de reserva. Os publicitários radicais de esquerda, do tipo Kästner, Mehring ou Tucholsky, representam a *mimikry* proletária da burguesia decadente. Sua função política é criar cliques, não partidos, sua função literária é criar modas, não escolas, sua função econômica é criar agentes, não produtores. Nos últimos quinze anos, essa inteligência de esquerda tem sido ininterruptamente o agente de todas as conjunturas intelectuais, do Ativismo ao Expressionismo e à Nova Objetividade. Sua significação política, porém, se esgotou na conversão de reflexos revolucionários (na medida em que eles afloravam na burguesia) em objetos de distração, de divertimento, que pudessem ser canalizados para o consumo.

Foi assim que o Ativismo conseguiu fazer com que a dialética revolucionária se apresentasse com a cara do bom-senso, mas indefinida em termos de classe social. Era, de certo modo, a semana de liquidação dessa loja da inteligência. O Expressionismo expôs, em *papier mâché*, o gesto revolucionário, o braço em riste, o punho cerrado. Depois dessa campanha de publicidade, a Nova Objetividade, à qual se filiam os poemas de Kästner, procedeu ao inventário. O que encontra a "elite intelectual", ao fazer o inventário de seus sentimentos? Os próprios sentimentos? Já foram vendidos, a preços de liquidação. Ficaram apenas os lugares vazios, onde outrora, em empoeirados corações de veludo, estiveram guardados os sentimentos: a natureza e o amor, o entusiasmo e a humanidade. Agora acaricia-se distraidamente a forma oca. Uma ironia autoconvencida acredita que essas formas vazias têm mais valor que as próprias coisas, ostentando sua pobreza como um luxo e transformando em festa esse monótono vazio. Pois o "Novo" dessa "Objetividade" é que se gaba tanto dos vestígios de antigos bens espirituais quanto o burguês de seus bens materiais. Nunca ninguém se acomodou tão à vontade numa situação tão incômoda.

Em suma, esse radicalismo de esquerda é uma postura à qual não corresponde mais ação política nenhuma. Ele não está à esquerda desta ou daquela tendência, mas simplesmente à esquerda de toda e qualquer possibilidade. Porque, desde o princípio, não pensa em outra coisa a não ser deleitar-se consigo mesmo, numa tranqüilidade negativista. Converter a luta política – que exige uma tomada de decisão

– em objeto de diversão, transformar um meio de produção em bem de consumo, eis o último "achado" dessa literatura. Kästner, que é um grande talento, domina com maestria todas as suas técnicas. Em primeiro lugar, temos uma atitude que se manifesta já no título de muitos poemas. Aí se encontra uma "Elegia com ovo", uma "Canção de natal lavada a seco", um "Suicídio no banho de família", o "Destino de um negro estilizado", etc. Por que essas contorsões? Porque a crítica e o conhecimento ficam ao alcance da mão; mas eles seriam desmancha-prazeres e não devem falar, em hipótese alguma. Por isso, o poeta tem que amordaçá-los, e então suas convulsões desesperadas parecem números de um contorsionista para a alegria do grande público de gosto inseguro. Para o poeta Morgenstern, o *nonsense* era apenas o reverso de uma fuga para a teosofia. O niilismo de Kästner, porém, não oculta nada, tampouco quanto uma boca que já não se consegue fechar, de tanto bocejar.

Cedo os poetas chegaram a conhecer esta variante singular do desespero: a estupidez atormentada. Pois, na maioria dos casos, a autêntica poesia política das últimas décadas correu à frente dos acontecimentos como se fosse um arauto. Foi nos anos de 1912 e 1913 que os poemas de Georg Heym anteciparam a então inimaginável condição das massas, que se evidencia em agosto de 1914, em descrições insólitas de grupos nunca vistos antes: suicidas, presos, doentes, navegadores ou loucos. Em seus versos a terra se preparava para ser coberta pelo dilúvio vermelho. E muito antes que emergisse das ondas a única elevação, o monte Ararat dos marcos-de-ouro – onde Glutão, Casaco-de-Pele e Guloso haviam ocupado todos os lugares –, Alfred Lichtenstein, morto nos primeiros dias da guerra, já focalizara essas figuras tristes e balofas que Kästner transformou em estereótipos. O que distingue o burguês daquela primeira versão, pré-expressionista, da versão posterior, pós-expressionista, é sua excentricidade. Não foi por acaso que Lichtenstein dedicou um de seus poemas a um palhaço. Seus burgueses ainda sentiam na carne a palhaçada do desespero. Ainda não se livraram do excêntrico enquanto objeto de diversão dos grandes centros urbanos. Ainda não estavam completamente saturados, ainda não se transformaram totalmente em agentes, de modo que não sentiam uma solidariedade difusa com uma mercadoria, cuja crise de vendas já se esboçava no horizonte. Depois veio a paz – aquela crise de vendas da mercadoria humana, que conhecemos com o nome de desemprego. E o suicídio, propagado nos poemas de Lichtenstein, é *dumping*, ou seja, a venda dessa mercadoria a preços de liquidação. Disso tudo, as estrofes de Kästner não têm a menor lembrança. Seu ritmo segue o mesmo compasso em que os pobres milionários choram sua tristeza; dirigem-se à melancolia dos saturados que não podem investir todo o seu dinheiro para encher sua barriga. Estupidez atormentada: é a última das metamorfoses da melancolia, em sua história de dois mil anos.

Os poemas de Kästner se destinam a pessoas de alta renda, aqueles fantoches tristes e pesados, que passam por cima de cadáveres. Com a solidez de sua couraça, a lentidão de seus movimentos, a cegueira de suas ações, eles representam no homem o ponto de encontro entre tanque e percevejo. Esses poemas fervilham de tais indivíduos como um café no centro, depois do fechamento da bolsa. Não é de estranhar que sua função seja reconciliar esse tipo consigo mesmo, estabelecendo uma identidade entre vida profissional e vida particular que essa gente chama de "humanidade", mas que na verdade é sua face bestial, porque toda humanidade verdadeira, nas condições atuais, só pode resultar da tensão entre esses dois pólos.

Ali se formam a reflexão e a ação; produzi-las é a tarefa de toda poesia política, o que se realiza com maior rigor nos poemas de Brecht. Em Kästner, ela tem que ceder lugar à arrogância e ao fatalismo. É o fatalismo daqueles que se encontram mais afastados do processo de produção, e a sua escusa maneira de cortejar as conjunturas é comparável à atitude de um homem que se deixa levar pelos acasos felizes e inescrutáveis de sua digestão. O ronco desses versos, sem dúvida, é mais provavelmente o de cólicas intestinais do que o da revolução. Desde sempre, prisão de ventre e melancolia estavam associadas. Mas, desde que no corpo social os sucos gástricos deixaram de funcionar, um ar sufocante nos persegue a cada passo. Os poemas de Kästner não melhoram o ambiente.

1931

14. O ERRO DO ATIVISMO *

Desde há bastante tempo, Hiller defende em seus escritos uma série de coisas altamente dignas de serem alcançadas: o impedimento de guerras futuras, um novo direito de penalidade sexual, a abolição da pena de morte, a formação de uma frente única de esquerda. A intenção geral de seus escritos assegura ao autor o direito à simpatia. Seria injusto fazer muito alarde de vários desvios do objetivo e de freqüentes arbitrariedades formais. Ora, a presente antologia, que reúne trabalhos mais recentes do autor, no fundo mostra apenas a variação multifacetada de uma única tese errada. Uma vez que o autor não é de maneira alguma o único a defendê-la – por mais que se distinga, pela coragem e honestidade, de muitos outros que trilham pelo mesmo beco sem saída – algumas palavras se fazem necessárias para comentar a sua tese.

Ele afirma a prerrogativa dos intelectuais ao poder, ou seja: a *logocracia*. Salvo engano, foi em fins de 1918, no Conselho dos Trabalhadores Intelectuais, que se ouvia pela primeira vez, enfaticamente, esta palavra de ordem, pela qual Hiller luta com tamanho entusiasmo. Desde então, ele tem sido seu fiel partidário. Evidentemente, com isso ele pode apenas ocupar uma posição marginal dentro da vida partidária atual, e com essa constatação começa seu prefácio. Evidentemente também ele "tem de atacar da maneira mais violenta o partido do qual se sente mais próximo: o Partido Comunista". Como se sabe, a causa assim definida por Hiller é típica para muitos intelectuais, hoje em dia. Não se deve negar que ela tem dois aspectos. Um deles, a atitude áspera que o Partido Comunista, como qualquer outro, tem mostrado em relação aos intelectuais, torna-se para Hiller objeto de violenta polêmica. Aqui, isso não entrará em consideração. O outro lado, porém, o tipo de liderança reivindicada, portanto, o credo do ativismo, deverá ser examinado de perto. Não que se queira contestar aos intelectuais o direito à dominação. Não queremos embarcar nesse oceano infinito constituído pelas opiniões a esse respeito. Preferimos ficar com ambos os pés no chão e constatamos: No círculo de Hiller, fabricou-se uma imagem de "dominação", destituída de qualquer sentido político, a não ser: revelar como a mesma burguesia desclassificada não sabe renunciar a certos ideais de sua época áurea. Nada o prova mais claramente do que passar em revista os par-

* Walter Benjamin, "Der Irrtum des Aktivismus", *in*: *G.S.*, III, pp. 350-52. Resenha do livro de Kurt Hiller, *Der Sprung ins Helle* (O salto para dentro da luz – Discursos, cartas abertas, ensaios, teses, panfletos contra a guerra, o clero e o capitalismo), Leipzig, Ed. W.R. Lindner, 1932. Trad. Willi Bolle.

ceiros que encontramos nas numerosas polêmicas do volume: Coudenhouve, F. W. Foerster, Schauwecker, von Schoenaich – líderes da mesma laia que o autor, personalidades que podemos – independentemente da nossa relação pessoal com eles – refutar e vencer dez vezes, sem por isso nos aproximar um palmo sequer do nosso objetivo. São políticos dos corredores, que não têm à sua disposição nem sequer o corredor de um parlamento. Mas quando o autor encontra outros adversários – a social-democracia, o Vaticano, o militarismo – jamais os enfrenta no terreno da história, onde eles movimentam as massas, mas numa Utopia erística, onde apenas se confrontam "objetivos", em torno dos quais se agrupa prontamente o resto. Só que se trata apenas da ordem de uma coleção, não da ordem de uma luta. Quando Hiller formula sua recusa aos líderes partidários, faz a eles algumas concessões: eles podem "ter maiores conhecimentos de coisas importantes..., falar de maneira mais popular..., lutar de maneira mais corajosa", mas uma coisa é certa: eles "pensam de maneira mais deficiente". Provavelmente isso é verdade, mas de que adianta, se a característica decisiva da política não é o pensamento particular e sim, como certa vez disse Brecht, a arte de pensar dentro da cabeça dos outros. Ou, para falar com Trótski: "Quando os pacifistas iluminados tentam abolir a guerra por meio de argumentos racionalistas, eles simplesmente parecem ridículos. Mas quando as massas armadas começarem a levantar argumentos racionais contra a guerra, isso significa o fim da guerra." Não faltam em Hiller, ao lado de problemáticas discussões do materialismo, inequívocas declarações de solidariedade endereçadas aos soviéticos. Por isso, chama atenção especial o fato de que um dos mais importantes episódios da Revolução de Outubro – a saber: a sabotagem do novo regime por amplas massas da *intelligentsia* – não tenha introduzido nenhuma dissonância em seus sonhos do futuro.

Em suma, podemos supor, como Lichtenberg, que os cachorros, as vespas e os marimbondos, se fossem dotados de razão humana, talvez pudessem se apoderar do mundo; os intelectuais, apesar de serem dotados dessa razão, são incapazes de fazê-lo. Eles podem apenas trabalhar no sentido de que o poder chegue às mãos daqueles que façam desaparecer, o mais rapidamente possível, aquela espécie singular de seres humanos, que nada mais são do que um estigma no corpo comunitário abandonado pelo espírito. Em outras palavras, trata-se de dar à sociedade aquela racionalidade incondicional e, com isso, dar a cada uma de suas inúmeras funções o sentido que elimina a congestão patológica, cujo sintoma é a existência dos trabalhadores espirituais. É a mesma situação do "elemento criativo" ou "produtivo": originariamente apenas expressão de relações dignas entre os homens, esses elementos – na medida em que morreram na vida da comunidade – se reificaram, apareceram como emblemas de pessoas particulares. É um perfeito dom-quixotismo querer colocar como líderes políticos, por exemplo num parlamento de intelectuais, essas pessoas particulares – Hiller quer definir os intelectuais não como "pertencentes a determinadas classes profissionais", mas como "representantes de um determinado tipo de caráter" – que, pela própria definição, constituem uma multidão amorfa. Hoje, esse dom-quixotismo pode ser simpático, amanhã será nocivo.

1932

15. STEFAN GEORGE EM RETROSPECTIVA*

Stefan George guarda silêncio há anos. Entrementes, nossos ouvidos tornaram-se mais sensíveis à sua voz. É uma voz profética. Isto não significa que George tenha sido capaz de prever os futuros acontecimentos históricos ou suas implicações. Tal dom caracteriza os políticos, não os profetas. A profecia é um processo que se verifica no mundo dos preceitos morais. Profetas pressagiam os Juízos Finais. Estes, George vaticinou-os à geração dos "apressados e curiosos" de sua época. A noite universal, cuja aproximação obscurecia os seus dias, começou em 1914. E ele não divisa ainda o seu término, como atesta o título significativo de seu último livro de poemas: *A um jovem líder na Primeira Guerra Mundial*. Novas luzes e sombras localizaram-se nos traços marcantes de seu rosto. Ainda não conhecemos a chama com a qual a História iluminará seus traços, no dia em que adquirirem a sua expressão eterna.

Mas no íntimo deste poeta vive o antagonista do profeta. Quanto mais nitidamente se faz ouvir a voz deste, tanto mais tênue se torna a do outro, a do reformador. Como guia ou professor, George – a quem autodisciplina rígida e sensibilidade inata para as coisas irracionais conferiram a capacidade de pressentir a catástrofe – soube prescrever apenas regras ou posturas inexpressivas e irrealistas. Em seu entender, a arte era aquele *Sétimo anel* com o qual pretendia salvaguardar uma estrutura que já se desmantelava em toda parte. Essa arte foi, indubitavelmente, severa e válida, o anel demonstrou ser apertado e precioso. Mas ele cingia a mesma estrutura que o antigo sistema – embora com meios bem menos nobres – desejava preservar. Por essa razão, George foi incapaz de libertar a sua arte da magia daqueles símbolos que – ao contrário do que se verifica em Hölderlin – não afloravam como mananciais brotados do solo de uma grande tradição. Eis por que o simbolismo dessa obra é o seu ponto mais vulnerável. Em essência, esse simbolismo não difere das idéias e imagens simbólicas que, arraigadas no espírito clássico e popular, foram proclamadas por Barrès na França, precisamente na época em que os "discípulos" se reuniam à volta do "mestre". A proclamação de George tinha o caráter de uma defesa, por vezes desesperada. Desta forma, o acervo de signos secretos, entalhados em sua obra, já em nossos dias se apresenta como "propriedade estilística" das mais pobres, cuidadosamente preservada.

* Walter Benjamin, "Rückblick auf Stefan George", *in*: *G.S.*, III, pp. 392-99. Resenha do estudo de Willi Koch, *Stefan George* (Stefan George – Concepção do mundo, da natureza e do ser humano) Halle/Saale, Ed. M. Niemeyer, 1933. Trad. Marion Fleischer.

Com sua longa análise do *Sétimo anel*, publicada no anuário *Hesperus*, Rudolf Borchardt foi o primeiro crítico que tentou avaliar o estro poético de George. Sem atribuir a essa questão uma importância maior do que a devida dentro do contexto da obra, Borchardt ressaltou considerável número de estrofes malogradas e sem vigor. Nos vinte e cinco anos que decorreram desde aquela publicação, aguçou-se a capacidade de percepção de tais falhas. Basicamente, porém, a crítica de Borchardt coincide com a observação daqueles momentos, em que algo como um "estilo" se impõe de forma tão drástica nos poemas de George, que por vezes o conteúdo se dilui e se torna secundário. Os poemas nos quais o seu engenho poético fracassa, são geralmente aqueles nos quais esse estilo atinge o seu máximo esplendor. Trata-se do estilo característico da *art nouveau*[1]; ou seja, é o estilo com o qual a burguesia procura dissimular o pressentimento da própria fraqueza, entregando-se, em todas as esferas, a devaneios cósmicos, malbaratando, numa expectativa ébria do futuro, a palavra "juventude", que emprega como se fora uma fórmula mágica. Surge aqui pela primeira vez, e inicialmente de forma programática apenas, a regressão da realidade social para a biológica e natural, que a partir de então se evidenciou cada vez mais nitidamente como sintoma da crise. Na concepção do "Círculo"[2], o ídolo biológico está vinculado ao cósmico. Origina-se aqui a figura mítica, na qual se concretiza o ideal: Maximin. Afirmou-se a respeito dos ornamentos artificiais que, na época, guarneciam móveis e fachadas, que estes constituiriam a tentativa de reconduzir ao artesanato as formas que, inicialmente, se haviam imposto no âmbito da técnica. Com efeito, a *art nouveau* representa uma tentativa imponente e inconsciente no sentido da regressão. Sua linguagem formal expressa o desejo de fugir a acontecimentos vindouros, assim como evidencia o pressentimento que se insurge contra esses acontecimentos. Até mesmo o "movimento espiritual" que visava a renovação da vida humana – sem considerar a transformação em termos sociais – resumia-se na regressão das contradições sociais em direção às convulsões e tensões trágicas, insolúveis, características de pequenos conventículos.

Somente uma perspectiva histórica, capaz de superar o enfoque histórico-literário, permitirá que se chegue a conclusões a respeito do poeta e de sua obra que, há quarenta anos, deram início ao "movimento espiritual". É indiscutível, ademais, que o trabalho de Koch transcende decididamente essas limitações. Por isso mesmo, em parte alguma ele se vincula àqueles clichês deploráveis, com que tantas vezes deparamos nos estudos histórico-literários escritos sobre George. No entanto, essa nova análise prescinde totalmente de um enfoque histórico. Ela aborda a obra de George com timidez, na convicção de uma validade "eterna" dos conteúdos que a determinam. Mas esta abordagem, por sua vez, é realizada de forma tão meticulosa e com tanto critério científico, que lhe cabe um lugar de destaque, o qual tão cedo não lhe poderá ser negado.

1. Na Alemanha, esta arte tornou-se conhecida sob o nome *Jugendstil*, ou seja, "estilo da juventude". A esta denominação refere-se Benjamin, ao criticar o emprego indiscriminado da palavra "juventude". (N.T.)

2. Grupo de intelectuais, adeptos das convicções poéticas e filosóficas de George, em cuja personalidade veneravam o "mestre". (N.T.)

O método desse trabalho é a "análise de uma poética, que apenas pretexta a compreensão da forma, uma vez que acredita ter compreendido o conteúdo". E seu mérito: uma divisão elucidativa da obra em períodos, baseada nas fases – obviamente estreitamente ligadas entre si –, nas quais se desenvolveu a mundividência de George. O estudo fundamenta-se na terrível onipresença do caos que, para o poeta George, e de acordo com sua vivência mais profunda da Natureza, constitui a força motriz a impulsionar todos os acontecimentos.

> "Forças monstruosas não formadas totalmente:
> Época oniatenta que registrou os mais leves rumores
> No livro e a aragem na areia
> Não ouviu vosso estrondo subterrâneo." [3]

O poeta, porém, bem cedo atentou para essas forças. O estudo de Koch concentra-se na maneira como George, de início, recorrendo à simbologia cristã, procurou inutilmente libertar-se do jugo que o oprimia e elucida como, posteriormente, o aparecimento de Maximin fê-lo acreditar-se livre e reconciliado. A vivência da Natureza, tal como experimentada por George, é apresentada por Koch através do conceito do *inefável*, com o qual pretende delinear uma nova descrição teológica da esfera em que se fixa a religiosidade do poeta. Não lhe é difícil demonstrar, por meio de exemplos convincentes, o lado sombrio, elementar que, como emanação daquela esfera, foi inicialmente entendido por George como força dominante e, como tal, exerceu grande fascínio sobre o poeta. Desse modo, Koch consegue abordar simultaneamente alguns aspectos que se coadunam com as novas posições de sua análise crítica. Assim, observa que, sobretudo a partir do Romantismo de Heidelberg, muitos poetas procederam a uma interpretação do mundo, ancorada na percepção do seu substrato soturno-elementar. "Faltam ainda os trabalhos básicos a respeito da apreensão deste problema. Isto se deve ao fato de a ciência da análise literária ter sido, até agora, principalmente uma ciência de cunho formal-estético, centrada ora na 'forma', compreendida como uma entidade individual, ideológica ou social, ora no caráter 'artístico' da obra, concebido como produto do emprego de determinada linguagem. No entanto, o verdadeiro húmus de uma obra poética, e portanto da ciência que dela se ocupa, encontra-se na religiosidade; dela é que emergirão a idéia, o motivo, a forma e a linguagem do poeta." Uma formulação desta natureza, a estatuir que a linguagem constitui um "resultado" da religiosidade – quando, na verdade, constitui o seu veículo – limita até a mais criteriosa das pesquisas, e esses limites serão necessariamente tanto mais estreitos quanto maior for o seu objeto de estudo – eis o que evidencia a maneira abrupta e forçada com que Koch finaliza a sua análise. Nem por isso, entretanto, devemos deixar de apontar as observações valiosas que o autor registra no correr de seu trabalho.

Trata-se, em numerosas variações, do empenho de George em definir a sua vivência da Natureza. "A imagem que George concebe da Natureza, a imagem de um ser demoníaco", escreve Koch, "está arraigada em seu sentimento campesino em relação à natureza." Com estas palavras, o autor aproxima-se dos contextos que

3. "Unholdenhaft nicht ganz gestalte kräfte:/ Allhörige zeit die jedes schwache poltern/ Eintrug ins buch und alles staubgeblas/ Vernahm nicht euer unterirdisch rollen."

lhe poderiam ter aberto os olhos para a fonte histórica da qual nasceu a obra de George. O filho de camponeses, para quem a Natureza representa uma força superior, "que ele jamais chega a dominar, da qual, no melhor dos casos, copia alguns hábitos, com a qual vive em permanente luta, da qual precisa se defender e se proteger" – para ele, muito embora se tenha tornado um escritor e um habitante da cidade grande, a Natureza jamais perde o seu poderio e todos os seus horrores. O punho que já não se fecha para conduzir o arado, ainda se ergue irado contra a Natureza. Neste gesto de irreconciliação, fundem-se as forças de suas origens com as de sua vida posterior, a qual se desenvolveu bem longe dessas origens. Aos seus olhos, a Natureza é "decadente" e beira os limites da total "ausência do divino". Eis por que reina a "noite universal", na qual as forças criadoras já são quase imperceptíveis ("hirtas e cansadas"). Com toda a razão, o autor procura uma das fontes da criação poética de George nas duas conhecidas estrofes do *Sétimo anel*:

"E quando a grande Cerzideira furiosa
Não mais se inclinar criadora nas fontes profundas,
Em uma noite universal se manifestar, hirta e cansada:
Somente alguém que sempre a combateu

E venceu e jamais a ela se submeteu
Poderá apertar sua mão, agarrá-la pelos cabelos,
Para que retome submissa a sua obra:
Divinizando o corpo e corporificando o deus."[4]

A mão firme que deverá agarrar esses cabelos da *natura naturans* representa a estruturação e reestruturação da condição humana, nada mais além disso – e sobretudo não significa o culto a Maximin: esta é a conclusão à qual somente o discernimento crítico do pesquisador poderia ter chegado.

É fato conhecido que em todo tipo de discernimento, e não apenas na crítica – como já ensinava Hegel – se encontra o ingrediente da negação. A partir de uma aceitação incondicional é, sem dúvida, possível agir; pensar, nunca. Por isso mesmo, a "aproximação à obra", que acaba de ser publicada por Eduard Lachmann sob o título *Os primeiros livros de Stefan George*, não poderá ser muito frutífera. Não existem termos de comparação entre o seu livro e o valioso estudo de Koch. Em grau digno de nota, até mesmo no âmbito da literatura a respeito de George, o autor demonstra falta de distanciamento crítico e uma incapacidade total de ver nas obras do poeta outra coisa senão exemplos de perfeição, e é nesse sentido, unicamente, que elas são analisadas. Os rituais vazios, outrora celebrados em versos por um Lothar Treuge diante do altar do "Círculo", ressurgem agora em prosa, no fim do movimento. Mas tal atitude encomiástica irrefreada torna-se, por outro lado, motivo de reflexão para os espíritos avisados. No estudo de Koch não se realiza a discussão da figura poética que, representada por Maximin, constitui a divindade no limiar das obras tardias de George. Pelo contrário, o autor não hesita em interpretar Maxi-

4. "Und wenn die grosse Nähерin im zorne/ Nicht mehr sich mischend neigt am untern borne / In einer weltnacht starr und müde pocht:/ So kann nur einer der sie stets befocht/ // Und zwang und nie verfuhr nach ihrem rechte/ Die hand ihr pressen packen ihre flechte / Dass sie ihr werk willfährig wieder treibt:/ Den leib vergottet und den gott verleibt."

min como sendo o "ceme da religião de George", e a esse respeito afirma: "A exegese fundamentada na psicologia e nas ciências humanas deve ser complementada por uma fenomenologia da consciência religiosa; a rigor, é nesta que tudo se deve basear. Isto porque o sentimento de responsabilidade, de caráter religioso, determina as origens do mito de Maximin, que não podem ser explicadas nem à luz da psicologia, nem de uma perspectiva histórica."

Assim, novamente vem à tona o seguinte fato: a grande obra de George foi concluída, sem ter encontrado, no espaço de tempo em que se fizeram sentir suas repercussões, o seu verdadeiro crítico, predestinado a julgá-la adequadamente. Quase irreconhecível, esta obra se apresenta ao tribunal da História, em meio a uma multidão de adeptos, mas sem advogado. Não lhe faltam, porém, testemunhas. Quem são elas? Encontram-se nas fileiras de uma juventude que viveu na atmosfera daqueles poemas. Não devem ser procuradas entre aqueles que, em nome de seu "mestre", se instalaram nas cátedras; tampouco entre os que encontraram em sua doutrina os bastiões adequados a fortalecer suas posições na luta partidária pelo poder. Não, as testemunhas estão presentes naquele segmento da juventude que, através de seus melhores representantes, reúne condições para desincumbir-se de sua tarefa perante o tribunal da História, já pelo simples fato de não viver mais. Os versos que lhes vinham aos lábios, não provinham da *Estrela da aliança*, raramente do *Sétimo anel*. Na ciência sacerdotal da poesia, cultivada nas *Folhas para a Arte*, aqueles jovens jamais encontraram o eco da voz que entoara a "Canção do anão" ou o "Rapto". Para eles, os poemas de George eram um cântico de consolo. Consolo para angústias que, hoje, dificilmente ainda sensibilizam o poeta, e cântico lavrado em modulações que ele, hoje, certamente não mais vai querer ouvir.

"Heroificando a postura meramente estética perante a vida, George eliminou-a para si próprio como para aqueles que realmente compreenderam a sua obra" – eis um comentário bastante ambíguo de Koch, pois ao eliminar a postura, George extinguiu também a vida. Em decorrência da grande regressão que se consubstancia na *art nouveau*, até mesmo a imagem da juventude se reduz a uma múmia, cujos traços lembram tanto Ejlert Lövborg quanto Maximin. Ambos morrem, cercados pela aura do Belo. A geração que encontrou asilo nos poemas mais puros e perfeitos de George, estava predestinada à morte. O início da escuridão, no deflagar da guerra, apenas veio a desencadear sobre suas cabeças o que há muito se adensava em seus corações, e representava para essa geração – como para o poeta dos versos que a emocionavam – a essência mesma da Natureza, manifesta em sua força elementar. George não personificou, para essa geração, o "arauto" de determinadas "diretrizes", e sim o menestrel que a tocava, assim como o vento toca as "flores da pátria primeva", as quais, lá fora, convidavam sorrindo ao longo sono. Para essa geração, George foi o grande poeta; e ele o foi, efetivamente, na medida em que levou ao apogeu a *décadence*, cujos meneios lúdicos reprimiu, a fim de nela abrir o espaço para a morte que se lhe impunha exigir naquela época de transição. George encontra-se no final de um movimento espiritual, iniciado por Baudelaire. Possivelmente tal observação tenha tido, um dia, relevância apenas histórico-literária. Entrementes, adquiriu interesse histórico, e, como tal, merece a devida atenção.

1933

PARTE III

DOCUMENTOS DE CULTURA – DOCUMENTOS DE BARBÁRIE

16. A VIDA DOS ESTUDANTES *

Há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexo, a falta de precisão e de rigor que ela coloca em relação ao presente. As considerações que se seguem visam, porém, a um determinado estado de coisas no qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores. Os elementos do estado final não estão presentes como tendência amorfa do progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo presente, como as criações e os pensamentos mais ameaçados, difamados e desprezados. Transformar o estado imanente de plenitude de forma pura em estado absoluto, tomá-lo visível e soberano no presente – eis a tarefa histórica. Contudo, esse estado não pode ser expresso através da descrição pragmática de pormenores (instituições, costumes etc.), da qual ele se furta, mas só pode ser compreendido em sua estrutura metafísica, como o reino messiânico ou a idéia da Revolução Francesa. A significação histórica atual dos estudantes e da universidade, a forma de sua existência no presente merece, portanto, ser descrita apenas como parábola, como imagem de um momento mais elevado e metafísico da história. Só assim ela se torna compreensível e possível. Tal descrição não é apelo ou manifesto, formas que permaneceram ineficazes, mas aponta para a crise que, encontrando-se na essência das coisas, leva a uma decisão à qual os covardes sucumbem e os corajosos se subordinam. O único caminho para tratar do lugar histórico do estudantado e da universidade é o sistema. Enquanto para isso faltam ainda várias condições, resta apenas libertar o futuro de sua forma presente desfigurada, através de um ato de conhecimento. Somente para isso serve a crítica.

A vida dos estudantes é abordada a partir da pergunta se ela tem unidade consciente. Essa pergunta é o ponto de partida, pois não leva a nada distinguir problemas na vida do estudante – ciência, Estado, virtude –, quando lhe falta coragem e disposição de se submeter. É notável, de fato, na vida estudantil, a aversão de se submeter a um princípio, de se imbuir de uma idéia. O nome da ciência presta-se por excelência a ocultar uma arraigada indiferença burguesa. Medir a vida estudantil com a idéia da ciência não significa, de modo algum, panlogismo

* Walter Benjamin, "Das Leben der Studenten", *in: G.S.*, II, pp. 75-87. Trad. Eloá Di Pierro Heise e Willi Bolle.

ou intelectualismo – como se possa temer –, mas é uma crítica legítima, já que na maioria das vezes a ciência é evocada como o baluarte dos estudantes contra reivindicações "estranhas". Trata-se portanto de uma unidade interior, não de uma crítica de fora. Aqui pode-se objetar que, para a grande maioria dos estudantes, a ciência é uma escola profissional. Já que "a ciência não tem nada a ver com a vida", ela deve reger exclusivamente a vida de quem a segue. Dentre as objeções mais inocentes e mentirosas está a expectativa de que ela deva ajudar fulano ou beltrano a se prepararem para uma profissão. A profissão resulta tão pouco da ciência que esta pode até excluí-la. Pois a ciência, pela sua própria essência, não admite que o pesquisador se desligue dela: obriga-o, de certa maneira, a ser sempre professor, nunca, a exercer as profissões públicas de médico, jurista ou docente universitário. Não leva a nada, quando instituições onde se pode conseguir títulos e certificados, profissão e emprego, se autodenominam centros da ciência. A objeção de como o Estado atual deve recrutar seus médicos, juristas e professores não serve de prova contrária. Mostra apenas o tamanho revolucionário da tarefa: fundar uma comunidade de pesquisadores no lugar da corporação de funcionários públicos e portadores de diploma acadêmico. Mostra apenas até que ponto as ciências atuais, através do desenvolvimento de seu aparato profissionalizante (e do seu *know how*), foram desviadas de sua origem comum, fundada na idéia do saber, a qual agora se transformou para elas em mistério, quando não em ficção. Quem considera o Estado atual uma coisa estabelecida de uma vez para todas, à cuja linha de desenvolvimento tudo se subordina, deve repudiar essa idéia; contanto que não ouse exigir do Estado proteção e amparo da "ciência". Pois o que testemunha a degradação, não é a conformidade da universidade com o Estado – o que não combinaria mal com a franca barbárie –, mas a garantia e a doutrina da liberdade de uma ciência, da qual se espera, com naturalidade brutal, que conduza seus adeptos à individualidade social e ao serviço público. A tolerância das concepções e das doutrinas mais livres não é de nenhum proveito, enquanto não for garantida a vida que elas – tanto quanto as mais austeras – trazem em seu bojo e se negue ingenuamente a existência desse abismo pela ligação da universidade com o Estado. É um equívoco desenvolver exigências isoladas, enquanto cada uma delas, em sua realização, ficar privada do espírito de totalidade; mas apenas um fato deve ser destacado como notável e espantoso: na instituição da universidade, à semelhança de um gigantesco jogo de esconde-esconde, professores e alunos passam uns pelos outros sem nunca se enxergarem. O estudantado, que não tem o status do funcionalismo público, fica sempre atrás do professorado, e a base jurídica da Universidade, personificada no Ministro da Cultura – nomeado não pela universidade mas pelo soberano – é uma correspondência semivelada da instituição acadêmica com os órgãos estatais, por cima das cabeças dos estudantes (e, em casos raros e felizes, também dos professores).

A submissão acrítica e sem resistência a esse estado de coisas é um traço essencial na vida dos estudantes. É verdade que as assim chamadas organizações de Estudantes Livres (freistudentische Organisationen) e outras de tendência social empreenderam uma aparente tentativa de solução. Esta, em última instância, leva a um completo aburguesamento da instituição, e em parte alguma mostrou-se com maior evidência que os estudantes de hoje, enquanto comunidade, não são capazes nem mesmo de formular a questão da vida científica e de compreender até que

ponto ela implica um protesto insolúvel contra a vida profissional de seu tempo. Já que essa questão esclarece agudamente a noção caótica que os estudantes têm da vida científica, faz-se necessária a crítica das idéias do Movimento Estudantil Livre e de outras afins, o que será feito com palavras de um discurso proferido pelo autor diante de estudantes, quando pretendia atuar em favor da renovação.

"Existe um critério muito simples e seguro para testar o valor espiritual de uma comunidade. É só colocar estas perguntas: expressa-se nela o ser humano com a totalidade de suas atuações? Há um compromisso entre ela e o ser humano inteiro? Ele lhe é imprescindível? Ou a comunidade é prescindível para cada um na mesma medida que ele a ela? É muito simples formular tais perguntas, muito simples respondê-las com relação aos tipos atuais de comunidade social, e as respostas são decisivas. Todo indivíduo atuante aspira à totalidade, e o valor de uma realização está justamente ali, no fato de que possa se expressar a essência total e indivisível de um ser humano. No entanto, o desempenho socialmente fundamentado, tal como o encontramos hoje em dia, não abrange a totalidade, mas é algo completamente fragmentário e postiço. Não raramente a comunidade social é o lugar onde se luta, sorrateiramente e em cumplicidade com outros, contra desejos mais elevados e metas próprias, e onde o desenvolvimento genuíno e mais profundo é encoberto. Na maioria dos casos, o desempenho social do homem comum serve para recalcar as aspirações originais e autênticas do homem interior. Aqui, trata-se de universitários, pessoas que, devido a sua profissão, têm alguma ligação interior com lutas espirituais, com o ceticismo e criticismo do estudioso. Essas pessoas apoderam-se, como local de trabalho, de um meio muito distante do seu e que lhes é totalmente estranho, e ali, longe do mundo, criam para si uma atividade limitada, e a totalidade dessa ação se restringe a beneficiar uma comunidade freqüentemente abstrata. Não existe qualquer ligação interior e original entre a existência espiritual de um estudante e seu interesse em dar assistência social a filhos de operários ou, mesmo, a outros estudantes. Nenhuma ligação a não ser um conceito de dever desvinculado do seu trabalho pessoal e específico, que instaura uma oposição mecanicista: 'cá o bolsista do povo – lá o desempenho social'. Aqui o sentimento de dever é calculado, postiço e distorcido, não resultando do próprio trabalho. E esse dever se cumpre: não no sofrimento por uma verdade descoberta pelo pensamento, não na aceitação de todos os escrúpulos de um pesquisador e, de maneira alguma, num modo de pensar ligado à própria vida intelectual; mas numa oposição crassa e ao mesmo tempo superficial, do tipo: ideal-material, teórico-prático. Em suma: aquele trabalho social não é a elevação ética, mas a reação medrosa de uma vida intelectual. Mas a objeção mais séria e mais profunda não é que o trabalho social se contrapõe de modo desvinculado e abstrato ao verdadeiro trabalho estudantil; isto seria a mais alta e reprovável expressão do relativismo que, incapaz de uma vida sintética, quer ver, medrosa e cautelosamente, todo elemento intelectual acompanhado do físico, toda tese, de sua antítese. Não importa que a totalidade desse trabalho seja, na verdade, de uma utilidade vazia e genérica, mas que ele exija, apesar de tudo isso, o gesto e a atitude de amor, onde se cumpre apenas uma obrigação mecânica e onde muitas vezes há apenas um desvio para se esquivar das conseqüências de uma vida intelectual crítica, com a qual o estudante está comprometido. Pois, efetivamente, ele é estudante com a finalidade de preocupar-se mais com problemas da vida intelectual do que com a prática da assistência social. Finalmente – e esse é um sinal

inequívoco: de tal trabalho social dos estudantes não nasceu nenhuma renovação do conceito e nenhuma valorização do trabalho social. Perante a opinião pública, o trabalho social continua sendo um ato individual, onde se misturam, de modo singular, dever e compaixão. Nunca os estudantes conseguiram dar forma à sua necessidade espiritual e, por isso, nunca puderam fundar uma comunidade verdadeiramente séria, apenas uma comunidade interesseira e ansiosa pelo dever. Aquele espírito tolstoiano que rasgou o imenso abismo entre existência burguesa e proletária, a concepção de que servir aos pobres é uma tarefa da humanidade, não uma atividade secundária de estudante, essa concepção que, exatamente aqui, exigiria tudo ou nada; aquele espírito que nasceu das idéias dos mais profundos anarquistas e em comunidades monásticas cristãs, aquele espírito verdadeiramente sério de um trabalho social – que não precisou de tentativas infantis de empatia com a psique do operário ou do povo – não brotou das comunidades estudantis. Por causa da abstração e da falta de vínculo com o objeto malogrou a tentativa de transformar a vontade de uma comunidade acadêmica em uma comunidade de trabalho social. A totalidade do querer não se manifestou, pois a vontade do indivíduo, nessa comunidade, não podia estar voltada para a totalidade."

O significado sintomático das tentativas dos Estudantes Livres, dos cristão-sociais e de muitos outros está em reproduzirem, microscopicamente, dentro da universidade, a discrepância entre a universidade e o Estado, no interesse de sua aptidão para o Estado e para a vida. Eles conquistaram um espaço livre na universidade para quase todos os egoísmos e altruísmos, para todas as coisas naturais da vida mundana; apenas à dúvida radical, à crítica fundamental e ao mais necessário, à vida que se dedica a uma reconstrução integral, esse espaço é negado. Não se trata aqui de opor a vontade de progresso dos Estudantes Livres ao poder reacionário das corporações. Como se tentou mostrar, e como também demonstram a uniformidade e o caráter pacato da universidade como um todo, as próprias organizações dos Estudantes Livres estão muito distantes de apresentar uma vontade intelectual fundamentada. Até agora sua voz não se manifestou de maneira decisiva em nenhuma das questões aqui abordadas. Ela é indecisa demais para se fazer ouvir. Sua oposição segue nos velhos trilhos da política liberal, o desenvolvimento de seus princípios sociais parou no nível da imprensa liberal. O estudantado livre não examinou a fundo a verdadeira questão da universidade, por isso, mesmo que seja desgostoso de ver, é um direito histórico das corporações, que outrora vivenciaram o problema da comunidade acadêmica e lutaram por ela, de aparecer em ocasiões oficiais como indignos representantes da tradição estudantil. Nas questões decisivas, o Estudantado Livre não mostra nenhuma vontade mais séria, nenhuma coragem mais elevada que a corporação, e sua eficácia é quase mais perigosa, porque mais ilusória e enganosa, na medida em que aquela tendência burguesa, indisciplinada e mesquinha reivindica para si a reputação de combatente e libertador na vida da universidade. O estudantado atual não se encontra nos lugares onde se luta pela ascensão espiritual da nação, de maneira alguma se encontra no campo de uma nova luta pela arte, de maneira alguma, ao lado de seus escritores e poetas, de maneira alguma, nas fontes da vida religiosa. Na verdade, o estudantado alemão como tal não existe. Não porque não participe das correntes mais recentes, mais "modernas", mas sim porque, enquanto estudantado, ignora todos esses movimentos em sua profundidade. E também porque esse estudantado navega constantemente a re-

boque da opinião pública, dentro das vias mais corriqueiras, sendo ao mesmo tempo a criança adulada, mimada e elogiada por todos os partidos e associações, já que pertence de alguma maneira a todos – mas é totalmente desprovido da nobreza que, até cem anos atrás, distinguia o estudantado alemão e fez com que ele se destacasse como defensor de uma vida melhor.

A deformação do espírito criador em espírito profissional, que vemos atuando por toda a parte, apossou-se por inteiro da universidade, isolando-a da vida intelectual criativa e não enquadrada na administração pública. O menosprezo, típico de castas, por uma arte e ciência livres, estranhas ou freqüentemente até hostis ao Estado, é um claro e doloroso sintoma dessa situação. Um dos mais renomados professores universitários alemães falou, do alto da cátedra, sobre "os literatos dos cafés, segundo os quais o Cristianismo já há muito tempo estaria arruinado". O tom dessas palavras é a medida de sua verdade. O confronto de uma universidade assim organizada é pouco nítido em relação à ciência, uma vez que esta, pela sua "aplicabilidade", simula tendências estatais imediatas; mas a nitidez aumenta em relação às musas, com as quais a universidade se defronta de mãos vazias. Na medida em que ela se dirige para a profissão, ela perde necessariamente a criação imediata como forma de comunidade. De fato, o estranhamento hostil e a incompreensão da escola perante a vida – uma vida que precisa da arte – podem ser interpretados como recusa da criação imediata, não ligada à profissão. Isso se manifesta de dentro para fora, no comportamento imaturo e escolar dos estudantes. Em termos de registro estético, o fenômeno mais marcante e aflitivo da universidade é a reação mecânica com a qual o auditório segue a exposição do saber. Tamanha passividade só poderia ser compensada por uma cultura de conversação autenticamente acadêmica ou sofística. Também os seminários estão distantes disso, pois na maioria das vezes recorrem à mesma forma de aula expositiva, independentemente se fala o professor ou o aluno. A organização da universidade não se baseia mais na produtividade de seus estudantes, como imaginaram seus fundadores. Eles conceberam o estudante essencialmente como professor e aluno, ao mesmo tempo; como professor, pois produtividade significa total independência, consideração para com a ciência, não mais para com o docente. Onde a idéia dominante da vida estudantil é a profissão e o emprego, não há lugar para a ciência. A idéia dominante, então, não pode ser a dedicação a um conhecimento, com o qual se corre o risco de abandonar o caminho da segurança burguesa. Tampouco ela pode ser a dedicação à ciência, como entrega da vida a uma geração mais nova. E, no entanto, a profissão de ensinar – ainda que sob formas bem diferentes das atuais – se impõe sempre que alguém apreende genuinamente uma ciência. Essa perigosa entrega à ciência e à juventude já tem de existir no estudante como capacidade de amar e tem de ser a raiz de sua criação. No entanto, sua vida segue os velhos rumos, copia a ciência do seu professor, sem segui-lo na profissão. Renuncia de bom grado a uma comunidade que o põe em contato com pessoas criativas e que pode obter sua forma geral somente através da filosofia. Por um lado, ele deve ser ao mesmo tempo criador, filósofo e professor, de acordo com sua essência e determinação natural. A partir daí resultam a forma da profissão e da vida. A comunidade de homens criativos eleva todo estudo à universalidade, sob a forma da filosofia. Tal universalidade não se ganha quando se expõe questões literárias ao jurista ou questões jurídicas ao médico (como fazem alguns grupos de estudantes), mas quando a comunidade universitária se empenha –

antes de toda particularização do estudo especializado (que só consegue se manter com vistas à profissão) e acima de todo funcionamento das escolas especializadas – em ser, ela própria, produtora e protetora da forma filosófica da comunidade, não nos termos limitados da filosofia de uma determinada ciência, mas em relação às questões metafísicas de Platão e Spinoza, dos românticos e de Nietzsche. Isso, e não visitas a institutos de assistência social, indicaria a mais profunda relação da profissão com a vida, uma vida aprofundada. Evitaria a petrificação do estudo em um amontoado de conhecimentos. O estudantado deveria envolver a universidade, que difunde o acervo metodológico junto com a experimentação cautelosa, ousada porém exata de novos métodos, tal como as ondas indistintas do povo envolvem o palácio do soberano, como lugar da revolução espiritual permanente, onde se preparam os novos questionamentos de maneira mais abrangente, confusa e inexata, mas às vezes talvez com uma intuição mais profunda que os questionamentos científicos. O estudantado deveria ser considerado em sua função criativa, como o grande transformador que teria de traduzir em questões científicas, com um enfoque filosófico, as novas idéias que costumam despertar mais cedo na arte e na vida social do que na ciência.

O domínio secreto da idéia da profissão não é a mais profunda das deformações, cujo aspecto terrível é que todas elas afetam o cerne da vida criativa. Uma concepção de vida banal troca o espírito por coisas postiças. Ela consegue camuflar cada vez mais o caráter perigoso da vida intelectual e ridicularizar como utopistas as poucas pessoas lúcidas que restam. Uma deformação ainda mais profunda da vida inconsciente dos estudantes é exercida pela convenção erótica. Com a mesma naturalidade com a qual a ideologia da profissão algema a consciência intelectual, a idéia de casamento, de família, pesa sobre o eros como uma obscura convenção. Parece que Eros desapareceu de um espaço de tempo que se estende, vazio e indefinido, entre a existência do filho de família e a do pai de família. Onde está a unidade na existência do criador e do procriador? Tal unidade se dá na forma da família? Estas perguntas não podiam ser colocadas, enquanto predominava a secreta expectativa do casamento, um intervalo ilegítimo durante o qual poder-se-ia provar, quando muito, uma louvável capacidade de resistência às tentações. O Eros dos criadores – se alguma comunidade poderia enxergá-lo e lutar por ele, essa comunidade seria a estudantil. Mas mesmo onde faltavam todas as condições exteriores da vida burguesa, onde não havia perspectivas de estabelecer condições burguesas, ou seja, fundar famílias, onde, em muitas cidades da Europa uma multidão de milhares de mulheres – as prostitutas – baseia sua existência econômica apenas nos estudantes, mesmo aí, o estudante não perguntou pelo eros, que lhe é próprio, desde a sua origem. O estudante deveria se questionar se pretende manter separadas, na sua própria pessoa, a procriação e a criação, se uma compete à família e a outra, à profissão, e – já que ambas são deformadas pela sua separação – se nenhuma delas deveria renascer dessa sua existência singular. Pois, por irônico e doloroso que seja abordar a vida dos estudantes atuais com uma questão desse tipo, isso é necessário, porque neles, pela sua própria essência, esses dois pólos da existência humana encontram-se simultaneamente lado a lado. Trata-se de uma questão que nenhuma comunidade pode deixar irresolvida e que, no entanto, desde os gregos e os primeiros cristãos, nenhum outro povo conseguiu abarcar a idéia. Esta questão sempre pesou sobre os grandes criadores: como deveriam cumprir com a imagem da

humanidade e, ao mesmo tempo, tornar possível uma comunidade com mulheres e crianças, cuja produtividade tem uma orientação diferente. Os gregos, como sabemos, recorreram à violência, submetendo o Eros procriador ao eros criador, de modo que acabou desmoronando seu Estado, de cuja essência as mulheres e crianças estavam banidas. Os cristãos deram a solução possível para a *civitas dei*: rejeitaram a individualidade em ambos os aspectos. O estudantado, em seus setores mais progressistas, sempre se limitou a considerações infinitamente estetizantes sobre camaradagem e companheiras de estudos; não vacilou em esperar uma "saudável" neutralização erótica de alunos e alunas. De fato, a neutralização do Eros na universidade foi conseguida com o auxílio das prostitutas. Onde ela não ocorreu, se fez sentir essa inocuidade inconsistente, essa jovialidade sufocante, onde a estudante com ares de rapaz é saudada entusiasticamente como sucessora da feia e velha professora. Cabe aqui a observação geral, de que a Igreja Católica possui um temor muito mais instintivo do poder e da necessidade do Eros do que a burguesia. Nas universidades continua soterrada uma imensa tarefa, irresolvida e negada, e muito maior que as várias outras com as quais se debate a atividade social. A tarefa é esta: unificar a partir da vida espiritual aquilo que, na forma de independência intelectual do criador (no estudantado das corporações) e de indomado poder da natureza (na prostituição), nos fita melancolicamente, deformado e despedaçado como torso de um único Eros espiritual. A necessária independência do criador e a necessária inclusão da mulher, a qual não é produtiva no mesmo sentido do homem, em uma única comunidade de criadores – através do amor –, é algo que o estudante deve exigir, pois essa é a forma autêntica de sua vida. No entanto, o convencionalismo que aqui predomina é tão funesto que nem sequer o estudantado reconheceu ser culpado pela prostituição; tão funesto que se procura reprimir essa monstruosa devastação blasfema com recomendações de castidade, já aqui também faltando a coragem de encarar o Eros próprio, que é muito mais belo. Tal mutilação da juventude atinge sua essência mais profundamente do que se poderia mostrar com muitas palavras. Ela deve ser confiada à consciência dos indivíduos pensantes e à determinação dos corajosos. Ela está fora do alcance da polêmica.

Como se vê a si mesma, que auto-imagem tem, em seu íntimo, uma juventude que permite tamanho obscurecimento de sua própria idéia, tamanha deturpação de seus conteúdos de vida? Essa imagem foi estampada dentro do espírito das corporações, e ainda é a representação mais visível do conceito estudantil de juventude, contra a qual as outras organizações, na primeira linha a dos Estudantes Livres, arremessam seus *slogans* sociais. O estudantado alemão está, em grau maior ou menor, obcecado pela idéia de que precisa aproveitar a juventude. Aquele tempo de espera, totalmente irracional, por um cargo e casamento tinha que engendrar um conteúdo qualquer, contanto que fosse leve, pseudo-romântico e um bom passatempo. Um terrível estigma pesa sobre a celebrada jovialidade das canções estudantis, sobre a nova imponência da rapaziada. É o medo do futuro e, ao mesmo tempo, um compactuar com o inevitável filisteísmo, evocado de bom grado na figura do "velho". Já que se vendeu a alma à burguesia, inclusive profissão e casamento, todo o mundo se agarra freneticamente àqueles poucos anos de liberdades burguesas. A troca se faz em nome da juventude. Aberta ou secretamente – nos bares ou nos discursos atordoantes das assembléias, gera-se o êxtase, que se pagou tão caro que não deve ser perturbado. A consciência de ter perdido a juventude e

vendido a velhice anseia pela paz e é responsável pelo fracasso das tentativas de resgatar a alma do estudantado. Mas por zombar de tudo, essa forma de vida é castigada por todos os poderes espirituais e naturais: pela Ciência, através do Estado, por Eros, através da puta, – sendo portanto aniquilada pela natureza. Pois os estudantes não são a geração mais jovem, e sim a geração que envelhece. Reconhecer a idade é uma decisão heróica para aqueles que perderam seus anos de juventude em escolas alemãs, e aos quais os estudos universitários pareciam finalmente abrir a vida de jovem que lhes era negada ano após ano. Contudo, eles precisam reconhecer que terão de ser criadores, isto é, indivíduos solitários e que envelhecem, e que já existe uma geração mais rica de adolescentes e crianças, à qual só podem se dedicar como professores. De todos os sentimentos, este lhes é o mais estranho. Eles não assumem sua existência nem estão dispostos a conviver desde o início com as crianças – pois ensinar é isso –, porque em momento algum penetram na esfera da solidão. Como não reconhecem sua idade, continuam ociosos. Apenas a confessada nostalgia de uma infância feliz e de uma juventude digna é a condição da criação. Sem isso, sem o lamento de uma grandeza perdida, não será possível nenhuma renovação de sua vida. O medo da solidão, o medo da entrega são culpados pela falta de compromisso erótico dos estudantes. Sua meta e medida são os pais, não os que nasceram depois; assim eles mantêm a aparência da juventude. Sua amizade carece de grandeza e solidão. Aquela amizade expansiva dos criadores, voltada ao infinito e sempre dirigida à humanidade, mesmo quando se limita a duas pessoas ou à saudade de uma pessoa só, essa amizade não tem espaço na juventude universitária. É substituída pela confraternização entre as pessoas, ao mesmo tempo acanhada e desenfreada, e sempre igual, seja no bar ou no café ou no momento de fundar uma associação. Todas essas instituições da vida são um mercado de coisas provisórias e, como a agitação nas aulas e nos cafés, servem apenas para preencher o tempo de espera vazio ou para desviar a atenção da voz que os conclama a construírem sua vida a partir da unidade entre criação, eros e juventude. Trata-se aqui do projeto de uma juventude sóbria e ascética, imbuída de respeito pelos que vêm depois, juventude da qual testemunham os versos de Stefan George:

"Inventores de canções retumbantes, de diálogos
Sagazes e faiscantes: termo e separação
Permiti que inscreva na tábua da memória
O antigo adversário – faze o mesmo!
Pois na escada do êxtase e do impulso
Estamos ambos a soçobrar. Nunca mais
A glória e o júbilo dos jovens lisonjear-me-ão assim.
Nunca mais troarão em teus ouvidos estrofes como estas."[1]

1. Erfinder rollenden gesangs und sprühend/ Gewandter zwiegespräche: frist und trennung/ Erlaubt dass ich auf meine dächtnistafel/ Den frühern gegner grabe – tu desgleichen! Denn auf des rausches und der regung leiter/ Sind beide wir im sinken nie mehr werden/ Der knaben preis und jubel so mir schmeicheln./ Nie wieder strofen so im ohr dir donnern.

Por falta de coragem, a vida dos estudantes afastou-se desse tipo de conhecimento. Ora, toda forma de vida e seu ritmo emanam dos mandamentos que determinam a vida dos criadores. Enquanto se esquivarem disso, sua existência os punirá com fealdade, e o desespero golpeará mesmo o coração do embotado.

Estão em jogo o perigo e a necessidade extrema, é preciso uma orientação rigorosa. Cada qual encontrará seus próprios mandamentos, na medida em que confronta sua vida com a exigência mais elevada. Ele libertará o futuro de sua forma desfigurada, reconhecendo-o no presente.

1915

17. CRÍTICA DA VIOLÊNCIA – CRÍTICA DO PODER * [1]

A tarefa de uma crítica da violência* pode ser definida como a apresentação de suas relações com o direito e a justiça. Pois, qualquer que seja o efeito de uma determinada causa, ela só se transforma em violência, no sentido forte da palavra, quando interfere em relações éticas. A esfera de tais relações é designada pelos conceitos de direito e justiça. Quanto ao primeiro, é evidente que a relação elementar de toda ordem jurídica é a de meios e fins. A violência, inicialmente, só pode ser procurada na esfera dos meios, não na dos fins. Posto isso, temos mais dados para a crítica da violência* do que talvez pareça. Pois se a violência é um meio, pode parecer que já existe um critério para sua crítica. Tal critério se impõe com a pergunta, se a violência é, em determinados casos, um meio para fins justos ou injustos. Sua crítica, portanto, estará implícita num sistema de fins justos. Mas, não é bem assim. Pois esse tipo de sistema – supostamente acima de quaisquer dúvidas – não incluiria um critério da própria violência como princípio, mas apenas um critério para os casos em que ela fosse usada. Ficaria em aberto a pergunta, se a violência em si, como princípio, é moral, mesmo como meio para fins justos. Para decidir a questão, é preciso ter um critério mais exato, uma distinção na esfera dos próprios meios, sem levar em consideração os fins a que servem.

A eliminação deste tipo de pergunta crítica e mais exata caracteriza uma das grandes correntes da filosofia do direito – o direito natural – e talvez seja sua característica mais marcante. O direito natural não vê problema nenhum no uso de meios violentos para fins justos; esse uso é tão natural como o "direito" do ser humano de locomover seu corpo até um determinado ponto desejado. Segundo essa concepção (que serviu de base ideológica ao terrorismo na Revolução Francesa), a violência é um produto da natureza, por assim dizer, uma matéria-prima utilizada sem problemas, a não ser que haja abuso da violência* para fins injustos. Se, de acordo com a teoria política do direito natural, todas as pessoas abrem mão de seu poder* em

* Walter Benjamin, "Zur Kritik der Gewalt", *in: G.S.*, II, pp. 179-203. Trad. Willi Bolle.

1. Optei por esta tradução do original "Zur Kritik der Gewalt", uma vez que todo o ensaio é construído sobre a ambigüidade da palavra *Gewalt*, que pode significar ao mesmo tempo "violência" e "poder". A intenção de Benjamin é mostrar a origem do direito (e do poder judiciário) a partir do espírito da violência. Portanto, a semântica de *Gewalt*, neste texto, oscila constantemente entre esses dois pólos; tive que optar, caso por caso, se "violência" ou "poder" era a tradução mais adequada, colocando um asterisco quando as duas acepções são possíveis. (N.T.)

prol do Estado, isso se faz, porque se pressupõe (como mostra explicitamente Spinoza no *Tratado teológico-político*) que, no fundo, o indivíduo – antes de firmar esse contrato ditado pela razão – exerce também de jure qualquer tipo de poder que, na realidade, exerce de fato. Tais concepções talvez tenham sido revitalizadas mais tarde pela biologia darwiniana, a qual – além da seleção natural para a procriação da espécie – considera, dogmaticamente, apenas a violência como meio adequado, primitivo e único, para todos os fins vitais da natureza. A filosofia darwinista popular mostrou freqüentemente que desse dogma da história natural há apenas um passo para o dogma mais grosseiro da filosofia do direito, segundo o qual todo poder* adequado só a fins naturais é, por isso mesmo, também legítimo.

À tese, defendida pelo direito natural, do poder* como dado da natureza, se opõe diametralmente a concepção do direito positivo, que considera o poder* como algo que se criou historicamente. Se o direito natural pode avaliar qualquer direito existente apenas pela crítica de seus fins, o direito positivo pode avaliar qualquer direito que surja apenas pela crítica de seus meios. Se a justiça é o critério dos fins, a legitimidade é o critério dos meios. No entanto, não obstante essa contradição, ambas as escolas estão de acordo num dogma básico comum: fins justos podem ser obtidos por meios justos, meios justos podem ser empregados para fins justos. O direito natural visa, pela justiça dos fins, "legitimar" os meios, o direito positivo visa "garantir" a justiça dos fins pela legitimidade dos meios. A antinomia se revelaria insolúvel, se o pressuposto dogmático comum fosse falso, se meios legítimos de um lado e fins justos do outro lado estivessem numa contradição inconciliável. Sua compreensão não seria possível sem sair do círculo, estabelecendo critérios independentes para fins justos e para fins legítimos.

Para tal investigação, se exclui por enquanto a esfera dos fins e com isso também a busca de um critério da justiça. A questão central passa a ser a da legitimidade de determinados meios que constituem o poder*. Ela não pode ser decidida por princípios de direito natural, que apenas levariam a uma casuística sem fim. Pois, se o direito positivo é cego para o caráter incondicional dos fins, o direito natural é cego para o condicionamento dos meios. No entanto, a teoria do direito positivo é aceitável como base hipotética no ponto de partida da investigação, uma vez que estabelece uma distinção básica quanto aos tipos de poder*, independentemente dos casos de seu uso. Distingue entre o poder* historicamente reconhecido, o chamado poder* sancionado e o não-sancionado. Se as reflexões seguintes partem dessa distinção, isso naturalmente não significa que poderes* existentes sejam classificados em sancionados ou não-sancionados. Pois numa crítica do poder*, o critério do direito positivo não pode ser aplicado, mas apenas avaliado. Trata-se da seguinte pergunta: que resultado traz para a essência do poder* o simples fato de que tal critério ou diferença possa lhe ser aplicado ou, em outras palavras, qual o sentido dessa distinção? Logo ficará claro que tal distinção do direito positivo é válida e perfeitamente fundamentada, não podendo ser substituída por nenhuma outra; ao mesmo tempo se lançará luz sobre a única esfera em que tal distinção pode ser feita. Numa palavra: se o critério estabelecido pelo direito positivo para a legitimidade do poder* só pode ser analisado segundo o seu sentido, a esfera do seu uso tem de ser criticada segundo o seu valor. Para tal crítica, trata-se de encontrar uma perspectiva fora do direito positivo, mas também fora do direito natural.

Mais adiante veremos em que medida apenas o estudo do direito dentro da filosofia da história pode fornecer tal perspectiva.

O sentido da distinção do poder* em legítimo e ilegítimo não é tão evidente assim. Deve ser recusado terminantemente o mal-entendido dos partidários do direito natural de que tal sentido consistiria na distinção da violência* para fins justos e injustos. Pelo contrário, ficou claro que o direito positivo exige de qualquer poder* uma explicação sobre sua origem histórica, a qual, sob certas condições, recebe sua legitimação, sua sanção. Uma vez que o reconhecimento de poderes* legítimos se manifesta da maneira mais concreta na obediência a seus fins, o que ocorre, em princípio, sem resistência, pode-se tomar, como base hipotética para a classificação dos poderes*, a existência ou falta de um reconhecimento histórico geral de seus fins. Os fins que carecem desse reconhecimento podem ser chamados fins naturais, os demais, fins jurídicos. A função diferente do poder*, dependendo se serve a fins naturais ou a fins jurídicos, pode ser demonstrada da maneira mais didática tomando como base determinadas relações jurídicas. Por uma questão de maior simplicidade, as observações seguintes referem-se a relações jurídicas na Europa atual.

No que concerne o indivíduo enquanto sujeito do direito, existe, nessas relações de direito, a tendência significativa de não se admitirem fins naturais em todos os casos em que tais fins pudessem, se fosse o caso, ser almejados adequadamente pelo uso da violência. Quer dizer: tal ordem jurídica se empenha em estabelecer fins jurídicos em todas as áreas, nas quais os fins pudessem ser almejados adequadamente por indivíduos pelo uso da violência, fins jurídicos que apenas o poder* jurídico pode realizar dessa maneira. E o poder*jurídico tende a cercear, através de fins jurídicos, os fins naturais – mesmo nas áreas nas quais, em princípio, eles estão livres, dentro de amplos limites, como no caso da educação –, a partir do momento em que eles são almejados com um excesso de violência; haja vista as leis sobre os limites de competência de punições educativas.

Uma máxima geral da legislação européia atual pode ser formulada nestes termos: todos os fins naturais das pessoas individuais entram em colisão com fins jurídicos, quando perseguidos com maior ou menor violência. (A contradição do direito à legítima defesa com esta máxima deve se explicar por si mesma no decorrer das considerações seguintes.) O corolário desta máxima é que o direito considera o poder na mão do indivíduo um perigo de subversão da ordem judiciária. Um perigo no sentido de impedir os fins jurídicos e a executiva judiciária? Não; pois nesse caso condenar-se-ia não simplesmente o poder, mas apenas o poder voltado para fins contrários à lei. Poder-se-ia dizer que um sistema de fins jurídicos é insustentável quando, em algum lugar, fins naturais ainda podem ser perseguidos pelo meio da violência. Mas isso, por enquanto, é um simples dogma. Por outro lado, talvez deva se levar em consideração a surpreendente possibilidade de que o interesse do direito em monopolizar o poder diante do indivíduo não se explica pela intenção de garantir os fins jurídicos, mas de garantir o próprio direito. Possibilidade de que o poder, quando não está nas mãos do respectivo direito, o ameaça, não pelos fins que possa almejar, mas pela sua própria existência fora da alçada do direito. De modo mais drástico, a mesma suposição pode ser sugerida pela reflexão, quantas vezes a figura do "grande" bandido não suscita a secreta admiração do povo, por mais repugnantes que tenham sido seus fins. Isso é possível não por causa de seus feitos, mas

apenas por causa do poder* que se manifesta nesses feitos. Nesse caso, portanto, o poder – que o direito atual procura retirar do indivíduo em todas as áreas de atuação – se manifesta realmente como ameaça e, mesmo sendo subjugado, ainda assim suscita a antipatia da multidão contra o direito. Através de que função a violência* parece, com toda a razão, tão ameaçadora para o direito, tão temida por ele? Isso se mostra justamente nos casos em que, mesmo segundo a ordem judiciária atual, o emprego da violência* ainda é admitido.

Em primeiro lugar, trata-se do caso da luta de classes na forma do direito garantido de greve dos operários. Hoje em dia, o operariado organizado é, pelo visto, o único sujeito jurídico – além do Estado – a quem cabe um direito ao poder*. É verdade que contra tal concepção pode se objetar de que a omissão de ações, um não-agir – o que, em última instância, vem a ser a greve – não pode ser designada de forma alguma como violência*. Foi provavelmente uma reflexão desse tipo que facilitou ao poder do Estado a concessão do direito de greve, quando não havia mais meios de evitá-la. Ora, tal concessão não vale de maneira ilimitada, já que não é incondicional. É verdade que a omissão de uma ação ou de um serviço, quando equivale simplesmente a um "romper as relações", pode ser um meio não-violento, um meio puro. E como, segundo a concepção do Estado (ou do direito), o direito de greve concede ao operariado não um direito de exercer o poder*, mas de se subtrair ao poder* (onde esse possa ser exercido de maneira mediatizada pelo patrão), é possível que ocorra de vez em quando um caso de greve assim, que intente manifestar apenas um "dar as costas" ou um "estranhamento" em relação ao patrão. O momento de violência*, no entanto, acontece nesta omissão sob a forma de chantagem, quando a omissão é praticada com a disposição, em princípio, de voltar a exercer a ação omitida como antes, sob certas condições que ou não têm nada a ver com ela ou que modificam apenas o seu aspecto exterior. É nesse sentido que, segundo a concepção do operariado – oposta à do Estado –, o direito de greve é o direito de usar a violência* para alcançar determinados objetivos. O conflito das duas concepções se mostra de maneira pungente diante da greve geral revolucionária. Nesse caso, o operariado vai reivindicar toda vez o seu direito de greve, o Estado porém chamará essa reivindicação de abuso (pois o sentido do direito de greve "não era bem assim"), e baixará decretos especiais. O Estado pode muito bem argumentar que um exercício de greve em todas as empresas é contra a lei, uma vez que a greve não tenha tido em cada empresa o motivo específico, pressuposto pelo legislador. Essa diferença de interpretação expressa a contradição objetiva de uma situação de direito, segundo a qual o Estado reconhece um poder*, a cujos fins, enquanto fins naturais, às vezes é indiferente, na hora H (no caso da greve geral revolucionária), porém, é hostil. Embora à primeira vista isso possa parecer paradoxal, em determinadas circunstâncias pode ser designado como violência também um comportamento assumido no exercício de um direito. Tal comportamento, quando é ativo, pode ser chamado de violência*, quando exerce um direito que lhe cabe para derrubar a ordem jurídica pela qual tal direito lhe foi outorgado; quando é passivo, ou seja, quando se trata de chantagem, no sentido das reflexões acima, pode ser designado pelo mesmo nome. Por isso, trata-se apenas de uma contradição objetiva da situação de direito, não de uma contradição lógica do direito, quando este, em determinadas condições, se opõe com violência* aos grevistas enquanto praticantes da violência*. Pois, na greve, o Estado teme, antes de mais nada, aquela

função da violência*, que esta análise se propõe investigar, como único fundamento seguro para a sua crítica. Se a violência* fosse, como parece à primeira vista, apenas o meio para assegurar-se da posse de uma coisa qualquer que ela está almejando neste momento, ela só poderia alcançar seus fins enquanto violência* assaltante. Estaria completamente inapta a instituir relações de modo relativamente estável ou a modificá-las. A greve, no entanto, mostra que a violência* é capaz disso, que ela tem condições de instituir relações jurídicas e de modificá-las, por mais que o sentimento de justiça possa se achar ofendido com isso. Pode se objetar que tal função da violência* seja ocasional e esporádica. Ela será refutada pela consideração da violência da guerra.

A possibilidade do direito de guerra, quanto à situação jurídica, baseia-se exatamente nas mesmas contradições objetivas que a do direito de greve, a saber: no fato de que sujeitos jurídicos sancionam violências* cujos fins permanecem fins naturais para os autores da sanção e que, por isso, na hora H, podem entrar em conflito com seus próprios fins jurídicos ou naturais. Em primeiro lugar, porém, a violência da guerra almeja seus fins de maneira imediata, enquanto violência assaltante. No entanto, o que chama muita atenção é que mesmo – ou justamente – em contextos primitivos, onde apenas se conhecem esboços de relações político-jurídicas, e mesmo nos casos em que o vencedor se assegurou a posse de algo agora inexpugnável, a paz seja um cerimonial indispensável. De fato, a palavra "paz" – numa acepção em que ela se torna correlato da palavra "guerra" – designa, por assim dizer, *a priori* uma sanção de toda vitória, sanção necessária e independente de todas as demais relações jurídicas. (Existe ainda uma outra acepção de "paz", não metafórica e política, a de Kant, quando fala da "paz perpétua".) A sanção consiste em reconhecer a nova situação como um novo "direito", independentemente se ela necessita de fato alguma garantia para ter continuidade ou não. Portanto, se a violência* da guerra enquanto primitiva e arquetípica pode servir de modelo para qualquer violência* para fins naturais, a toda violência* desse tipo é inerente um caráter legislador. Voltaremos mais adiante ao amplo significado dessa conclusão. Ela explica a referida tendência do direito moderno de considerar como sujeito do direito qualquer violência* visando fins naturais, pelo menos quando parte do indivíduo. Na figura do grande bandido, o direito se vê confrontado com essa violência*, a qual ameaça instituir um novo direito, ameaça que, embora impotente, faz com que o povo, em casos de destaque, se arrepie, hoje em dia como em épocas arcaicas. O Estado, por sua vez, teme essa violência como um poder que possa instituir um direito, do mesmo modo como tem de reconhecer o poder* legislador de potências estrangeiras ou de classes sociais que o obrigam a conceder-lhes, respectivamente, o direito de beligerância ou de greve.

Se, na última guerra, a crítica do poder* militar se tornou ponto de partida para uma apaixonada crítica da violência em geral – crítica que pelo menos ensina que a violência não pode mais ser exercida de forma ingênua nem tolerada –, o poder* militar tornou-se objeto de crítica não apenas como poder instituinte de um direito, mas foi julgado de maneira talvez ainda mais arrasadora quanto a uma outra função. Pois o que caracteriza o militarismo, que só chegou a ser o que é por causa do serviço militar obrigatório, é uma duplicidade na função da violência.* O militarismo é a compulsão para o uso generalizado da violência como um meio para os fins do Estado. Compulsão julgada recentemente com ênfase igual ou maior que o

próprio uso da violência. Ali, a violência* se mostra numa função completamente outra que a de seu simples emprego para fins naturais. A compulsão consiste no uso da violência como meio para fins jurídicos. Pois a subordinação dos cidadãos às leis – no caso, à lei do serviço militar obrigatório – é um fim jurídico. Se a primeira função da violência passa a ser a instituição do direito, sua segunda função pode ser chamada de manutenção do direito. Uma vez que o serviço militar obrigatório é um caso de aplicação do poder* mantenedor do direito (que, em princípio, não se distingue dos outros casos de aplicação desse poder), sua crítica realmente eficaz não é tão simples como querem os pacifistas e ativistas com suas declamações. Ela coincide com a crítica de todo e qualquer poder* judiciário, ou seja, com a crítica do poder* legal ou executivo, e não pode ser realizada por menos. Evidentemente, tal crítica também não é realizada pelo fato de se proclamar um anarquismo infantil: não reconhecer nenhuma compulsão com relação ao indivíduo, com a declaração "É lícito tudo o que a pessoa tem vontade de fazer". Máximas deste tipo apenas excluem a reflexão sobre a esfera ética-histórica e, com isso, sobre qualquer sentido da realidade, um sentido que não pode ser constituído, se a "ação" é arrancada e abstraída da realidade. Mais importante ainda: mesmo a referência, tão freqüentemente tentada, ao imperativo categórico de Kant – com seu talvez inquestionável programa mínimo: Aja de maneira que você use a humanidade sempre como um fim, nunca apenas como um meio, na sua própria pessoa como na do outro –, no fundo não basta para fazer essa crítica.[2] Pois o direito positivo, quando está consciente de suas raízes, reivindicará o fato de reconhecer em cada indivíduo o interesse da humanidade e de fomentá-lo. Tal interesse consistiria na apresentação e conservação de uma ordem de destino. Se, por um lado, não se deve poupar críticas a essa ordem, que o direito pretende conservar com razão, por outro lado, qualquer interpelação dessa ordem é impotente, quando se apresenta apenas em nome de uma "liberdade" sem rosto e incapaz de apontar uma ordem de liberdade superior. Sua impotência é total, quando não questiona o próprio corpo da ordem jurídica, mas apenas leis ou costumes jurídicos isolados, que então serão protegidos pelo direito com o seu poder, que consiste na alegação de que só existe um único destino e que justamente o *status quo* e o elemento ameaçador pertencem à sua ordem de maneira irrevogável. Pois o poder* mantenedor do direito é um poder ameaçador. Só que sua ameaça não tem o sentido de uma intimidação, como costumam interpretá-lo teóricos liberais desinformados. A intimidação no sentido exato exigiria uma definição contrária à essência da ameaça e não atingida por lei nenhuma, uma vez que existe a esperança de escapar a seu braço. A lei se mostra ameaçadora como o destino, do qual depende se o criminoso lhe sucumbe. O sentido mais profundo da indefinição da ameaça do direito se revelará somente pela consideração posterior da esfera do destino, de onde ela se origina. Um indício precioso se encontra na área das punições. Dentre elas, mais do que qualquer outra, a pena de morte suscitou críticas, desde o momento em que se questionou a validade do direito positivo. Embora, na maioria dos casos, os argumentos da crítica tenham sido mal fundamentados, seus motivos têm sido questões de princí-

2. Pode-se pôr em dúvida, nessa célebre exigência, se ela não contém pouco demais, a saber, se é permitido deixar se servir ou se servir de si próprio ou de outra pessoa também como meio, em qualquer situação. Para tal dúvida existem boas razões.

pio. Sentiam os críticos, talvez sem poder explicá-lo e sem querer senti-lo, que uma contestação da pena de morte não ataca uma medida punitiva, nem as leis, mas o próprio direito na sua origem. Pois se a sua origem for a violência*, a violência coroada pelo destino, não está longe a suspeita de que na instituição do poder* supremo – o poder sobre vida e morte, o qual se apresenta na forma da ordem jurídica –, as origens do poder-violência interferem de maneira representativa na ordem existente e ali se manifestam de forma terrível. Coerentemente, em contextos jurídicos primitivos, a pena de morte é decretada também no caso de delitos contra a propriedade, em relação aos quais parece totalmente "desproporcional". Seu sentido não é punir a infração da lei, mas afirmar o novo direito. Pois no exercício do poder sobre vida e morte, o próprio direito se fortalece, mais do que em qualquer outra forma de fazer cumprir a lei. Mas ali se manifesta também um elemento de podridão dentro do direito, detectável por uma percepção mais sensível, que se distancia de relações nas quais o destino em pessoa apareceria majestosamente para fazer cumprir a lei. A razão e a inteligência, porém, devem aproximar-se dessas relações da maneira mais decidida, se quiserem levar a termo a crítica do poder* instituinte e do poder* mantenedor do direito.

Os dois tipos de poder* estão presentes em outra instituição do Estado moderno: a polícia, numa relação muito mais contrária à natureza que a pena de morte, numa mistura por assim dizer espectral. É verdade que a polícia é um poder* para fins jurídicos (com direito de executar medidas), mas ao mesmo tempo com a autorização de ela própria, dentro de amplos limites, instituir tais fins jurídicos (através do direito de baixar decretos). A infâmia dessa instituição – sentida por poucos, porque raramente a competência da polícia é suficiente para praticar intervenções mais grosseiras, podendo, no entanto, investir cegamente nas áreas mais vulneráveis e contra cidadãos sensatos, sob a alegação de que contra eles o Estado não é protegido pelas leis – consiste em que ali se encontra suspensa e separação entre poder* instituinte e poder* mantenedor do direito. Do primeiro se exige a legitimação pela vitória, do segundo, a restrição de não se proporem novos fins. O poder* da polícia se emancipou dessas duas condições. É um poder* instituinte do direito – cuja função característica não é promulgar leis, mas baixar decretos com expectativa de direito – e um poder* mantenedor do direito, uma vez que se põe à disposição de tais fins. A afirmação de que os fins do poder* policial seriam sempre idênticos aos do direito restante ou pelo menos ligados a eles, é falsa. Na verdade, o "direito" da polícia é o ponto em que o Estado – ou por impotência ou devido às inter-relações imanentes a qualquer ordem judiciária – não pode mais garantir, através da ordem jurídica, seus fins empíricos, que deseja atingir a qualquer preço. Por isso, "por questões de segurança", a polícia intervém em inúmeros casos, em que não existe situação jurídica definida, sem falar dos casos em que a polícia acompanha ou simplesmente controla o cidadão, sem qualquer referência a fins jurídicos, como um aborrecimento brutal, ao longo de uma vida regulamentada por decretos. Ao contrário do direito que, na "decisão" fixada no espaço e no tempo, reconhece uma categoria metafísica, graças à qual ele faz jus à crítica, a observação da instituição da polícia não encontra nenhuma essência. Seu poder* é amorfo, como é amorfa sua aparição espectral, inatacável e onipresente na vida dos países civilizados. E, apesar de a polícia amiúde ter o mesmo aspecto em toda a parte, não se pode negar que seu espírito é menos arrasador na monarquia absolu-

ta – onde ela representa o poder* do soberano, que reúne plenos poderes legislativos e executivos – do que nos regimes democráticos, onde sua existência, não sublimada por nenhuma relação desse tipo, testemunha a maior degenerescência imaginável do poder*.

Todo poder* enquanto meio é ou instituinte ou mantenedor de direito. Não reivindicando nenhum desses dois atributos, renuncia a qualquer validade. Portanto, qualquer poder* enquanto meio, mesmo no caso mais favorável, tem a ver com a problemática geral do direito. E mesmo que, nesta altura da investigação, não se possa enxergar com certeza o alcance dessa problemática, o direito – depois do que foi dito – aparece sob uma luz ética tão ambígua, que se impõe a pergunta se, para a regulamentação de interesses humanos conflitantes não existem outros meios, não-violentos. Sobretudo é preciso constatar que uma solução de conflitos totalmente não-violenta jamais pode desembocar num contrato jurídico. Embora este tenha sido firmado pelas partes contratantes num clima de paz, ele leva, em última instância, à possível violência. Pois o contrato dá a cada uma das partes o direito de reivindicar alguma forma de violência* contra o outro, no caso em que este rompa o contrato. E não apenas isso: do mesmo modo como o final, também a origem de qualquer contrato remete à violência*. Ela não precisa estar imediatamente presente no contrato, enquanto poder* instituinte de direito, mas está representada nele, na medida em que o poder que garante o contrato jurídico é, por sua vez, de origem violenta, quando não é, no próprio contrato, legitimamente instituída pela violência. Quando a consciência da presença latente da violência dentro de uma instituição jurídica se apaga, esta entra em decadência. Um exemplo disso, no momento atual, são os parlamentos. Eles oferecem esse espetáculo notório e lamentável porque perderam a consciência das forças revolucionárias às quais devem sua existência. Assim, sobretudo na Alemanha, a última manifestação de tais poderes* transcorreu sem conseqüências para os parlamentos. Falta-lhes o sentido para o poder instituinte de direito, representado por eles; assim, não é de estranhar que não consigam tomar decisões que sejam dignas desse poder*, mas cultivem, com a prática dos compromissos, uma maneira supostamente não violenta de tratar de assuntos políticos. Ora, o compromisso permanece "um produto que, apesar de repelir qualquer violência* aberta, se situa dentro da mentalidade da violência*, porque o impulso que leva a fazer um compromisso não parte dele mesmo, mas vem de fora, justamente do impulso contrário, porque em qualquer compromisso, mesmo quando aceito de bom grado, não se pode fazer abstração do caráter compulsório. 'Uma solução diferente seria melhor' – eis o sentimento que está na base de qualquer compromisso."[3] – É significativo que talvez o mesmo número de pessoas que, por causa da guerra, optaram pelo ideal de uma solução não-violenta de conflitos políticos, tenha-se afastado desse ideal por causa da decadência dos parlamentos. Aos pacifistas se opõem bolchevistas e sindicalistas. Eles fizeram uma crítica arrasadora, no todo acertada, dos parlamentos atuais. Por desejável e satisfatório que seja um bom parlamento, em comparação com outros regimes políticos, a discussão de meios rigorosamente não-violentos para acordos políticos não poderá

3. Erich Unger, *Politik und Metaphysik. (Die Theorie. Versuche zu philosophischer Politik.)* Berlim, 1928, p. 8.

tratar do parlamentarismo. Pois o que ele consegue alcançar em assuntos vitais, só podem ser aquelas ordens jurídicas marcadas pela violência*, tanto na origem quanto no final.

Será que a solução não-violenta de conflitos é em princípio possível? Sem dúvida. As relações entre pessoas particulares fornecem muitos exemplos. Um acordo não-violento encontra-se em toda parte, onde a cultura do coração deu aos homens meios puros para se entenderem. Aos meios legítimos e ilegítimos de toda espécie – que são, todos, expressão da violência* – podem ser confrontados como meios puros os não-violentos. A atenção do coração, a simpatia, o amor pela paz, a confiança e outras qualidades a mais são seu pressuposto subjetivo. Sua manifestação objetiva é determinada pela lei (cujo enorme alcance não pode ser discutido aqui) de que meios puros não sirvam jamais a soluções imediatas, mas sempre a soluções mediatas. Por isso, nunca se referem à solução de conflitos entre duas pessoas de maneira imediata, mas pelo intermédio das coisas. Quando os conflitos humanos se referem, da maneira mais objetiva, a bens, abre-se o campo dos meios puros. Por isso, a técnica, no sentido mais amplo da palavra, é sua área mais própria. Seu exemplo mais profundo talvez seja a conversa, considerada como uma técnica de mútuo entendimento civil. Ali, um acordo não-violento não apenas é possível, mas a eliminação por princípio da violência* pode ser explicitamente comprovada com um tipo de relação importante: a impunidade da mentira. Talvez não exista no mundo nenhuma legislação que originalmente puna a mentira. Quer dizer que existe uma esfera de entendimento humano, não-violenta a tal ponto que seja totalmente inacessível à violência: a esfera propriamente dita do "entendimento", a linguagem. Apenas tardiamente, dentro de um processo singular de decadência, o poder* judiciário penetrou nela, ao punir o logro. Enquanto na sua origem, a ordem jurídica, confiando em seu poder* vitorioso, se contentava em abater o poder ilegítimo, onde este aparecesse – e enquanto o logro, já que não tem nenhuma violência, ficava impune, no direito romano e no antigo direito germânico, segundo os respectivos princípios *ius civile vigilantibus scriptum est* e, "a vigilância vale dinheiro" – num tempo posterior, o direito, carecendo de confiança em seu próprio poder*, não se sentia mais à altura de qualquer poder* alheio, como antes. Pelo contrário: o medo desse poder* alheio e a falta de autoconfiança mostram o quanto estava abalado. O direito começa a instituir fins, com a intenção de poupar manifestações mais fortes ao poder* mantenedor do direito. Opõe-se portanto ao logro, não devido a cogitações morais, mas por causa do medo das ações violentas que o logro poderia desencadear na pessoa lograda. Uma vez que esse medo está em conflito com a própria natureza violenta do direito, desde suas origens, tais fins são inadequados aos meios legítimos do direito. Ali se mostra não apenas a decadência de sua própria esfera, mas ao mesmo tempo uma restrição dos meios puros. Pois ao proibir o logro, o direito restringe o uso de meios totalmente não-violentos, já que poderiam produzir a violência como reação. Essa tendência do direito também contribuiu para a concessão do direito de greve, contraditório aos interesses do Estado. O direito o concede, porque inibe ações violentas, as quais teme enfrentar. Pois antes, os operários passaram diretamente à sabotagem, pondo fogo nas fábricas. – Para motivar as pessoas a fazer um acordo pacífico de seus interesses, aquém de toda ordem jurídica, existe finalmente – afora todas as virtudes – um motivo eficaz que freqüentemente entrega os meios puros (ao invés dos violentos) mesmo na mão dos mais

ásperos: o medo de desvantagens comuns que possam nascer do confronto violento, qualquer que seja o resultado. Tais desvantagens são evidentes em inúmeros casos de conflitos de interesses entre pessoas particulares. A situação é diferente na luta de classes ou de nações, porque aqui as ordens superiores, que ameaçam vencer tanto o vencedor quanto o vencido, se subtraem à sensibilidade da maioria e à inteligência de quase todos. A procura de tais ordens superiores e dos interesses comuns que lhes correspondem e que seriam o motivo mais forte para uma política dos meios puros, aqui levaria longe demais.[4] Por isso só serão apontados aqueles meios puros da política que são análogos aos que regulam a interação pacífica de pessoas particulares.

Quanto às lutas de classes, a greve, sob certas condições, deve ser considerada um meio puro. Aqui, trata-se de caracterizar mais detalhadamente dois tipos essencialmente diferentes de greve, cuja possibilidade já tinha sido cogitada. Cabe a Sorel o mérito de ter estabelecido a primeira distinção entre eles, baseando-se mais em reflexões políticas do que em puras teorias. Sorel opõe à greve geral política a greve geral proletária. Também com relação ao poder* existe entre elas uma oposição. Para os partidários da greve geral política, vale o seguinte: "A base de suas concepções é o fortalecimento do poder* do Estado; em suas organizações atuais, os políticos (a saber, os socialistas moderados) preparam desde já a instituição de um poder* fortemente centralizado e disciplinado, que não se deixará intimidar pelas críticas da oposição, saberá impor o silêncio e baixará seus decretos mentirosos."[5] "A greve geral política... demonstra como o Estado não perderá nada de sua força, como o poder passa de privilegiados para privilegiados, como a massa dos produtores mudará de donos."[6] Contra essa greve política geral (cuja fórmula, diga-se de passagem, parece ser a da revolução alemã passada), a greve geral proletária se propõe, como única tarefa, a aniquilar o poder do Estado. Ela "elimina todas as conseqüências ideológicas de qualquer política social possível; seus partidários consideram como burguesas mesmo as reformas mais populares".[7] "Este tipo de greve geral manifesta claramente sua indiferença quanto ao ganho material da conquista, com a declaração de que pretende superar o Estado; o Estado era de fato... a razão-de-ser dos grupos dominantes, que se aproveitam de todos os empreendimentos que ficam a cargo de todo o mundo."[8] Enquanto a primeira forma de parar o trabalho é violenta, uma vez que provoca só uma modificação exterior das condições de trabalho, a segunda, enquanto meio puro, é não-violenta. Pois ela não ocorre com a disposição de retomar o trabalho, depois de concessões superficiais ou de uma ou outra modificação das condições de trabalho, mas com a resolução de retomar só um trabalho totalmente transformado, não compulsório por parte do Estado, uma subversão, não apenas desencadeada mas levada a termo por esse tipo de greve. Por isso, o primeiro tipo de greve é instituinte de direito, o segundo, anarquista. Retomando observações ocasionais de Marx, Sorel recusa para o movimento revolucioná-

4. No entanto, ver Unger, *op. cit.*, p. 18 e segs.
5. Georges Sorel: *Réflexions sur la violence*, 5ª édition, Paris, 1919, p. 250.
6. *Op. cit.*, p. 265.
7. *Op. cit.*, p. 195.
8. *Op. cit.*, p. 249.

rio qualquer tipo de programas e utopias, ou seja, numa palavra: de institucionalizações jurídicas: "Com a greve geral, desaparecem todas essas belas coisas; a revolução aparece como uma revolta pura e simples, e não há lugares reservados nem para os sociólogos nem para os elegantes amadores de reformas sociais, e nem para os intelectuais que escolheram a profissão de pensar pelo proletariado."[9] Essa concepção profunda, ética e autenticamente revolucionária não pode ser simplesmente refutada por uma ponderação que queira taxar essa greve geral de violência*, devido às suas possíveis conseqüências catastróficas. Embora se possa dizer, com razão, que a economia atual, considerada como um todo, se compara muito menos a uma máquina que pára, quando o foguista a abandona, do que a uma fera que endoidece, quando o domador lhe dá as costas – o caráter violento de uma ação não deve ser julgado segundo seus efeitos ou fins, mas apenas segundo a lei de seus meios. Acontece que o poder* do Estado, que apenas enxerga os efeitos, se opõe justamente a esse tipo de greve enquanto suposta violência, ao contrário das greves parciais que, na maioria das vezes, têm efetivamente caráter de chantagem. Diga-se de passagem, Sorel explicitou com razões muito inspiradas, em que medida uma concepção tão rigorosa da greve está propícia a diminuir a eclosão da violência propriamente dita nas revoluções. – Do outro lado, existe um caso exemplar de omissão violenta, mais imoral e brutal que a greve política geral, comparável a um bloqueio: a greve dos médicos, experimentada por diversas cidades alemãs. Ali se mostra da maneira mais repugnante o uso da violência sem escrúpulos, e que chega a ser perversa no caso de uma classe profissional que, durante anos a fio, sem a menor tentativa de resistência "tem garantido à morte a sua parte", para depois, na primeira ocasião, abandonar a vida de maneira premeditada. – De maneira mais clara que nas recentes lutas de classes, desenvolveram-se meios para acordos não-violentos ao longo da história milenar dos Estados. Apenas ocasionalmente, a tarefa dos diplomatas, no trato mútuo, consiste na modificação de ordens jurídicas. A essência do seu trabalho consiste – em perfeita analogia com os acordos entre pessoas particulares – em resolver, em nome de seus países, os conflitos, pacificamente, sem contratos, caso por caso. Uma tarefa delicada, que é solucionada de maneira mais resoluta pelos tribunais de arbitragem, e no entanto, um método de solução que por princípio é superior ao da arbitragem, uma vez que se situa além de toda ordem jurídica e, portanto, além da violência. Assim como o trato mútuo entre as pessoas particulares, também o dos diplomatas fez nascer formas e virtudes próprias que, mesmo que agora se tenham tomado superficiais, nem sempre foram assim.

Em toda a esfera dos poderes*, que se orientam ou pelo direito natural ou pelo direito positivo, não se encontra nenhum que esteja a salvo dos graves problemas acima mencionados, que afetam todo e qualquer poder* judiciário. Mas como qualquer idéia, qualquer solução imaginável das tarefas humanas – sem falar de uma salvação do círculo compulsório de todas as situações existenciais já ocorridas na história mundial – é irrealizável, quando se exclui por princípio todo e qualquer poder*, impõe-se a pergunta se existem outros tipos de poder*, além daqueles focalizados pela teoria do direito. Ao mesmo tempo, impõe-se a pergunta se é verdadeiro o dogma básico, comum àquelas teorias: fins justos podem ser obtidos por meios legítimos, meios legítimos podem ser usados para fins justos. O que acontece-

9. *Op. cit.*, p. 200.

ria, se esse tipo de poder*, dependente do destino e usando meios legítimos, se encontrasse num conflito inconciliável com os fins justos em si, e se, ao mesmo tempo, aparecesse um poder* de outro tipo, o qual então, evidentemente, não pudesse ser nem o meio legítimo nem ilegítimo para aqueles fins, mas se relacionaria com os fins não como um meio mas como algo diferente? Assim se lançaria luz sobre a experiência singular e em princípio desanimadora de que, em última instância, é impossível "decidir" qualquer problema jurídico – aporia que talvez só possa ser comparada com a impossibilidade de uma decisão taxativa sobre o que é "certo" ou "errado" em linguagens que têm uma evolução histórica. Afinal, quem decide sobre a legitimidade dos meios e a justiça dos fins não é jamais a razão, mas o poder* do destino, e quem decide sobre este é Deus. É uma maneira de ver incomum, mas apenas porque existe o hábito arraigado de pensar os fins justos como fins de um direito possível, ou seja, não apenas universalmente válidos (o que seria uma conseqüência analítica do elemento justiça), mas passíveis de universalização – o que está em contradição com esse elemento, como se poderia demonstrar. Pois, fins que são justos, universalmente reconhecíveis, universalmente válidos para uma determinada situação, não o são para nenhuma outra, por parecida que seja sob outros aspectos. Uma função não mediata da violência*, tal como está sendo discutida aqui, aparece na experiência de vida cotidiana. Quanto ao ser humano, a ira, por exemplo, o leva às mais patentes explosões de violência, uma violência que não se refere como meio a um fim proposto. Ela não é meio, e sim manifestação. É verdade que esse tipo de violência tem suas manifestações objetivas, onde ela é sujeita à crítica. Elas se encontram, antes de mais nada e de maneira altamente significativa, no mito.

O poder* mítico em sua forma arquetípica é mera manifestação dos deuses. Não meio para seus fins, quase não manifestação de sua vontade, antes manifestação de sua existência. Disso, a lenda de Níobe oferece um excelente exemplo. É verdade que a ação de Apolo e Ártemis pode parecer uma mera punição. Mas o seu poder* é muito mais institucionalização de um direito novo do que punição da transgressão de um direito existente. A *hybris* de Níobe conjura a fatalidade, não por transgredir a lei, mas por desafiar o destino – para uma luta na qual o destino terá de ser o vencedor, podendo engendrar, na vitória, um direito. Até que ponto o poder* divino, no sentido da Antigüidade, não era o poder mantenedor da punição, fica patente nas lendas, onde o herói, por exemplo Prometeu, desafia o destino com digna coragem, luta contra ele, com ou sem sorte, e acaba tendo a esperança de um dia levar aos homens um novo direito. É, no fundo, esse herói e o poder* jurídico do mito incorporado por ele que o povo tenta tornar presente, ainda nos dias de hoje, quando admira o grande bandido. A violência* portanto desaba sobre Níobe a partir da esfera incerta e ambígua do destino. Ela não é propriamente destruidora. Embora traga a morte sangrenta aos filhos de Níobe, ela se detém diante da vida da mãe, deixando-a – apenas mais culpada do que antes, por causa da morte dos filhos – como suporte mudo e eterno da culpa, e também como marco do limite entre homens e deuses. Se esse poder* imediato quer mostrar, em manifestações míticas, que é parente próximo do poder* instituinte do direito ou lhe é idêntico, ele focaliza um problema deste poder, na medida em que este tinha sido caracterizado – na apresentação anterior da violência* da guerra – como um poder* apenas dos meios. Ao mesmo tempo, esta relação promete esclarecer melhor o destino que em

todos os casos está subjacente ao poder* jurídico, e, num grande esboço, levar sua crítica a termo. A função do poder-violência, na institucionalização do direito, é dupla no sentido de que, por um lado, a institucionalização almeja aquilo que é instituído como direito, como o seu fim, usando a violência* como meio; e, por outro lado, no momento da instituição do fim como um direito, não dispensa a violência*, mas só agora a transforma, no sentido rigoroso e imediato, num poder* instituinte do direito, estabelecendo como direito não um fim livre e independente de violência (*Gewalt*), mas um fim necessário e intimamente vinculado a ela, sob o nome de poder (*Macht*). A institucionalização do direito é institucionalização do poder e, nesse sentido, um ato de manifestação imediata da violência. A justiça é o princípio de toda instituição divina de fins, o poder (*Macht*) é o princípio de toda institucionalização mítica do direito.

Este princípio tem uma aplicação de conseqüências muito sérias no direito constitucional. Pois na sua área, o estabelecimento de limites, antecipado pela "paz" de todas as guerras na era mítica, é o arquifenômeno do poder* instituinte do direito. Ali fica patente que a função primordial de todo poder* instituinte do direito é a garantia do poder em si, muito mais do que a obtenção dos maiores lucros. Onde se estabelecem limites, o adversário não é simplesmente aniquilado, mas concedem-se direitos a ele, mesmo quando o vencedor dispõe do mais amplo poder. De uma maneira demoníaca e ambígua, trata-se de direitos "iguais": para ambas as partes contratantes, é a mesma linha que não pode ser transgredida. Aqui se manifesta, com uma primitividade terrível, a mesma ambigüidade mítica das leis de que fala Anatole France quando diz: Os senhores proíbem igualmente aos pobres e aos ricos de pernoitarem debaixo da ponte. Também Sorel parece tocar numa verdade não apenas histórico-cultural, mas metafísica, ao supor que, nos primórdios, legislar (*Recht*) tenha sido um privilegiar (*"Vor"-recht*) os reis ou os grandes, em suma: os poderosos. E assim será, *mutatis mutandis*, enquanto existir o direito. Pois, da perspectiva da violência*, a única a poder garantir o direito, não existe igualdade, mas, na melhor das hipóteses, existem poderes* do mesmo tamanho. Há ainda um outro aspecto, sob o qual o estabelecimento de limites é importante para o conhecimento do direito. Limites estabelecidos e circunscritos são, ao menos em tempos arcaicos, leis não escritas. O homem pode transgredi-los sem saber e assim ficar sujeito à penitência. A intervenção do direito, motivada pela transgressão da lei não-escrita e desconhecida, chama-se "penitência", para distingui-la da "punição". Por mais desgraçadamente que ela atinja o transgressor ignorante, seu surgimento, no sentido do direito, não se dá por acaso, mas por obra do destino, que aqui volta a se apresentar em sua ambigüidade proposital. Hermann Cohen, num rápido exame da concepção antiga do destino, o chamou de "conhecimento inescapável", dizendo que é "a sua própria ordem que parece provocar essa transgressão, esse desrespeito".[10] Tal espírito da lei ainda é ilustrado pelo princípio moderno de que o desconhecimento das leis não exime da punião, do mesmo modo que a luta em prol do direito escrito, nos primeiros tempos das comunidades antigas, deve ser entendida como uma rebelião contra o espírito dos decretos míticos.

Longe de abrir uma perspectiva mais pura, a manifestação mítica do poder* imediato mostra-se profundamente idêntica a todo poder* jurídico, fazendo com

10. Hermann Cohen, *Ethik des reinen Willens*, 2ª ed., revista, Berlim, 1907, p. 362.

que a suspeita de sua problemática se transforme em certeza do caráter nefasto de sua função histórica, levando assim à proposta de seu aniquilamento. Tal tarefa suscita, em última instância, mais uma vez, a questão de um poder* puro, imediato, que possa impedir a marcha do poder* mítico. Do mesmo modo como, em todas as áreas, Deus se opõe ao mito, assim também opõe-se ao poder* mítico o poder divino. Este é o contrário daquele, sob todos os aspectos. Se o poder* mítico é instituinte do direito, o poder* divino é destruidor do direito; se aquele estabelece limites, este rebenta todos os limites; se o poder mítico é ao mesmo tempo autor da culpa e da penitência, o poder* divino absolve a culpa; se o primeiro é ameaçador e sangrento, o segundo é golpeador e letal, de maneira não-sangrenta. À lenda de Níobe pode ser confrontado, como exemplo desse poder*, o juízo divino da corja de Corah. O juízo divino atinge privilegiados, levitas, os atinge sem preveni-los, os golpeia sem ameaçá-los, e não hesita em aniquilá-los. Mas, ao mesmo tempo, com esse aniquilamento, o juízo divino absolve a culpa, e não se pode deixar de ver uma profunda relação entre o caráter não-sangrento e a absolvição da culpa, no caso desse poder*. Pois o sangue é o símbolo da pura vida. O desencadeamento do poder* jurídico remonta – o que não se pode mostrar aqui de maneira mais detalhada – ao processo de culpa da vida pura e natural, o qual entrega o ser humano inocente e infeliz à penitência, com a qual "expia" sua culpa – e também absolve o culpado, não de uma culpa, mas do direito. Pois com a vida termina a dominação do direito sobre os vivos. O poder* mítico é poder* sangrento sobre a vida, sendo esse poder o seu fim próprio, ao passo que o poder* divino é um poder puro sobre a vida toda, sendo a vida o seu fim. O primeiro poder* exige sacrifícios, o segundo poder os aceita.

O poder divino não é testemunhado apenas pela tradição religiosa, mas encontra-se também na vida contemporânea em pelo menos uma manifestação sagrada. O poder educativo em sua forma perfeita, fora da alçada do direito, é uma de suas formas manifestas. Estas, portanto, não se definem pelo fato de que Deus em pessoa exerça esse poder de modo imediato, com milagres, mas por aqueles momentos de execução não-sangrenta, golpeadora, absolvedora de culpa. E, finalmente, pela ausência de qualquer institucionalização de direito. Nesse sentido, pode-se qualificar esse poder também de aniquilador; ora, ele o é apenas de maneira relativa, com respeito a bens, direito, vida, etc., nunca de maneira absoluta, com respeito à alma do ser humano vivo. – Tal extensão do poder puro ou divino sem dúvida provocará, hoje em dia, as mais violentas invectivas. Ela será contestada com a observação de que, segundo sua lógica, ela permitiria também, condicionalmente, aos homens o uso do poder* letal uns contra os outros. Tal concessão não existe. Pois a pergunta "Tenho permissão para matar?" recebe irrevogavelmente a resposta na forma do mandamento "Não matarás!". Esse mandamento encontra-se, como o próprio Deus, diante do ato, para que este não se realize. Mas, do mesmo modo como o medo da punição não deve ser o motivo para se respeitar o mandamento, este também é inaplicável, incomensurável em relação ao ato consumado. Do mandamento não pode ser deduzido nenhum julgamento do ato. Assim, não se pode nem prever o juízo divino do ato nem a razão desse juízo. Por isso, não têm razão os que justificam, com base no mandamento, a condenação de qualquer homicídio. O mandamento não existe como medida de julgamento, e sim como diretriz de ação para a pessoa ou comunidade atuante, as quais, na sua solidão, têm de se confrontar

com ele e assumir, em casos inauditos, a responsabilidade de transgredi-lo. É assim que o mandamento foi interpretado pelo judaísmo, que recusou explicitamente a condenação do homicídio em caso de legítima defesa. Mas há pensadores que remontam a um teorema mais remoto, a partir do qual imaginam talvez fundamentar o próprio mandamento. Trata-se da tese do caráter sagrado da vida, quer aplicada por eles a toda a vida animal (e mesmo vegetal) quer restrita à vida humana. Sua argumentação, num caso extremo, que exemplifica a matança revolucionária dos opressores, é a seguinte: "Se eu não matar, jamais estabelecerei o reino universal da justiça... assim raciocina o terrorista intelectual... Nós, porém, reconhecemos que... a existência em si é superior à felicidade e à justiça de uma existência."[11] Certamente, esta afirmação é falsa e mesmo ignóbil, a ponto de nos obrigar a não procurar mais a base do mandamento naquilo que o homicídio faz com o morto, mas no que ele faz com Deus e com o autor desse ato. É falsa e vil a afirmação de que a existência teria um valor mais alto que a existência justa, quando se toma "existência" apenas no sentido da mera vida – e é esse o sentido do termo na referida reflexão. Mas a frase se reveste de uma enorme verdade, se a existência (ou melhor: a vida) – palavras cujo duplo sentido deve ser decifrado, analogamente ao da palavra "paz", a partir de sua relação com duas esferas – significa o estado natural inalterável de "ser humano". Se a frase quiser afirmar que o não-ser do homem seja algo mais terrível do que o (necessariamente: mero) ainda-não-ser do homem justo. A essa ambigüidade, a referida frase deve seu caráter ilusório. Pois, de maneira alguma, o homem se reduz à mera vida, tampouco à sua própria vida ou a quaisquer outros estados-de-ser ou características suas, e nem sequer à unicidade de sua pessoa física. Por sagrado que seja o homem (ou a sua vida, que existe de maneira idêntica na vida terrena, na morte e na vida após a morte), os seus estados-de-ser ou o seu corpo vulnerável não o são. O que é que distingue essencialmente a vida humana da vida das plantas e dos animais? Mesmo que estes fossem sagrados, não o seriam porque estão no plano do mero viver. Sem dúvida, valeria a pena investigar o dogma do caráter sagrado da vida. Talvez, ou mesmo provavelmente, esse dogma seja recente, o último erro da enfraquecida tradição ocidental de procurar na impenetrabilidade cosmológica o sagrado que ela perdeu. (A antigüidade de todos os mandamentos religiosos contra o homicídio não seria aqui nenhuma objeção, porque a eles estão subjacentes outros pensamentos ausentes no teorema moderno.) Finalmente, é significativo que a qualificação de sagrado recaia sobre algo que, segundo o antigo pensamento mítico, é marcado para ser portador da culpa: a mera vida.

A crítica da violência, ou seja, a crítica do poder, é a filosofia de sua história. É a "filosofia" dessa história, porque somente a idéia do seu final permite um enfoque crítico, diferenciador e decisivo de suas datas temporais. Um olhar dirigido apenas para as coisas mais próximas perceberá, quando muito, um movimento dialético de altos e baixos nas configurações do poder* enquanto instituinte e mantenedor do direito. A lei dessas oscilações consiste em que todo poder* mantenedor do direito, no decorrer do tempo, acaba enfraquecendo indiretamente o poder* instituinte do direito representado por ele, através da opressão dos anti-

11. Kurt Hiller, *Anti-Kain. Ein Nachwort* (...), *in: Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik.* Ed. por Kurt Hiller. Vol. 3, Munique, 1919, p. 25.

poderes* inimigos. (Alguns sintomas disso foram apontados ao longo desta análise.) Isso dura até que novos poderes* ou os anteriormente oprimidos vençam o poder* até então instituinte do direito, estabelecendo assim um novo direito sujeito a uma nova decadência. A ruptura dessa trajetória, que obedece a formas míticas de direito, a destituição do direito e dos poderes* dos quais depende (como eles dependem dele), em última instância, a destituição do poder do Estado, fundamenta uma nova era histórica. Se a dominação do mito em alguns pontos já foi rompida, na atualidade, o Novo não se situa num ponto de fuga tão inconcebivelmente longínquo, que uma palavra contra o direito seja supérflua. Se a existência do poder, enquanto poder puro e imediato, é garantida, também além do direito, fica provada a possibilidade do poder revolucionário, termo pelo qual deve ser designada a mais alta manifestação do poder puro, por parte do homem. A decisão, porém, se o poder puro, num determinado caso, era real, não é possível da mesma maneira, nem igualmente urgente para o homem. Pois com certeza, apenas o poder mítico será identificado com a violência, não o poder divino, a não ser através de efeitos incomensuráveis, já que o poder que absolve da culpa é inacessível ao homem. De novo, o puro poder divino dispõe de todas as formas eternas que o mito transformou em bastardos do direito. O poder divino pode aparecer tanto na guerra verdadeira quanto no juízo divino da multidão sobre o criminoso. Deve ser rejeitado, porém, todo poder* mítico, o poder* instituinte do direito, que pode ser chamado de um poder que o homem põe (*schaltende Gewalt*). Igualmente vil é também o poder* mantenedor do direito, o poder* administrado (*verwaltete Gewalt*) que lhe serve. O poder divino, que é insígnia e chancela, jamais um meio de execução sagrada, pode ser chamado de um poder de que Deus dispõe (*waltende Gewalt*).

1921

18. PENSAMENTOS E VISÕES DE UM DECAPITADO *
de Antoine Wiertz

Quando o século XIX se tornar digno de ser registrado no Baedeker e as suas ruínas merecerem ser contempladas ao luar, será visita obrigatória, para os casais em lua-de-mel, o Museu Antoine Wiertz em Bruxelas. Wiertz viveu de 1806 a 1865. Sua obra não tem nada a ver com a grande pintura. Mas tanto mais interessa ao conhecedor das curiosidades culturais e ao fisiognomista do seu século. Alguns títulos do catálogo de suas obras dão uma idéia da sua especialidade: *O suicídio*, *O enterro precipitado*, *Fome, loucura e crime* e *A criança queimada*. Wiertz redigiu pessoalmente o catálogo desse museu, sem pôr, naturalmente, o seu nome. Desse catálogo – publicado em 1870 –, consta o texto abaixo. É, por assim dizer, a "legenda" para seu grande tríptico *Pensamentos e visões de um decapitado*. Não apenas a sua tendência, mas também a forma grandiosa e o vigor da composição do seu relato parecem justificar a sua promoção, a sua retirada do esquecimento.

Walter Benjamin

Tríptico: primeiro minuto, segundo minuto, terceiro minuto.

Há pouco ainda rolaram algumas cabeças do cadafalso. Nessa oportunidade ocorreu ao artista a idéia de pesquisar o problema: a cabeça teria a capacidade de pensar por alguns segundos depois de separada do tronco?

Eis o relato dessa pesquisa. Em companhia do Sr. ... e do Sr. D., magnetopata especializado, tive acesso ao cadafalso; lá solicitei ao Sr. D. estabelecer contato entre mim e a cabeça cortada, por intermédio de novos procedimentos que lhe pareciam adequados. O Sr. D. concordou. Fez alguns preparativos e então esperamos, não sem emoção, a queda de uma cabeça humana.

Assim que chegou o momento fatal, caiu a terrível lâmina, fazendo estremecer toda a armação e rolar a cabeça do julgado pelo horrível saco vermelho.

Ficamos com o cabelo em pé, mas não tivemos mais tempo para nos afastar. O Sr. D. me segurou pela mão (eu estava sob a sua influência magnética), levou-me até a cabeça em convulsões e me perguntou: "O que está sentindo? O que está vendo?" A emoção me impedia de responder na hora. Mas logo depois gritei, com ex-

* Walter Benjamin, "Antoine Wiertz: Gedanken und Gesichte eines Geköpften, *in*: *G.S.*, IV, pp. 805-08. Trad. Margot Petry Malnic.

tremo pavor: "Horrível! A cabeça pensa!" Agora estava querendo me livrar do que inevitavelmente iria acontecer, mas era como se um pesadelo me segurasse. A cabeça do executado enxergava, pensava e sofria. E eu via o que ele via, entendia o que ele pensava e sentia o que ele sofria. Quanto tempo durou? Três minutos, como me disseram. O executado deve ter pensado: trezentos anos.

O que sofre quem é executado assim não pode ser reproduzido pela linguagem humana. Aqui me limito a relatar as respostas que dei a todas as perguntas, enquanto eu por assim dizer estava me identificando com a cabeça cortada.

Primeiro minuto: sobre o cadafalso.

Eis as respostas: Um ruído inconcebível rugia em sua cabeça. O ruído do machado que se abaixa. – O delinqüente acredita que foi atingido pelo raio, não pelo machado. – Estranho, aqui debaixo do cadafalso está a cabeça no chão, pensando que ainda está em cima; acredita que ainda faz parte do corpo e ainda está esperando o golpe que a deve separar.

Um sufoco horrível. – Respiração impossível. – É uma mão não-humana, sobrenatural, desabando como uma montanha sobre a cabeça e o pescoço. – De onde vem essa mão horrenda e inumana? A vítima, resignada, a identifica nesse momento: púrpura e armelino roçam seus dedos.

Sofrimentos mais atrozes estão para suceder.

Segundo minuto: debaixo do cadafalso.

A pressão transformou-se em corte. Somente agora o executado toma conhecimento de sua situação. – Com os olhos mede a distância que separa a cabeça do corpo e reflete: minha cabeça está cortada mesmo.

O delírio aumenta freneticamente. Parece ao executado que sua cabeça está pegando fogo e girando em torno de si mesma... E, nesse frenesi, um pensamento inconcebível, tresvariado, indizível apodera-se do cérebro moribundo. Será possível? O homem decapitado ainda tem esperança. Todo o sangue que lhe ficou pulsa mais rapidamente pelas veias e agarra-se à esperança.

Chega o momento em que o executado pensa que está estendendo as mãos crispadas, trêmulas, em direção à cabeça. É o instinto que nos faz tapar com a mão a ferida aberta. Isso se dá com o intuito, o horroroso intuito de recolocar a cabeça em cima do tronco, para guardar mais um pouco de sangue, mais um pouco de vida... Os olhos do torturado reviram nas órbitas sangrentas... o corpo torna-se rijo como granito...

É a morte...

Não, ainda não.

Terceiro minuto: na eternidade.

Ainda não é a morte. A cabeça continua pensando e sofrendo. Sofre o fogo que queima, sofre o punhal que estraçalha, sofre o veneno que convulsiona, sofre nos membros que são serrados, sofre nas entranhas que são arrancadas, sofre na carne que é cortada e moída, sofre nos ossos que são fervidos devagar em óleo

quente. Todos esses sofrimentos juntos não chegam a dar uma idéia do que se passa com o executado.

Nesse momento, um pensamento o faz estarrecer:

Já está morto e deverá continuar a sofrer assim? Talvez por toda a eternidade?...

Porém, a existência humana lhe escapa; aos poucos ele parece confundir-se com a noite, de leve ainda passa uma névoa, mas ela também enfraquece e esvanece, escuridão total... O decapitado está morto.

1929

19. NERVOS SADIOS *

Essa exposição é um caso de sorte. Está relacionada com a memória de um homem singular. Ernst Joël, médico-chefe nas escolas do distrito de Krauzberg, que a planejou e a dirigiu em boa parte, foi um dos raros homens que, de maneira racional e completa, colocou a serviço da causa de um bem pensado e conseqüente esclarecimento do povo uma capacidade incomum de influenciar os outros, uma energia de liderança associada a um grande charme, que, na Alemanha, freqüentemente são desperdiçados em caprichos frívolos, maníacos e sectários. Se esse homem não somente deixou marcas, mas uma memória, em todos os setores de atividade da sua curta vida, é porque ele destoou da situação alemã de um modo tão benéfico. Que justamente as naturezas mais fortes e mais sugestivas não encontrem o lugar livre e razoável para tornar eficazes as suas forças, que se enclaustrem em colônias religiosas sectárias e em movimentos paramilitares nacionalistas, em associações *masdasnan* e conjuntos de dança, que façam do fanatismo um conforto, e percam as suas melhores energias – esta é a catástrofe crônica da Alemanha de pós-guerra. Ernst Joël tinha tudo para ser um fanático: a convicção, a inquietude e a eficiência. Só lhe faltava uma coisa: o orgulho. E, por isso, essas forças podiam voltar-se soberana e integralmente para um campo despretensioso mas fértil, que via de regra é o domínio incontestado dos burocratas: o esclarecimento médico popular.

O resultado de tal caso de sorte mostra-se nesta exposição. Aqui não apenas se deu conta do proverbial trabalho de minúcias e da parte organizatória, mas, além do mais, percebe-se em toda parte uma reflexão e uma clareza, que não são produto de horário de expediente, mas de meses da mais apaixonada atividade. Nem Joël nem algum de seus colaboradores estiveram na Rússia. Tanto mais interessante, que a primeira impressão do visitante ao entrar nessas salas pode dar uma idéia da Casa dos Camponeses em Moscou ou do Clube dos Soldados Vermelhos no Cremlin. Ou seja, alegre e movimentada, como se justamente hoje, no dia da sua visita, fosse acontecer alguma coisa de especial. Modelos e faixas são agrupados, como se estivessem aguardando o aniversariante, estatísticas balouçam como guirlandas de parede em parede, em alguns aparelhos procura-se automaticamente a abertura para acioná-los com uma moeda, pois é tão inconcebível que tudo seja de graça. Logo descobrimos um truque: o diretor artístico dessa exposição, Wigmann, é professor de

* Walter Benjamin, "Bekränzter Eingang. Zur Ausstellung 'Gesunde Nerven' im Gesundheitshaus Kreuzberg", *in: G.S.*, IV, pp. 557-61. Trad. Margot Petry Malnic.

desenho. Ele mandou seus alunos pintarem alguns dos temas dessa exposição. Assim, o "Dia do Supersticioso" e os "Erros de Educação dos nossos Pais" transformaram-se em seqüências de imagens vivamente coloridas, faltando apenas os textos de realejo e a varinha do jogral. Sem falar de que a expectativa de tal utilização prática dos seus trabalhos aumenta o prazer das crianças. As crianças, nesse caso, sabem transmitir tão bem a informação porque são os leigos por excelência.

E são leigos também os visitantes dessa exposição, e devem continuar a sê-lo. Com isso, acabamos de formular a diretriz da nova educação do povo em oposição à anterior, que partia da erudição e acreditava que, com o auxílio de algumas tabelas e lâminas, esse saber erudito podia e devia ser assimilado pela massa. A qualidade, dizia-se, converter-se-á em quantidade. Ao contrário disso, a nova formação do povo parte do fato das visitas em massa. Transformar a quantidade em qualidade – eis a palavra de ordem, uma transformação que é idêntica com a passagem da teoria à práxis. Os visitantes devem permanecer leigos, como já se disse. Não devem deixar a exposição mais eruditos, mas mais sabidos. A tarefa da apresentação genuína e atuante é libertar o conhecimento dos limites da disciplina e torná-lo prático.

Mas o que vem a ser essa "apresentação genuína"? Com outras palavras: o que é a técnica de exposição? Quem quiser sabê-lo, que se dirija aos mais antigos especialistas do ramo. Todos nós os conhecemos. Desde cedo tivemos aulas com eles. Sentados na sela, aprendemos a manejar mamíferos, peixes e aves; disparando tiros, aprendemos a conhecer os gestos de todos os ofícios e estamentos sociais, e até aprendemos a medir nossas forças com a "Júlia Giganta" – o monstro que levantava a cabeça de dentro de um cilindro de madeira, toda vez que se acertava nela um golpe de martelo. Os viandantes vivem da exposição, e a sua profissão é bastante antiga para tê-los munidos de um tesouro de experiências. E todas elas são agrupadas em torno desta sabedoria: impedir, a todo preço e a todos, a postura contemplativa, a observação passiva e indiferente. Por isso, não há espetáculo sem carrosséis, barracas de tiro, medidores de músculos, termômetros de amor, cartomantes e loterias. Quem veio para olhar boquiaberto, que volte como quem participou – este é o imperativo categórico da quermesse. O caráter desta exposição resulta nem tanto de seus dioramas, suas faixas, suas imagens cambiantes que, aliás, são construídos com os recursos mais primitivos, mas desse acionamento do visitante. – Aí está a palavra-chave: "orientação vocacional". Uma cabeça diante de um disco, onde são montados emblemas e situações das profissões mais diversas. Uma batida no disco e agora parece – mas é uma ilusão de óptica – que a cabeça se põe em movimento, mostrando um balançar resignado, que expressa a sua perplexidade. Ao lado, uma série de aparelhos, onde quem quiser pode testar a sua habilidade, seu senso de cores, sua capacidade de exercício, seu talento combinatório. O oráculo de Delfos "Conheça-te a ti mesmo" é o atrativo de todas as balanças automáticas. A quermesse o conhece na versão do gabinete-do-diabo, compartimento revestido de preto, onde o diabo, debaixo de seu chapéu de plumas, parece fazer caretas. Quando você se abaixa para olhar a cara do diabo, você se vê a si mesmo num espelho. Wigmann foi inteligente: pensou nisso também. Há uma sala anti-superstição: "Quem acredita nisso?" está escrito num quadro móvel, onde estão expostos prospectos. Você o levanta e se vê a si mesmo, no espelho que aparece atrás.

O que significa isso tudo? Significa que a apresentação genuína afasta a contemplação. Para integrar o espectador dentro da exposição, como aconteceu aqui, o elemento óptico deve ser usado com parcimônia. Seria entontecedora toda instrução visual à qual faltasse o elemento de surpresa. O que se vê, nunca deve ser o mesmo, nem simplesmente algo mais ou menos do que diria uma inscrição. Deve conter algo de novo, um truque de evidência que, em princípio, não pode ser obtido com palavras. Represente-se, por exemplo, o consumo trimestral de um alcoólatra. A idéia mais comum seria acumular um conjunto considerável de garrafas vazias de vinho ou aguardente. Ao invés disso, Joël coloca, ao lado do quadro com a inscrição, um papelzinho todo gasto e dobrado: a conta trimestral da venda. E enquanto as garrafas de vinho iluminam o texto, até certo ponto, sem, porém, sofrer muita modificação através dessa combinação, o documento, a conta, surge de repente numa nova luz. Provoca atenção, porque é bem montado.

As barracas naturalmente não conhecem a montagem. Aqui irrompe o estilo de exposição visual da nossa época, a vontade de mostrar o autêntico. A montagem não é um princípio estilítico artesanal. Nasceu, quando no fim da guerra a vanguarda compreendeu que a realidade não se deixava mais subjugar. Resta-nos apenas – para ganhar tempo e manter a cabeça fria – deixar que ela própria se expresse desordenada, anárquica, se necessário. A vanguarda era, então, representada pelos dadaístas. Montavam retalhos, passagens de bonde, cacos de vidro, botões, fósforos e, com isso, diziam: vocês não mais dão conta da realidade. Nem desse lixo, nem dos transportes de tropas, da gripe ou das notas do Banco do Reich. Quando a Nova Objetividade timidamente ousou contestá-los e restabelecer a ordem, essa tendência deveria ter se apoiado sobretudo no cinema, que fornecia uma material documentário extraordinariamente volumoso. Mas, a indústria de diversões, que desenvolve as possibilidades técnicas somente para imobilizá-las em seguida, impediu isso também. De qualquer modo: desenvolveu a visão do autêntico. Quantas coisas não são autênticas, sem que nós, que estamos de passagem, nos demos conta? Quantas coisas não se tornam um *corpus delicti* para quem conduz o processo contra a exploração, a miséria e a estupidez, sem se deixar intimidar? Para os organizadores dessa exposição não houve nada mais importante do que essa tomada de consciência e o pequeno choque que daí resulta. Na "Sala Anti-superstição" instalou-se uma cartomante, na qual quase tudo é autêntico, desde o dinheiro e o baralho na mesa até o coque cinza-amarelado; quem está perto não se sente instruído, mas simplesmente apanhado em flagrante. Não voltará "nunca mais", mesmo que nunca tenha ido a uma cartomante.

Armadilhas astutas, que chamam a atenção e a prendem. O que resta de textos são palavras de ordem. "A não-observação do dia de trabalho de oito horas tira ao trabalhador a possibilidade de participar das conquistas da cultura. É a morte de toda higiene mental." – Ou: debaixo do quadro que mostra o interior de uma repartição pública para encaminhamento de desempregados, um cartaz, coberto de cima para baixo, em dez colunas, com a palavra impressa "esperar". Parece-se com as informações de um jornal sobre a Bolsa de Valores. Em diagonal, em cima, com letras garrafais: "O boletim da Bolsa de Valores do pobre." Se faltar algo, talvez seja a colocação, na entrada, de uma sentença, que aqui foi tão bem demonstrada:

O tédio entontece, a diversão esclarece.

1930

20. IMAGENS DO PENSAMENTO*

O Caminho Para o Sucesso em Treze Teses**

1. Não existe nenhum grande sucesso ao qual não correspondam realizações efetivas. Mas, seria um erro supor, a partir daí, que estas realizações sejam seu fundamento. As realizações são a conseqüência. Conseqüência do acentuado orgulho e do acentuado gosto pelo trabalho daquele que vê seu trabalho reconhecido. Assim, as verdadeiras realizações que estão na base dos grandes sucessos são: uma grande exigência, uma réplica habilidosa, uma transação feliz.

2. A satisfação pela remuneração tolhe o sucesso; a satisfação pelas realizações o eleva. Recompensa e realização encontram-se numa relação de peso; estão nos pratos de uma balança. Todo o peso da auto-estima deve recair sobre o prato da realização. Então, o prato da remuneração se elevará sempre.

3. Só poderão ter sucesso durável aqueles que, em suas ações, parecem ser dirigidos – ou efetivamente o são – por motivos simples, transparentes. A massa destrói qualquer sucesso tão logo este lhe pareça opaco, sem valor informativo ou exemplar. Evidentemente esse sucesso não precisa ser transparente em um sentido intelectual. Qualquer teocracia o prova. Ele deve apenas se ajustar a uma representação, ou melhor, a uma imagem, seja da hiearquia, do militarismo, da plutocracia ou qualquer outra. Por essa razão: ao padre o confessionário, ao general a condecoração e ao homem das finanças o seu palácio. Quem não paga sua contribuição ao tesouro imagético das massas, está condenado ao fracasso.

4. Poucos têm idéia da fome de clareza que é a mais elevada paixão de todo público. Um centro, um líder, uma senha. Quanto mais inequívoca uma manifestação espiritual, tanto maior o seu raio de ação, tanto maior o público que acorre a ela. Tem-se "interesse" por um autor, ou seja, começa-se a buscar sua fórmula, sua expressão mais primitiva, mais evidente. A partir daí, toda obra nova desse autor passa a ser um material no qual o leitor pretende conferir aquela fórmula, precisá-la, comprová-la. No fundo, o público, em relação a cada autor, tem ouvidos apenas para isto: para a mensagem que o autor, em seu leito de morte, com a respiração ofegante, ainda teve tempo e forças suficientes para lhe comunicar.

* Walter Benjamin, "Denkbilder", *in*: *G.S.*, IV, pp. 305-438. Da coletânea "Imagens do pensamento" foram escolhidos sete textos. Trad. Ruth Mayer ("O caminho para o sucesso..." até "Belo pavor") e Christl Brink ("Haxixe em Marselha").

** *Idem*, "Der Weg zum Erfolg in 13 Thesen", *in*: *G.S.*, IV, pp. 349-52.

5. Para quem escreve nunca é demais lembrar a todo momento quão moderna é a referência à "posteridade". Ela tem origem em uma época em que surgia o literato livre, e se explica pelo fraco embasamento de sua posição na sociedade. A referência à fama era um meio de pressão contra ela. Ainda no século XVII, nenhum autor teria tido a idéia de referir-se, perante seus contemporâneos, à posteridade. Todas as épocas anteriores estavam convictas de que os contemporâneos guardavam as chaves dos portões da fama. E isso é ainda mais válido nos dias de hoje, pois cada geração encontra tanto menos prazer e tempo para fazer revisões, quanto mais a defesa contra a deformação maciça do seu patrimônio cultural deve assumir formas desesperadas.

6. A fama, ou melhor, o sucesso, tornou-se obrigatória, e hoje em dia não significa mais um supercomplemento, como antes. Em uma época em que qualquer garatuja miserável é reproduzida em centenas de milhares de exemplares, a fama tornou-se um apêndice natural da literatura. Quanto menor o sucesso de um autor ou de uma obra, tanto menor o número de exemplares existentes.

7. Condição para a vitória: o gosto pelo sucesso superficial como tal. Um prazer puro, desinteressado, que se manifesta da melhor maneira, no prazer de alguém pelo sucesso, mesmo quando este pertence a um terceiro ou quando é um sucesso "imerecido". Um farisaico sentido de justiça é um dos maiores empecilhos a qualquer progresso.

8. Muita coisa é inata, mas o treino ajuda muito. Portanto, não terá sucesso aquele que vive se poupando e só se empenha de verdade no caso de assuntos capitais, e não é capaz, às vezes, de se empenhar ao máximo por pequenas coisas. Pois só assim ele aprende o que é o mais importante, mesmo nas grandes negociações: o prazer de negociar, que vai até o prazer esportivo com relação ao interlocutor, a grande capacidade de abrir mão, durante alguns momentos, do seu objetivo (Deus é generoso para com os que têm fé), e finalmente e sobretudo: amabilidade. Não a amabilidade reticente, amorfa, fácil, mas a imprevista, dialética, impulsiva – um laço que, de um só golpe, torna o adversário dócil. A sociedade não está toda ela permeada de figuras com as quais devemos aprender a ter sucesso? Assim como na Galícia os ladrões utilizavam bonecos de palha, homenzinhos inteiramente guarnecidos de guizos, para treinar seus alunos, nós temos garçons, porteiros, funcionários, chefes, para treinar com eles como dar ordens de maneira amável. O "abre-te Sésamo" do sucesso é a palavra que a linguagem de comando engendrou juntamente com a linguagem da fortuna.

9. *Let's hear what you can do!* diz-se na América a todo candidato a um posto. Com isso, quer-se muito menos ouvir o que ele tem a dizer do que observar como ele se comporta. Aqui o candidato esbarra no segredo da prova. O examinador não costuma exigir nada mais do que se deixar convencer da aptidão de seu interlocutor. Ora, cada um de nós já fez a experiência de que quanto mais freqüentemente apresentava um fato, uma opinião, uma fórmula, tanto mais eles perdiam sua força sugestiva. Dificilmente alguém se deixará dominar mais pela nossa convicção do que aquele que a viu nascer em nós. Por isso, em qualquer prova, as melhores chances não estão com os candidatos mais bem preparados, mas com os que sabem improvisar. E, pela mesma razão, quase sempre as questões secundárias, as coisas secundárias são as decisivas. O inquisidor que temos diante de nós exige sobretudo

que lhe demos a ilusão de que não nos está examinando. Se somos bem-sucedidos, fica agradecido e se dispõe a nos facilitar muitas coisas.

10. Na vida real dá-se muito menos valor à sabedoria, ao conhecimento da natureza humana e a dons semelhantes do que se imagina. Contudo, em todo indivíduo bem-sucedido habita um gênio. Apenas não devemos procurá-lo abstratamente, assim como não procuramos observar o gênio erótico de um Don Juan quando ele está sozinho. O sucesso também é um encontro marcado: estar na hora certa no lugar certo; nada insignificante. Pois isso quer dizer: entender a linguagem na qual a fortuna se comunica conosco. Como pode alguém que nunca na vida ouviu essa linguagem julgar a genialidade do indivíduo bem-sucedido? Ele não tem nenhuma noção dela. Para ele, tudo aconteceu por acaso. Não lhe ocorre, porém, que aquilo que ele assim denomina significa, na gramática da fortuna, o mesmo que, na nossa gramática, o verbo irregular, ou seja, a marca indelével de uma força original.

11. A estrutura de todo sucesso é, no fundo, a estrutura do acaso. Renegar o próprio nome, esta foi sempre a maneira mais radical de afastar todas as inibições e sentimentos de inferioridade. Assim, o jogo é um verdadeiro *steeple-chase* na pista de obstáculos do próprio ego. O jogador é anônimo, não tem nome próprio e não necessita de nenhum nome estranho, pois as fichas o representam, ali, num lugar bem determindo do pano, que se chama verde, como a árvore dourada da vida, mas que é cinzento como o asfalto. E que delírio, nessa cidade de oportunidades, nesse emaranhado de ruas da fortuna, de tornar-se duplo, onipresente, e poder espreitar, em dez esquinas ao mesmo tempo, a fortuna que se aproxima!

12. Cada um pode trapacear o quanto quiser. Só não deve se sentir um farsante. Nesse ponto, o vigarista dá um exemplo de indiferença criativa. Seu nome verdadeiro é o sol anônimo ao redor do qual gira a coroa de planetas dos nomes que ele inventou. Estirpe, honrarias, títulos – pequenos mundos que partiram do núcleo incandescente daquele sol para espalhar uma luz suave e um brando calor pelos mundos burgueses. Sim, eles são sua realização na sociedade e por isso levam consigo aquela *bona fides*, que nunca falta ao mais rematado vigarista, mas que falta sempre ao pobre-diabo.

13. Com a expressão "presença de espírito", a linguagem trai o fato de que o segredo do sucesso não se localiza no espírito. O que decide não é o "quê" ou o "como", mas apenas o onde do espírito. Ele só consegue estar presente, nesse momento e espaço, na medida em que penetra no tom de voz, no sorriso, na mudez, no olhar, no gesto. Pois a presença do espírito existe apenas graças ao corpo. E precisamente porque, no caso dos grandes homens de sucesso, o corpo segura com mãos de ferro as reservas do espírito, o espírito só raramente exibe suas jogadas brilhantes. O sucesso com o qual gênios das finanças fizeram suas carreiras é, portanto, da mesma espécie que a presença de espírito com a qual um Abbé Galiani agia nos salões. Só que, como disse Lênin, hoje em dia não se trata mais de dominar homens, mas de dominar coisas. Daí a apatia que, entre os magnatas das finanças, domina tão freqüentemente a mais elevada presença de espírito.

1928

Comida: Figos Frescos *

Quem é sempre moderado ao comer, nunca experimentou realmente uma comida, nunca degustou uma comida. Dessa maneira conhece-se, quando muito, o prazer de comer, mas nunca se experimenta a gula, o desvio da estrada plana do apetite, que conduz à selva da voracidade. Na voracidade ambas se unem: a imoderação do desejo e a uniformidade daquilo que o satisfaz. Devorar significa sobretudo: engolir algo por inteiro. Não há dúvida de que atinge mais profundamente a coisa consumida do que o prazer de comer. Isso acontece quando se morde uma mortadela como se fosse um pão, quando se afunda o queixo dentro de uma melancia como se fosse uma almofada, quando se sorve caviar de um papel crepitante ou quando uma bola de queijo Edam nos faz simplesmente esquecer todas as demais coisas comestíveis sobre a face da Terra. – Como eu o experimentei pela primeira vez? Isso me aconteceu antes de uma decisão das mais difíceis. Eu tinha que mandar uma carta ou rasgá-la. Já a levava comigo há dois dias, mas nas últimas horas não pensava mais nela, pois tinha subido com um trenzinho barulhento até Secondigliano, atravessando uma paisagem devorada pelo sol. A aldeia repousava solene em sua quietude cotidiana. Como únicos vestígios do domingo festivo, lá estavam os postes, nos quais haviam girado rodas luminosas e se acendido fogos. Agora, lá estavam eles, despojados. Alguns portavam a meio-pau uma tabuleta com a figura de um santo de Nápoles, ou de um animal. Mulheres estavam sentadas nos celeiros abertos, debulhando milho. Atordoado, seguia vagarosamente meu caminho, quando vi, parada à sombra, uma carroça com figos. Foi o puro ócio que me levou até lá, e o puro desperdício que me fez comprar, por alguns *soldi*, meio quilo de figos. A mulher pesou bem pesado. Mas quando as frutas pretas, azuis, verde-claras, violetas e marrons já estavam no prato da balança-de-mão, verificou-se que ela não tinha papel para embrulhá-las. As donas-de-casa de Secondigliano levam sempre suas vasilhas e, assim, ela não estava preparada para atender *globetrotters*. Eu, porém, senti vergonha de abandonar as frutas. E, assim, lá fui eu, com figos nos bolsos das calças, na jaqueta, figos nas duas mãos estendidas, figos na boca. Não podia parar de comer, e precisava tentar defender-me, o mais rápido possível, daquela massa de frutas rijas que me haviam acometido. Aquilo não era mais uma refeição, e sim um banho, de tal modo o aroma pegajoso penetrava em minhas coisas, grudava em minhas mãos e impregnava a atmosfera através da qual eu carregava meu fardo. E, então, despontava o desfiladeiro do paladar, para além do qual, vencidas as últimas curvas – de fastio e repugnância –, se descortina o panorama de uma inesperada paisagem palatal: uma insípida, desmedida, esverdeada torrente de gula, que nada mais vê senão as ondas desordenadas e fibrosas da polpa exposta, a total metamorfose do prazer em hábito, do hábito em vício. Começou a crescer dentro de mim um verdadeiro ódio por esses figos. Eu tinha de acabar com eles, livrar-me deles o mais rapidamente possível, afastar de mim essa coisa pujante e explosiva; eu comia para destruir. A mordida reencontrara seus primórdios. Quan-

* Walter Benjamin, "Essen: Frische Feigen", *in*: *G.S.*, IV, pp. 374-75.

do arranquei o último figo do fundo do meu bolso, estava grudada nele a carta. Seu destino estava selado: ela também seria oferecida em sacrifício à grande purificação. Peguei-a e a rasguei em mil pedaços.

1930

Comida: Omelete de Amoras *

Eu costumo contar esta antiga história àqueles que gostariam de fazer uma experiência com figos ou com vinho de Falerno, com uma sopa de *borscht* ou com um *pranzo caprese*. Era uma vez um rei, que se dizia todo-poderoso e dono de todos os tesouros da Terra, mas que, mesmo assim, não era feliz e ficava cada vez mais triste, de ano para ano. Um dia mandou chamar seu cozinheiro e lhe disse: "Tens me servido fielmente todo esse tempo, e coberto minha mesa com as mais apetitosas iguarias e, por isso, te tenho apreço. Mas agora desejo uma última prova de tua arte. Prepara-me a omelete de amoras, tal como a que saboreei há cinqüenta anos, em minha tenra mocidade. Naquela ocasião, meu pai estava em guerra contra seu terrível inimigo do Leste. Este venceu, e nós precisamos fugir. E, assim, fugimos dia e noite, meu pai e eu, até chegarmos a uma floresta sombria. Nós erramos por ela, e estávamos prestes a sucumbir de fome e cansaço quando, finalmente, nos deparamos com uma cabana. Lá morava uma velhinha, que amavelmente nos convidou para descansar, pondo-se a preparar alguma coisa no fogão. Pouco tempo depois, lá estava a omelete de amoras diante de nós. Porém, mal tinha eu levado à boca o primeiro pedaço e já me senti maravilhosamente reconfortado, e com renovada esperança no coração. Naquela ocasião, eu ainda era muito jovem, e por muito tempo não pensei mais nos benefícios daquela iguaria deliciosa. Mais tarde, porém, quando mandei procurá-la por todo o reino, não se encontrou nem a velha nem ninguém que soubesse preparar a omelete de amoras. Se atenderes a este meu último desejo, farei de ti meu genro e herdeiro do reino. Se, porém, não me satisfizeres, deverás morrer." E o cozinheiro respondeu: "Senhor, chamai imediatamente o carrasco. Pois mesmo conhecendo o segredo da omelete de amoras e todos os seus ingredientes, do simples agrião ao nobre tomilho; mesmo sabendo qual o verso que se deve dizer ao mexer a panela, e de que modo o molinilho de madeira de buxo deve ser girado, sempre para a direita, para que afinal não ponha a perder todo o nosso esforço — mesmo assim, ó Majestade, terei de morrer. Pois, não obstante, minha omelete não agradará ao Vosso paladar. Pois como poderia eu temperá-la com tudo aquilo que Vós saboreastes naquela ocasião: o perigo da batalha e a cautela do perseguido, o calor do fogo e o aconchego do repouso, o presente desconhecido e o negro futuro." Assim falou o cozinheiro. O rei, porém, silenciou por um instante e, ao que consta, pouco depois desobrigou-o de seus serviços, regiamente carregado de presentes.

1930

* Walter Benjamin, "Essen: Maulbeer-Omelette", *in*: *G.S.*, IV, pp. 380-81.

O Caráter Destrutivo*

É possível que alguém, ao fazer um retrospecto de sua vida, verifique que quase todas as ligações mais profundas que ele experimentou, tenham partido de indivíduos sobre cujo "caráter destrutivo" todo o mundo estava de acordo. Esbarraria um dia, talvez casualmente, nesse fato, e quanto mais duro fosse o choque, tanto maiores seriam suas chances de representar o caráter destrutivo.

O caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho. Sua necessidade de ar puro e de espaço é mais forte do que qualquer ódio.

O caráter destrutivo é jovem e sereno. Pois destruir rejuvenesce, porque afasta as marcas de nossa própria idade; reanima, pois toda eliminação significa, para o destruidor, uma completa redução, a extração da raiz de sua própria condição. O que leva a esta imagem apolínea do destruidor é, antes de mais nada, o reconhecimento de que o mundo se simplifica terrivelmente quando se testa o quanto ele merece ser destruído. Este é o grande vínculo que envolve, na mesma atmosfera, tudo o que existe. É uma visão que proporciona ao caráter destrutivo um espetáculo da mais profunda harmonia.

O caráter destrutivo está sempre atuando bem disposto. A natureza lhe prescreve o ritmo, pelo menos indiretamente: pois ele deve adiantar-se a ela, do contrário ela própria assumirá a destruição.

O caráter destrutivo não se fixa numa imagem ideal. Tem poucas necessidades, e a menos importante delas seria: saber o que ocupará o lugar da coisa destruída. Primeiramente, pelo menos por um instante, o espaço vazio, o lugar onde se encontrava a coisa, onde vivia a vítima. Certamente vai aparecer alguém que precise dele, sem ocupá-lo.

O caráter destrutivo executa seu trabalho, evitando apenas trabalhos criativos. Assim como o criador busca a solidão, assim também o destruidor precisa cercar-se continuamente de pessoas, de testemunhas de sua eficácia.

O caráter destrutivo é um sinal. Assim como um sinal trigonométrico está exposto ao vento, de todos os lados, assim também ele está exposto, por todos os lados, aos boatos. Não tem sentido protegê-lo contra isso.

O caráter destrutivo não tem o mínimo interesse em ser compreendido. Considera superficiais quaisquer esforços nesse sentido. O fato de ser mal entendido não o afeta. Ao contrário, ele provoca mal entendidos, assim como o faziam os oráculos – essas instituições políticas destrutivas. O fenômeno mais pequeno-burguês, o falatório, só acontece porque as pessoas não querem ser mal entendidas. O caráter destrutivo não se importa de ser mal entendido; ele não fomenta o falatório.

O caráter destrutivo é o inimigo do homem-estojo. O homem-estojo busca sua comodidade, e a caixa é sua essência. O interior da caixa é a marca, forrada de veludo, que ele imprimiu no mundo. O caráter destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição.

O caráter destrutivo se alinha na frente de combate dos tradicionalistas. Uns transmitem as coisas na medida em que as tornam intocáveis e as conservam; outros transmitem as situações na medida em que as tornam palpáveis e as liquidam. Estes são chamados destrutivos.

* Walter Benjamin, "Der destruktive Charakter", *in*: *G.S.*, IV, pp. 396-98.

O caráter destrutivo tem a consciência do indivíduo histórico cuja principal paixão é uma irresistível desconfiança do andamento das coisas, e a disposição com a qual ele, a qualquer momento, toma conhecimento de que tudo pode sair errado. Por isso, o caráter destrutivo é a confiabilidade em pessoa.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas.

O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale a pena ser vivida, e sim de que o suicídio não compensa.

1931

Revelações Sobre o Coelho da Páscoa ou: A Arte de Esconder*

Esconder significa: deixar rastros. Mas invisíveis. É a arte da mão-leve. Rastelli sabia esconder coisas no ar.

Quanto mais arejado um esconderijo, tanto mais engenhoso. Quanto mais puder ser visto de todos os lados, tanto melhor.

De modo algum se deve esconder coisas em gavetas, armários, embaixo de camas ou dentro do piano.

Na manhã de Páscoa – jogo limpo: esconder tudo de modo que possa ser encontrado sem que nenhum objeto tenha de ser removido do lugar.

Nem por isso precisa ficar a descoberto: uma dobra na toalha da mesa, um amassado na cortina podem trair o lugar onde se deve procurar.

Vocês conhecem o conto de Poe, "A carta roubada"? Certamente se recordarão da pergunta: "O senhor não notou que todo o mundo, quando esconde uma carta, se não a coloca na perna oca de uma cadeira, a coloca pelo menos em algum buraco ou canto escondido?" Monsieur Dupin, o detetive dos contos de Poe, sabe disso. Por isso, ele encontra a carta onde seu esperto adversário a escondera: no porta-cartões junto à parede, diante dos olhos de todo o mundo.

Não deixem que procurem na sala de visitas. Ovos de Páscoa devem ficar na sala de estar, que, quanto mais desarrumada, melhor.

No século XVIII escreviam-se tratados eruditos sobre as coisas mais estranhas: crianças enjeitadas e casas mal-assombradas, tipos de suicídio e ventriloquia. Eu poderia imaginar um tratado sobre a arte de esconder ovos, que não ficaria devendo nada aos supracitados, em termos de erudição.

* Walter Benjamin, "Der enthüllte Osterhase oder Kleine Versteck-Lehre", *in*: *G.S.*, IV, pp. 398-400.

Tal tratado seria dividido em três partes principais, ou capítulos. Neles, o leitor tomaria conhecimento dos três princípios primordiais ou elementares, de toda arte de esconder.

Capítulo primeiro: O princípio do prendedor. Este seria a indicação para a utilização de fendas e rachaduras. Ensina a arte de manter ovos suspensos entre trincos e maçanetas, entre o quadro e a parede, entre a porta e a dobradiça, em cima de uma chave bem como entre os canos de um aquecimento central.

Capítulo segundo: O princípio do preenchimento. Neste capítulo aprenderíamos a usar ovos como tampa sobre o gargalo da garrafa, como luzes sobre o suporte de velas, como estame no cálice de uma flor, como lâmpada elétrica no soquete.

Capítulo terceiro: O princípio da altura e da profundidade. Como se sabe, as pessoas enxergam primeiro aquilo que se situa à altura de seu olhar; depois, olham para cima e, por último, preocupam-se com o que está a seus pés. Pode se equilibrar pequenos ovos nas bordas de quadros, ovos maiores no lustre, se é que ainda não o abolimos. Mas isto não significa nada em comparação com a profusão de rematados esconderijos, que estão à nossa disposição a uns cinco ou dez centímetros acima do assoalho. Aí é que a grama em que só o verdadeiro coelho da Páscoa deposita seus ovos assume seu papel nos apartamentos das grandes cidades, sob a forma de pés de mesa, pedestais, franjas de tapetes, cestos de papéis, pedais de piano.

E já que estamos falando da cidade grande, uma palavra de consolo àqueles que vivem entre paredes lisas como espelhos e entre móveis de aço, e que racionalizaram sua existência sem levar em consideração os dias feriados. Que olhem cuidadosamente seu gramofone ou sua máquina de escrever; então eles descobrirão que ali, no espaço mais comprimido, existem tantos buracos e esconderijos como em um apartamento de sete cômodos no estilo Makart.

Finalmente, seria aconselhável não deixar esta caprichada lista cair nas mãos das crianças antes do domingo de Páscoa.

1932

Belo Pavor*

14 de julho. Do alto de Sacré-Coeur os fogos-de-bengala inundam Montmartre. O horizonte, por detrás do Sena, arde em brasas. Feixes de fogo sobem e se apagam por cima da planície. Dezenas de milhares de pessoas se acotovelam no declive acentuado, acompanhando o espetáculo. E um sussurro ininterrupto sopra em torno desta multidão, como o vento ao brincar com as dobras de um casaco. Se se apurasse o ouvido naquela direção, ouvir-se-ia o ressoar de alguma coisa mais, além da expectativa pelos fogos de artifício. Esta multidão apática não estaria esperando uma desgraça, suficientemente grande para fazer saltar faíscas de sua tensão; um incêndio ou o fim do mundo, qualquer coisa que transformasse esse sussurro aveludado, de mi-

* Walter Benjamin, "Schönes Entsetzen", *in*: *G.S.*, IV, pp. 434-35.

lhares de vozes, em um único grito, assim como um golpe de vento põe a descoberto o forro escarlate do casaco? Pois o agudo grito de pavor, o terror pânico, é o reverso de toda autêntica festa de massas. É o desejo temeroso desse grito que faz estremecer os inúmeros ombros. Para a existência mais profunda e inconsciente da multidão, festejos e incêndios são apenas jogos, através dos quais ela se prepara para o momento de sua emancipação, para a hora em que pânico e festa, após a longa separação fraternal, se reconheçam e se abracem no levante revolucionário. Com toda a razão, celebra-se a noite de 14 de julho, na França, com fogos de artifício.

1934

Haxixe em Marselha*

Nota preliminar: Um dos primeiros sinais de que o haxixe começa a fazer efeito "é uma sensação surda de pressentimento e de opressão; alguma coisa estranha e inevitável aproxima-se... aparecem imagens e séries de imagens, lembranças tornam-se presentes, há muito tempo esquecidas, cenas e situações inteiras chamam primeiro atenção, às vezes causam prazer, finalmente cansaço e tormento, quando não é possível virar-lhes as costas. O homem é surpreendido e dominado por tudo que acontece, também pelo que diz e faz. Seu riso, todas as suas manifestações, o atingem como se fossem acontecimentos externos. Ele chega também a vivenciar experiências semelhantes à inspiração, à iluminação... O espaço pode se alargar, o chão se tornar declive, surgem sensações atmosféricas: neblina, opacidade, peso do ar; as cores tornam-se mais claras, mais brilhantes; os objetos, mais bonitos, ou então grossos e ameaçadores... Tudo isso não se desenvolve num processo contínuo, pelo contrário: o típico é uma mudança constante entre visão e lucidez, um vaivém entre dois mundos imaginários totalmente diferentes, levando à exaustão; no meio de uma oração pode-se dar esse afundar ou emergir... Tudo isso o intoxicado relata de uma maneira que, via de regra, diverge consideravelmente das normas. Os nexos tornam-se difíceis por causa da repentina ruptura com toda a lembrança de coisas passadas, a faculdade de pensar não toma a forma de palavras, a situação pode se transformar em uma alegria tão incontrolável que durante minutos o comedor de haxixe não é capaz de outra coisa senão rir... A lembrança do efeito tóxico é surpreendentemente nítida." – "É estranho que a intoxicação por haxixe não tenha sido ainda pesquisada. A melhor descrição do efeito tóxico de haxixe provém de Baudelaire (*Paradis artificiels*)." Joël e Fränkel: "O efeito tóxico de haxixe", *Klinische Wochenschrift*, 1926, V, p. 37.

Marselha, 29 de julho. Às sete horas da noite tomei haxixe, depois de longa hesitação. Eu passara o dia em Aix. Com a absoluta certeza de que, nesta cidade de centenas de milhares de habitantes, onde ninguém me conhece, não poderia ser perturbado, fico deitado na cama. No entanto, perturba-me uma criança que chora.

* Walter Benjamin, "Haschisch in Marseille", *in: G.S.*, IV, pp. 409-16.

Penso que já se passaram três quartos de hora. Mas foram apenas vinte minutos... Assim, fico em cima da cama; lendo e fumando. À minha frente, sempre esta vista que dá para o ventre de Marselha. A rua, que tantas vezes vi, parece um corte feito por uma faca.

Saí finalmente do hotel; parecia-me faltar o efeito, ou se tornar tão fraco que podia deixar a cautela de ficar em casa. Primeira parada, o café na esquina da Cannebière com o Cours Belsunce. Visto do porto, o café à direita, o que não costumo freqüentar. E então? Apenas aquela benevolência, a expectativa de ver gente se aproximando amigavelmente. A impressão de solidão esvai-se bem depressa. Minha bengala começa a me dar um prazer especial. A gente torna-se tão delicado: teme que uma sombra que cai no papel possa lhe fazer mal. – O nojo desaparece. Lêem-se os cartazes nos mictórios. Não estranharia se este ou aquele se dirigisse a mim. Pois não o fazem, isso também me deixa indiferente. No entanto, esse lugar é barulhento demais para mim.

Agora aparecem as exigências de tempo e de espaço que o comedor de haxixe faz. Essas são, como se sabe, absolutamente divinas. Para quem está sob o efeito de haxixe, Versailles não é grande demais, e a eternidade não dura um tempo infinito. E no pano de fundo dessas dimensões imensas da vivência íntima, da duração absoluta e do espaço sem limites, um estado de espírito maravilhoso e feliz permanece com mais prazer nas contingências do espaço e do tempo empírico. Gozo infinitamente esse estado de espírito quando fico sabendo, no restaurante Basso, que a cozinha quente logo seria fechada, enquanto acabo de me sentar para me banquetear por uma eternidade. Depois disso, não obstante, a sensação de que tudo está iluminado, freqüentado, movimentado, e ficará assim. Tenho de anotar como achei minha mesa. Importava-me a vista para o Vieux Port, que se tem dos andares superiores. Ao passar embaixo, avistei uma mesa livre nos balcões do segundo andar. Mas acabei subindo apenas até o primeiro. A maioria das mesas na janela estava ocupada. Assim, dirigi-me a uma mesa bem grande que acabara de ser desocupada. No momento em que ia me sentar, a desproporção de sentar-me em uma mesa tão grande pareceu-me tão humilhante, que atravessei todo o andar até o lado oposto, para sentar-me a uma mesa menor, que acabara de enxergar.

Mas o jantar foi mais tarde. Primeiro, o pequeno bar no porto. Estava prestes a dar volta, perplexo, pois de lá também parecia vir música, mais precisamente de uma banda. Mal me dei conta de que não era outra coisa senão o barulho das buzinas dos carros. A caminho do Vieux Port, já essa leveza maravilhosa e essa firmeza de passo, que me parecia transformar o solo pedregoso e inarticulado da grande praça que atravessava em uma estrada que eu, peregrino valente, percorria à noite. Nesta altura, ainda evitei a Cannebière, não estando totalmente certo das minhas funções reguladoras. Naquele pequeno bar de porto o haxixe começou a desempenhar toda a sua magia canônica com uma nitidez primitiva, nunca antes experimentada por mim. Tornou-me um fisiognomista, pelo menos um observador de fisionomias, e tive uma experiência única: aferrei-me literalmente às caras ao meu redor, algumas de uma rudeza ou fealdade notáveis. Caras que normalmente teria evitado por duas razões: nem teria desejado atrair seus olhares, nem teria suportado sua brutalidade. Este bar de porto era um posto bastante avançado. (Creio que o mais extremo que me ainda era acessível sem perigo e que, sob efeito tóxico, tinha avaliado com a mesma segurança com a qual se consegue, muito cansado, encher um copo d'água

até a borda sem derramar uma gota, o que jamais se pode fazer mesmo com a cabeça fresca.) Não tão longe da Rue Bouterie, mas lá não se encontrava nenhum burguês, quando muito, algumas famílias da pequena burguesia da vizinhança, ao lado do proletariado do porto propriamente dito. Compreendi, de repente, por que para um pintor – não aconteceu isso a Rembrandt e a muitos outros? – a fealdade podia significar o verdadeiro reservatório da beleza, ou melhor, seu cofre de tesouros, a montanha rasgada com todo o ouro da beleza em seu interior, brilhando por entre rugas, olhares e traços. Lembro-me sobretudo de um rosto de homem de uma baixeza e bestialidade infinita, cuja "ruga de renúncia" me abalou repentinamente. Eram principalmente rostos de homens que me haviam enfeitiçado. Começou então o jogo demorado, que consistia no aparecimento de um conhecido meu por trás de cada rosto; muitas vezes conhecia seu nome, muitas vezes não; a ilusão desapareceu, como ilusões desaparecem no sonho, sem envergonhar e comprometer, mas pacífica e amigavelmente, como um ser que tinha cumprido sua obrigação. Nestas circunstâncias não se podia falar em solidão. Será que eu era companhia de mim mesmo? Não era bem assim. Não sei se nesse caso teria sido tão feliz. É mais provável o seguinte: eu me tornara meu próprio alcoviteiro, o mais experimentado, delicado e desavergonhado, e conduzia meus negócios com a ambígua segurança de quem conhece e havia estudado a fundo os desejos do seu cliente. – Depois tive de esperar toda uma eternidade, até que o garçom reapareceu. Ou melhor, não pude mais esperar sua vinda. Entrei no espaço atrás do bar e paguei no balcão. Não sei se gorjetas são usuais em tal taberna. Se não, teria dado algo de qualquer forma. Ontem o haxixe fez de mim um pão-duro; de tanto medo de chamar a atenção por extravagâncias, fiz-me notar ainda mais.

Assim também no Basso. Primeiro mandei vir uma dúzia de ostras. O garçom queria que já pedisse o segundo prato. Escolhi algo bem comum. Aí ele voltou com a notícia de que não havia mais. Comecei a procurar no cardápio em volta deste prato, parecia querer pedir um após o outro, depois saltou-me à vista o nome do prato de cima e assim por diante, até que, enfim, cheguei ao mais alto da lista. Isto não era apenas gula, mas uma imensa cortesia para com os pratos, que eu não queria ofender com minha recusa. Numa palavra, acabei ficando com um *pâté* de Lyon, Empada de leão, pensei, sorrindo divertido ao vê-lo bonitinho em meu prato diante de mim, para depois desprezá-lo: essa carne tenra de coelho ou de frango – seja o que for. Não me parecia inadequado satisfazer minha fome leonina com um leão mesmo. Aliás, tinha decidido com os meus botões jantar novamente em outro lugar assim que tivesse terminado no Basso (eram mais ou menos onze e meia da noite).

Mas ainda falta o meu caminho até o Basso. Vaguei ao longo do cais e li os nomes dos barcos ali atracados, um após o outro. Nisto, apoderou-se de mim uma alegria incompreensível, e me pus a sorrir, pela ordem, a todos os nomes da França. Parecia-me maravilhoso e comovente o amor que cada nome prometia ao seu barco. Passei, pouco amável, apenas por um "Aero II", que me lembrava a guerra aérea, como também no bar de onde vinha me sentira por fim obrigado a afastar o olhar para não ver certas fisionomias demasiado desfiguradas.

Lá de cima do Basso, olhando para baixo, recomeçavam as velhas brincadeiras. A praça diante do porto era minha paleta, na qual a fantasia misturava as características do lugar, experimentando-as aqui e ali, sem compromisso ou obrigação, tal qual um pintor que sonha por sobre sua paleta. Hesitei em fazer honra

ao vinho. Era uma meia garrafa de Cassis. Um pedaço de gelo boiava no copo. Mas o vinho se deu muito bem com a minha droga. Tinha escolhido meu lugar por causa do vidro aberto, através do qual podia olhar a praça escura embaixo. E quando o fazia, às vezes notava que ela tinha a tendência de se transformar com cada um que nela punha os pés, como se o passante lhe formasse uma figura, que, bem entendido, nada tinha a ver com o modo como ele a via, e sim, com o efeito de uma galeria ou janela que os grandes retratistas do século XVII realçavam conforme o caráter da personalidade que colocavam diante delas. Mais tarde anotei, olhando para baixo: "A cada século que passa, as coisas tornam-se mais estranhas."

Tenho de fazer nesta altura uma observação bem geral: a solidão de tal efeito tóxico tem os seus lados sombrios. Falando só da parte física, houve um momento, lá no bar do porto, em que uma pressão violenta no diafragma aliviou-se através de um zumbido. E não há dúvida de que aquilo que é verdadeiramente belo e evidente fica sem ser despertado. Mas, por outro lado, a solidão atua também como um filtro. O que se escreve no outro dia é mais do que uma enumeração de impressões; o efeito tóxico destaca-se, à noite, do dia-a-dia com beiradas bonitas e prismáticas, formando uma espécie de figura cheia de lembranças. Quero dizer: ele encolhe e assume a forma de uma flor.

Para se aproximar mais do enigma da felicidade do efeito tóxico, dever-se-ia pensar a respeito do fio de Ariadne. Quanto prazer no simples fato de desenrolar um novelo! Este prazer tem um parentesco profundo com o prazer da droga, e também com o da criação. Avançamos; descobrimos nisso não apenas os meandros da caverna em que nos arriscamos, mas desfrutamos o prazer desta descoberta apenas através daquela outra felicidade rítmica que consiste no desenrolar de um novelo. Tamanha certeza contida no ato de desenrolar um novelo caprichosamente enrolado — não é essa a felicidade de toda produtividade, pelo menos a da prosa? Sob o efeito do haxixe, somos seres prosaicos gozando da mais elevada potência.

Mais difícil de compreender que tudo até então é uma sensação de felicidade muito submersa, que surgiu mais tarde em uma praça ao lado da Cannebière, onde a Rue Paradis desemboca em jardins. Felizmente acho escrita no meu jornal a seguinte frase: "Com a colher é preciso tirar o sempre igual da realidade." Algumas semanas atrás havia anotado uma frase de Johannes V. Jensen que aparentemente queria dizer coisa parecida: "Richard era um jovem que tinha inclinação para tudo que era idêntico no mundo." Tinha gostado muito desta frase. Ela me possibilita agora fazer o confronto sobre o sentido político-racional que eu tinha e o sentido individual-mágico da minha experiência de ontem. Enquanto a frase de Jensen significava, para mim, que as coisas são, como já o sabemos, tecnicamente aperfeiçoadíssimas e racionalizadas, e que o particular aparece hoje apenas em nuances, meu novo conhecimento era totalmente diferente. Só via nuances: essas, porém, eram iguais. Aprofundava-me na calçada diante de mim, a qual, por uma espécie de pomada que me era permitido passar em cima dela, eu percebia que poderia ser igualmente a calçada de Paris. Existe o ditado: transformar pedras em pão. Aqui, estas pedras do calçamento eram o pão da minha fantasia, que de repente se tornava ávida de degustar o comum que todos os lugares e países têm. E, não obstante, pensava com enorme orgulho que estava sentado aqui em Marselha, sob o efeito do haxixe, compartilhando meu transe, nesta noite, com poucas pessoas. Como não era capaz de temer futura infelicidade e solidão, sempre restava o haxixe. Nesta

fase tinha uma certa importância para mim a música de uma boate que ficava nas proximidades e que eu havia seguido. G. passou por mim num fiacre. Era um chiu! da mesma forma como antes, U. se destacara da sombra dos barcos, na figura de um vadio e cafetão. Mas não havia apenas pessoas conhecidas. Aqui, na fase de êxtase, passaram duas figuras por mim – burgueses, vagabundos, que sei eu – como se fossem Dante e Petrarca. "Todos os homens são irmãos." Assim começou uma corrente de pensamentos que não sei mais reconstruir. Mas o seu último elo era certamente muito menos banal que o primeiro e talvez se dirigisse a imagens de animais.

"Barnabé" era o nome escrito em um bonde elétrico que parou pouco tempo em frente da praça onde eu estava sentado. E a triste e brutal história de Barnabé não me parecia mal escolhida para o ponto de chegada de um bonde que rumava em direção ao ventre de Marselha. Era muito bonito o que se passava em volta da porta da boate. De vez em quando saía um chinês em calças de seda azul e casaco de seda cor-de-rosa brilhante. Era o porteiro. Podiam se ver moças na abertura da porta. Eu não sentia desejos. Achei divertido ver um jovem passar com uma moça de vestido branco e tive de pensar imediatamente: "Ela, então, fugiu dele lá dentro só de camisola, mas ele veio apanhá-la de volta. Tudo bem." Sentia-me lisonjeado ao pensar que estava sentado aqui, em um centro de todas as libertinagens, e com "aqui" não queria dizer a Cidade, mas este lugar pequeno, meio pobre em acontecimentos, onde me encontrava. Mas os acontecimentos se realizavam exatamente como se a aparição me tocasse com uma varinha de condão, fazendo-me sonhar com ela. Os homens e as coisas comportam-se, em tais horas, como aqueles apetrechos e homenzinhos, trabalhados em medula de sabugueiro em caixa de folha de estanho envidraçada que, friccionando-se o vidro, eletrizam-se e, assim, a cada movimento, aproximam-se nas mais extraordinárias combinações.

Chamei jazz – açoites insípidos – à música que neste ínterim soava num constante vaivém. Esqueci com que argumento eu me permiti marcar o ritmo com o pé. Isso é contra a minha educação e não aconteceu sem conflito interior. Havia momentos em que a intensidade das impressões acústicas se sobrepunha a todas as outras. Principalmente no pequeno bar, tudo se afundava abruptamente num barulho de vozes que não vinha da rua. O mais estranho desta vozearia era que soava totalmente dialetal. De repente, os marselheses não me pareciam mais falar um bom francês. Haviam ficado na fase do dialeto. O fenômeno de estranhamento, que possivelmente se observa aqui dentro – e que Kraus formulou magnificamente: "Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto mais distante ela devolve o olhar" – parece se estender também ao óptico. Em todo caso, encontro entre minhas anotações a observação: "É estranho como as coisas resistem aos olhares."

Diminuía o efeito tóxico quando atravessei a Cannebière e finalmente entrei no Cours Belsunce, para tomar ainda um pouco de sorvete num pequeno café. Não ficava longe do outro, do primeiro café da noite, onde chegara à convicção de que o haxixe estava agindo, ao sentir de repente um prazer amoroso em contemplar algumas franjas que ondulavam ao vento. E, ao recordar aquele estado de espírito, quero crer que o haxixe sabe persuadir a natureza a nos liberar menos egoisticamente aquele desperdício da própria vida que o amor conhece. E que, quando amamos, nossa vida passa pelos dedos da natureza como moedas douradas que ela não pode reter e deixa escapar para adquirir um novo rebento. Dessa maneira ela nos atira com mãos cheias à vida sem aspirar ou esperar algo em troca.

1932

21. EXPERIÊNCIA E POBREZA *

Em nossos livros de leitura havia a fábula do velho que, em seu leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro escondido em sua vinha. Eles só precisariam cavar. E cavaram, mas nem sombra do tesouro. Com a chegada do outono, porém, a vinha produz como nenhuma outra em toda a região. Só então eles percebem que o pai lhes havia legado uma experiência: a bênção não se esconde no ouro, mas no trabalho. Experiências como estas nos foram transmitidas de modo ameaçador ou benevolente, enquanto crescíamos: "Esse menino pensa que é gente, já quer dar palpite", ou: "Você ainda tem muito para aprender." Sabia-se muito bem o que era experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da idade, em provérbios; ou de forma prolixa com sua loquacidade, em histórias; ou ainda através de narrativas de países estrangeiros, junto à lareira, diante de filhos e netos. Mas para onde foi tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Por acaso os moribundos de hoje ainda dizem palavras tão duráveis que possam ser transmitidas de geração em geração como se fossem um anel? A quem ajuda, hoje em dia, um provérbio? Quem sequer tentará lidar com a juventude invocando sua experiência?

Uma coisa está clara: a cotação da experiência baixou, e precisamente numa geração que de 1914 a 1918 viveu uma das experiências mais monstruosas da História Universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Já não se podia constatar, naquela época, que as pessoas voltavam mudas do campo de batalha? Não voltavam enriquecidas, senão mais pobres em experiência comunicável. Os livros sobre a guerra que proliferavam nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, isto não era estranho. Pois jamais houve experiências tão desmoralizadas como as estratégicas pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as físicas pelas fome, as morais pelos donos do poder. Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado por cavalos, viu-se desabrigada, numa paisagem onde tudo, exceto as nuvens, havia mudado, e em cujo centro, num campo de forças de explosões e correntes destruidoras, estava o minúsculo e frágil corpo humano.

Uma miséria totalmente nova se abateu sobre o homem com esse desenvolvimento monstruoso da técnica. E o reverso dessa miséria é a sufocante riqueza de idéias que se difundiu entre as pessoas ou, melhor ainda, se abateu sobre elas – ao

* Walter Benjamin, "Erfahrung und Armut", *in*: *G.S.*, II, pp. 213-19. Trad. Mariza Miranda.

se reavivar a astrologia e a sabedoria da ioga, a *Christian Science* e a quiromancia, o vegetarismo e a gnose, a escolástica e o espiritismo. Aliás, não é um reavivar autêntico que acontece, mas uma galvanização. Somos levados a pensar nos magníficos quadros de Ensor, nos quais uma fantasmagoria povoa as ruas das grandes cidades: pequenos-burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de purpurina nas cabeças, dançam a perder de vista ao longo das ruelas. Esses quadros são talvez nada além de cópia da Renascença caótica e horripilante, na qual tantos depositam suas esperanças. Aqui se evidencia claramente: nossa pobreza de experiência nada mais é que uma parte da grande pobreza que ganhou novamente um rosto – tão nítido e exato como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e cosmovisões do século passado nos mostrou tão claramente onde conduzem a simulação ou a imitação da experiência, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, admitamos: essa pobreza de experiências não é uma pobreza particular, mas uma pobreza de toda a humanidade. Trata-se de um espécie de nova barbárie.

Barbárie? Pois é. Nós a mencionamos para introduzir um conceito novo, um conceito positivo de barbárie. Pois o que traz ao bárbaro a pobreza de experiência? Ela o leva a começar do começo; a começar de novo; a saber se virar com pouco; a saber construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre houve aqueles implacáveis, cuja primeira medida era fazer tábula rasa. Na verdade eles queriam uma prancheta, pois foram construtores. Um desses construtores foi Descartes que embasou toda sua filosofia numa única certeza – "Penso, logo existo" – e dela partiu. Também Einstein foi um construtor dessa estirpe, a quem, de repente, do universo todo da física, só interessou uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as experiências da astronomia. E exatamente esse começar do começo tinham os artistas em mente, quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee foram projetadas na prancheta e, assim como num bom automóvel a carroceria obedece às necessidades do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao seu interior. Ao interior, mais que à interioridade: e é isso que as torna bárbaras.

Já faz muito tempo que aqui e ali as melhores cabeças começaram a compreender essas coisas. Sua característica é uma absoluta desilusão com a própria época e ao mesmo tempo uma total identificação com ela. Pouco importa se é o poeta Bert Brecht quem afirma: o comunismo não é a repartição justa da riqueza, mas da pobreza, ou se é o precursor da arquitetura moderna Adolf Loos declarando: "Escrevo unicamente para pessoas dotadas de uma sensibilidade moderna. Para pessoas que se consomem na nostalgia da Renascença ou do Rococó, eu não escrevo." Tanto um artista complexo como o pintor Paul Klee quanto um programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado para se voltarem ao homem contemporâneo nu, que grita como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época. Ninguém o saudou de forma mais risonha e mais alegre que Paul Scheerbart. Em seus romances, – que de longe lembram Jules Verne, mas ao contrário de Verne, que mesmo nos veículos mais fantásticos, se limita a fazer viajar pelo espaço pequenos *rentiers* ingleses ou franceses,

Scheerbart se interessa pela questão, de que modo nossos telescópios, nossos aviões e foguetes transformam os homens tradicionais em criaturas novas, dignas de atenção e respeito. Aliás, essas criaturas já falam uma língua totalmente nova. E o decisivo nela é a tendência construtiva e arbitrária, contrastando com a dimensão orgânica. Isto é o inconfundível da linguagem dos homens de Scheerbart, ou melhor, de sua "gente"; pois eles rejeitam a semelhança com os homens – princípio fundamental do humanismo. Inclusive em seus nomes próprios: Peka, Labu, Sofanti, assim são denominadas as pessoas no livro que tem como título o nome de seu herói: *Lesabéndio*. Também os russos gostam de dar a seus filhos nomes "desumanizados": denominam-nos "Outubro" devido à Revolução, ou "Pjatiletka", aludindo ao plano qüinqüenal, ou "Awiachim", devido a uma companhia de aviação. Não se trata de renovação técnica da língua, mas de sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho; em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não de sua descrição.

Mas retomando Scheerbart: ele acha que é da maior importância que suas pessoas – e seguindo seu exemplo, seus concidadãos também – residam em habitações adequadas às suas condições sociais: em casas de vidro, ajustáveis e deslocáveis, como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material duro e liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm "aura". O vidro é o inimigo por excelência do mistério. É também o inimigo da propriedade. O grande escritor André Gide disse certa vez: Cada coisa que quero possuir torna-se opaca para mim. Será que pessoas como Scheerbart sonham com construções de vidro porque professam uma nova pobreza? Uma comparação talvez seja aqui mais eloqüente que a teoria. Se entrarmos num aposento burguês dos anos 80, por mais aconchegante que pareça – a impressão mais forte será esta: "Aqui não é o teu lugar". Aqui não é o teu lugar, porque não existe um canto sequer, onde o seu habitante não tivesse deixado sua marca: os bibelôs sobre as prateleiras, os trabalhos de crochê em cima do sofá, os papéis transparentes colados nas janelas, o anteparo diante da lareira. Um belo verso de Brecht nos ajuda a sair daqui, para longe daqui: "Apague as pegadas!" – diz o refrão do poema inicial do *Manual para habitantes das cidades*. No entanto, aqui, no aposento burguês, instaurou-se o hábito de um comportamento oposto. O *intérieur* burguês obriga seu habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, mais adequados a esse *intérieur* que ele mesmo. Isto é compreensível a qualquer um que se lembra do nervosismo absurdo que acometia os habitantes desses aposentos de pelúcia, quando algum objeto de sua casa se quebrava. Mesmo sua maneira de se irritar – uma emoção em vias de extinção e que eles sabiam representar com o maior virtuosismo – era, antes de mais nada, a reação de alguém que já não sente mais prazer nenhum, pois "apagaram os rastros de sua existência terrena". Foi o que fizeram Scheerbart com seu vidro e a Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços nos quais é difícil deixar rastros. "Pelo que foi dito", explicou Scheerbart há vinte anos, "podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro transformará por completo o homem. Só esperamos que esta nova cultura de vidro não encontre muitos adversários."

Pobreza de experiência: isso não quer dizer que os homens aspirem a uma nova experiência. Não, eles almejam libertar-se de toda experiência, aspiram a um

mundo em que eles possam fazer valer tão pura e claramente a sua pobreza, externa e interna, que disso resulte algo decente. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes podemos afirmar o contrário: "Devoram" tudo isso, a "cultura" e o "homem", e estão supersaturados e exaustos. Ninguém se sente tão atingido pelas palavras de Scheerbart como eles: "Vocês estão todos tão cansados – mas apenas porque vocês não concentraram todos os seus pensamentos num plano muito simples, porém grandioso." Ao consaço segue o sono, e não raramente o sonho compensa a tristeza e o desânimo do dia, revelando a existência simples e grandiosa para a qual faltam forças quando se está acordado. A existência de Mickey Mouse é um desses sonhos do homem atual. É uma existência cheia de milagres, que não apenas superam os prodígios técnicos, mas zombam deles. O mais notável é que todos eles surgem sem maquinaria, de improviso, do corpo de Mickey, de seus companheiros e perseguidores, ou então, dos móveis mais cotidianos ou de uma árvore, de um lago, das nuvens. Natureza e técnica, primitivismo e conforto aqui se tornaram uma coisa só, e aos olhos das pessoas fatigadas com as infinitas complicações do dia-a-dia, e cujo objetivo de vida não emerge senão como um ponto de fuga remoto numa infindável perspectiva de meios, aparece uma existência redentora que, em cada episódio, é auto-suficiente, da maneira mais simples e ao mesmo tempo mais confortável, e onde um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha e a fruta na árvore se arredonda tão rapidamente como um balão inflável. E agora vamos recuar um pouco para fazer um balanço.

Ficamos pobres. Fomos entregando, peça por peça, o patrimônio da humanidade, muitas vezes tivemos que empenhá-lo por um centésimo de seu valor, para receber em troca a moeda miúda do "atual". Diante da porta está a crise econômica e atrás dela, uma sombra: a próxima guerra. A tenacidade é hoje um privilégio de um pequeno grupo de poderosos que, Deus sabe, não são mais humanos que a grande maioria; geralmente, são mais bárbaros, mas não no bom sentido. Os demais têm que se virar, partindo do zero e do pouco. Eles são solidários dos homens que optaram pelo radicalmente novo, com lucidez e capacidade de renúncia. Em suas construções, seus quadros, suas narrativas, a humanidade se prepara para sobreviver, se for preciso, à cultura. E o mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso, aqui e ali, pareça coisa de bárbaro. Ótimo. Contanto que o indivíduo entregue um pouco de sua humanidade àquela multidão que um dia o recompensará, com juros e com os juros dos juros.

1933

22. A VIAGEM DO "MASCOT"*

É uma daquelas histórias que se ouvem em alto-mar, e para as quais o casco do navio é a melhor caixa de ressonância e o ritmo das máquinas, o melhor acompanhamento, uma daquelas histórias, cuja origem é melhor não indagar.

Era depois do fim da guerra, me contou um amigo, o telegrafista de bordo, quando alguns armadores tiveram a idéia de trazer de volta para a Alemanha veleiros, cargueiros de salitre, que tinham sido surpreendidos no Chile pela catástrofe. A situação jurídica era simples; os navios continuavam sendo propriedade alemã, e agora se tratava simplesmente de arranjar a tripulação necessária para retomá-los em Valparaíso ou Antofagasta. Havia um bom número de marinheiros esperando nos portos por um emprego. Mas a coisa tinha um pequeno porém. Como fazer chegar as tripulações até lá? Evidentemente podiam embarcar apenas como passageiros e começar seu serviço somente no lugar de destino. Por outro lado, sabia-se muito bem que eram pessoas com as quais o capitão poderia dificilmente tomar as mesmas medidas que lhe competem no caso de passageiros comuns; e muito menos naqueles tempos, quando os marinheiros ainda sentiam na carne o clima da rebelião de Kiel.

Ninguém o sabia melhor que os habitantes de Hamburgo, de onde era o comando do veleiro a quatro mastros, o "Mascot", comando formado por uma elite de oficiais da marinha, decididos e experientes. Eles encaravam essa viagem como uma aventura em que arriscavam sua pele. E já que prudente morre de velho, não confiaram somente na sua coragem, mas, na hora da contratação, examinaram muito bem a cada um dos candidatos. Se, apesar disso, havia entre os contratados um rapaz alto, cujos papéis não estavam totalmente em ordem e cujo estado físico também deixava a desejar, seria precipitado atribuir-lhes alguma negligência. Mais tarde veremos por quê.

Mal se havia navegado umas cinqüenta milhas além de Cuxhaven, e já se notaram coisas que lançavam um mau-agouro sobre a travessia. No convés e dentro dos camarotes e mesmo nas escadas se reuniam desde a manhã cedo até noite adentro os mais diversos grupos e círculos, e antes de se passar a ilha de Helgoland, já estavam funcionando três clubes de jogos, um ringue permanente de boxe e um teatro amador, cuja freqüência não se recomendaria a pessoas delicadas. No salão dos oficiais, cujas paredes tinham sido enfeitadas durante a noite com drásticos dese-

* Walter Benjamin, "Die Fahrt der Mascotte", *in: G.S.*, IV, pp. 738-40. Trad. Willi Bolle.

nhos, os cavalheiros dançavam *jimmy* durante as tardes, e no compartimento de carga se estabelecera uma bolsa de valores cujos membros, à luz de lanternas, faziam negócios com dólares, binóculos, fotos pornográficas, facas e passaportes. Numa palavra, o navio era uma *magic city* flutuante, de modo a fazer pensar que todas as maravilhas da vida dos portos poderiam ser criadas, mesmo sem mulheres, a partir do nada, ou melhor: a partir de paus flutuantes.

O capitão, um daqueles tipos de marujos que unem um mínimo de saber escolar com um máximo de sabedoria de vida, não perdeu o controle da situação, mesmo nessas circunstâncias tão pouco aconchegantes, e manteve a cabeça fria mesmo quando, uma bela tarde – isso deve ter sido na altura de Dover – apareceu na popa, de cigarro na boca: Frieda, uma moça de Sankt Pauli, bem-feita de corpo, porém mal-afamada. Sem dúvida, havia gente a bordo que sabia qual tinha sido até então o seu esconderijo, e as mesmas pessoas também tinham uma idéia muito clara das medidas a serem tomadas, se os de cima fizessem alguma tentativa de afastar a passageira sobressalente.

Daí em diante, a vida noturna tornou-se cada vez mais digna de ser vista. Afinal, não estaríamos em 1919, se a todas essas diversões não se juntasse o divertimento político. Ouviam-se vozes querendo que essa expedição se tornasse o começo de uma vida nova em um mundo novo; outros viam aproximar-se o momento tão almejado de acertar as contas com os donos do poder. Sem dúvida – agora os sinais eram de tempestade. E dentro em pouco também se sabia de onde vinham: havia um rapaz chamado Schwinning, alto e flácido, cabelo ruivo penteado à risca, de quem se sabia que tinha trabalhado em diversas linhas de navegação como comissário de bordo, e que estava perfeitamente a par dos segredos profissionais dos contrabandistas finlandeses de álcool.

No começo ele se mantinha reservado, mas agora topava-se com ele a todo momento. Quem o escutava, tinha de admitir que se tratava de um agitador dos mais rematados. E quem não o escutava, quando no "bar" ele envolvia ora este ora aquele numa conversa barulhenta e de briga, em que sua voz era mais alta que o gramofone, ou quando no "ringue", sem que ninguém pedisse, ele dava informações precisas sobre a filiação partidária dos lutadores. Dessa maneira, enquanto a massa se entregava aos divertimentos, ele trabalhava incansavelmente no sentido de sua politização, e finalmente seus esforços foram coroados de sucesso numa reunião plenária noturna, em que foi eleito presidente de um conselho de marinheiros.

Ao se entrar no Canal do Panamá, começaram a se agitar as eleições. Não eram poucos os cargos e mandatos: uma comissão orçamentária, uma coluna de controle, um secretariado de bordo, um tribunal político – em suma, montou-se um aparato fabuloso, sem que ocorressem os mínimos choques com o comando do navio. Por outro lado, porém, houve freqüentes desentendimentos dentro da liderança revolucionária, tanto mais desagradáveis que, olhando bem, todo o mundo fazia parte dela. Quem não tinha um posto, podia ter a esperança de obtê-lo na próxima reunião da comissão, e assim não passou um dia em que não houvesse dificuldades a serem esclarecidas, votações a serem verificadas, resoluções a serem tomadas. Quando finalmente o Comitê de Ação havia fixado com todos os pormenores o plano para um golpe – na noite de depois de amanhã, às onze em ponto, o comando do navio seria posto fora de combate e mudava-se o rumo para o Ocidente, em direção às Ilhas Galápagos –, o "Mascot", sem que ninguém soubesse, já tinha passado

Callao. Mais tarde, viu-se que os cálculos de posição tinham sido falsificados. Mais tarde, isto é, na manhã seguinte, quando – 48 horas antes do motim planejado e cuidadosamente preparado – o veleiro atracou no cais de Antofagasta, como se nada tivesse acontecido.

Até aí, o relato do meu amigo. Estava terminando o segundo quarto. Entramos na sala dos mapas, onde nos esperava cacau, em profundas xícaras de cerâmica. – Eu fiquei calado, tentando encontrar um sentido para o que acabara de ouvir. O telegrafista, porém, prestes a tomar o primeiro gole, de repente parou e me olhou por cima da beira de sua xícara. "Deixa pra lá!", ele disse. "Naquela altura, nós também não sabíamos o que estava acontecendo. Mas quando eu, três meses depois, no prédio da administração em Hamburgo encontro o Schwinning, fumando um gordo charuto Virgínia e acabando de sair da sala da diretoria – – – aí eu entendi muito bem a viagem do 'Mascot'."

1932