

Theodor W. Adorno

Coleção Espírito Crítico

Conselha editorial:

Alfredo Bosi

Antônio Cândido

Augusto Mészáros

Davi Arrigato, Jr.

Flores Sussekund


Gilda de Mello e Souza

Roberto Schwarz

## NOTAS DE LITERATURA I

*Organização da edição alemã:  
Karl Tiedemann*

*Tradução e apresentação:  
Luigi de Alencar*

 Livraria  
Duas Cidades

editora  34

Editoria Duas Cidades Ltda  
Rua Karol Freitas, 159 - Centro - CEP 01.220-000  
São Paulo - SP - Brasil - Tel/Fax (11) 4534-5134  
www.duas.cidades.com.br - ltr@duas.cidades.com.br

Editor, 3ª Edição  
Ana Hargis, 592 - Jardim Europa - CEP 04554-000  
São Paulo - SP - Brasil - Tel/Fax (11) 3816-6777 - www.editora34.com.br

Copyright © Duas Cidades/Editora 34, 2003  
*Notas de Literatura* © Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974  
Organização da coleção alemã: Rolf Dierkenstein

A publicação desta obra contou com o apoio do Conselho Brasileiro Inter-Nacional,  
João Aernouts.

A fotocópia de qualquer folha deste livro é ilegal e constitui uma  
apropriação indevida dos direitos intelectuais e patrimoniais do autor.

Capa, projeto gráfico e colorização eletrônica:  
*Buena & Mala Produção Gráfica*

Revisão:  
*Albano Maranhão, Laís Regina*

1ª Edição - 2003

Catálogo no Livro do Departamento Nacional de Livro  
(Fundação Bibliotecária Nacional - RJ, Brasil)

Adilson Paschoa W. (1963-2003)  
Autor - Nacional, com a 1ª Edição de W. Adilson  
Paschoa W. apresentação de Jorge M. L. de Almeida  
No Livro do Departamento Nacional de Livro  
- 2003 - 551 p. - 17 cm - 375 gram.

ISBN 85-7329-385-0  
Título de Nota de Literatura I

Forma normal - 2ª Edição corrigida  
1. Almeida, Jorge M. L. de. II. Paschoa, W. Adilson.

C. 85-385

## Índice

*Nota de agradecimentos* ..... 7

### Notas de literatura I

O ensaio como forma .....	15
Sobre a emergência de épica .....	47
Posição do narrador no romance contemporâneo .....	55
Palestra sobre Erika e sociedade .....	65
Em memória de Liehendorff .....	91
A ferida Heine .....	127
Reverendo o Surrealismo .....	135
Sinais de pontuação .....	141
O artista como representante .....	151

*Nota do organizador da edição alemã* .....

*Sobre o autor* .....

165

167

## Nota do tradutor

Quem se propõe a traduzir os ensaios de Theodor Adorno tem de enfrentar o desafio de transportar para outra língua um texto que, para os próprios leitores alemães, muitas vezes soa quase como língua estrangeira. Esse estranhamento, como Adorno resalta em seus ensaios sobre Heine e Fischer-Diiff, é uma qualidade dos escritores que efetivamente refletem sobre a linguagem, na medida em que se recusam a tomá-la como algo simplesmente dado, mas sim reconhecem em cada conceito, em cada estrutura gramatical, as diversas possibilidades e nuances de sentido ali sedimentadas pela história.

Por isso, o chamado "estilo aconal" do alemão de Adorno não é uma simples idiossincrasia, mas uma tentativa de solucionar o antigo impasse histórico da dialética, desde que Hegel a definiu, em uma célebre conversa com Goethe, como o "espírito de contradição organizado". A extrema preocupação com o modo de organizar a dinâmica do pensamento é o que torna o texto de Adorno ao mesmo tempo fluente e escarpado. Nada mais coerente com o espírito do ensaio, que o autor destas *Notas de literatura* assume como a forma específica da crítica dialética: "O 'como' da expressão deve salvar a precisão sacrificada pela renúncia a delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de ma-

neira definitiva". Esta tradução pretendeu, na medida do possível, preservar tal contradição interna ao texto, levando a sério a pretensão adorniana de não separar forma e conteúdo. Nesse sentido, foi necessário buscar equivalentes, na boa tradição ensaística brasileira, para o conjunto de inversões, estruturas retóricas, parágrafos extensos e jogos semânticos que caracteriza o texto de Adorno.

Traduzir essa fluência quase musical das *Notas de literatura* (uma ambigüidade presente no próprio título, uma vez que *Noten* também se refere a partitura, notas musicais), sem entretanto descurar da precisão conceitual, implica uma série de escolhas, como por exemplo a de não inundar o texto com notas explicativas, o que iria contra o próprio espírito da exposição dialética proposta por Adorno, em que a mera informação nunca se apresenta como algo sólido do fluxo do pensamento. Ao proceder "metodicamente sem método", o ensaio dialético se sustenta, a cada parágrafo, pela tenaz consonância entre construção e expressão. Por isso, as constantes joguês de palavras devem encontrar, quando possível, equivalentes em português, para que a vivacidade do sentido não se perca, principalmente nos diversos momentos em que a ironia adorniana desmente a imagem caricada atribuída ao autor.

Dois dos ensaios deste primeiro volume de *Notas de literatura* já contavam com excelentes traduções em português, realizadas na década de 1970 por Modesto Carone (*Poissão do narrador na romance contemporâneo*) e Rubens Rodrigues Torres Filho (*Lírica e sociedade*). Como tive a sorte e a honra de ter sido formado pela tradição de tradução literária e filosófica que eles representam, me foi permitido incorporar diversas boas soluções encontradas por estes dois grandes escritores. Portanto, agradeço mais uma vez a generosidade de meus dois ex-professores, e a compreensão quanto a minha necessidade de traduzir nova-

mente esses textos, trinta anos depois, em busca de uma direção própria e da unidade do conjunto da obra. Agradeço também ao professor Roberto Schwarz, que contribuiu decisivamente para a tradução de passagens difíceis do texto, aliando seu brilhantismo de intérprete à criatividade com que encontra equivalentes em nossa língua. Devo agradecer ainda a meus colegas do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, que contribuíram com várias sugestões e críticas, prova de que o ideal do trabalho coletivo ainda sobrevive, resistindo aos que querem ir sem definitivamente a universidade na lógica competitiva do mercado. Por fim, um agradecimento especial a Regina Araújo e Alberto Martins, que acompanharam com enorme paciência, cada um a seu modo, os tropeços e agüiros do cotidiano dessa tradução.

*João de Abreu da*

NOTAS DE  
LITERATURA I



Habermas em sua mesa de trabalho no Instituto de Pesquisa Social,  
em Frankfurt. Fotografia de Theodor W. Adorno-Archiv (1)

*dedicada a Julia Boggs*

## O ensaio como forma

Destinado a: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*

Luiz Roberto de Paula

Que o ensaio, na Alemanha, esteja difamado como um produto bastardo; que sua forma carregue de uma tradição convincente; que suas demandas estéticas só tenham sido satisfeitas de modo intermitente, tudo isso já foi dito e repreendido o bastante. "A forma do ensaio ainda não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura, já percorreu há muito tempo, desenvolvendo-se a partir de uma primitiva e indiferenciada unidade com a ciência, a moral e a arte."<sup>1</sup> Mas em um mal-estar provocado por essa situação, nem o desconforto com a mentalidade que, reagindo contra isso, pretende resguardar a arte como uma reserva de irracionalidade, identificando conhecimento com ciência organizada e excluindo como impuro todo o que não se submeta a essa antítese, nada disso tem conseguido alterar o preconceito com o qual o ensaio é costumeiramente tratado na Alemanha. Ainda hoje, elogiar alguém como *écrivain* é o suficiente para excluir do âmbito acadêmico aquele que está sendo elogiado. Apesar de toda a inteligência acumulada que Simmel e o jovem Lukács, Kassner e Ben-

<sup>1</sup> Georg von Lukács, *Die Seele und die Formen*. Aufsätze zur Ästhetik, Berlin: Ergon-Verlag, 1911, p. 29.

jamais confiaram ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados,<sup>2</sup> a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do "imaginário": se se preocupa com alguma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas. A temática com que esse espantoso sobrevive semia tão enigmática quanto sua carga afetiva, não fosse e é alimentado por motivos mais fortes do que a penosa lembrança da falta de cultivo de uma cultura que, historicamente, mal conhece o *homo de lettres*. Na Alemanha, o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito que, após o fracasso de um Iluminismo cada vez mais morto desde a era leibniziana, até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal, estando sempre disposta a proclamar como sua verdadeira demanda a subordinação a uma instância qualquer. O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a desparcialidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a

partir do nada, segundo o modelo de uma intenção moral do trabalho. Felicidade e topo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer; ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conteúdos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. Perceção de qualquer negatividade, notada-se como perda de tempo o esforço do sujeito para penetrar a suposta objetividade que se esconde atrás da fachada. Tudo é muito mais simples. Dizem. Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar. Ser um homem com os pés no chão ou com a cabeça nas nuvens, eis a alternativa. No entanto, basta deixar-se intimidado uma única vez pelo rahu de ir além do que está simplesmente dito em determinada passagem para acobimbar à falsa pretensão que homens e coisas nutrem em relação a si mesmos. Compreender, então, passa a ser apenas o processo de desmistificar a obra em busca daquilo que o autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essência se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pleora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é

<sup>2</sup> Cf. Lukács, *op. cit.*, p. 157: "O ensaio sempre fala de algo a partir de um determinado ponto de vista, de algo que já tinha existido. É parte de um escrito que ele não diz sobre coisas novas a partir de um nada zero, mas se limita a redimir de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vistas. É como de apenas se arde a escrever-se, sem criar nada a partir do que não tem forma, enquanto se emita às coisas, com o que sempre se vê a 'verdade' sobre elas, enquanto o espírito se para sua existência".



considerada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, induzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto. Com esses critérios, o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando, na carta a Leo Popper que serve de introdução ao livro *A alma e as formas*, definiu o ensaio como uma forma artística.<sup>3</sup> No entanto, a máxima positivista seguida a qual os escritos sobre arte não devem jamais almejar um modo de apresentação artístico, ou seja, uma autonomia da forma, não é melhor que a concepção de Lukács. Também aqui, como em todos os outros momentos, a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo, como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem se desviar do próprio assunto? Na prática positivista, o conteúdo, uma vez fixado conforme o modelo da sentença protocolar, deveria ser indiferente à sua forma de exposição, que por sua vez seria convencional e alheia às exigências do assunto. Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando tam-

<sup>3</sup> Cf. Lukács, *op. cit.*, p. 35.

bém em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos. Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do estivo espírito dogmático. A palavra lançada irresponsavelmente pretende em vão provar sua responsabilidade no assunto, e a reflexão sobre as coisas do espírito torna-se privilégio dos desprovidos de espírito.

Todos esses frutos do rancor não são meras inverdades. Se o ensaio se recusa a deduzir previamente as configurações culturais a partir de algo que lhes é subjacente, acaba se entredando com enorme zelo nos empreendimentos culturais que promovem as celebridades, o sucesso e o prestígio de produtos adaptados ao mercado. As biografias romanceadas e todo tipo de publicação comercial edificante a elas relacionado não são uma mera degeneração, mas a terração permanente de uma forma cuja suspeita contra a falsa profundidade corre sempre o risco de se reverter em superficialidade erudita. Essa tendência já se delineia em Sainte-Beuve, de quem certamente deriva o gênero moderno do ensaio, e segue em produtos como as *Sibérias* de Herbert Lubbenberg, o protótipo alemão de uma enxurrada de sublitteratura cultural, até filmes sobre Rembrandt, Toulouse-Lautrec e as Sagradas Escrituras, promovendo a neutralização das criações espirituais em bens de consumo, um processo que, na recente história do espírito, apodera-se sem resistência de tudo aquilo que, nos países do bloco oriental, ainda é chamado, sem qualquer pudor, de "a herança". Esse processo talvez se manifeste de modo mais evidente em Stefan Zweig, que conseguia em sua juventude escrever alguns ensaios bastante originais, mas que acabou regredindo, em seu livro sobre Balzac, ao estado psicológico da personalidade criativa. Esse gênero de literatura não critica os

abstratos "conceitos fundamentais", as datas sem sentido e os clichês inveterados, mas sim pressupõe implicitamente isso tudo, como cúmplice. Mistura-se e rebotalho da psicologia interpretativa com categorias banais derivadas da visão de mundo do filisteu da cultura, tais como "a personalidade" e "o irracional". Ensaios desse tipo acabam se confundindo com o estilo de folhetim que os inimigos da forma ensaística costumam confundir com o ensaio. Livre da disciplina da servidão acadêmica, a própria liberdade espiritual perde a liberdade, acatando a necessidade socialmente pré-formada da clientela. A irresponsabilidade, em si mesma um momento de qualquer verdade não esquivada na responsabilidade de perpetuar o *status quo*, torna-se responsável pelas necessidades da consciência estabelecida: ensaios ruins não são raios conformistas do que dissertações ruins. A responsabilidade, contudo, respeita não apenas autoridades e grêmios, mas também a própria coisa.

A forma, no entanto, tem sua parcela de culpa no fato de o ensaio ruim falar de pessoas, em vez de desvendando o objeto em questão. A separação entre ciência e arte é irreversível. Só a ingenuidade do fabricante de literatura não torna conhecido disso, pois este se considera nada menos que um gênio da administração, que sucateia as boas obras de arte e transforma-las em obras ruins. Com a objeção do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível restabelecer com um golpe de magia uma consciência a par a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade. A restauração dessa consciência, se é que ela alguma vez existiu, significaria uma recaída no caos. Essa consciência só poderia ser concebida como consumação do processo de mediação, como utopia, tal como desde Kant os filósofos idealistas buscaram imaginar, sob o nome de "situação intelectual", algo que tem falhado aos frequentes apelos do conhecimento efetivo. Onde a

filosofia, mediante empréstimos da literatura, imagina-se capaz de abolir o pensamento objetivante e sua história, enunciada pela terminologia habitual como a antítese entre sujeito e objeto, e espera até mesmo que o próprio Ser ganhe voz em uma poesia que junta Parmênides e Max Jungnickel, ela acaba se aproximando da desgastada conversa fiada sobre cultura. Com malícia rústica travestida de sabedoria ancestral, essa filosofia tem usado a honrar as obrigações do pensamento conceitual, que entretanto ela subverteu assim que utilizou conceitos em suas frases e juízos, enquanto o seu elemento estráico não passa de uma aguada reminiscência de segunda mão de Holderlin ou do Expressionismo, e talvez do *Jugendstil*, pois nenhum pensamento pode se entregar à linguagem não admirada e cegamente quanto a ideia de uma fala ancestral faz supor. Dessa violência que imagem e conceito praticam um ao outro nasce o jargão da antemiedade, no qual as palavras vibram de comação, enquanto se calam sobre o que as comoveu. A ambiciosa transcendência da linguagem para além do sentido acaba de sentidoando em um vazio de sentido, que facilmente pode ser capturado pelo mesmo positivismo diante do qual essa linguagem se julga superior. Ela cai nas mãos do positivismo justamente pelo vazio de sentido que tanto critica, pois acaba jogando com as mesmas cartas. Sob o jugo de tais desvendamentos, essa linguagem, onde ainda ousa mover-se no âmbito das ciências, aproxima-se do artesanato, enquanto o pesquisador conserva, em negativo, sua fidelidade à estética, sobretudo quando, em vez de degradar a linguagem à mera paráfrase de seus números, rebela-se contra a linguagem em geral, utilizando tabelas que confessam sem rodeios a reificação de sua consciência, encontrando assim uma espécie de forma para essa reificação, sem precisar recorrer a um apologetico empréstimo da arte. É verdade que a arte sempre esteve imbricada na tendência dominante do Iluminismo, incorporando em sua técnica, des-

de a Antiguidade, as descoerências científicas. Mas a quantidade reverte em qualidade. Se a técnica torna-se um absoluto na obra de arte; se a construção torna-se total, erradicando a expressão, que é seu motivo e seu oposto; se a arte pretende tornar-se imediatamente ciência, adequando-se aos parâmetros científicos, então ela sanciona a manipulação pré-artística da matéria, tão carente de sentido quanto o *Sein* 'Ser' dos seminários filosóficos. Assim, a arte acaba se imanando com a reificação, contra a qual o protesto, mesmo que mudo e reificado, sempre foi e ainda hoje é a função do que não tem função: a própria arte.

Mas, embora arte e ciência tenham se separado na história, não se deve hipostasiar o seu antagonismo. A aversão a essa mistura anacrônica não absolve uma cultura organizada em ramos e setores. Ainda que sejam necessários, esses setores acabam reconhecendo institucionalmente a reticência à verdade do todo. Os ideais de pureza e asciso, compartilhados tanto pelos empreendimentos de uma filosofia veraz, aferida por valores eternos, quanto por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conexões, trazem as marcas de uma ordem repressiva. Passa-se a exigir do espírito um certificado de competência administrativa, para que ele não transgrida a cultura oficial ao ultrapassar as fronteiras culturalmente demarcadas. Pressupõe-se assim que todo conhecimento possa, potencialmente, ser convertido em ciência. As tensões do conhecimento que estabeleciam uma distinção entre consciência pré-científica e científica sempre conceberam essa diferença como sendo unicamente de grau. Que se tenha verificado, contudo, na mera afirmação da possibilidade de uma conversão, sem que jamais a consciência viva tenha sido transformada seriamente em consciência científica, remete ao caráter precário da própria transição, a uma diferença qualitativa. A mais simples reflexão sobre a vida da consciência poderia indicar o

quanto alguns conhecimentos, que não se confundem com impressões arbitrárias, dificilmente podem ser capturados pela rede da ciência. A obra de Marcel Proust, tão permeada de elementos científicos positivistas quanto a de Bergson, é uma tentativa única de expressar conhecimentos necessários e conclusivos sobre os homens e as relações sociais, conhecimentos que não poderiam sem mais e em menos ser acolhidos pela ciência, embora sua pretensão à objetividade não seja diminuída nem reduzida a uma vaga plausibilidade. O parâmetro da objetividade desses conhecimentos não é a verificação de teses já comprovadas por sucessivos testes, mas a experiência humana individual, que se mantém coesa na esperança e na desilusão. Essa experiência confere relevo às observações proustianas, confirmando-as ou reafirmando-as pela rememoração. Mas a sua unidade, fechada individualmente em si mesma, na qual entretanto se manifesta o tudo, não poderia ser retalhada e reorganizada, por exemplo, sob as diversas personalidades e aparatos da psicologia ou da sociologia. Sob a pressão do espírito científico e de seus postulados, o presente até mesmo do artista, ainda que de modo latente, Proust se serviu de uma técnica que copiava o modelo das ciências, para realizar uma espécie de reordenação experimental, com o objetivo de salvar ou restabelecer aquilo que, nos dias do individualismo burocrático, quando a consciência individual ainda confiava em si mesma e não se intimidava diante da censura rigidamente classificatória, era valorizado como os conhecimentos de um homem experiente, conforme o tipo do extinto *homme de lettres*, que Proust invocou novamente como a mais alta forma do diletaute. Não passaria pela cabeça de ninguém, entretanto, dispensar como irrelevante, arbitrário e irracional o que um homem experiente tem a dizer, só porque são as experiências de um indivíduo e porque não se deixam facilmente generalizar pela ciência. Mas aquela parte de seus achados que escorrega por entre as

malhas do saber científico escapa com certeza à própria ciência. Enquanto ciência do espírito, a ciência deixa de cumprir aquilo que promete ao espírito: iluminar suas obras desde dentro. O jovem escritor que queira aprender na universidade o que seja uma obra de arte, uma forma da linguagem, a qualidade estética, e mesmo a técnica estética, terá apenas, na maioria dos casos, algumas indicações esparsas sobre o assunto, ou então receberá informações tomadas já prontas da filosofia em circulação naquele momento, que serão aplicadas de modo mais ou menos arbitrário ao teor das obras em questão. Caso ele se volte para a estética filosófica, será enfiado com proposições tão abstratas que nada dizem sobre as obras que ele deseja compreender, nem se identificam, na verdade, com o conteúdo que, bem ou mal, ele está buscando. Mas a divisão de trabalho do *kosmos politikos* em arte e ciência não é a única responsável por tudo isso; nem as suas linhas de demarcação podem ser postas de lado pela boa vontade e por um planejamento superior. Pelo contrário, o espírito, irrevogavelmente modelado segundo os padrões da dominação da natureza e da produção material, entrega-se à recitação daquele estágio superado, mas que ainda traz a promessa de um estágio futuro, a transcendência das relações de produção em si mesmas. Assim, o procedimento especializado se paralisa justamente diante de seus objetos específicos.

Em relação ao procedimento científico e sua fundamentação filosófica enquanto método, o ensaio, de acordo com sua ideia, tira todas as consequências da crítica ao sistema. Mesmo as doutrinas empíricas, que atribuem à experiência aberta e não antecipável a primazia sobre a rígida ordem conceitual, permanecem sistemáticas na medida em que definem condições para o conhecimento, concebidas de um modo mais ou menos constante, e desenvolvem essas condições em um contexto o mais homogêneo possível. Desde Bacon — ele próprio um ensaísta —

o empirismo, não menos que o racionalismo, tem sido um "método". Nos processos do pensamento, a dívida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. "O grande *Sesat* de Montaigne talvez tenha sentido algo semelhante quando deu a seus escritos o admiravelmente belo e adequado título de *Essays*. Pois a modesta simples dessa palavra é uma ativa correesia. O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo, afinal, é nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias ideias. Mas ele se conforma ironicamente a essa pequenez, a eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua própria modestia"<sup>1</sup>. O ensaio não segue as regras de jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não adoeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no concreto. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. A falácia de

<sup>1</sup> Lukács, op. cit., p. 21.

que a *ordo idearum* seria a *ordo rerum* é fundada na insinuação de que algo mediado seja não mediado. Assim como é difícil pensar o meramente factual sem o conceito, porque pensá-lo significa sempre já concebê-lo, tampouco é possível pensar o mais puro dos conceitos sem alguma referência à facticidade. Mesmo as criações da fantasia, supostamente liberadas do espaço e do tempo, remetem à existência individual, ainda que por derivação. É por isso que o ensaio não se deixa intimidar pelo degradado pensamento profundo, que contrapõe verdade e história como opostos irreconciliáveis. Se a verdade tem, de fato, um núcleo temporal, então o conteúdo histórico torna-se, em sua plenitude, um momento integral dessa verdade; o *a posteriori* torna-se concretamente um *a priori*, e não apenas genericamente, como Fichte e seus seguidores o exigiram. A relação com a experiência — e o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias — é uma relação com toda a história: a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica; é um mero auto-engano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade histórica como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria a cada um. O ensaio desafia, por isso, a noção de que o historicamente produzido deve ser menosprezado como objeto da teoria. A distinção entre uma filosofia primeira e uma mera filosofia da cultura, que pressuporia aquela e se desenvolveria a partir de seus fundamentos, é uma tentativa de racionalizar teoricamente o tabu sobre o ensaio, mas essa distinção não é sustentável. Um procedimento do espírito que honra como cânone a separação entre o temporal e o intemporal perde toda a sua autoridade. Níveis mais elevados de abstração não outorgam ao pensamento uma maior solemnidade nem um

teor metafísico; pelo contrário, o pensamento torna-se volátil com o avanço da abstração, e o ensaio se propõe precisamente a reparar uma parte dessa perda. A objeção corrente contra ele, de que seria fragmentário e contingente, postula por si mesma a totalidade como algo dado, e com isso a identidade entre sujeito e objeto, agindo como se o todo estivesse a seu dispor. O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza ressemelha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da idéia tradicional de verdade.

Desse modo, o ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa. O ensaio lida com esse critério de maneira polêmica, manejando assuntos que, segundo as regras do jogo, seriam considerados dedutíveis, mas sem buscar a sua dedução definitiva. Ele unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha. Não insiste caprichosamente em alcançar algo para além das mediações — e estas são mediações históricas, nas quais está sedimentada a sociedade como um todo —, mas busca o teor de verdade como algo histórico por si mesmo. Não persegue por nenhum dado primordial, para transtorno da sociedade socializada (*vergesellschafteten Gesellschaft*), que justamente por não tolerar o que não traz a sua marca, tolere menos ainda o que lembra a sua própria omnipresença, citando necessariamente como seu complemento ideológico aquela natureza que sua própria práxis eliminou por completo. O ensaio denuncia silenciosamente a ilusão de que o pensamento possa escapar do âmbito da *thesis*, a cultu-

ra, para o âmbito da *physis*, a natureza. Fascinado pelo olhar fixo daquilo que é confessadamente derivado, as configurações do espírito, o ensaio bota a natureza ao confirmar que ela não existe mais para os homens. O seu alexandrinismo é uma resposta à ilusão de que, por sua mera existência, lilases e rouxinóis, onde a justiça universal ainda permite uma sobrevivência, podem nos convencer de que a vida ainda vive. O ensaio abandona o correio real em direção às origens, que conduz apenas ao traís derivado, ao Ser, à ideologia que duplica o que de qualquer modo já existe, sem que, no entanto, desapareça completamente a idéia de imediatidade, postulada pelo próprio sentido em mediação. Para o ensaio, todos os graus do mediado são imediatos, até que ele comece sua reflexão.

Assim como o ensaio renega os céus primordiais, também se recusa a definir os seus conceitos. A filosofia foi capaz de uma crítica completa da definição, sob os mais diferentes aspectos, em Kant, em Hegel, em Nietzsche. Mas a ciência jamais se apropriou dessa crítica. Enquanto o movimento que surge com Kant, voltado contra os resíduos escolásticos no pensamento moderno, substitui as definições verbais pela concepção dos conceitos a partir do processo em que são gerados, as ciências particulares ainda insistem, para preservar a imutável segurança de suas operações, na obrigação pré-crítica de definir os conceitos. Nesse ponto, os neopositivistas, que consideram o método científico um sinônimo de filosofia, acabam concordando com a escolástica. O ensaio, em contrapartida, incorpora a impulso anti-sistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e "imediatamente" os conceitos, tal como eles se apresentam. Estes só se tornam mais precisos por meio das relações que engendram entre si. Pois é mera superstição da ciência propedéutica pensar os conceitos como intrinsecamente indeterminados, como algo que precisa de definição para ser determi-

nado. A ciência necessita da concepção do conceito como uma *tabula rasa* para consolidar a sua pretensão de autoridade, para mostrar-se como o único poder capaz de sentar-se à mesa. Na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram. O ensaio parte dessas significações e, por ser ele próprio essencialmente linguagem, leva-as adiante: ele gostaria de auxiliar o relacionamento da linguagem com os conceitos, acolhendo-os na reflexão tal como já se encontram inconscientemente denominados na linguagem. Na fenomenologia, isso é pressentido pelo procedimento da análise de significados, só que este transforma em feriente a relação dos conceitos com a linguagem. O ensaio é mais crítico diante desse procedimento quanto diante da definição. Sem apologia, ele leva em conta a objeção de que não é possível saber com certeza os sentidos que cada um encontrará sob os conceitos. Pois o ensaio percebe claramente que a exigência de definições escritas serve há muito tempo para eliminar, mediante manipulações que fixam os significados conceituais, aquele aspecto mirante e perigoso das coisas, que vive nos conceitos. Mas o ensaio não pode, contudo, nem dispensar os conceitos universais — mesmo a linguagem que não ferientiza o conceito é incapaz de dispensá-los —, nem proceder com eles de maneira arbitrária. A exposição é, por isso, mais importante para o ensaio do que para os procedimentos que, separando o método do objeto, são indiferentes à exposição de seus conteúdos objetivados. O "como" da expressão deve salvar a precisão científica pela renúncia à delimitação do objeto, sem todavia abandonar a coisa ao arbítrio de significados conceituais decretados de maneira definitiva. Nisso, Benjamin foi o mestre insuperável. Essa precisão não pode, entretanto, permanecer atomística. O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam

um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único: em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos. O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo, sem entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual: o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método.

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar habluando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso. É verdade que esse modo de aprendizagem permanece exposto ao erro, e o mesmo ocorre com o ensaio enquanto forma; o preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte. O ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza. Torna-se verdadeiro pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados. O que ilumina

seus conceitos é um *terminus ad quem*, que permanece oculto ao próprio ensaio, e não um evidente *terminus a quo*. Assim, o próprio método do ensaio expressa sua intenção utópica. Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível: ele não constrói nenhum andaimento na estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças.

O ensaio desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvida. Ele deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro regras estabelecidas pela *Discours de la methode* de Descartes, no início da moderna ciência ocidental e de sua teoria. A segunda dessas regras, a divisão do objeto em "tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolver suas dificuldades",<sup>3</sup> esboça a análise de elementos, sob cujo signo a teoria tradicional equipara os esquemas conceituais de organização à estrutura do Ser. Mas os artefatos, que constituem o objeto do ensaio, resistem à análise de elementos e somente podem ser construídos a partir de sua idéia específica; não foi por acaso que Kant, sob esse aspecto, tratou de modo análogo as obras de arte e os organismos, embora ao mesmo tempo os tenha diferenciado, sem nenhuma concessão ao obscurantismo romântico. A totalidade não deve ser hipostasiada como algo primordial, mas

<sup>3</sup> René Descartes, *Discurso do método*. Tradução brasileira de Renato Bialli Jr. e Osiris Passolunghi, São Paulo: Abril Cultural, 1981.

tempo se deve hipostasiar os produtos da análise, os elementos. Diante de ambos, o ensaio se orienta pela idéia de uma ação recíproca, que a rigor não tolera nem a questão dos elementos nem a das elementares. Os momentos não devem ser desenvolvidos puramente a partir do todo, nem a todo a partir dos momentos. O todo é monada, e entretanto não o é, seus momentos, enquanto momentos de natureza conceitual, apontam para além do objeto específico no qual se reúnem. Mas o ensaio não os acompanha até onde eles poderiam se legitimar para além do objeto específico: se o fizesse, cairia na má-infinitude. Pelo contrário, ele se aproxima tanto do *hic et nunc* do objeto, que este é dissolvido nos momentos que o fazem vivo, em vez de ser meramente um objeto.

A terceira regra cartesiana, "conduza por ordem seus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos", contradiz fatalmente a forma ensaística, na medida em que esta parte é a mais complexa, não a mais simples e já previamente familiar. A forma do ensaio prescreve o comportamento de alguém que começa a estudar filosofia e já possui, de algum modo, uma idéia do que o espera. Ele raramente iniciará seus estudos com a leitura dos autores mais simples, cujo *comitatus* serve costuma patinar na superfície dos problemas onde deveria se deter; em vez disso, irá preferir o confronto com autores supostamente mais difíceis, que projetam retrospectivamente sua luz sobre o simples, iluminando-o como uma "passagem do pensamento em relação à objetividade". A ingenuidade do estudante que não se contenta senão com o difícil e o formidável é mais sábia do que o pedantismo maduro, cujo dedo em riste adverte o pensamento de que seria melhor entender o mais simples antes de ousar enfrentar o mais complexo, a única coisa que o atrai. Essa postergação do conhe-

cimento serve apenas para impedi-lo. Contrapondo-se ao *comitatus* da inteligibilidade, da representação da verdade como um conjunto de efeitos, o ensaio obriga a pensar a coisa, desde o primeiro passo, com a complexidade que lhe é própria, tornando-se um corretivo daquele primitivismo abusivo, que sempre acompanha a *ratio* corrente. Se a ciência, fazendo segundo seu costume, rechaça a modelos simplificadoros as dificuldades e complexidades de uma realidade antagonica e monadologicamente circunscrita, diferenciando posteriormente esses modelos por meio de um pretensio material, então o ensaio abala a ilusão desse mundo simples, lógico até em seus fundamentos, uma ilusão que se presta comodamente à defesa do *status quo*. O caráter diferenciando do ensaio não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio. O pensamento estabelecido gosta de atribuir a diferenciação à mera posição do sujeito cognoscente, acreditando com isso extinguir suas obrigações para com ela. As retumbantes denúncias científicas contra o excesso de sutileza não se dirigem, na verdade, ao método presunçoso e indigno de confiança, mas ao caráter desconcertante da coisa, que este deixa transparecer.

A quarta regra cartesiana, "fazer em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais" que se esteja certo de "nada omitir", o princípio sistemático propriamente dito, reaparece sem nenhuma alteração na polêmica de Kant contra o pensamento "apsódico" de Aristóteles. Essa regra corresponde à acusação de que o ensaio, segundo um linguajar de mestre-escola, não seria "exaustivo", ao passo que todo objeto, e certamente o objeto espiritual, comporta em si mesmos aspectos infinitamente diversos, cabendo a decisão sobre os critérios de escolha apenas à intenção do sujeito do conhecimento. A "revisão geral" só seria possível se fosse estabelecido de antemão que o objeto a ser examinado é capaz de se entregar sem reservas ao exame dos conceitos, sem deixar nenhum resto que não possa ser antecipado a



partir desses conceitos. A regra da enumeração completa das partes individuais pretende, porém, como consequência dessa primitiva hipótese, que o objeto possa ser exposto em uma cadeia contínua de deduções: uma suposição própria à filosofia da identidade. Na forma de instruções para a prática intelectual, essa regra cartesiana, assim como a exigência de definições, sobreviveu ao teorema racionalista ao qual se buscava; pois também a ciência aberta à crítica requer revisões abrangentes e continuidade de exposição. Com isso, o que em Descartes era consciência intelectual, que vigiava a necessidade de conhecimento, transforma-se na arbitrariedade de um "*forum of reflection*": na arbitrariedade de uma axiomática que precisa ser estabelecida desde o início para satisfazer a necessidade metodológica e garantir a plausibilidade do todo, sem que ela mesma possa demonstrar sua validade ou evidência. Na versão alemã, isso corresponderia ao caráter arbitrário de um "*proyecto*" *Entwurf*, que simplesmente esboçaria as suas condições subjetivas com o *pathos* de se dirigir ao próprio Ser. A exigência de continuidade na condução do pensamento tende a prejudicar a coerência do objeto, sua harmonia própria. A exposição continuada estaria em contradição com o caráter antagônico da coisa, e quanto não determinarse a continuidade como sendo, ao mesmo tempo, uma descontinuidade. No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. Ao se rebelar especificamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica. A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo antiidealista no próprio seio do idealismo. O ensaio também não deve, em seu

modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplanar a realidade fraturada. A harmonia missionária da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças dos assuntos em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar, seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução. Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra "tentativa" (*Vermuth*), na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante. O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada. Ele corrige o aspecto contingente e isolado de suas intuições na medida em que estas se multiplicam, confirmam e delimitam, em seu próprio percurso ou no mosaico de suas relações com outros ensaios, mas não na abstração que deduz suas peculiaridades. "Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca

de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.<sup>10</sup> O mal estar suscitado por esse procedimento, a sensação de que ele poderia prosseguir a bel-prazer indefinidamente, tem sua verdade e sua inverdade. Sua verdade porque o ensaio, de fato, não chega a uma conclusão, e essa sua incapacidade reaparece como paródia de seu próprio *a priori*: a ele é imputada a culpa que na verdade cabe às formas que apagam qualquer vestígio de arbitrariedade. Mas esse seu mal-estar não é verdadeiro, porque a constelação do ensaio não é tão arbitrária quanto pensa aquele subjetivismo filosófico que desloca para a ordem conceitual a coerção própria à coisa. O que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo. Ele resiste à idéia de "obra prima", que por sua vez reflete as idéias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. Sua totalidade, a unidade de uma forma construída a partir de si mesma, é a totalidade do que não é total, uma totalidade que, também como forma, não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa, que rejeita como conteúdo. Libertando-se da compulsão à identidade, o ensaio é presenteado, de vez em quando, com o que escapa ao pensamento oficial, o momento do indelével, da cur própria que não pode

ser apagada. Em Simmel, certos termos estrangeiros — *cachet*, *attitude* — revelam essa intenção, mesmo que ela não tenha sido tratada teoricamente.

O ensaio é, ao mesmo tempo, mais aberto e mais fechado do que agradaria ao pensamento tradicional. Mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação; os resultados sistemáticos nos ensaios, como por exemplo a intuição, nos estudos literários, de filosofemas já acabados e de uso disseminado, que deveriam conferir respeitabilidade aos textos, valem tão pouco quanto as trivialidades psicológicas. Mas o ensaio é também mais fechado, porque trabalha enfaticamente na forma da exposição. A consciência da não-identidade entre o modo de exposição e a coisa impõe à exposição um talção sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele apareçam, trazendo de fora não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos. Mas certamente o ensaio é cauteloso ao se relacionar com a teoria, tanto quanto com o conceito. Ele não pode ser deduzido opuditicamente da teoria — a falta cardinal de todos os últimos trabalhos ensaísticos de Lukács — nem ser uma prestação de sínteses futuras. Quanto mais a experiência espiritual busca se consolidar como teoria, agindo como se tivesse em mãos a pedra filosófica, tanto mais ela corre o risco do desastre. Apesar disso, a experiência espiritual, em virtude de seu próprio sentido, ainda se esforça para alcançar uma tal objetivação. Essa antinomia se reflete no ensaio. Assim como ele absorve conceitos e experiências externos, também absorve teorias. Só que a sua relação com elas não é uma relação de "ponto de vista". Se no ensaio essa ausência de ponto de vista deixa de ser ingênua e dependente da permanência dos objetos; se o ensaio, em vez disso, aproveita-se do

<sup>10</sup> Max Bense, "Über den Essay und seine Poesie" [Sobre o ensaio e a poesia], *Merke*, I (1967), p. 418.

relacionamento com seus objetos como um acidente contra a maldição de todo princípio, então ele efetiva, quase como paródia, a polêmica que o pensamento, de outro modo impotente, trava contra a Filosofia do mero "ponto de vista". O ensaio desvora as terras que lhe são próximas; sua tendência é sempre a de liquidar a opinião, incluindo aquela que ele toma como ponto de partida. O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence*, mais precisamente, enquanto crítica imanente de configurações espirituais e confrontação daquilo que elas são com o seu conceito. O ensaio é crítica da ideologia. "O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito. Pois quem critica precisa necessariamente experimentar, precisa criar condições sob as quais um objeto pode tornar-se novamente visível, de um modo diferente do que é pensado por um autor, e sobretudo é preciso pôr à prova e experimentar os pontos fracos do objeto; exatamente este é o sentido das suas variações experimentadas pelo objeto nas mãos de seu crítico."<sup>7</sup> Quando o ensaio é acusado de falta de ponto de vista e de relativismo, porque não reconhece nenhum ponto de vista externo a si mesmo, o que está em jogo é justamente aquela concepção de verdade como algo "pronto e acabado", como uma hierarquia de conceitos, concepção destruída por Hegel, que não gostava de pontos de vista: aqui o ensaio toca o seu extremo, a filosofia do saber absoluto. Ele gostaria de poder curar o pensamento de sua arbitrariedade, ao incorporá-la de modo reflexionante ao próprio procedimento, em vez de mascará-la como imediatez.

É certo que essa filosofia permaneceu acurada à incoerência de criticar o abstrato conceito supremo, o mero "resultado", em nome do processo em si mesmo descontínuo, e ao mesmo

<sup>7</sup> Bense, *op. cit.*, p. 420.

tempo continuar falando, segundo o costume idealista, em "medo dialético". Por isso, o ensaio é mais dialético do que a dialética, quando esta discorre sobre si mesma. Ele toma a lógica hegeliana ao pé da letra: a verdade da totalidade não pode ser jogada de modo imediato contra os juízos individuais, nem a verdade pode ser limitada ao juízo individual; a pretensão da singularidade à verdade deve, antes, ser tomada literalmente, até que sua inverdade torne-se evidente. O aspecto não completamente resolvido de cada detalhe ensaístico, seu caráter audacioso e antecipatório, ao abraçando outros detalhes como sua negação; a inverdade, na qual o ensaio conscientemente se deixa entredar, é o elemento de sua verdade. Sem dúvida, o inverdadeito também reside em sua mera forma, na medida em que o ensaio se refere a entidades culturalmente pré-formadas, portanto derivadas, como se estas fossem entidades em si. No entanto, quanto mais energicamente o ensaio suspende o conceito de algo primordial, recusando-se a desfiar a cultura a partir da natureza — tanto mais radicalmente ele reconhece a essência natural da própria cultura. Nela se perpetua, até hoje, a cega conexão natural, o mito; e o ensaio reflete justamente sobre isso, a relação entre natureza e cultura é o seu verdadeiro tema. Não por acaso, em vez de "reduzi-los", o ensaio mergulha nos fenômenos culturais como numa segunda natureza, numa segunda imediatez, para suspender dialeticamente, com sua tenacidade, essa fusão. Como a filosofia da origem, ele também não se deixa enganar acerca da distinção entre a cultura e o que está por trás dela. Mas a cultura não é, para o ensaio, um epifenômeno que se sobrepõe ao Ser e deve, portanto, ser destruído; o que subjaz à cultura é em si mesmo *réel*, algo construído: a falsa sociedade. Por isso, para o ensaio, a origem vale tão pouco quanto a superestrutura. O ensaio deve sua liberdade na escolha dos objetos, sua soberania diante de todas as "peintades" do fato concreto ou da teoria,

ao modo como percebe todos os objetos como estando igualmente próximos do centro: próximos ao princípio que a todos enfeita. O ensaio não glorifica a preocupação com o primordial como se esta fosse mais primordial do que a preocupação com o mediado, pois a própria primordialidade é, para ele, objeto de reflexão, algo negativo. Isso corresponde a uma situação em que essa primordialidade, enquanto ponto de vista do espírito em meio ao mundo socializado, converteu-se em mentira. Uma mentira que atinge desde a conversão de conceitos históricos de línguas históricas em "palavras primordiais" (*Urwörter*), até o ensaio acadêmico de *creative writing*, o primitivismo artesanal produzido em escala industrial, a flauta dos *e e o finger pointing*, nos quais a necessidade pedagógica se faz passar por virtude metafísica. O pensamento não é poupado pela rebelião baudelairiana da poesia contra a natureza enquanto reserva social. Também os paraísos do pensamento ainda são apenas paraísos artificiais, por onde passeia o ensaio. Pois, nas palavras de Hegel, não há nada entre o céu e a terra que não seja mediado, o pensamento só permanece fiel à ideia de mediabilidade através do mediado, tornando-se presa da mediação assim que aborda imediatamente o imediato. Astuciosamente, o ensaio apega-se aos textos como se estes simplesmente existissem e tivessem autoridade. Assim, sem o engodo do primordial, o ensaio garante um chão para os seus pés, por mais duvidoso que este se a, algo comparável à antiga exegese teológica das Escrituras. A tendência, porém, é oposta, uma tendência crítica: ao confrontar os textos com o seu próprio conceito enfleco, com a verdade visada por cada um, mesmo quando não a tinham em vista, o ensaio pretende abalar a pretensão da cultura, levando-a a meditar sobre sua própria inverdade, essa aparência ideológica na qual a cultura se manifesta como natureza decaída. Só o olhar do ensaio, a segunda natureza, toma consciência de si mesma como primeira natureza.

Se a verdade do ensaio move-se através de sua inverdade, então ela deve ser buscada não na mera contraposição a seu elemento instancero e proscrito, mas nesse próprio elemento, nessa instabilidade, na falta daquela solidez que a ciência transfere, como requisito, das relações de propriedade para o espírito. Aqueles que acreditam ser necessário defender o espírito contra a falta de solidez são seus inimigos: o próprio espírito, uma vez emancipado, é instável. Quando o espírito deseja mais do que a mera repetição e organização administrativas daquilo que já existe, ele acaba abrindo seu flanco: a verdade, fora desse jogo, seria apenas tautologia. O ensaio, portanto, também é historicamente aparentado com a retórica, que a mentalidade científica, desde Descartes e Bacon, queria extirpar, até ela acabar se degradando, com toda coerência, em uma ciência  *sui generis*  da era científica: a das comunicações. Talvez a retórica tenha sido sempre o pensamento adaptado à linguagem comunicativa. Esse pensamento tinha como objetivo a satisfação imediata, ainda que vertical, dos ouvintes. Justamente na autonomia da exposição, que o distingue da comunicação científica, o ensaio conserva vestígios daquele elemento comunicativo dispensado pela ciência. No ensaio, as satisfações que a retórica quer proporcionar ao ouvinte são sublimadas na ideia de uma felicidade da liberdade face ao objeto, liberdade que dá ao objeto a chance de ser mais ele mesmo do que se fosse inserido impiedosamente na ordem das ideias. A consciência científica, dirigida contra toda representação antropomórfica, sempre foi comprometida com o princípio de verdade e, como este, inimiga de qualquer felicidade. Embora a felicidade tenha de ser o objetivo de toda dominação da natureza, ela ao mesmo tempo se apresenta como uma regressão à mera natureza. Isso é evidente mesmo nas filosofias mais elevadas, até em Kant e Hegel. Apesar de terem o seu *push* na ideia absoluta de razão, essas filosofias ao mesmo tempo

denigrem a razão como algo insulente e destespitoso, tão logo ela põe em questão o que está em vigor. Contra essa tendência, o ensaio salva um momento da sofística. A hostilidade do pensamento crítico oficial em relação à felicidade é perceptível sobretudo na dialéctica transcendental de Kant, que gostaria de eternizar as fronteiras traçadas entre o entendimento e a especulação, para impedir, segundo a metáfora característica, "o divagar por mundos ureligiosos". Enquanto a razão, na sua auto-crítica kantiana, pretende manter os dois pés no chão, deverido fundamentar a si mesma, ela tende, por seu mais íntimo princípio, a se fechar hermeticamente contra qualquer coisa nova, combatendo toda e qualquer curiosidade, que corresponde justamente ao princípio de prazer do pensamento, também endossado pela ontologia existencial. Aquilo que Kant reconhece, em termos de conteúdo, como a finalidade da razão, a constituição da humanidade, a utopia, é impedido pela forma, por sua teoria do conhecimento, que não permite à razão ultrapassar o âmbito da experiência, reduzido, no mecanismo do *metu material* e das categorias invariantes, ao que já existia desde sempre. O objeto do ensaio é, porém, o novo como novidade, que não pode ser traduzido de volta ao antigo das formas estabelecidas. Ao refletir o objeto sem violentá-lo, o ensaio se queixa, silenciosamente, de que a verdade trouxa a felicidade e, com ela, também a si mesma; é esse lamento que provoca a ira contra o ensaio. O caráter persuasivo da comunicação, no ensaio, é alienado de seu objetivo original, de modo análogo à mudança de função de determinados procedimentos na música autônoma, convertendo-se em pura determinação da exposição como tal, elemento coercitivo de sua construção, que, sem copiar a música, gostaria de reconstruí-la a partir de seus *nomena disjecta* conceituais. Mas as escandalosas transições da retórica, nas quais a associação livre, a ambigüidade das palavras e a omissão da síntese lógica facili-

taam o trabalho do ouvinte, debilitando-o para depois submetê-lo à vontade do orador, acabam se mesclando, no ensaio, ao teor de verdade. Suas transições repudiam as deduções conclusivas em favor de conexões transversais entre os elementos, conexões que não têm espaço na lógica discursiva. O ensaio não utiliza equívocos por negligência, ou por desconhecer o veto cientificista que recaí sobre eles, mas para recuperar aquilo que a crítica do equívoco, a mera distinção de significados, raramente alcançou: para reconhecer que, quando uma palavra abrange diversos sentidos, a diversidade não é inteiramente diversa; muito pelo contrário, a unidade da palavra chamaria a atenção para uma unidade, ainda que oculta, presente na própria coisa, uma unidade que, entretanto, não deve ser confundida com afinidades linguísticas, como costumam fazer as atuais filosofias reacionárias. Também aqui o ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva, uma lógica que, entretanto, não pode simplesmente ser posta de lado, mas sim deve ser superada em astúcia no interior de suas próprias formas, por força da insistência da expressão subjetiva. Pois o ensaio não se encontra em uma simples oposição ao procedimento discursivo. Ele não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente. Não deve haver espaço para meras contradições, a não ser que estas estejam fundamentadas em contradições do próprio objeto em questão. Só que o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. Não os deriva de um princípio, nem os oferece de uma seqüência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e si a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos. Em comparação com as formas em que um conteúdo já pronto é co-

municado de modo indiferente. O ensaio é mais dinâmico do que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto. Mas, ao mesmo tempo, ele também é mais estático, por ser uma construção baseada na justaposição de elementos. É somente nisso que reside a sua afinidade com a imagem, embora esse caráter estático seja, ele mesmo, fruto de relações de tensão até certo ponto imobilizadas. A serena flexibilidade do raciocínio do ensaísta obriga-o a uma intensidade maior que a do pensamento discursivo, porque o ensaio não procede cega e automaticamente como este, mas sim precisa a todo instante refletir sobre si mesmo. É certo que essa reflexão não abrange apenas a sua relação com o pensamento estabelecido, mas igualmente também sua relação com a retórica e a comunicação. Se não, aquilo que se pretende supracientífico torna-se mera vaidade pré-científica.

A atualidade do ensaio é a do anacrônico. A hora lhe é mais desfavorável do que nunca. Ele se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos, e onde o que não é talhado segundo o padrão do consenso é excluído ao ser elogiado hipocritamente como "inovativo" ou "estimulante"; e, por outro lado, uma filosofia que se acomoda ao resto vazio e abstrato, ainda não completamente tomado pelo empreendimento científico, e que justamente por isso é visto pela ciência como objeto de uma ocupação de segunda ordem. O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se emendam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças adormecidas. Ele se esforça em chegar à concreção do teor determinado no espaço e no tempo; quer construir uma conjunção de conceitos análoga

ao modo como estes se acham conjugados ao próprio objeto. Ele escapa à ditadura dos atributos que, desde a definição do *Bonum quare* de Platão, foram prescritos às idéias como "existindo eternamente, não se modificando ou desaparecendo, nem se alterando ou restringindo"; "um ser por si e para si mesmo eternamente uniforme"; e entretanto o ensaio permanece sendo "idéia", na medida em que não capitula diante do peso do existente, nem se curva diante do que apenas é. Ele não mede esse peso, porém, segundo o parâmetro de algo eterno, e sim por um entusiástico fragmento tardio de Nietzsche: "Supondo que digamos sim a um único instante, com isso estamos dizendo sim não só a nós mesmos, mas a toda existência. Pois não há nada apenas para si, nem em nós e nem nas coisas; e se apenas por uma única vez nossa alma tiver vibrado e ressoado de felicidade, como uma corda, então todas as eternidades foram necessárias para suscitar esse evento — e nesse único instante de nosso 'sim' toda eternidade terá sido aprovada, redimida, justificada e afirmada".<sup>8</sup> Só que o ensaio ainda desconfia dessa justificação e afirmação. Para essa felicidade, sagrada para Nietzsche, o ensaio não conhece nenhum outro nome senão o negativo. Mesmo as mais altas manifestações do espírito, que expressam essa felicidade, também são culpadas de trapor obstáculos a ela, na medida em que continuam sendo apenas espírito. É por isso que a lei, formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *Werke*, vol. 10 Leipzig, 1908, p. 200. *Die Willen zur Macht* [A vontade de potência], § 1113.

## Sobre a ingenuidade épica

"Tal como a vista da terra distante é agradável aos ruínfragos, / quando, em mar alto, o navio de boa feitura Posídeo / faz voçobrar, sob o impulso dos ventos e de onças furiosas: / ... / / e ledus pisam a praia, enfim, tendo da Morte escapado; / do mesmo modo a Penélope a vista do esposo era cara / sem que pudesse dos cândidos braços, enfim, desprendê-lo."<sup>1</sup> Se a *Odisseia* fosse medida por estes versos, pela parábola da felicidade do casal enfim reunido, tomada não meramente como uma metáfora inserida na obra, mas como o tema da narrativa, posto a um momento final do texto, então ela não seria nada mais do que a tentativa de dar ouvidos ao ritmo insistente do mar ferindo a costa rochosa, a descrição paciente do modo como a água submerge os recifes para depois recuar marulhando, enquanto a terra firme brilha em sua mais profunda cor. Esse murmúrio é o som

<sup>1</sup> Harmon, *Odisseia*, XXIII, 254 w. Tradução de Carlos Alberto Nunes. A tradução citada por Adorno é a de Volk: "Und wie erfreulich das Land leucht am meeren, / Alantzen erheben, / Und wie Poseidon, / Als die der wege Schiff in die Welt der Schönheit, durch die Gänge der Orken und gewaltigen Brandung, / ... / Und wie sie jetzt erliegen, sie Land, dem Verliesen entrinnen. / So ist dir nach erfreulich der Anblick des Gemahls: / Und so ist auch um das Haus die Liliennarke geschlungen".

do discurso épico, no qual o sólido e inequívoco encontra-se com o fluido e ambíguo, apenas para novamente se despedir. A maré amorfa do mito é a mesmice, o *relato* da narrativa é porém o diferente, e a identidade impiedosamente rígida que fixa o objeto épico serve justamente para alcançar sua própria diferenciação, sua não-identidade com o meramente idêntico, com a monotonia não-articulada. As epopeias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome.

Mas, porque o narrador encara o mundo do mito como sua matéria, esta sua abordagem, hoje tomada impossível, sempre foi contraditória. O discurso racional e comunicativo do narrador, com sua lógica que subsume e torna semelhante tudo o que é relatado, agarra-se ao mito em busca de algo concreto e ainda distinto da ordem niveladora do sistema conceitual — esse tipo de mito tem a mesma essência, entretanto, daquela redondilância que desperta, na *ratio*, para a autoconsciência. O narrador foi desde sempre aquele que resistia à fungibilidade universal, mas a que ele tinha para relatar, historicamente e até mesmo hoje, já era sempre algo fungível. Em toda épica reside, portanto, um elemento anacrônico: tanto no arcaísmo homérico da invocação à musa, que deveria auxiliar a proclamação do extraordinário, como nos esforços desesperados de Striffrer e do último Goethe para disfarçar as relações burguesas em uma realidade primordial, aberta a palavra exata como se fosse um nome. Mas essa contradição, desde que existem as grandes epopeias, vem se sedimentando no procedimento do narrador como o elemento característico da poesia épica, que costuma ser sablinhado com sua objetividade [*Gegenständlichkeit*]. Diante do estado de consciência esclarecido, ao qual pertence o discurso narrativo, um estilo caracterizado por conceitos gerais, esse elemento objetivo aparece sempre como um elemento de estupidez, uma incompreen-

são ou ignorância que empaca no particular, mesmo quando este já está dissolvido no universal. A epopeia imita o fascínio do mito, mas para amenizá-lo. Karl Theodor Preuss chamou essa atitude de "estupidez primordial" [*Urdummheit*], e Gilbert Murray caracterizou justamente assim o primitivo estágio da religião grega,<sup>2</sup> a fase que antecede a época olímpico-homérica. Nessa fixação rígida do relato épico em seu objeto, destinada a romper o poder de intimidação daquele que a palavra identificadora ou seu olhar nos olhos, o narrador passa a controlar, ao mesmo tempo, o gesto do medo. A ingenuidade é o preço que deve ser pago, e a visão tradicional contabiliza isso como ganho. O tradicional elogio dessa estupidez da narração, que emerge apenas na dialética da forma, acabou transformando a estupidez em uma ideologia restauradora, cujo último resíduo está à venda na falsa conclusão da antropologia filosófica arcaica.

Mas a ingenuidade épica não é apenas uma mentira, destinada a manter a mentalidade geral afastada da intuição cega do particular. Por ser um empreendimento antimatemático, ela se destaca no esforço iluminista e positivista de aderir fielmente e sem distorção aquilo que uma vez aconteceu, exatamente do jeito como aconteceu, quebrando assim o feitiço exercido pelo acontecido, o mito em seu sentido próprio. Ao apegar-se, em sua limitação, ao que aconteceu apenas uma vez, o mito adquire um traço característico que transcende essa limitação. Pois o acontecimento singular não é simplesmente uma tímida resistência contra a abrangência e universalidade do pensamento, mas também o mais íntimo anseio do pensamento, a forma lógica de uma

<sup>2</sup> Cf. G. Murray, *Five ages of Greek religion*, Nova York: Columbia University Press, 1925, p. 16; cf. <sup>3</sup> von Wilamowitz-Möller, *Der Glaube der Hellenen*, I, p. 8.



efetividade não mais cercada pela dominação social e pelo pensamento classificatório que nela se baseia: a reconciliação do conceito com seu objeto. Na ingenuidade épica vive a crítica da razão burguesa. Ela se agarra àquele a possibilidade de experiência que foi destruída pela razão burguesa, pretensamente fundada por essa própria experiência. O limite à exposição de um único objeto é o corretivo da limitação que afeta todo pensamento, na medida em que este, graças a sua operação conceitual, esquece seu objeto singular, recobrindo-o com o conceito, em vez de compreendê-lo. Assim como é fácil ridicularizar a simplicidade homérica, que era ao mesmo tempo já o contrário da simplicidade, ao evocá-la maliciosamente como argumento contra o espírito analítico, assim também seria fácil mostrar o acanhamento de *Martin Salander*, o último romance de Gottfried Keller, reprovável na concepção do livro o sentencioso "como são ruins os homens de hoje", que trata a ignorância pequeno-burguesa acerca das razões econômicas da crise e dos pressupostos sociais dos "anos de fundação" (*Gründerjahre*), ignorando assim o essencial. Mas é apenas essa ingenuidade, novamente, que permite a alguém narrar os primórdios do capitalismo tardio, uma era repleta de desgraças, apropriando-se desse momento pela *ironia*, em vez de simplesmente relatá-lo e, por meio de um proleto que se relaciona com o tempo como um mero index, rebaixá-lo com um ar enganador de atualidade a um nada incapaz de propiciar qualquer memória. Nessa recordação daquilo que no fundo não se deixa mais recordar, Keller expressa em sua descrição dos dois advogados trapaceiros, irmãos gêmeos e duplos um do outro, um quê de verdade, justamente a verdade sobre a fungibilidade hostil à memória, que só seria alcançada por uma teoria que determinasse de forma transparente, a partir da experiência da sociedade, a perda da experiência. Graças à ingenuidade épica, o discurso narrativo, em cuja atitude diante do pas-

sado vive sempre um elemento de apologia, que justifica a ocorrência como algo digno de nota, corrige a si mesmo. A precisão da linguagem descritiva busca compensar a inverdade de todo discurso. O impulso que leva Homero a descrever um escudo como uma paisagem, elaborando uma metáfora para a ação até o ponto em que, tornada autônoma, ela rasga a trama da narrativa, é o mesmo impulso que levou Goethe, Stifter e Keller, os maiores narradores alemães do século XIX, a detestar e parar em vez de escrever, e os estudos arqueológicos de Flaubert podem muito bem ter sido inspirados por este mesmo impulso. A tentativa de emancipar da razão reflexionante a exposição é a tentativa já desesperada da linguagem, quando leva ao extremo sua vontade de determinação, de se curar da manipulação conceitual dos objetos, o negativo de sua intencionabilidade, deixando aflorar a realidade de forma pura, não perturbada pela violência da ordem classificatória. A estupidez e orgueira do narrador — não é por acaso que a tradição concebe Homero como um cego — já expressa a impossibilidade e desesperança dessa iniciativa. É justamente o elemento objetivo da epopéia, contraposto de modo extremo a toda especulação e fantasia, que conduz a narrativa, através de sua impossibilidade dada *a priori*, ao limite da loucura. As últimas novelas de Stifter testemunham com extrema clareza a passagem da fidelidade ao objeto à obsessão maníaca, e nenhuma narrativa jamais participou da verdade sem ter encaixado o abismo no qual mergulha a linguagem, quando esta pretende se transformar em nome e imagem. A prudência homérica não é uma exceção. Quando no último canto da *Odisseia*, na segunda descida ao mundo dos mortos (*nekéia*), a alma do pretendente Antímedonte relata à alma de Agamemnon a vingança de Odíseo e de seu filho, encontram-se os seguintes versos: "Dis pretendentes a Morte eles ambos, ali, combateram. / Voltam, depois, para a bela cidade. A saber, Telêmaco foi / antes do pai,

pois Odisseu se atrasou por vontade".<sup>4</sup> Este "a saber" (*nämlich*) mantém, em virtude da coerência, a forma lógica da explicação ou da afirmação, enquanto o conteúdo da frase, uma declaração puramente expositiva, não é coerente com a frase anterior. No minúsculo contra-senso da partícula de coordenação, o espírito da linguagem narrativa, lógico-intencional, colide com o espírito da representação sem palavras, da qual se ocupa essa linguagem, e assim a própria forma lógica da coordenação ameaça enviar os pensamentos que nada coordenam, e que na verdade não são pensamentos propriamente ditos, para o exílio de uma região onde a sintaxe e a matéria se perderam uma da outra. A matéria reforça sua supremacia ao mentir para a forma sintática que pretende abaniná-la. É este, porém, o elemento épico, o elemento genuinamente antigo, presente no delírio de Hölderlin. O poeta "An die Hoffnung" [À esperança], diz: "Im grünen Tale, dort, wo der frische Quell / Vom Berge säglich rauscht und die liebliche / Zerluse mir am Herbsttag aufblüht, / Dort, in der Stille, du tödest, will ich / Dich suchen, oder wenn in der Mitternacht / Das unsichthare Leben im Haine wallt, / Und über mir die immerfrühen / Blumen, die blühenden Sterne glänzen"<sup>5</sup> [No verde vale, lá onde

<sup>4</sup> Odisseu, XXIV, 145-55. "Beide, da über der breiter rautenförmigen Mund sie geschlagen, / Können zur prägnanten Stille des Ichters, nämlich Odisseu: / Dagegen wolle das Wort mit Telemachus früher gesprochen." [Ciramos a tradução brasileira de Carlos Alberto Nunes, com modificações necessárias a compreender do do verso de Adama.]

<sup>5</sup> Schückel traduz: "na verdade Odisseu não está atrás!" (e na verdade Odisseu não ficou para trás!). A tradução literal de "e assim" uma partícula de reforço, e não de explicação, não muda em nada o caráter enigmático da passagem.

<sup>6</sup> Friedrich Hölderlin, *Gesamtausgabe des Josef Perle*; tradução de Zanker (apud), La poap. ed., p. 39. Entre Verl e Hölderlin há conexões históricas e teóricas.

a fresca fonte / Desce a manzanha, murmurando a cada dia, / E a amável sempre-viva no outono me floresce, / Nessa tranqüila paz, querida, pretendi / Te buscar, tu quando, à meia-noite, / A vida invisível ressa na floresta, / E sobre mim as flutes sempre felizes, / As estrelas, descobrem briliando]. Este "ou", assim como as partículas usadas freqüentemente por Trakl, equivalem ao "a saber" homérico. Enquanto a linguagem, para continuar sendo de fato linguagem, ainda pretende nessas expressões ser a síntese judiciosa dos nexos entre as coisas, ela renuncia ao juízo quando usa palavras que dissolvem justamente esse nexo. Na concatenação épica, onde a condução do pensamento enfim encontra repouso, a linguagem abre mão de seu direito ao juízo, embora ao mesmo tempo continue sendo, inevitavelmente, juízo. O fluxo de pensamento, no qual se configura o sacrifício do discurso, é a fuga da linguagem de sua prisão. Se em Homero, como resalta Thomson, a metáfora ganha autonomia diante do conteúdo e da trama,<sup>6</sup> então nela também se expressa a mesma hostilidade em relação ao comprometimento da linguagem no contexto das intenções. A imagem desenvolvida pela linguagem acaba esquecendo seu próprio significado, para incorporar na imagem a própria linguagem, em vez de tornar a imagem transparente ao sentido lógico do contexto. Nas grandes narrativas, a relação entre imagem e ação é invertida. Testemunha disso é a técnica de Goethe nas *Afinidades eletivas* e nos *Anos de peregrinação*, onde novelas imagéticas e intermitentes refletem a essên-

<sup>6</sup> "Ninguém nega que símbolos se dão: mas têm sido usados constantemente desde os primórdios da linguagem humana [...]. Mas, além disso, há outros que, como vimos, formalmente são símboles, mas na realidade são identificações ou transmutações forçadas" (J. A. R. Thomson, *Studies on the Odyssey*, Oxford, 1914, p. 7). As metáforas são, portanto, vestígios do processo histórico.

cia do que está sendo apresentado. As interpretações alegóricas de Homero, como a fantosa "odisséia do espírito" formulada por Schelling,<sup>7</sup> seguem o mesmo caminho. Não que os poemas épicos tenham sido ditados pela intenção alegórica. Mas o poder da tendência histórica sobre a linguagem e o assunto é neles tão grande, que, ao longo das relações entre subjetividade e mitologia, os homens e as coisas se transformaram, em virtude da cegueira com a qual a épica entrega-se à exposição, em meros cenários, nos quais aquela tendência histórica torna-se visível, justamente onde o contexto pragmático e lingüístico mostra-se frágil. "Não são indivíduos, mas ideias que lutam entre si", diz um fragmento de Nietzsche sobre a "questão homérica".<sup>8</sup> A conversão objetiva da pura exposição, alheia ao significado, em alegoria objetiva é o que se manifesta tanto na desintegração lógica da linguagem épica quanto no descolamento da metáfora em meio ao curso da ação literal. Só quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional.

<sup>7</sup> Cf. Schelling, *Werke*, vol. 2, Leipzig, 1907, p. 302. "Sistema do idealismo transcendental". A propósito, Schelling mais tarde rezeou expressamente na *Filosofia da arte* a interpretação alegórica de Homero.

<sup>8</sup> Nietzsche, *Werke*, vol. 9, p. 287.

## Posição do narrador no romance contemporâneo

A tarefa de resumir em poucos minutos algo sobre a situação atual do romance, enquanto forma, obriga a destacar um de seus momentos, ainda que isso seja uma violência. O momento destacado será o da posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no *Don Quixote*, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados "fantásticos", tentavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não relece mais nenhuma matéria sem transformá-la, suplantando assim o preceito épico da objetividade (*Gegenständlichkeit*). Quem ainda hoje mergulhasse no domínio do objeto, como fazia por exemplo Stifter, e buscasse o efeito gerado pela plenitude e plasticidade daquilo que é contemplado e humildemente acolhido, seria fur-

çado ao gesto da imitação artesanal. Tornar-se-a culpado da ausência de entreatar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo tem sentido, e acalmaria no *kitsch* intragável da arte regional. As dificuldades não são menores no que concerne à própria coisa. Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constrange à ficção do relato. Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva.

Seria mesquinho rejeitar sua tentativa como uma excêntrica arbitrariedade individualista. O que se desintegrou foi a identidade da experiência: a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de "sentar-se e ler um bom livro" são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se apro-

ximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo, a disseminada subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.

Não está excluída da crise da objetividade literária a esfera da psicologia, na qual justamente aqueles produtos se instalam como se estivessem em casa, embora o resultado seja infeliz. Também o romance psicológico teve seus objetos substituídos diante do próprio narrar: com razão observou-se que, numa época em que os jornalistas se embriagavam sem parar com os feitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência, sobretudo a psicanálise freudiana, há muito tinha deixado para trás aqueles achados do romancista. Aliás, esse tipo de louvor repleto de frases feitas acabou não atingindo o que de fato havia era Dostoiévski: se porventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia do caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí. É exatamente nisso Dostoiévski é avançado. Não é apenas porque o positivo e o tangível, inchando a facticidade da interioridade, foram confiscados pela informação e pela ciência que o romance foi forçado a competir com esses aspectos e a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e verbalmente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz o *juhabut*, apenas o auxilia na produção do *vagado*. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom*

*Jane*, de Fiedling, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas. Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e deplorable estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

Tudo isso dificilmente tem lugar nas elocutórias conscientes do romancista, e há razão para supor que, onde essa intervenção ocorre, como nos romances extremamente ambiciosos de Hermann Broch, o resultado não é dos melhores para o que é configurado artisticamente. Muito pelo contrário, as modificações históricas da forma acabam se convertendo em suscetibilidade ilusória crítica dos autores, e o alcance de sua atuação como instrumentos capazes de registrar o que é reivindicado ou repellido é um componente essencial para a determinação de seu nível artístico. Em matéria de suscetibilidade contra a forma do relato, ninguém superou Marcel Proust. Sua obra pertence à tradição do romance realista e psicológico, na linha da extrema dissolução subjetivista do romance, uma tradição que leva, sem qualquer continuidade histórica em relação ao autor francês, a obras como *Niels Lyng* de Jacobsen e *Molie Larviks Brigge* de Rilke. Quanto mais firme o apego ao realismo da exterioridade, ao gesto do "foi assim", tanto mais cada palavra se torna um mero "como se", aumentada ainda mais a contradi-

ção entre a sua pretensão e o fato de não ter sido assim. Mesmo a pretensão immanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisa ser comprovada, e a precisão de Proust, impelida ao quinhênicum, sua técnica mitológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos, nada mais é do que um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova, sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma. Proust não poderia, por exemplo, ter colocado no início de sua obra o relato de uma coisa real, como se ela tivesse realmente existido. Por isso seu rito de romances se inicia com a lembrança do moço com uma criança adormecida, e todo o primeiro livro não é senão um desdobramento das dificuldades que o mesmo enfrenta para adormecer, quando sua querida mãe não lhe dá o beijo de boa-noite. O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do toco de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior — atribua-se a técnica o nome de *monologue intérieur* — e qualquer coisa que se desetrele no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante do adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da rutinação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. Partindo de pressupostos inteiramente diferentes, e num espírito totalmente diverso, os romances do Expressionismo alemão — por exemplo, o *Verbumselve Student* [Estudante fanista], de Gustav Sack — tinham em vista algo semelhante. O empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade.

O romance tradicional, cuja ilusão talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro linguístico. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e — em Flaubert — na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída da ambição da empiria, com a qual ela está comprometida. Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. Hoje em dia, esse tabu, com o caráter ilusório do que é representado, também perde sua força. Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno, não só em Proust, mas igualmente no *Cidre dos Macdeiros felizes*, no último Thomas Mann, no *Homem em qualidade* de Musil, a reflexão rompe a pura imanência da forma. Mas essa reflexão, apesar do nome, não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é uma tomada de partido contra a menina da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentarista dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. A violação da forma é inerente a seu próprio sentido. Só hoje a ambigüidade de Thomas Mann, que não pode ser reduzida a um sarcasmo derivado do conteúdo, torna-se inteiramente compreensível, a partir de sua função como recurso de construção da forma: o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real, uma pretensão da qual nenhuma de suas palavras pode, entretanto, escapar. Isso ocorre de modo mais evidente na fase tardia, em *Der Erwählte* [O eleito] e em *Die Betrogene* [A mulher traída], onde o escritor, brincando com um motivo romântico, reconhece, pelo com-

portamento da linguagem, o caráter de "palco italiano" da narrativa, a irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro.

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor, a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. O procedimento de Kafka, que encolhe completamente a distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos quais é possível aprender mais sobre o romance contemporâneo do que em qualquer das assim chamadas situações médias "típicas". Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antipática a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a amiação estética dessa situação. A distância é também encolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido. Se neles se anuncia a fraqueza de um estado de consciência que não tem fôlego suficiente para tolerar sua própria representação estética, e que quase não produz mais homens capazes dessa representação, então isso significa que, na produção mais avançada, que não permanece estranha a essa fraqueza, a abolição da distância é um mandamento da própria forma, um

dos meios mais eficazes para atravessar o contexto do primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do po-  
ativo. Não que, necessariamente, como em Kafka, a figuração  
do imaginário substitua a do real. Kafka não pode ser tomado  
como modelo. Mas a diferença entre o real e a *imago* é cancela-  
da por princípio. É comum nos grandes romancistas dessa época  
que a velha exigência romanesca do "é assim", pensada até o  
límite, desencadeie uma série de proto-imagens históricas, tam-  
bém na memória involuntária de Proust, quanto nas parábolas de  
Kafka e nos empregos epícos de Joyce. O sujeito literário,  
quando se declara livre das convenções da representação do ob-  
jeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a impre-  
maciã do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monó-  
logo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada  
de várias maneiras do refugo da primeira, uma linguagem de  
coisa, deterioradamente associativa, como a que encontramos no mo-  
nólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros  
alienados da linguagem primeira, que constituem a massa. Qua-  
renta anos atrás, em sua *Teoria do romance*, Lukács perguntava  
se os romances de Dostoiévski seriam as pedras basilares das épi-  
cas futuras, caso eles mesmos já não fossem essa épica. De fato,  
os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade  
liberada é levada por sua própria força de gravidade a converteir-  
se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São  
testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si  
mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo  
como está um dia paucou enfiar o mundo pleno de sentido.  
Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a  
ambigüidade das que não se dispõem a decidir se a tendência  
histórica que registram é uma recada na barbárie ou, pelo con-  
trário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas  
se sentem à vontade demais no barbarismo. Nenhuma obra de

arte moderna que valha alguma coisa deixa de encontrar prazer  
na dissonância e no abandono. Mas, na medida em que essas  
obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror,  
reiterando toda a felicidade da contemplação à prova de tal ex-  
pressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média ofe-  
rece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu  
ao indivíduo da era liberal. Essas obras estão acima da contri-  
vênia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa  
entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte  
destrutível. Karl Kraus formulou certa vez a idéia de que tudo  
aquilo que em suas obras fala moralmente, enquanto realidade  
corporea e não-estética, lhe foi concedido exclusivamente sob a  
lei da linguagem, ou seja, em nome da arte pela arte. O enco-  
lhimento da distância estética e a conseqüente capitulação do ro-  
manço contemporâneo diante de uma realidade demasiado po-  
derosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigura-  
da em *imago*, é uma demanda inerente aos caminhos que a  
própria forma gostaria de seguir.

## Palestra sobre lirica e sociedade

O anúncio de uma palestra sobre lirica e sociedade deve provocar, em muitos dos senhores, um certo desconforto. Estão esperando uma dessas considerações sociológicas que podem ser alinhavadas a bel-prazer sobre qualquer objeto, assim como há cinquenta anos se inventavam psicologias e, há trinta, fenomenologias de todas as coisas imagináveis. Além disso, ficarão desconfiados de que o exame das condições sob as quais determinadas configurações [*Gestalten*] foram criadas e recebidas quer se intruameter no lugar da experiência delas mesmas, de que subordinações e relações deixarão de lado a percepção da verdade ou inverdade do próprio objeto. Os senhores levantarão a suspeita de que um intelectual pode acabar se tornando culpado daquilo que Hegel reprovava no "intelecto formal", ou seja, por ter uma perspectiva geral do todo, ficar acima da existência singular de que fala, isto é, simplesmente não vê-la, apenas etiquetá-la. O que incomoda em um procedimento como este será especialmente sensível, para os senhores, no caso da lirica. Afinal, trata-se de manusear o que há de mais delicado, de mais frágil, aproximando-o justamente daquela engrenagem, de cujo contínuo o ideal da lirica, pelo menos no sentido tradicional, sempre pretendeu se resguardar. Uma esfera de expressão que tem sua



essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo *pathos* da distância, como no caso de Baudelaire ou de Nietzsche, deve ser arrogantemente transformada, por esse tipo de consideração, no contrário do modo como concebe a si mesma. Quem seria capaz de falar de Lírica e sociedade, perguntaria, senão a guéru totalmente desamparado pelas nuvens?

Obviamente, essa suspeita só pode ser enfrentada quando composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão carinhosa nesse sentido. Pois o *reim* [*Gedicht*], de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volunté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individual eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal mítico, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição Lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individualização, o universal. O risco peculiar assumido pela Lírica, entretanto, é que seu princípio de individualização não ganhe nunca que algo necessário e autêntico venha a ser produzido. Ela não

tem o poder de evitar por completo o risco de permanecer na contingência de uma existência meramente isolada.

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Não entende aquilo que o poeta diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade, mas ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-criada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individualização. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal, e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. O material próprio dessa configuração, os conceitos, não se esgota na mera intuição. Para poderem ser esteticamente infindos, os conceitos sempre querem ser também pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, ser sustado.

Esse pensamento, porém, a interpretação social da lírica, como aliás de todas as obras de arte, não pode portanto ter em mira, sem mediação, a assim chamada posição social ou a inserção social dos interesses das obras ou até de seus autores. Tem de estabelecer, em vez disso, como o *sofó* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostra em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa. O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. Aquela frase das *Máximas e reflexões* de Goethe, que diz que o que não entendemos também não possuímos, não vale somente para o relacionamento estético com obras de arte, vale

também para a recria estética: nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legítima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente condensado, representa em termos sociais. Determiná-lo requer, sem dúvida, não só o saber da obra de arte por dentro, como também o da sociedade fora dela. Mas esse saber só cria vínculos quando se redescobre no puro abandonar-se à própria coisa. Recomenda-se vigilância, sobretudo, perante o conceito de ideologia, hoje cebilhado até o limite do suportável. Pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira. Ela se manifesta no malgrado das obras de arte, no que estas têm de falso em si mesmas, que deve ser apontado pela crítica. Mas dizer de grandes obras de arte, que têm sua essência no poder de configuração e apenas por isso são capazes de uma reconciliação tendencial das contradições fundamentais da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao próprio teor de verdade dessas obras, é também falsear o conceito de ideologia. Este não afirma que todo o espírito serve apenas para que alguns homens eventualmente escanteiem eventuais interesses particulares, fazendo-os passar por universais, mas sim quer desmascarar o espírito determinado a ser falso e, ao mesmo tempo, apreendê-lo conceitualmente em sua necessidade. Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência.

Permutam-se que tome corao porto de partida a própria desconfiança dos senhores, que semem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvinculada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autocoervação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal,

é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomos e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema etuncia o sentido de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à consificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. Mesmo o culto à coisa (*Dingcult*), pretendido por Rilke, já pertence ao círculo encantado de tal idiossincrasia, como uma tentativa de assimilar e resolver na expressão subjetivamente pura as coisas alienadas, creditando metafisicamente em favor delas essa sua alienação. A fraqueza estética desse culto à coisa, seu gesto afetadamente misterioso e sua mistura de religião e artesanato, denuncia ao mesmo tempo o real poder da consificação, que não se deixa mais douar por nenhuma aura lírica, nem se resgatar pelo sentido.

Quando se diz que o conceito de lírica, para nós algo anacrônico e até certo ponto uma segunda natureza, tem um caráter completamente moderno, apenas se está exprimindo de maneira diferente essa percepção da essência social da lírica. De modo análogo, a pintura de paisagens e sua idéia de "natureza" só se desenvolveram autonomamente na Idade Moderna. Sei que estou exagerando ao dizer isso, e que os senhores poderiam retrucar com muitos contra-exemplos. O mais incisivo seria Sôlo. Não falo da lírica chinesa, japonesa ou árabe, pois não a leio no original e nutro a suspeita de que através da tradução ela é apenas

da por um mecanismo adaptativo que torna completamente impossível o entendimento adequado. Mas as manifestações mais antigas do espírito lírico, no sentido específico que nos é familiar, só reluzem esporadicamente, assim como certos fundos da pintura antiga às vezes antecipam, carregados de presságio, a ideia da pintura de paisagens. Elas não estabelecem a forma. Aqueles grandes poetas do passado remoto que são classificados pelos conceitos histórico-literários como representantes da lírica, por exemplo Píndaro e Alceu, mas também boa parte da obra de Walther von der Vogelweide, estão a uma distância descomunal de nossa mais primitiva representação do que seja a lírica. Falta-lhes aquele caráter do imediato, do desmaterializado, que nos habituamos a considerar, justa ou injustamente, como critério da lírica, e que apenas uma rigorosa formação [Bildung] cultural nos permite superar.

Entretanto, aquilo que entendemos por lírica, antes mesmo que tenhamos ampliado historicamente esse conceito ou o direcionado criticamente contra a esfera individualista, contém em si mesmo, quanto mais "pura" ela se oferece, o momento da *feitura*. O eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade; sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, também não ocorre sem mediação. O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo anacrusmo ou pelo mergulho no próprio eu. Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza. Mesmo aquelas composições líricas nas quais não se inscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, as mais altas composições conhecidas por nossa língua, devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando

à alienação. A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência à beira do saqueito, bem como o amor a esta existência — aliás, sua harmonia não é propriamente tanta mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor. Os versos de Goethe "*Warte nur, balde / ruhest du auch*" [Espera um pouco, logo / tu repousarás também] ainda têm o gesto de consolação, sua abissal beleza é inseparável daquilo que eles calam, da representação de um mundo que rejeita a paz. Somente ao compartilhar o luto por essa situação a tom do poema realinha que, apesar de tudo, há paz. Quase seríamos tentados a ir buscar em auxílio, no poema vizinho de mesmo título, o verso "*Ach, ich bin der Treibens müde*" [Ah, estou cansado da faina], para servir de interpretação ao "*Wanderers Nachtlied*" [Noturno do andarilho]. Este poema certamente deve sua grandeza ao fato de que não fala de nada alienado e perturbador, de que, nele próprio, o desassossego do objeto não é contraposto ao sujeito; pelo contrário, o poema reverbera o desassossego do próprio sujeito. É prometida uma segunda imediação: o que é humano, a própria linguagem, aparece como se fosse ainda uma vez a criação, enquanto tudo o que vem de fora se extingue no eco da alma. Esse elemento humano, porém, é mais que aparência, torna-se verdade integral porque, graças à expressão verbal do bom cansaço, ainda para sobre a conciliação a sombra do ausente, e mesmo da morte; no verso "*Warte nur, balde*" a vida inteira se transforma, com enigmático sorriso de tristeza, no breve instante que antecede o adormecer. O tom de paz testemunha que a paz não foi alcançada, sem que entretanto o sonho tenha sido rompido. A sombra não tem nenhum poder sobre a imagem da vida que retorna a si mesma, mas somente ela coarctere ao sonho, como última lembrança de sua deformação, a pesada profundidade sob a canção sem peso. No semblante da nature-

za em repouso, do qual se apagam os traços de qualquer semelhança humana, o sujeito interioriza sua própria inutilidade. Imperceptivelmente, a ironia ruça em silêncio o que há de consolador no poema: os segundos que antecedem a bem-aventurança do sono são os mesmos que separam da morte a curta vida. Essa sublime ironia, depois de Goethe, decaiu em sarcasmo. Mas sempre foi burguesa: a exaltação do sujeito libertado traz consigo, como sua sombra, o rebaixamento do sujeito à condição de algo permutável, de mero ser para outros; a personalidade traz consigo a humilhação do "O que você pensa que é?". A autenticidade do "Noturno", entretanto, está em seu instante: o que está por trás de sua força destrutiva afasta-o da esfera do jogo, enquanto essa capacidade de destruição ainda não exerce nenhuma violência sobre o poder não-violento da consolação. Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo, em sua finitude, o infinito. Se isso for algo mais que um lugar-comum daquela estética que tem sempre à mão, como panacéia universal, o conceito do simbólico, então isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema.

Os senhores poderão objetar-me que, determinando as coisas desse modo, eu teria sublimado a tal ponto a relação entre lírica e sociedade, por temer o sociologismo grosseiro, que no fundo nada mais resta dessa relação: exatamente o não-social no poema lírico seria agora o seu elemento social. Poderiam recordar-me aquela canção de Gustave Doré, de um deputado ultra-

reacionário que vai intensificando seu louvor ao *Ancien Régime*, até chegar à exclamação: "E a quem, meus senhores, devemos agradecer pela revolução de 1789, a quem, senão a Luís XVI?". Os senhores poderão aplicar isso à minha concepção de lírica e sociedade: nela a sociedade desempenharia o papel do rei executado, e a lírica o papel daqueles que o combateram; mas a lírica pode tão pouco ser explicada a partir da sociedade quanto o mérito da revolução pode ser atribuído ao monarca que ela derrubou, mesmo que as falices do rei tenham contribuído decisivamente para que ela rompesse naquele momento histórico. Resta saber se o deputado de Doré era efetivamente apenas um propagandista estúpido e cínico, tal como o desenhista o ridicularizou, ou se em sua piada involuntária não há mais verdade do que admite o saudável bom senso; a filosofia da história de Hegel teria muito com que contribuir para a reabilitação daquele deputado. No entanto, a comparação não é inteiramente justa. Não se trata de deduzir a lírica da sociedade; seu teor social é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência das relações vigentes em dado momento. Mas a filosofia — novamente a de Hegel — conhece a proposição especulativa que diz que o individual é mediado pelo universal e vice-versa. Ora, isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impõem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem: forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade. Se, em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo — caso contrário não seria possível explicar o simples fato que fundamenta a possibilidade da lírica como gênero ar-

tístico: seu efeito sobre outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo —, isso só ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém, é a linguagem. O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos: um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, sua na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir.

Mas a linguagem, por outro lado, também não deve ser absolutizada enquanto voz do Ser, oposta ao sujeito lírico, como agradaria a muitas das teorias ontológicas da linguagem em voga atualmente. O sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade linguística, não é um adendo ao próprio

teor dessa camada, não é algo externo a ela. O instante do auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no discurso comunicativo. Mas isso nos leva de volta à questão da relação real entre indivíduo e sociedade. Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, das quais ela é a quintessência [*Jubegriff*]. Se certa vez a grande filosofia construiu a verdade, hoje sem dúvida desdenhada pela lógica da ciência, de que sujeito e objeto não seriam polos iguais e isolados, mas só podem ser determinados a partir do processo em que se elaboram e modificam mutuamente, então a lírica é a contraprova estética desse filosofema dialético. No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada. Quanto mais cresce, porém, a ascendência desta sobre o sujeito, mais precária é a situação da lírica. A obra de Baudelaire foi a primeira a registrar esse processo, na medida em que, contra a mais alta consequência do *Weitschmerz* [dor do mundo] europeu, não se contentou com os sofrimentos do indivíduo, mas escolheu como tema de sua acusação a própria modernidade, enquanto negação completa do lírico, extraindo dela suas faíscas poéticas, por força de uma linguagem heroicamente estilizada. Em Baudelaire já se anuncia um elemento de deses-

pero, que se equilibra no cume do seu próprio caráter paradoxal. Quando a contradição entre a linguagem poética e a comunicativa se intensificou ao extremo, toda lírica se tornou um jogo de tudo ou nada, não porque tenha se tornado ininteligível, como pretendia a opinião filistina, mas porque, unicamente em virtude de ter tomado consciência de si mesma enquanto linguagem artística, através de seu esforço em alcançar uma objetividade absoluta, não limitada por qualquer preocupação com a comunicação, e a ao mesmo tempo se afasta da objetividade do espírito, da língua viva, criando um aparato poético que substitui uma linguagem não mais presente. O momento poetizante e eleva-lo, subjetivamente violento, da enfraquecida lírica posterior é o preço que ela tem de pagar para se manter objetivamente viva, sem ser desfigurada ou maculada, seu falso esplendor é o complemento do mundo desencantado do qual ela se desprende.

Tudo isso, sem dúvida, precisa ser restringido para não ser mal interpretado. O que afirmou foi que a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade. Não apenas o sujeito lírico participa de modo decisivo o todo, quanto mais adequadamente se manifesta, mas antes a própria subjetividade poética deve sua existência ao privilégio somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente. Os outros, contudo, aqueles que não apenas se encontram alienados, como se fossem objetos, diante do desconcertado sujeito poético, mas que também foram rebaixados literalmente à condição de objeto da história, têm tanto ou mais direito de cavar em busca da

própria voz, na qual se enlaçam o sofrimento e o sonho. A afirmação desse direito inalienável tem sido uma constante, ainda que de maneira impura e mutilada, fragmentária e intermitente - a única possível para aqueles que têm o fardo para carregar. Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual. Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito. A relação do Romantismo com o *Völklied* [canção popular] é o exemplo mais visível disso, mas certamente não o mais incisivo. Pois o Romantismo persegue programaticamente uma espécie de transfusão do coletivo no individual, e por isso a lírica individual buscava, através da técnica, a ilusão da criação de vínculos universais, sem que esses vínculos surgissem dela mesma. Em contraste, os poetas que desdenhavam qualquer empréstimo da linguagem coletiva frequentemente participavam dessa corrente subterrânea coletiva, em virtude de sua experiência histórica. Como Baudelaire, cuja lírica não apenas é um tapa na cara do *poète mûrier*, como também de todo esse sentimento burguês de compaixão social, que no entanto, em poemas como "Les petites vieilles" [As velhinhas] ou o da servente de grande coração dos *Tableaux parisiens* [Quadros parisienses], era mais fiel às massas, para as quais voltava sua máscara trágica e arrogante, do que toda a poesia sobre gente pobre [Amalécio-poética]. E logo, quando o pressuposto daquele conceito de lírica que como ponto de partida, a expressão individual, parece abalado até o âmago na crise do indivíduo, a corrente subterrânea da lírica aflora com violência nos mais diversos pontos, primeiro como mero fermento da própria expressão individual, mas logo tam-

hém como possível antecipação de uma situação que ultrapassaria a mera individualidade. Se as traduções não enganam, Garcia Lanza, que os agentes de Franco assassinaram e que nenhum regime totalitário teria podido suportar, é portador de tal força: e o nome de Brecht se impõe como o do lírico que soube preservar a integridade da linguagem sem que tenha sido obrigado a pagar o preço do esoterismo. Abstenho-me de julgar se aqui o princípio poético de individuação foi efetivamente superado em um princípio superior, ou se o fundamento disso é a regressão e o enfraquecimento do eu. Talvez o vigor coletivo da lírica contemporânea se deva, em larga medida, aos rudimentos linguísticos e anímicos de uma condição ainda não inteiramente individualizada, pré-burguesa no sentido mais amplo do termo — o dialético. A lírica tradicional, porém, como a mais rigorosa negação estética dos valores da burguesia, tem permanecido até hoje, justamente por isso, ligada à sociedade burguesa.

Mas porque considerações de princípios não são suficientes, eu gostaria de concretizar, em alguns poemas, a relação que o sujeito poético, que sempre representa um sujeito coletivo muito mais universal, mantém com a realidade social que lhe é antagônica. Nesse processo, os elementos materiais, dos quais nenhuma composição de linguagem, nem mesmo a *poésie pure*, é capaz de despojar-se inteiramente, precisarão de interpretação tanto quanto os assim chamados elementos formais. Será especialmente enfatizado o modo como ambos se interpenetram, pois somente em virtude dessa interpenetração o poema lírico captura realmente, em seus limites, as badaladas do tempo histórico. No entanto, não gostaria de me ater a poemas como o de Goethe, do qual já comentei alguns aspectos sem analisá-lo a fundo, mas sim escolherei obras mais recentes, versos que não se singularizam por aquela autenticidade incondicional que caracteriza o

"Noturno". As duas composições sobre as quais quero dizer algo participam, certamente, da corrente subjetivista coletiva. Mas gostaria de chamar a atenção dos senhores sobretudo para o modo como, nelas, diversos graus de uma relação contraditória fundamental da sociedade são expostos por intermédio do sujeito poético. Devo repetir que não se trata da pessoa privada do poeta, nem de sua psicologia, nem de sua chamada "posição social", mas do próprio poema, tomado como relógio solar histórico-filosófico.

Em primeiro lugar, gostaria de ler para os senhores o poema "Auf einer Wanderung" [Em uma caminhada], de Mörike:

*In ein freundliches Städtchen setz ich ein,  
In den Straßen liegt roter Abenddunst.  
Aus einem offenen Fenster sehen  
Über den weichen Blumenfeldern  
Himmel, hier man Goldglückentöne schreiben.  
Und eine Sonne schon im Nachgelächeln.  
Und die Blüten haben  
Das der Lüfte Leben.  
Was in höherem Rat die Bäume leuchten vor.  
  
Lang hielt ich stummend, unbekümmert,  
Wie ich hinaus zum Tor gekommen,  
Ich wußte es und ahnte's selber nicht.  
Ach hier, wie liegt die Welt in Licht!  
Der Himmel wagt in purpurtem Gewichte,  
Rückwärts die Stadt in goldenem Busch,  
Wie rauh der Erlentisch wie rauh der Canal die Stühle!  
Ich bin wie erobert, ausgeführt  
O Muß, du hast mein Herz berührt  
Mit einem Liebesstich!*

Partei outora amável cidadezinha  
 Nas ruas o rebor da tarde resplandecia.  
 De uma janela aberta, e nítida,  
 Por entre flores ricamente em flor  
 E bruta, ouví an-se os sons de um clarado cantilido,  
 E uma voz que parecia rouxinóis em coro,  
 Fazendo as flores tremereis,  
 Fazendo os ares reviverem,  
 Fazendo qual brasa brilhar em as rosas em fogo.

Ah! fiquei parado, extasiado de prazer,  
 E na verdade não consigo perceber  
 Como os pontos da cidade eu transpus  
 Ah, como aqui o mundo é pura luz!  
 O céu ondula em púrpura torrelinho  
 E lá atrás desvanece a cidade em dourado fulgor.  
 Como murmura o riacho entre os álamos, como murmura  
 O vento no campo, como murmura o mar  
 Quando o membro

Estou cego, perdido em confusão –  
 Ó Musa, assiste o meu coração  
 Com o teu sopro de amor!

A imagem que se impõe é a daquela promessa de felicidade ainda hoje proporcionada a quem visita, no dia certo, uma cidadezinha do sul da Alemanha, mas sem a menor concessão ao pitoresco, ao idílio da cidade pequena. O poema transmite o sentimento de calma e de abrigo em um espaço estreito, e no entanto é ao mesmo tempo uma obra de estilo elevado, não maculada pelo tom do confortável e do aconchegante, nem disposta a louvar sentimentalmente a estreteza contra a vastidão, ou a felicidade em cada esquina. Rutilmentares, a fábula e a linguagem auxiliam, em igual medida, a unificar artisticamente a utopia da

proximidade mais próxima com a da mais extrema distância. A fábula conhece a cidadezinha apenas como cenário fugidivo, não como paradisíaco. A grandeza do sentimento que se prende ao encanto causado pela voz da rapariga, e não escuta apenas a voz, mas a de toda a natureza, em como só se manifesta para além do cenário limitado, sob a ondulação púrpura do céu, onde a cidade dourada e o riacho murmurante se conjugam em *magia*. Para isso contribui, no plano da linguagem, um elemento de *antiguidade*, como de uma *ode*, imponderavelmente refinado e quase impossível de ser fixado no detalhe. Como se soassem de longe, os ritmos livres evocara estrofes gregas sem rima, assim como, por exemplo, o *pathos* que irrompe no verso final da primeira estrofe, cujo efeito é obtido apenas com o mais discreto dos recursos, a inversão da ordem das palavras: "*Dem in habereis hat die Rosen leuchten vor*" [Fazendo qual brasa brilhar em as rosas em fogo]. Decisiva é a palavra *Muse* [Musa], no final do poema. É como se essa palavra, uma das mais desgastadas do Classicismo alemão, brilhasse uma vez mais, como que à luz do sol presente, por estar atribuída ao *genius loci* [espírito do lugar] da amável cidadezinha. É como se, mesmo a ponto de desaparecer, ela ainda possuísse todo aquele poder de encantamento que, em invocações à Musa com termos da linguagem moderna, costuma descair em algo simplesmente cômico. Em praticamente nenhum outro aspecto se prova tão perfeita a inspiração do poema quanto no fato de que, no ponto crítico, a escolha da palavra mais chocante, cuidadosamente preparada pelo latente gesto linguístico grego, resgata a intensa dinâmica do todo, como uma cadência musical. A lírica consegue, no espaço mais exíguo, ter êxito naquilo que a épica alemã, mesmo em concepções como *Hermann und Dorothea* de Goethe, tentava em vão alcançar.

A interpretação social de tal êxito diz respeito ao grau de experiência histórica que se evidencia no poema. Em nome da



humanidade, da universalidade do humano, o Classicismo alemão havia pretendido desembaraçar o impulso subjetivo, ameaçado de contingência em uma sociedade na qual as relações entre os homens já não eram imediatas, mas permeavam mediatas apenas pelo mercado. O Classicismo aspirava a uma objetivação do subjetivo, assim como Hegel na filosofia, e tentava superar as contradições da vida real dos homens através de sua reconciliação no espírito, na idéia. A persistência dessas contradições na realidade, entretanto, acabou comprometendo a solução espiritual: diante de uma vida desprovida de sentido, uma vida que se esgota na aráfnia dos interesses concorrentes, uma vida que a experiência artística percebe como **privação**: diante de um mundo em que o destino dos homens individuais se cumpre na obediência a leis cegas, a arte cuja forma dá a impressão de falar em nome de uma humanidade realizada converte-se em mero palavrório. O conceito de homem que o Classicismo havia alcançado se retrai, por isso, na existência privada do homem singular, e também em suas imagens: somente nelas o humano parecia ainda estar a salvo. A burguesia teve necessariamente de renunciar, tanto na política quanto nas formas estéticas, a idéia da humanidade como um todo capaz de autodeterminação. É a fixação obtusa nessa esfera restrita do que ainda está preservado, também ela resultado de uma coação, o que torna tão suspeitos, então, ideais como os de conforto e aconchego. O próprio accrido está vinculado à contingência da felicidade individual, à qual se atinha, por uma espécie de usurpação, uma dignidade que ela só alcançaria junto com a felicidade do todo. A força social da genialidade de Mörke, porém, consiste na articulação das duas experiências, a do estilo elevado do Classicismo e a da minuciosa privada do Romantismo, reconhecendo os limites de ambas as possibilidades e equilibrando-as reciprocamente, com incompensável furo. Em nenhuma impulso expressivo ele

vai além daquilo que podia ser verdadeiramente alcançado em sua época. A não aclamada organicidade de sua produção nada mais é, provavelmente, do que esse tino histórico-filosófico, que quase nenhum outro poeta de língua alemã possuiu na mesma medida. Os traços supostamente doentios de Mörke, identificados e relatados pelos psicólogos, e mesmo o estancamento de sua produção no último período, são o aspecto negativo de sua extrema compreensão do que é possível. Os poemas desse período hipocôndrico de Cleversulzbach, que costuma ser incluído no rol dos artistas orgênuos, são peças de virtuosismo jamais superadas por nenhum mestre da *l'art pour l'art*. Mörke é tão sensível ao que há de vazio e alcológico no estilo elevado quanto ao que há de tucubos, de apatia pequeno-burguesa e de cegueira diante da totalidade, no estilo Biedermeier, período em que se situa a maior parte de sua lirica. Nele, o espírito é levado a caminhar, pela última vez, imagens que não se traem nem pelo requinte do drapado nem pela vulgaridade da conversa de botecoim, nem pela grandiloquência de um dô-de-peito nem pelos maus modos à mesa. Como sobre o fur da navalha, em Mörke ainda ressam as reminiscências do estilo elevado, junto com os sinais de uma vida imediata que ainda prometiam realização, quando já estavam, na verdade, condenados pela tendência histórica. A arribas saída o poeta, em uma caminhada, apenas quando estes estão prestes a desvanecer. Ele já compartilha o caráter paradoxal da lirica na incipiente era industrial. Tão vacilantes e frígeis como essas pioneiras soluções de Mörke foram também as soluções de todos os grandes líricos que o sucederam, mesmo das que parecem separados dele por um abismo, como aquele Baudelaire cujo estilo Claudel descreveu como um misto de Racine e dos jornalistas de seu tempo. Na sociedade industrial, a icéia lírica da imediatez que se auto-regenera torna-se, na medida em que não evoca impoente o passado romântico, cada vez mais

um súbito lampejo, em que o possível transcende sua própria impossibilidade.

O quinto poema de Stefan George, sobre o qual postaram ainda de lhes dizer algo, surgiu em uma fase muito mais tardia desse desenvolvimento. É uma das célebres canções de *Der Siebente König* (O sétimo anel), um ciclo de composições extremamente densas, que apesar da leveza do ritmo estão sobrecarregadas de substância e livres de todo ornamento *jugendstil*. Sua arrojada ouvidia só foi resgatada do vergonhoso conservadorismo cultural do Círculo de George quando o grande compositor Anton von Webern a musicou: em George, a ideologia e o teor social estão separados por um abismo. A canção diz:

*Im ersten weben  
Was meine frage  
Nur vermerket,  
Nur ich habe war  
Was du gegeben.  
Aus dieser nacht  
Ist ganz erpöht  
Nun drangt der mut  
Nun muss ich gar  
Um dein aug und hant  
Alle tag  
In selben leben*

Na noite do venho  
Foi meu pedido  
Só de apreço  
Só um sonho  
Foi resposta,  
A noite esclarecida  
Um brilho propaga —

Agora é mais tarde  
Agora devo ao fim  
Por teu olhar e teu sim  
Dizes a ti  
Viver em chama

Quanto ao estilo elevado, não há um segundo de dúvida. A felicidade das coisas próximas, que ainda toca o poeta a fim mais anigo de Mörike, está interdita. Foi banida justamente por aquele *pathos* nietzscheano da distância, do qual George se reconhecia com Herdeiro. Entre Mörike e ele jazem os intimistas despojos do Romantismo: os restos do idílio estão irremediavelmente envelhecidos e degeneraram em pieguice. Enquanto a poesia de George, a de um indivíduo soberano, pressupõe como condição de sua possibilidade a sociedade individualista burguesa e o indivíduo centrado em si mesmo, um anátema é lançada tanto sobre o elemento burguês da forma convencional quanto sobre os conteúdos burgueses. No entanto, uma vez que essa lírica não pode falar a partir de nenhuma outra estrutura geral além da burguesa, que ela rejeita não apenas *a priori* e tacitamente, mas também expressamente, então ela fica represada e reflete simula a partir de si mesma, de forma autocrítica, uma condição feudal. É esse elemento social que se esconde por trás daquilo que o lugar-comum denomina a atitude aristocrática de George. Ela não é a pose que exaspera o burguês, incapaz de manusear esses poemas, mas antes, por mais que seu gesto seja hostil à sociedade, ele é fruto da daléica social que nega ao sujeito lírico a identificação com o *status quo* e seu repertório de formas, embora esse sujeito esteja intimamente ligado à realidade de vigente, ele não pode falar de nenhum outro lugar que não seja o de uma sociedade passada, ela mesma senhad. Desse passado é tomada de empréstimo o ideal de nobreza que dirá a

escolha de cada palavra, imagem e som no poema; e a forma é medieval de um modo quase imperceptível, como algo impregnado na configuração linguística. Neste sentido, o poema, assim como o conjunto da obra de George, é efetivamente um romântico. Não se trata, porém, nem realidades nem sons, mas sim um estado de alma absorto. A ausência do ideal, artisticamente conquistado, a ausência de qualquer arcaísmo grosseiro, eleva a canção acima de toda ficção desesperada, que ela entretanto oferece: é tão impossível confundir-la com a poesia que imita como mero enfile de parede os meros estrêis e a epopéia medieval quanto misturá-la com o repetitório da lírica do mundo moderno: seu princípio de estilização assegura o poema da conformista. O espaço deixado para a reconciliação orgânica de elementos conflitantes, no poema, é tão reduzido quanto o que em sua época havia para o seu apaziguamento real: eles só são subjugados por seleção e por elipse. Onde as coisas mais próximas, aquilo que comumente se denomina experiências concretas imediatas, ainda são admitidas na lírica de George, elas são consentidas unicamente quando pagam o preço da mitologização: nenhuma delas pode permanecer o que é. Assim, numa das paisagens de *Século azul*, a criança que colhia amoras silvestres é metamorfoseada, sem uma palavra sequer, em uma criança de campos de lida, como se tivesse sido tocada pela mágica brutal de uma varinha de condão. A harmonia da canção é extirpada de uma extrema dissidência: ela se baseia naquilo que Valéry denominava *refus*: uma implacável recusa a todos os meios pelos quais a convenção lírica imagina capturar a aura das coisas. Esse procedimento retém apenas os moldes, as puras idéias formais e esquemas do lírico, que, ao rejeitarem toda e qualquer contingência, falam mais uma vez com intensa expressividade. Em plena Alemanha guilhermina, o estilo elevado, do qual essa lírica poderosamente se desvencilha, não pode apelar a nenhuma tradi-

ção, principalmente ao legado classicista. Esse estilo é alcançado não pelo recurso fácil a certas figuras de retórica e a determinados ritmos, mas na medida em que economiza arcaicamente tudo aquilo que poderia diminuir a distância em relação à linguagem degradada pelo comércio. Aqui, para que o sujeito seja capaz de, em sua solidão, resistir verdadeiramente à reificação, ele não pode nunca mais se refugiar no que lhe é próprio, como se fosse sua propriedade; os vestígios de um individualismo que, nesse meio-tempo, já se entropiu à rotina do mercado, nos suplementos literários, assustam o sujeito precisa abandonar a si mesmo, na medida em que se cria. Ele precisa se converter no receptor, por assim dizer, da idéia de uma linguagem pura, que os grandes poemas de George buscam resgatar. Formado nas Fregues românticas, e especialmente naquela redução da lírica ao mais simples, pela qual Verlaine a converteu em instrumento para o mais diferenciado, o ouvido do discípulo alemão de Mallarmé ouve sua própria língua como se fosse estrangeira. Suspeita a alienação da língua materna, provocada pelo uso, e a intensifica até o estanhamento de uma língua que propriamente já não é mais falada, uma língua imaginária em cuja composição o poeta intui potencialidades jamais realizadas. As quatro linhas: "*Nun muss ich gar / Um dein aug und haer / Alle tage / In sehnen leben*" [Agora devo ao fim / Por teus olhos e teu sim / Dias a fio / Viver em chama], que considero um dos momentos mais fascinantes da lírica alemã, são como uma citação, mas não de outro poeta, e sim daquilo que foi irreparavelmente perdido pela língua: os *Minnelieder* [poetas medievais alemães] teriam conseguido trovar com êxito esses versos, se uma certa tradição da língua alemã, ou mesmo, seríamos tentados a dizer, se a própria língua alemã tivesse tido êxito. Era nesse espírito que Borchardt queria traduzir Dante. Ouvidos surtos têm tropeçado nesse elíptico "gar" [ao fim], que sem dúvida substitui "ganz und gar" [ao fim e ao

cabo) e foi utilizado, em certa medida, por questões de rima. Pode-se admitir tal crítica, como se admite que a palavra, tal como foi encavada no verso, não oferece mais nenhum sentido exato. Mas as grandes obras de arte são aquelas que, em seus pontos mais problemáticos, acabam sendo felizes. Assim como, por exemplo, as mais sublimes obras musicais não se esgotam puramente em sua construção, mas a transcendem com um par de notas ou compassos supérfluos, o mesmo ocorre nesse poema com o "gar", uma gherheana "sedimentação do absurdo", pela qual a língua escapa da intenção subjetiva que trouxe a palavra ao texto. É provavelmente esse mesmo "gar" que estabelece a dignidade do poema, com a força de um *déjà vu*, através dele a melodia do poema se estende para além da mera significação. Na época em que a linguagem do lira, George capta na própria linguagem a idéia que lhe foi negada pela marcha da história, e articula versos que soam, não como se fossem dele, mas como se tivessem existido desde o começo dos tempos, e deveriam permanecer assim para sempre. No entanto, o caráter quixotesco dessa empreitada, a impossibilidade de uma tal poesia reparadora e o perigo do artesanato, reforçam ainda mais o teor do poema: o quimérico anseio da linguagem pelo impossível torna-se expressão do insaciável anseio crítico do sujeito, que no mundo se alivia. Foi preciso que a individualidade, intensificada ao extremo, revertesse em anti-antiquação — e qual é o significado do culto do último George ao amante Maximin, senão uma renúncia à individualidade, apresentada de maneira desesperadamente positiva — para alcançar essa furtivagem que a língua alemã, em seus maiores mestres, sempre tateou em vão, a canção popular. É somente em virtude de uma diferenciação levada tão longe a ponto de não poder mais suportar sua própria diferença, não poder mais suportar nada que não seja o universal libertado, no indivíduo, da vergonha da individuação, que a palavra lírica re-

presenta o ser-em-si da linguagem contra sua servidão ao reino dos fins. Mas com isso a lírica fala em nome do pensamento de uma humanidade livre, mesmo que a Escola de George o tenha dissimulado no culto inferior das alteras. A verdade da lírica de George reside em sua consuação do particular, na sensibilidade que repudia tanto o banal como até mesmo o seletos, derrubando as muralhas da individualidade. Se a expressão dessa verdade se condensou em uma expressão individual, intrinsecamente atituda com a substância e experiência da própria solidão, então é justamente essa fala que se torna a voz dos homens, entre os quais já não existe barreira.

## Em memória de Eichendorff

*Il devient à travers un murmure  
Le contour subtil des vagues au vent,  
Et dans les nuées musicales  
Aussi j'ai vu, dans un ciel futur!*

Adivinho, através de um murmúrio  
O sutil contorno de vagas acertas.  
E em seus lares musicais,  
Vi de um céu, uma outra face!

Verane

Em uma cultura falsamente ressuscitada, as relações com o passado espiritual estão envenenadas. O amor ao passado associa-se de muitas maneiras ao rancor contra o presente, à crença na posse de uma herança que se perde tão logo se supõe segura, e ao conforto na familiaridade da tradição, sob cujo signo esperam fugir do horror todos aqueles que, por complicidade, ajudaram a prepará-lo. A alternativa a tudo isso pode soar incisiva: o gesto que diz "não dá mais". A alergia contra a falsa felicidade dessa segurança também se apodera, zelosamente, dos sonhos da verdade, da felicidade, e a crescente sensibilidade contra o sentimentalismo concentra-se no ponto absurdo do termo "agora", diante do qual o que uma vez existiu vale tanto como se jamais houvesse existido. Experiência seria justamente a unidade entre tradição e anseio pelo desconhecido. Mas a própria possibilidade da experiência está ameaçada. A fratura na continuidade da consciência histórica, reconhecida por Hermann Heimpel, gera

uma polarização entre bens culturais com ar de antiquário, onde não foram reforçados para fins ideológicos, e uma atualidade que, justamente porque carece de memória, está sempre a um passo de subscrever o mito *tabula rasa*, mesmo onde se contrapõe, como um espelho, a esta situação. O ritmo do tempo está abalado. Enquanto as velas da filosofia escoram a metafísica do tempo, o próprio tempo, antes medido pelo andamento contínuo do transcorrer de uma vida, alienou-se do humano: precisamente por isso ele é objeto de acirradas discussões. O passado que tivesse sido verdadeiramente recebido da tradição sem superado dialeticamente [aufgehoben] em seu oposto, a figura mais avançada da consciência, mas uma consciência progressista que fosse senhora de si mesma, e não precisasse ter medo de ser desmentida pela informação mais recente, também estaria livre para amar o passado. Grandes artistas de vanguarda, como Schoenberg, não precisavam provar para si mesmos, demonstrando nítida em relação aos predecessores, o quanto haviam conseguido escapar da autoridade do passado. Por terem escapado e se libertado, eles podiam perceber a tradição de igual para igual, em vez de insistirem em uma distinção que apenas faz ressoar, com o imperativo radical e quase naturalista, de um novo início, a própria submissão à história. Eles entendiam a si mesmos como executores da vontade secreta da tradição que corrompiam. A tradição só é negada por aqueles que jamais a romperão, porque não percebem seus traços e portanto são incapazes de enfrentá-la: o que é diferente não teme as afinidades eletivas com aquilo de que se afastou. O contemporâneo não seria o "agora" intemporal, mas sim o "agora" saturado com a força do "ontem", que não precisaria, portanto, ser idólatra. Caberia à consciência avançada corrigir a relação com o passado, não pelo dilacerar da fratura, mas sim arrancando da transitoriedade do passado o contemporâneo, sem submetê-lo a nenhuma tradição, pois hoje ela vale tão pou-

co quanto a crença de que os vivos têm sempre razão diante dos mortos, ou a crença de que o mundo começa com eles.

Joseph von Eichendorff resiste firmemente a tais esforços. Os que o louvam são antes de tudo conservadores culturais. Muitos o invocam como a principal testemunha de uma religiosidade positiva semelhante àquela que ele mesmo assumiu, de modo ríto e dogmático, principalmente nos trabalhos de história literária de seu último período. Outros o sequestram, em nome do espírito regionalista, como uma espécie de poeta da estirpe, na lírica de Joseph Nadler. Eles gostariam de, em certo sentido, repatriá-lo, este "ele era nosso" beneficia reivindicações patrióticas que, em sua forma mais recente, têm muito pouco em comum com o seu universalismo restaurador. Em face de tais seguidores, a crônica alusiva ao anacronismo de Eichendorff é até por demais convincente. Lembro-me com clareza quando, em meus tempos de ginásio, um professor que me influenciava bastante chamou a atenção para a trivialidade da imagem presente nos versos "*Es war, als hüt' der Himmel / Die Erde still geküsst*" [Foi como se o céu tivesse, / Em silêncio, beijado a terra], versos que eu considerava tão evidentes quanto a composição de Schumann. Foi incapaz de refutar essa crítica, mas ela nunca me convenceu inteiramente. Nesse sentido, Eichendorff está entretanto a todas as objeções, embora ao mesmo tempo esteja imune a cada uma delas. Aquilo que qualquer burro ouve, como diz Brahms, é incompatível com a qualidade da poesia de Eichendorff. Mas se essa qualidade é declarada como sendo um mistério a ser respeitado, então por trás desse humilde irracionalismo se esconde a preguiça, que não quer enfrentar a esforçada receptividade que a poesia exige, e em última instância também a promissão para continuar admitindo-o que já foi aprovado, contentando-se com a vaga convicção de que há algo ali que vai além da lírica preservada em antologias e coletâneas de clássicos. Mas,

em um tempo no qual nenhuma experiência artística é dada de modo inquestionável; em um tempo no qual, como em nossa infância, nenhuma autoridade das cartilhas coloca em nossas mãos a beleza que podemos entender, porque ainda não a entendemos, toda contemplação do belo exige que saibamos o motivo pelo qual alguma coisa é chamada de belo. Uma ingenuidade que dispensa essa exigência permanece falsa e orgulhosa; o teor das obras de arte, o espírito, não deve temer o espírito que busca compreendê-lo, mas sim deve, também, buscá-lo.

Salvar Eichendorff de seus amigos e inimigos, distingui-lo de outros desses, é o oposto de uma apologia obrusa. Aquela elemento de seus poemas que foi raptado pelas associações de canto coral não está morto a seu destino, um destino provocado, em larga medida, por este próprio elemento. Um tom afirmativo, de glorificação da mera existência, garantiu o lugar de Eichendorff nesse tipo de antologia. A imortalidade apócrifa que ele ali encontrou não deve ser desprezada. Quem não decorou, quando criança, "*Wem Gott will rechte Gnuß erweisen, / Den seh' ich er in die weite Welt*" [A quem Deus quer mostrar benevolência, / Manda-o andar pelo vasto mundo], não conhece um parâmetro de elevação da palavra diante do cotidiano, que deve ser conhecido por meios que buscam sublimar essa elevação, expressando a fissura entre a vocação humana e aquilo que a disposição do mundo fez dos homens. Do mesmo modo, o ciclo *Die schöne Müllerin* [A bela moçoila], de Schubert, só é inteiramente acessível a quem alguma vez cantou, no coro da escola, o arranjo vulgar de "*Das Wandern ist des Müllers Lust*" [Passar é o prazer do moinheiro]. Muitos versos de Eichendorff, como "*Am liebsten betracht' ich die Sterne, / Die schienen wenn ich ging zu ihr*" [Gostava sobretudo de contemplar as estrelas, / que brilhavam quando eu me encontrá-la], soam como citações desde o primeiro momento, lembranças de uma antologia divina.

Mas isso não é razão para defender o tom polêmico demais com que Eichendorff louva e agradece. O caráter ideológico desse Eichendorff que exalta e ama o mundo tornou-se explícito para as gerações que o sucederam, a ponto de provocar, de vez em quando, um sorriso diante de sua prosa. Mas nem mesmo sob esse aspecto sua obra pode ser considerada de modo simplista. Uma canção de contradição com entonação goethiana contém os seguintes versos:

*Das Trinken ist gebräutet,  
Das Abwecken aber auch süß.  
Das Wein-Is nicht keine Leere,  
Das geht gleich in die Haut.*

Quem bebe é mais esperto,  
Ii se de da idéia o gostinho.  
Sem nenhum gozo por perto  
Sobe aos seus bem rapidamente.

Não é apenas a evocação da palavra "idéia", feita com desenvoltura estudantil, o que remete Eichendorff à grande filosofia de sua época, mas sim a inervação de uma tendência à espiritualização do sensível, que se estende muito além desse período e que não deve ser confundida com uma espécie de poesia anticriônica tardia, um processo que somente será consumado na poesia fin-de-siècle que Baudelaire dedicou ao vinho: a idéia, o absoluto, passa a ser algo tão fluido e efêmero quanto o *bouquet* de um vinho. Certamente não convém seguir um dissenso matreiro histórico literário, que justifica o tom afirmativo de Eichendorff como o resultado de um confronto com as ideias; há muito pouco de sombrio nos seus poemas e na sua prosa. Mas sem dúvida eles têm afinidade com o *Weischnitz* europeu. Eichendorff responde a isso com sua coragem forçada e sua deci-

ção pela alegria, anunciadas com violência surpreendente e paradoxal no fim de um de seus maiores poemas, que tem como tema a penumbra: "Hüte dich, sei wach und munter" [Toma cuidado, fica alerta e atento]. Aquela "em um tom alegre", indicada nas partituras de Schumann, já equivale, assim como o tom de Eichendorff, ao ríscano "Al' ob wir noch Fröhlichkeit haben" [Se ainda tivéssemos a felicidade]:

*Himml, o Mensch, weis in die Welt  
Bangt die das Herz in wandern Mut  
Nichts ist so still in Nacht gerührt.  
Der Morgen leucht wachst wieder gut.*

Sai, ó homem, por este vasto mundo,  
Se em teu coração late a ponte;  
Nada é de nós tão triste e profundo,  
A manhã, que já, renascerá a alegria.

A impotência de estófos como esta não é a de uma felicidade restrita, mas sim a de uma fútil evocação, e a expressão dessa futilidade, com o cético termo vienense "leicht" [quicá] no lugar de "vielleicht" [talvez], é ao mesmo tempo a fuga que as reconcilia. A conclusão do poema "Zwielicht" [Penumbra] quer soar com um medo infantil, porém "Manches bleibt in Nacht verloren" [Muita coisa está perdida na noite]. O último Eichendorff acomodou de tal modo a precoce gratidão do jovem Eichendorff, que ela toma consciência de sua própria mentira, enquanto assegura sua própria verdade:

*Mein Gott, du sag' ich Dank,  
Dass du die Jugend mir besahst die Wipfel  
In Morgenrot getarnt und kühn,  
Und auf des Lebens Gipfel.*

*Bewe der Tag getarnt  
Von Herzen unbewacht,  
Den fideles Glanz gewandelt  
Dass ich nicht sanft raubgeblendet,  
Do von dem der Nacht,  
Dunkel ist immer Nacht*

Meu Deus, eu Te dou graças,  
Pois bastaste minha juventude em aurora e música,  
Muito auro das vezes mais altas,  
E me apogei de minha vida,  
Sem que mevesse o dia alabado,  
Alisaste o brilho enganador  
De meu coração da sua idade,  
Para que não me perdesse, ego de esplendor,  
Quando agora a noite me encerra  
E tudo escurece em severa pompa.

Por mais irreapetável que seja, hoje em dia, a sensação de paz que ecoa nesses versos, ela ainda mantém um brilho radiante, que há muito deixou de ser apenas o da noite em que morre o indivíduo. Eichendorff celebra o que existe, sem entretanto se afeiçoar ao existente. Ele não foi um poeta de púzia [Heimat], mas sim um poeta da nostalgia [Heimweh], no sentido de Novalis, de quem se sabia próximo. Mesmo no poema "Es war als hätte der Himmel" [Foi como se o céu], que ele incluiu em seus "poemas espirituais" e que soa como se fosse tocado com o arco de um violino, o sentimento de uma pátria absoluta está presente apenas porque não se refere diretamente à natureza animada, mas antes é pronunciado em forma de parábola, com um acento de inflexível cadência metafísica:



*Einmal meine Seele spante  
Weit über Flügel aus,  
Flog durch die stille Lando,  
Als flöge sie nach Himm.*

É minha alma estregou  
Muito longe estendeu-se.  
Foi pelos céus voador  
Como se voasse para cima.

Em outro poema, o carotismo do poeta não se assusta nem com o luto celebrado por esse verso "*Das Reich der Ahnen ist geend*" (O reinado da fé terminou).

Apesar de tudo, a positividade de Eichendorff é irredutível ao seu conservadorismo, de seu laivo aquilo que existe, da alusão de que há algo a ser preservado. Mas, se em algum lugar o *conservadorismo* modificou-se ao extremo, isso ocorreu na poesia. Enquanto hoje, após a decadência da tradição, o conservadorismo, como um arbitrário elogio aos "vivos", serve apenas para justificar um estado de coisas ruim, houve um tempo em que ele queria algo bastante diverso, que só pode ser considerado em relação a seu contrário, a barbárie emergente. É tão óbvio o quanto, em Eichendorff, deriva da perspectiva do senhor feudal despojado, que seria ridículo fazer desse objeto de crítica social: o que ele tinha em mente, porém, não era apenas a restauração de uma ordem perdida, mas também a resistência contra a tendência destrutiva da própria burguesia. Sua superioridade em relação a todos os reacionários que hoje lançam mão de sua obra é comprovada pelo fato de que ele, como também a grande filosofia de sua época, compreendia a necessidade da revolução, que tanto o assustava: ele encarna algo da verdade crítica da consciência daqueles que devem pagar o preço do passo adiante

dado pelo *Weltgeist* (espírito do mundo). Se a escrita sobre a nobreza e a revolução contém de fato muitas passagens medíocres, e as reservas que faz em relação à sua própria classe não estão livres de um lamento punitivo acerca da "praga do ansio por glória e prazer", que ele naturalmente atribui à mentalidade capitalista que se defludia entre os senhores feudais, inclinados a converter suas propriedades rurais em "mercado comum, por sua constante necessidade de dinheiro e através de desesperadas especulações fundiárias". No entanto, ele não falou apenas dos "petulantes veteranos da Guerra dos Sete Anos", que "com uma dignidade viril ridícula e inimitável, professavam uma certa proibição", mas também reprovou, nos nacionalistas alemães da Era Napoleônica, o "terrorismo de uma patriótica grosseteira". Embora compartilhasse, com uma pitada de crítica social, os argumentos que a direita de sua época construiu e levantou contra o nivelamento cosmopolita, este senhor feudal jamais se identificou com os Jabos e Fries, que pregavam o retorno ao campo. Era surpreendentemente sensível às simpatias revolucionárias e subversivas da aristocracia; chegou mesmo a afirmar: "Uma atmosfera de tempestade pairava sobre o país inteiro, todos sentiam que algo grandioso estava para acontecer, uma expectativa calada e temerosa, ninguém sabia de quê, havia invadido todos os ânimos, em maior ou menor grau. Nessa atmosfera sufocante apareceram, como sempre ocorre em catástrofes anunciadas, personagens estranhos e aventureiros inaudíveis, como o Conde de Saint-Germain, Cagliostro e outros 'emissários do futuro', por assim dizer". Eichendorff também escreve sobre figuras como o Barão Grimm e o emigrante radical Conde Schlabrendorf, que coincidem tão pouco com o clichê do conservador quanto aquelas passagens da filosofia do direito hegeliana, que tratam das forças da sociedade burguesa capazes de levá-la adiante, para além de si mesma. Em suas palavras: "Mais tarde, quando a revolu-

ção se tornou um fato, emergiram dessas sociedades secretas alguns personagens dignos de nota, como o Barão Grimon, um incansável e fanático advogado da Verdade, que animava e corrigia as chammas sem parar, feito um vento de tempestade, até que elas se lançaram sobre ele e o devoraram. O mesmo ocorreu com o famoso ermitão parisiense, o Conde Schlabbendorf, cootemplando da tranquilidade de sua cela, como uma grande tragédia cósmica, toda a contorção social que passava por ali, regendo a e muitas vezes guiando seus passos. Pois ele estava tão acima de todos os partidos que podia observar claramente em perspectiva, a qualquer momento, o sentido e o andamento da batalha do espírito, sem ser perturbado por seu barulho ensurdecedor. Esse profera mágico entra na grande cena ainda jovem, mas ao fim da catástrofe a barba grisalha lhe chegava à cintura." Certamente, a simpatia pela revolução já havia sido aqui neutralizada no educado humanismo do espectador, mas mesmo este supera em muito o atual culto da sanidade, do orgânico e da integridade: o elemento conservador, em Eichendorff, é amplo e bastante para incluir o seu próprio contrário. Sua liberdade, que lhe permite penetrar o caráter inelutável do processo histórico, foi inteiramente perdida no conservadorismo da fase burguesa tardia; quanto menos a ordem pré-capitalista pode ser restaurada, mais obstinadamente a ideologia se aferra a sua essência, imaginando-a como sendo a histórica e absolutamente garantida.

O fermento pré-burguês no conservadorismo de Eichendorff, que põe acima de seu próprio caráter burguês a inquietude da nostalgia, do arrebatamento e da bem-aventurada inutilidade, alcança até mesmo o âmago de sua lírica. Em *Rua de mão direita*, Benjamin escreve: "O homem [...], que se sabe em consonância com as mais antigas tradições de sua classe ou de seu povo, põe ocasionalmente sua vida privada em ostensiva oposição às máximas que na vida pública advoga sem indulgência e,

sem o menor aperto de consciência, valoriza secretamente seu próprio comportamento como a prova mais legítima da autoridade inabalável dos princípios ostentados por ele"<sup>1</sup>. Isso não poderia, na verdade, ser atribuído à vida privada de Eichendorff, mas certamente diz algo sobre seu hábito poético. Caberia ainda questionar se juramento essa falta de confiabilidade, em quem tem a certeza de estar seguro, não exprimia também o corretivo dessa segurança: a transcendência em relação a uma sociedade burguesa na qual o conservador ainda não está completamente domesticado, sendo por isso atraído pelos que a ela se opõem. Em Eichendorff, os inimigos dessa sociedade são representados pelos entantes, pelos apátridas de então, pressígios do futuro daqueles que, como quer a filosofia em Novalis, estão em casa em qualquer lugar. Seria inútil buscar, em sua obra, o elogio da família como núcleo da sociedade. Se a guerra de suas novelas — não o grande romance juvenil *Abtunig und Gegenwart* [Presságio e presença] — terminam de modo convencional, com o casamento do herói, em sua lírica o poeta reconhece que não tem abrigo, com uma inequívoca ironia contra todos os laços. O motivo vem de uma canção popular, mas a insistência com a qual Eichendorff o repete diz algo sobre ele mesmo. O soldado canta: "*Und spricht sie vom Freien, / So schwing ich mich auf mein Ross — / Ich bleibe im Freien, / Und sie auf dem Schloß*" [Se ela fala que está livre, / Muito logo em meu corcel - / Permaneço ao ar livre, / E ela fica no castelo]. E o cantador ambulante: "*Manche Schöne macht wohl Augen, / Merket, ich gestel' ihr sehr, / Wenn ich nur sein wollte zugen, / So ein armer Lump nicht wär* - - / *Mig*

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Schöpfung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, tomo I, p. 523. [Tradução brasileira de Helder Rocha, *Quês Torres e Falto in Gillo: seu Rosto II*, São Paulo, Brasiliense, 1997, p. 19.

*dir Gott ein'n Mann beschereu, / Wohl mit Haus und Hof versehen  
/ Wenn wir zwei zusammen waren, / Mücht mein Singen nur ver-  
gehn!* [Uma beleza às vezes me alha, / Dizendo o quanto me  
quer, / Se eu tivesse alguma valia, / Não sena um pobre qualquer  
— / Que Deus lhe arranje um homem, / Rico e de boa família,  
/ Se fôssemos os dois juntos, / Meu cantar me deixaria]. E até  
o célebre poema sobre os dois colegas viajantes seria mal com-  
preendido por quem pensasse que a estrofe do primeiro, que en-  
controu sua namorada, ganhou do sogro casa e fazenda e for-  
dou confortavelmente uma família, esboça a imagem de uma  
vida acertada. A estrofe final, com o abrupto pranto *Und seh ich  
so kecke Gesellen!* [E vejo companheiros tão ousados], refere-se  
tanto à felicidade mediocre do primeiro quanto à felicidade per-  
dida do segundo; a vida justa está fora de alcance, talvez já im-  
possível, e nas últimas linhas um súbito desespero o aba debru-  
cando o poema: *Ach Gott, fahr uns lieblich zu dem!* [O Deus,  
conduze-nos amorosamente a Teu reino!].

O contrário desse desespero é a utopia: *Es redet trunken die  
Ferne! Wie von künftigen, grossem Glück!* [Ébria nos fala a dis-  
tância, / Como de uma grande felicidade futura.] — e não de  
uma felicidade passada: como se vê, o conservadorismo de Ei-  
chendorff não era nada confiável. Essa utopia, contudo, é vage-  
mente trôica. Assim como os heróis de sua prosa oscilam entre  
duas imagens femininas, que se embaralham e jamais se deli-  
treiam com precisão, assim a lírica de Eichendorff parece não  
estar ligada à imagem concreta de uma amada: uma determina-  
da beleza qualquer já ser a uma traição à idéia de satisfação di-  
mitida. Mesmo em *Übern Garten, durch die Lüft:* [Acima dos  
jardins através dos ares], um dos mais apaixonados poemas de  
amor da língua alemã, não aparece nenhuma amada e nem o  
poeta fala de si mesmo. Apenas se ouve o júbilo: *Sie ist Deine,  
sie ist dein!* [Ela é tua, ela é para ti]. A tradição mais antiga da

poesia alemã, ao contrário da francesa, desconhecia a apresenta-  
ção não velada do sexo, e a produção média da literatura alemã  
teve de expiar essa falta com puritanismo e um fusticismo ideal-  
izante. Em seus maiores representantes, porém, esse silêncio  
resultou em uma heresia: a força do não dito infiltrou-se na lin-  
guagem, oferecendo a ela sua doçura. Em Eichendorff, até mes-  
mo o abstrato e o não sensível se transformaram em parábola de  
algo não figurado, uma herança arcaica, anterior à configuração  
e ao mesmo tempo sua transcendência tardia, algo incondicio-  
nado, que está para além da configuração [Gestalt]. O poema  
mais sensual que ele escreveu sustenta-se no invisível da noite:

*Über Wäpfel und Saaten  
in der Glanz herein  
Wer mag sie ernten?  
Wer hat sie er?  
Gedanken sich wiegen,  
Die Nacht ist verhängt,  
Gedanken sind frei.*

*Erst es nur eine,  
Wer an sie gedachte,  
Sern Kusschen der Natur.  
Wenn niemand mehr wachte,  
Als die Vögel, die fliegen -  
Man hat ist verhängt  
Und schon wie die Nacht*

Sobre searas e copas,  
Penetrando a brilha  
Quem os advirhará?  
Quem os alcançará?

Pensamentos acalorados,  
A noite está calada,  
Pensamentos são livres.

Basta que uma só adormeça  
Quem nela está pensada,  
Junto ao tempo do linguço,  
Sem mais ninguém vigiando:  
Além das nuvens, que voam —  
Meu amor está calado  
E não lhe é contra a noite

O contemporâneo de Schelling rareava em busca das *Flores do mal*, do verso "O tu que lo nuit rend si belle" (O tu, que a noite faz tão bela). O incontido romantismo de Eichendorff conduz inconscientemente ao limiar da modernidade.

A experiência do moderno em Eichendorff, uma experiência que só hoje pôde ser alcançada, leva diretamente ao centro de seu teor profético, que é, na verdade, anticonservador: uma renúncia ao domínio aristocrático, e mesmo à dominação da alma pelo próprio eu. A poesia de Eichendorff deixa-se confiantemente levar pelo fluxo da linguagem, sem medo de afundar. Por esta generosidade, de quem não é mesquinho consigo mesmo, o gênio da linguagem lhe agradece. O verso "Und ich mag mich nicht bewahren!" [E eu não devo me preservar!], que aparece no poema que ele escolheu para abrir uma de suas edições, serve de fato como prelúdio para toda sua obra. Nissa ele demonstra sua mais íntima afinidade eterna com Schumann, sendo nobre e generoso o bastante para desprezar o próprio direito à existência: do mesmo modo, o êxtase de terceiro movimento da *Sinfonia para piano*, de Schumann, flui até desembocar no oceano. Esse amor está fadado de morte e esquecido de si mesmo. Nele, o eu não

continua mais seu processo de auto-enrijecimento, gostaria antes de repatriar algo da antiga injustiça de simplesmente ser um eu. Nesse sentido, Eichendorff já é um *bateau ivre*, que entretanto navega entre as margens verdes e as bandeirinhas coloridas. "Nacht, Wälkchen, wohin sie gehen, / Ich aber es recht gar" [Noite, nuvens, sei muito bem / Aonde elas vão], estes versos que se dissolvem à maneira expressionista podem ser lidos no poema "Nachigallen" [Rouxinóis], também baseado em uma canção popular: essa constelação é Eichendorff por inteiro. O camador ambulante diz: "In der Nacht davon Lieben heuchte / An dem Fenster süß vernacht" [De noite, então, a amada escutava / Em doce vigília, junto à janela], uma imagem da sonhadura de cabelos despenteados, imagem que não pode mais ser capturada por qualquer representação exata, mas torna-se ainda mais mágica que toda descrição, através da sincope, no contemporâneo da expressão, que mescla a doçura da garota com sua fadiga soenarenta. No mesmo espírito, ela é chamada, em outra passagem, "ein süßerträumtes Kind" [uma criança em doce sonho]. Por vezes, ressoam em Eichendorff palavras fora de controle, e o desprendimento levado ao extremo aproxima-se do que sempre foi no passado. "Lied, mit Tränen halb geschrieben" [Canção, muito escrita com lágrimas].

Um conceito de cultura que reduz as artes a um denominador comum vale muito pouco, como já havia testemunhado a literatura alemã, desde que Lessing mobilizou Shakespeare contra o classicismo da grande música e filosofia da Alemanha, visando não a integração, o sistema e a unidade do múltiplo, fundada na subjetividade, mas sim a lassidão e a dissociação. Eichendorff participa secretamente dessa corrente subterrânea da literatura alemã, que vai do *Sturm und Drang* e do jovem Goethe até Wedekind, Brecht e o Expressionismo, passando por Büchner e muitas obras de Hauptmann. Sua lírica não é nada "subje-

nyant", como se costumava dizer no Romantismo: abandonando-se aos impulsos da linguagem, ela levanta objeções silenciosas contra o sujeito poético. Mais do que acontece com qualquer outro escritor, ele não se deixa enquadrar no confortável esquema diltheyano de vivência e poesia. A palavra "wir" (confuso, desarrumado), uma de suas preferidas, tem um sentido completamente distinto do "dampf" [vapor, abafado] do jovem Goethe: anuncia a suspensão do eu, seu abandono a uma fluência caótica, enquanto a "inquadração" de Goethe sempre se refere ao espírito seguro de si mesmo, em processo de formação. Um poema de Eichendorff começa assim: "*Ich höre die Bächlein rauschen / Im Walde her und hin, / Im Walde in dem Rauschen / Ich weiß nicht, wo ich bin*" [Ouço murmurar o riacho, / Na floresta, para cá e para lá, / Na floresta, no murmurar, / Não sei onde fui parar]: desse modo, a lírica nunca sabe onde o eu está, porque o eu se dissipa no que está susurrando. Genialmente falsa é a metáfora do riacho, que murmura "para lá e para cá", pois o movimento dos rios tem um único sentido, mas esse lá e cá espelha a insensatez daquilo que o murmúrio tem a dizer ao eu, que o escuta, em vez de localizá-lo: expressões como essa antecipam características do Impressionismo. Alguns versos do poema "Zwielichr" [Penumbra], um dos favoritos de Thomas Mann, levam isso ao extremo. Inserido na cena de caça do romance *Abung und Gegenwart*, esse poema conserva, por inveja, uma certa compreensibilidade superficial, que entretanto não vai muito longe. A linha "*Wolken ziehen wie schwere Träume*" [Nuvens passam como sonhos pesados] confere à lírica o modo específico de significação da palavra alemã "*Wolken*" [nuvens, diferente da francesa "*nuage*" [nuvem], por exemplo. A palavra "*Wolken*", e tudo que a acompanhava, passa nesse verso como sonhos pesados, antes mesmo da imagem que ela quer significar. Na sequência, o poema, isolado do romance, testemunha completamente a auto-

alienação do eu, que se afastou de si mesmo até o delírio da exortação esquizoide: "*Hast em Lieb du lieb vor andern, / Lau es nicht alleine gehen*" [Se tens uma coisa preferida, / Não a deixes pastar sozinha], e a fantasia de perseguição do abençoador, que transforma magicamente seu amigo em inimigo.

A auto-alienação de Eichendorff não tem nada em comum com aquela força de intuição objetiva, aquela capacidade de conexão que a linguagem convencional equipara à faculdade poética. Sua lírica tende ao abstrato, e não apenas na *linguagem* do amor. Quase nunca obedece aos critérios da densa experiência sensível do mundo, formulados a partir de Goethe, Schlegel e também Mörike. Assim, ela levanta dúvidas quanto ao direito incondicional desses mesmos critérios, que passam a ser entendidos como uma formação reativa, uma tentativa de compensar aquela que a filosofia idealista terrou do próprio espírito alemão. Nos contos de fada recolhidos pelos irmãos Grimm, nenhuma floresta é jamais descrita, ou mesmo caracterizada: e que floresta seria mais floresta do que as das contos de fada? Wolflietrich Rasch estava certo em chamar a atenção para a raridade, em Eichendorff, de versos "de elevada vivacidade de intuição, com particular fascínio visual", como por exemplo "*Schon funkelt das Feld wie geschliffen*" [já brilha o campo, como se tivesse sido polido]. Mas não se pode simplesmente cobrar a questão retórica de saber se é realmente necessário apontar a razão do fascínio causado por seus versos. Pois ele obtém os mais extraordinários efeitos com um tesouro de imagens que já em sua época devia estar desgastado. O castelo ao qual se apegava a nostalgia de Eichendorff não é mencionado em seus poemas senão como o castelo: o estroque obrigatório de lares, trompas de caça, conxinxins e bandulhos também é oferecido, sem fazer tão mal aos requisitos de sua poesia. Para isso contribui o fato de que Eichendorff talvez tenha sido o primeiro a descobrir a força expressiva

dos fragmentos da *lingua mortua*. Ele liberou os valores líricos das palavras estrangeiras. No poema arópico "Schöne Fremde" [Bela terra estrangeira], segue-se imediatamente após "sohn wie in Träumen" [confuso como em sonhos] a expressão "phantastische Nacht" [noite fantástica]. O termo abstrato "fantástico", ao mesmo tempo arcaico e intacto, evoca todo o sentimento da noite, que seria destruído por um epíteto mais preciso. Os requisitos da cena poética, entretanto, tornam-se vivos não por causa desses achados ou por novas intuições, mas pela constelação na qual são introduzidos. A lírica de Eichendorff, em seu conjunto, quer despertar as coisas mortas, como postula o *motu* que finaliza a seção intitulada "Sängerleben" [Vida de cantor], um adágio que espera tempo para ser cumprido: "Schlaf ein Lied in allen Dingen, / Die da traumhaft sind und frei, / Und die Welt hebt an zu singen, / Triffst du nur das Zauberwort" [Dorme uma canção em todas as coisas, / Que seguem sonhando a sonhar, / E se encontra a palavra mágica, / O mundo inteiro se põe a cantar]. Essa palavra, nos versos nitidamente inspirados em Novalis, não é nada menos que a própria linguagem. Que o mundo se ponha a cantar depende da capacidade do poeta em criar o alvo, a escuridão da linguagem, pensada ao mesmo tempo como algo que já existe em si mesmo. É isso o anti-subjetivismo de existencial Eichendorff. Na poética da nostalgia, em cuja obra muitos elementos barrocos sobreviveram intactos, a alegoria também exige ser levada em conta. Duas estrofes captam quase plasticamente a contextualização de suas intenções alegóricas:

*Ich zog aus Hirschau den Berg entlang,  
Ich hörte die Vögel schlagen,  
Da blühten und rauschten die Waldornelkenglocken,  
Das war ein lautes Jagen!*

*Und ich hab' gedacht, was alles verhallt,  
Die Nacht bedeckt die Wälder,  
Nur von den Bergen ertönt was bei der Welt,  
Und noch a jagen im Hirschengrund!*

Pela montanha um cortejo passou,  
Escutei os pássaros em zovaco,  
Os cavaleiros saltam, e trompa soou  
Foi mesmo um tal algôz caçado!

Antes que eu me fosse, estava ao longe a festa,  
A noite chegava e tudo encobria,  
Da montanha restava o murmurar da erva,  
No fim do cortejo, eu testemunhei.

Nessa visão do cortejo nupcial, que logo em seguida desaparece, a alegoria de Eichendorff, completamente tácita e por isso mais incisiva, aponta para o cerne da própria essência alegórica: a transitoriedade; o estreitamento que surge diante do efêmero da festa, justamente por causa de sua duração, transforma o cortejo nupcial em um cortejo de espíritos; até o repentino da vida é congelado em uma fantasmagoria. Se a filosofia especulativa da identidade, na qual o mundo dos objetos é espírito e o espírito é natureza, estava presente no início do Romantismo alemão, então Eichendorff confere novamente às coisas já reificadas, como compensação, o poder de significar, de indicar algo que está para além delas mesmas. Esse instante em que lampeja um mundo de coisas ainda capaz de estremece: pode explicar, em alguma medida, o rão desenhamento daquilo que em Eichendorff desfilava. Um poema começa assim: "Aus der Heimat hinter der Blitzen rot" [Da pátria por detrás dos relâmpagos vermelhos], como se o relampejar fosse uma peça coagu-

lada, anunciando o luto de uma paisagem onde pai e mãe estão mortos faz tempo. Assim aparecem, às vezes, os claros raios de sol por entre as nuvens de tempestade, como relâmpagos pretes a serem acesos. Nenhuma das imagens de Eichendorff é apenas aquilo que é, mas nenhuma pode ser levada ao próprio conceito: essa flutuação vacilante do momento alegórico é seu meio poético.

Certamente apenas um rocio. Em sua poesia, as imagens realmente são apenas elementos, condenados a sucumbir na própria poesia. Há mais de cinquenta anos, o esquecido esteta alemão Theodor Meyer desenvolveu, em seu livro *Das Stillsitzen der Poesie* [A lei estilística da poesia], uma teoria tão modestamente exposta quanto astuciosamente concebida, contra toda a tradição que deriva do *Laocoon* de Lessing e certamente sem conhecer Mallarmé. Essas sentenças do livro podem resumir sua teoria: "Uma observação mais acurada poderia demonstrar que a linguagem não seria capaz, de modo algum, de criar tais imagens sensíveis; que ela imprime sua própria marca em tudo o que por ela passa, até mesmo o sensível; que portanto nos apresenta a vida, oferecida pelo poeta para que a revivamos com prazer, por meio de configurações psíquicas, pertencentes apenas a nossa representação, ao contrário do que ocorre com os fenômenos da realidade sensível. Por isso a linguagem não seria o veículo, mas o meio de exposição da poesia. Pois recebemos o tom poético não em imagens sensíveis, pretensamente sugeridas pela linguagem, mas sim na própria linguagem e nas composições peculiares que apenas ela pode criar. Como se vê, a questão do meio de exposição da poesia não é uma perda de tempo ou uma discussão bizantina, ela logo se converte na pergunta sobre os vínculos da arte com o fenômeno sensível. Se por acaso se estabelecesse que a doutrina da linguagem como veículo é um erro, então a própria definição de arte como intuição [*Anschauung*]

cairia por terra".<sup>2</sup> Isso combina inteiramente com Eichendorff. A "linguagem como meio de exposição da poesia", enquanto algo autônomo, é sua varinha mágica. A autodissolução do sujeito está a seu serviço. O poeta que não quer se poupar encontra para si estas linhas: "*Und so muss ich, wie im Strome dort die Welle, / Uingebort / ertrinken an des Frühtrags Schwelle*" [E assim devo eu, como as ondas na correnteza, / Morrer sem ser ouvido, no limiar da primavera]. O próprio sujeito torna-se marmóreo: linguagem que perdura apenas no eco em que se extingue. O ato no qual o ser humano torna-se linguagem, uma corporificação da palavra, imprime na linguagem a expressão da natureza e transfigura sua dinâmica novamente em vida. "*Rauschen*" [murmúrio] era sua palavra favorita, quase uma fórmula: o verso de Burchard "*Ich habe nichts als Rauschen*" [Não tenho mais que murmúrio] poderia servir de lema para a poesia e a prosa de Eichendorff. O sentido desse murmúrio, contudo, é perdido quando sua relação com a música é lembrada de modo apressado. Pois o murmúrio não é sora, mas sim ruído, mais próximo da linguagem do que o som, e o próprio Eichendorff o apresenta como análogo à linguagem. "Abandonou depressa o lugar", conta-se do herói na novela *Das Marmorbild* [A estátua de mármore], "e cada vez mais rápido, sem parar para descansar, precipitou-se pelos jardins e vinhedos em direção à pacata cidade; pois até o murmúrio das árvores ele ouvia como um sussurro claro e compreensível, e os altos e fantasmagóricos choupos lhe pareciam três vezes maiores, com suas longas sombras esticadas". Tudo isso é, mais uma vez, essencialmente alegórico; como se a natureza tivesse se tornado, para o melancólico, uma linguagem plena de significado. Contudo, a intenção alegórica, na escrita de Ei-

<sup>2</sup> Theodor A. Meyer, *Das Stillsitzen der Poesie*, Leipzig, Hirsch, 1901, p. 8.

Eichendorff, tem como suporte não tanto a natureza, tal como ela é e cada nesta passagem, mas sobretudo sua linguagem, tão distante da significação. Ela imita o murmúrio e a natureza solitária. Assim, exprime um estanhamento que não pode ser superado por nenhum pensamento, apenas pelo puro som. Mas também exprime o contrário. As coisas, e regeladas, reencontram-se através da semelhança de seu nome com elas mesmas, e o movimento da linguagem desperta essa semelhança. Algo que se encontrava em potencial no jovem Goethe, a paisagem retorna de seu poema "Willkommen und Abschied" [Saudação e despedida], torna-se em Eichendorff lei formal: a lei da linguagem como segunda natureza, na qual a natureza objetificada e perdida para o sujeito retorna a este como natureza animada. Não por acaso, Eichendorff esteve muito perto de tomar consciência desse processo, na canção que escreveu para o que seria o último aniversário de Goethe, em 1831: "*Wie rauschen aus Waldes und Quellen / Und singen vom ewigen Port*" [Como murmuram agora florestas e fontes / E cantam do eterno porto]. Se Ernst diz que o próprio mundo adquiriu um outro aspecto, depois que Beethoven pintou seus quadros, aqui se celebra, com uma visão profunda da lírica de Goethe, algo grandioso: através de sua poesia, a própria natureza se transfigurou, tornando-se aquela natureza murmurante evocada por Eichendorff. O "porto", entretanto, que segundo a interpretação do poema é cantado pelas florestas e fontes, é a reconciliação com as coisas, por meio da linguagem, que se transende em música apenas graças a essa reconciliação. O aspecto de requisito cênico dos elementos linguísticos não contradiz isso, é antes condição necessária para que essa reconciliação ocorra. As siglas de um romantismo já reificado representam, nos escritos de Eichendorff, o desencantamento do mundo, e justamente nelas se alcança esse despertar, por meio do abandono de si mesmo. Em Eichendorff, apenas o que

há de mais elevado tem força para enfrentar o que há de mais rígido, como no poema de Brecht sobre Lao-Tsé: "*Das das weiche Wasser in Bewegung mit der Zeit den Stein besiegt. Du verstehst*" [Água mole em pedra dura tanto bate até que fura. Tu me entendes]. A água mole em movimento: eis a corredeira da linguagem, a direção que se a gostaria de seguir por si mesma, enquanto a força do poeta torna-se a da fraqueza, a coragem de se entregar às corredeiras da linguagem, em vez de controlá-las. Essa coragem está tão desvanada contra a acusação de trivialidade quanto os próprios elementos que entrega, mas o que ela consegue realizar, arrancando as palavras de seus significados circunscritos e fazendo-as brilhar no turbilhão em que se tocam, demonstra o miserável pedantismo desse tipo de acusação.

Não se deve buscar a grandeza de Eichendorff nele de se sentir seguro, mas sim onde a vulnerabilidade de seu gesto está completamente exposta. Como no poema "Sehnsucht": [Arse'ol]

*Es schien so golden die Sonne,  
Am Fuße ich einzeln stand  
Und hörte aus weiter Ferne  
Ein Paarern im stillen Land.  
Das Herz war im Lichte erblendet,  
Da hab' ich mir heimlich gedacht:  
Ach, wer da mühsam köunte  
In der prächtigen Sommernacht*

*Zwei junge Gesellen gingen  
Vorüber am Bergeshang,  
Ich hörte im Wandern sie singen  
Die stille Gegend entlang:  
Von schmelzenden Ebeisidyllen,  
Wo die Wälder auch so sehr,*



*Von Quellen die aus den Klüften  
Sich erheben in die Wildernische,  
Sie zungen von Marmorbildern  
Von Gärten, die überm Grotten  
In dümmernden Lauben verwickelt,  
Palast- in Alondenschoen,  
Wo die Mädchen aus Vöckel lauschen,  
Wann der Letzte Klang erschallt  
Dort die Frauen verwickelt in den  
In der prächtigen Sommerzeit*

Como ouro as carrelas brilhavam,  
Solitário, eu estava à janela,  
Quando ouvi a trompa do postilhão  
Estando ao longe a tranqüila terra,  
Por todo meu corpo, o coração ardia  
Por eu pensava, em minha solidão:  
Ah, quem ao meu lado viajaria,  
Na sumtuosa noite de verão!

Don't povens um gos caminhavam,  
Subindo a encosta da grande colina  
Eu ouvia as janelas que cantavam  
No passeio pela estrada tranqüila:  
Contigas de cuevas primárias,  
Onde a floresta murmurava suave,  
De nascenas, que desde os abismos  
Alloram em meio à noite selvagem.

Cantavam de estórias de pedra,  
Um jardim por sobre a rocha nua,  
Crescendo selvagens na penumbra  
Como palácios ao brilho da lua,

Onde as mucas à noite escutam  
O alarde despertando em canções  
E fontes adormecidas multivocam  
Na sumtuosa noite de verão.

Esse poema, imperecível entre os imperecíveis produtos da mão humana, não contém praticamente nenhum traço que não possa ser considerado como algo derivado e secundário, entretanto cada um desses traços se converte em caráter, através do contato com o que está a seu redor. O que poderia ser dito de menos interessante sobre uma paisagem noturna, além de que ela é tranqüila? Seria possível imaginar um lugar-comum mais fatal do que a trompa do postilhão? Mas o postilhão em uma terra tranqüila, o profundo paradoxo de um som que não apenas acaba com a tranqüilidade, como também é justamente o que a produz, um som que se torna a própria aura da tranqüilidade, transportando-a vertiginosamente para além do costumeiro, e também o verso da linha seguinte "Der Horn aus im Laube erklingen" [Por todo meu corpo, o coração ardia], com seu preterito pouco usual, que parece incapaz de se livrar do clamor do presente, esses dois momentos garantem, em contraste com o que veio antes, uma dignidade e uma capacidade de persuasão desconhecida por qualquer palavra singular. Ou ainda: como seria frágil, por qualquer critério de refinamento, conceder à noite de verão o atributo de "sumtuosa". No entanto, o campo de associações do adjetivo refere à beleza criada pelo homem, a sumtuosidade da riqueza de recidos e bordados, aproximando assim a imagem do céu estrelado daquela imagem arcaica de paines e tendas: a apreensiva re-creação dessa imagem é o que a faz brilhar. As quatro linhas sobre as montanhas dependem claramente dos versos "Kenne du die Land..." [Conheces a terra...], mas como está distante do poderoso e preciso "Es wuzt der Fels und über ihm die Funt" [De-

saba o rochedo e sobre e' e as ondas] de Goethe o pianíssimo do "Wo die Wälder rauschen so sacht" [Onde a floresta murmura suave], o paradoxo de um murmúrio suave, perceptível apenas no espaço acústico interior, no qual a paisagem heídica se dissolve, sacrificando a precisão das imagens à sua dissolução no espaço aberto da infinitude. Do mesmo modo, a Itália do poema não é a meta exata dos sentidos, mas apenas uma alegoria da saudade, recitada com a expressão do transitório e do que "cresceu selvagem", que não faz parte do presente. A transcendência do anseio, porém, é capturada no final do poema, um achado final de gênio, que nasce da reit. metafísica da obra. Como na recapitulação musical, o poema se fecha em círculo. O anseio da cantuosa noite de verão aparece mais uma vez, como a realização do desejo daquele que gostaria de acompanhar a jornada na venturosa noite de verão. O poema rodia, por assim dizer, o título goetheano "Selige Sehnsucht" [Bem-aventurado anseio]: o anseio deságua em si mesmo como sua própria meta, assim como, em sua infinitude, na transcendência em relação a toda especificidade, quem anseia experimenta sua própria condição, assim como o amor se dirige tanto ao amado quanto à amada. Pois, quando a última imagem do poema alcança as moças escutando à janela, ele se revela um poema erótico; mas o silêncio com o qual Eichendorff recorre por toda parte o desejo é transformado naquela suprema idéia de felicidade, na qual a própria consumação se manifesta como anseio, a eterna imitação da divindade.

Segundo a periodização da história intelectual, e também segundo seu próprio caráter, Eichendorff já pertence à fase de decadência do Romantismo alemão. Ele certamente ainda conheceu muitos autores da primeira geração, entre eles Clemens Brentano, mas o vínculo parece ter sido rompido. Não por acaso, ele confundiu o Idealismo alemão, que Schlegel chamava de

uma das maiores tendências da época, com o Racionalismo. Com total incompreensão, reprovou os seguidores de Kant, embora tenha se pronunciado com inteligência e veneração sobre o mestre, como se fossem "uma espécie de pintura decorativa chinesa sem as sombras que tornam a imagem verdadeiramente viva", criticando-os por "simplesmente negarem, como perturbado e superfluo, o misterioso e insondável que permeia a existência humana". A quebra da tradição, anunciada pelas frases equivocadas de alguém que entretanto chegou a estudar na Heidelberg dos grandes anos, corresponde à atitude de Eichendorff em relação às realizações do Romantismo, que ele considerava uma herança. Longe de diminuir a crítica de Eichendorff, tais reflexões sobre a história intelectual apenas demonstram a tolice de concepções baseadas no esquema de ascensão, clímax e decadência. Há mais substância na poesia de Eichendorff do que na dos inauguradores do Romantismo alemão, que ele considerava parte da história e não compreendia tão bem. Se o Romantismo, nas palavras de outro de seus representantes tardios, Kierkegaard, consoma em cada experiência o batismo do esquecimento, entregando-a à eternidade da lembrança, certamente essa lembrança era necessária para fazer justiça à idéia do Romantismo, em sua tradução com sua própria imediatez e presença. Só então as santosas palavras, pronunciadas por Eichendorff, retornaram à natureza, só então o luto pelo instante perdido salvou aquilo que até hoje, sempre se perdeu no instante vivo.

#### Coda: os Lieder de Schumann

O *Liederkreis* opus 39, de Schumann, sobre poemas de Eichendorff, é um dos grandes ciclos líricos da história da música. Os ciclos constroem, desde *A bela moçoira* de Schubert até o opus

15 de Schoenberg, uma forma peculiar, que evita por meio da contração o perigo inerente à essência da canção, o de minimizar a música no pequeno formato característico do gênero: no ciclo, o todo emerge da articulação dos elementos em miniatura. A qualidade do ciclo de Schumann, que se relaciona com sua feliz escolha de grandes poemas, jamais foi posta em dúvida. Vários dos mais significativos versos de Liebhendoff estão ali incluídos, e os poucos não tão importantes também inspiraram a composição, por sua significativa peculiaridade. Esses *Lieder* foram chamados, com razão, de "congeniais". Isso não significa, entretanto, que eles meramente reproduzem o teor lírico de seus textos: se isso ocorresse, eles seriam, segundo a mais rigorosa economia artística, supérfluos. Ao contrário, eles adivinham e liberam um potencial dos poemas, aquela transcendência em direção ao canto, que bruta no movimento, para além de toda determinação imagética e conceitual, no murmúrio da cadência das palavras. A brevidade dos textos escolhidos — nenhuma composição é mais longa que duas páginas, fora a terceira composição, virtualmente "extraterritorial" — permite a cada uma das canções individuais a mais extrema precisão, excluindo antecipadamente qualquer repetição mecânica. Mas se compõem, em sua maioria, de estrófes com variações, às vezes formas tripartites, segundo o modelo a-b-a, algumas vezes também formas inteiramente não convencionais, como aquelas que terminam em um *Abgang* [canto final de poemas medievais alemães]. Os caracteres são balanceados entre si com grande precisão, seja no diante a intensificação do contraste, seja por meio de transições vinculantes. É justamente o contorno do perfil dos caracteres individuais que torna necessário o plano do todo, para que este não se disperse em detalhes: a incontornável questão acerca da consciência que o compositor teria desse plano torna-se indiferente diante daquilo que está composto. A contínua referência ao formalismo

de Schumann tem algo de verdadeiro, quando se trata do uso de formas tradicionais, já estranhas ao compositor, onde ele mesmo as cria, como em seus primeiros ciclos vocais e instrumentais. Schumann demonstra não apenas o mais sutil senso formal, mas também uma extrema originalidade. Alhan Berg foi o primeiro a chamar a atenção, de maneira convincente, para esse aspecto, em sua exemplar análise da peça "Traumerei" [Devaneio], e do lugar que ela ocupa nas *Kinderszenen* [temas infantis] opus 15. A estrutura dos *Lieder* sobre textos de Eichendorff, muito próxima à das *Kinderszenen*, exige uma análise similar, caso se queira ir além da reiterada afirmação de sua beleza.

Essa estrutura do *Liederkreis* está intimamente relacionada ao teor dos textos. O título *Ciclo de Lieder*, que procede do próprio Schumann, deve ser entendido literalmente: a sequência se encadeia segundo as tonalidades e ao mesmo tempo segue um percurso modulatório, da melancolia do primeiro *Lied*, em *fi* suscitado menor, ao êxtase do último, em *fi* suscitado maior. Assim como nas *Kinderszenen*, o todo é dividido em duas partes: uma relação de simetria extremamente simples, com a cesura após a sexta canção. Essa cesura deve ser marcada claramente por uma pausa. O último *Lied* da primeira parte, "Schöne Fremde" [Bela terra estrangeira], está em *si* maior, com uma decidida progressão até a região da dominante; o último do ciclo, em *fi* suscitado maior, conduz essa progressão ainda uma quinta acima. Essa relação arquitectónica expressa uma relação poética: a sexta canção termina com a utopia da grande felicidade futura, com um presságio [*Abgang*]; a última, "Frühlingsnacht" [Noite de primavera], com o júbilo, "Sie ist Deine, sie ist dein" [Ela é tua, ela é para ti], com a presença [*Gegenwart*]. A cesura é acentuada pela disposição das tonalidades. Enquanto os *Lieder* da primeira parte são todos escritos em tonalidades com suscitado, por duas vezes eles recuam, no início da segunda parte, a *fi* menor, sem aciden-

tes na clave. Em seguida, as tonalidades predominantes na primeira parte são retomadas, quase como uma recapitulação, até alcançarem a tonalidade inicial de *fá* suspenso, conseguindo o maior intensidade modularia possível com a passagem para *mi*. A sequência das tonalidades é balanceada até aos detalhes: o segundo *Lied*, em *lá* maior, é paralelo ao primeiro, em *lá* menor; o terceiro, em *mi* maior, está composto na dominante do segundo; o quarto descê a *sol* maior, uma terça em relação ao *Lied* anterior; o quinto retoma o *mi* maior; e o sexto eleva-se novamente até *si* maior. Dos dois *Lieder* em *lá* menor da segunda parte, o primeiro termina com um acorde de dominante, recordando os anteriores em *mi* maior. O seguinte, "In der Fremde" [Em terra estrangeira], está em *lá* maior em vez de menor, e o próximo alcança novamente *mi* maior, como dominante de *lá* maior, em analogia com a relação arq. i tetónica do terceiro com o segundo. Do mesmo modo, o décimo, em *mi* menor, corresponde-se com o quarto, em *sol* maior, tonalidades com um único suspenso na clave. No entanto, em vez do *mi* maior do quinto *Lied*, o undécimo está em *lá* maior, enfatizando a transição para a tonalidade extrema de *fá* suspenso maior e intensificando a modulação.

Estas proporções harmónicas medeiam a forma interna do ciclo. Ele se inicia com duas peças líricas, uma triste e outra com um tom de felicidade forçada. A terceira, "Walgespräch" [Conversa na floresta], balada de Lorelei, representa um contraste, tanto por seu tom narrativo quanto pela disposição mais ampla e a construção em duas estrofes; ela ocupa uma posição especial na primeira parte, análoga à da peça "Wehmut" [Melancolia], na segunda. O quarto e o quinto *Lied* retornam ao caráter intimista, potencializando sua delicadeza no *parto* de "Die Stille" [O silêncio] e no *partido* de "Mondnacht" [Noite de lua]. O sexto *Lied*, "Schöne Fremde", traz a primeira grande interrupção. A segunda parte é aberta com uma peça entre o *Lied* e a balada, e a se-

guinte também mescla a expressão lírica com a narrativa. A peça "Wehmut" é formalmente um *intermezzo*, como antes a "Walgespräch", mas agora um *intermezzo* inteiramente lírico, um momento de "auto-reflexão" do ciclo. O décimo *Lied*, "Zwielichte", alcança, como pede o poema, o centro de gravidade do todo, a passagem de sentimento mais profundo e sombria. Ele reverbera ainda no undécimo, "Im Walde" [Na floresta], a visão de uma caçada. Por fim, o mais intenso contraste de tudo o ciclo: a exaltação de "Frühlingsnacht".

Alguns comentários sobre cada um dos *Lieder* em particular o primeiro, "Aus der Heimat hinter den Blitzen rot" [Da pátria por detrás dos relâmpagos vermelhos], traz a indicação "Nicht schnell" [Não rápido], e por isso geralmente é executado lento demais; deve-se pensar em tranquilas mínimas, não em semínimas. Chamam a atenção os acentos em acordes dissonantes, a breve parte central apresenta um tom mais pálido e cantilante, com curtos acentos do motivo no piano, uma variante cuja harmonia é indescritivelmente expressiva recobre as palavras "Du ruhe ab auch" [Então eu também descansarei]. No interior da forma geral do ciclo, o *Lied* funciona como uma introdução. Melodicamente, ele não se desenvolve muito longe, restringindo-se principalmente aos intervalos de segunda. — O segundo *Lied*, "Dein Bildes wunderselig" [tua maravilhosa imagem], comparável aos *Lieder* que Schumann compôs sobre poemas de Heine, tem uma parte central incisiva, cujo impulso é levado de volta para casa na recapitulação. Esta tem início com uma extensão da dominante, deixando a tónica de lado, para que a progressão harmónica possa fluir para além da divisão formal. Há novamente incisos de vozes secundárias autónomas, uma espécie de contraponto harmónico esboçado, que catas realiza o estilo da obra como um todo; também a parte final é consistente, trabalhando com imitações do tema através de suas inversões. "Wald

gespräch" é uma daquelas composições modelares de Schumann, das quais surgiu Brahms. A forma configura o contraste entre o relato da balada e a voz do espírito. Musicalmente, a originalidade está nos acordes dissonantes, alterados cromaticamente, que expressam a ameaçadora atuação. — O quarto *Lied*, cantado como um monólogo, interrompe na parte central e logo em seguida retorna ao silêncio. Sobre a palavra "reisen" [viajar], há um acorde de subdominante que, com a formação de um duplo intervalo, assume o timbre de um triângulo. — É tão difícil falar da peça "Mondnacht" quanto, como disse Goethe, de tudo aquilo que exerceu uma enorme influência. Mas é possível apontar, na composição, na claridade que se transforma em som, os traços que a livram da monotonia, como a fricção de segundas aplicada na segunda estrofe para as palavras "durch die Föhler" [pelos carpiús]. A marca desse *Lied* é o grande acorde de uma, logo no início. Pelo modo como é disposto e resolvido figurativamente, esse acorde evita a opulência que tantas vezes assume em Wagner, Strauss e compositores mais recentes. Em vez disso, as terças sobrepostas sugerem o sentimento do poema, na medida em que o ouvido percebe esses intervalos no infinito, para além do que está realmente soando, enquanto ao mesmo tempo a identidade do intervalo de terça salva justamente aquela clareza, de cuja relação com o infinito resulta o tom do *Lied*. A forma se aproxima da estrutura estrófica da lírica medieval [Bar form]: a última estrofe reproduz, como *Abgesang*, o gesto expansivo do poema, enquanto as duas últimas linhas recapitulam o início, encerrando novamente a configuração transcendental. Nenhum ouvido atento pode resistir à extensão rítmica das palavras finais, "Als flöge sie nach Hause" [Como se voasse para casa], onde dois compassos  $\frac{3}{8}$  se transformam em um único. O *recorrendo*, integralmente composto, amadureceu em um procedimento brahmsiano, que finalmente rompeu o período de

oito compassos, ainda predominante em Schumann. — "Schöne Fremde" começa no terceiro grau, uma tonalidade por assim dizer oscilante, de modo que o *si* maior da conclusão estática soa como se não estivesse previamente ali, mas antes tivesse sido cantado pelo percurso da melodia; a palavra "phantastisch" [fantástico] é espelhada em uma dissonância docemente penetrante. Também aqui a estrofe final é essencialmente um *Abgesang*, mas o *Lied* como um todo se abstém de simetrias criadas por repetição; com muita liberdade, ele flui na direção apontada por sua melodia e harmonia.

"Auf ein Burg" [Em um castelo], a peça romântica de cavalaria em a qual começa a segunda parte do ciclo, distingue-se por suas arrojadas dissonâncias, provavelmente únicas em Schumann e na primeira metade do século XIX, resultantes da colisão da linha melódica com as ligações, semelhantes a um coral, do acompanhamento rico em graus secundários: como se a modernidade dessa harmonização quisesse, antes que adormecer, salvar o poema de seu envelhecimento. — O oitavo *Lied*, "Ich hab die Bächlein rauschen" [Ouço o murmurar do riacho], com sua presença abafada, é composto em simples compasso binário, sem qualquer variação rítmica, mas com tal expressividade das nuances harmônicas e com um acento tão extravagante no final, que mesmo assim produz a mais selvagem excitação. — O adágio *intermezzo* "Wehmut" manteve-se em um ininterrupto *legato* de vozes harmônicas instrumentais; a transição mediadora para a região da subdominante, na palavra "Sebnacht" [anseio], deixa entretanto cair por um segundo uma luz oblíqua e deprimente, vinda de fora: diante do sugerido *si* maior, a tonalidade principal de *mi* maior parece brilhar enferma. — "Zwischen", talvez a mais grandiosa peça do ciclo, quanto à forma uma simples canção estrófica, é extremamente contrapontística, em forte contraste com a anterior, trazendo aquela reinterpretação de Bach, in-

finitamente produtiva, que escandaliza o historicismo, embora mantenha Bach vivo, em constante metamorfose. O modelo, inelutavelmente repensado, é certamente o tema da fuga em *à menor* do primeiro volume do *Ciclo das 48 peças para cravo*. O *clá* no contraponto do segundo compasso, tomado da escala harmônica menor, tem uma espécie de peso que logo se comunica ao todo, horizontal e verticalmente, submergindo toda a música em sua profundidade. As duas primeiras estrofes terminam no sombrio tom de um acorde que ecoa longamente, como se o *Lied* soasse em um espaço vazio; a terceira, "Hatt du einen Freund hienieden" [Se tivesses um amigo aqui embaixo], torna mais denso o tecido contrapontístico ao adicionar uma terceira voz independente; a quarta finalmente simplifica o *Lied*, a melodia é idêntica, mas a harmonia é homofônica, levando ao extraordinário último verso, "Hüte dich, sei wach und munter" [Toma cuidado, fica alerta e atento], conciso como um recitativo. — O *Lied* seguinte, "Im Walde", é gerado pela repetição do som das trompas e pelo constante retorno da oposição entre *ritardando* e *a tempo*, que aliás apresenta extraordinárias dificuldades para a execução. O senso formal de Schumann triunfa no fato de que, para compensar os momentos obstinadamente retardantes, ele escreve um *Abgesang* que flui quase sem resistência, chegando por isso mesmo a ser extremamente assombroso, embora o ritmo da trompa seja sempre marcado, até as duas últimas notas da parte vocal. — A "Frühlingssnacht", por fim, tão famosa quanto "Es war, als hätt' der Himmel" [Foi como se o céu tivesse...], parece ter sido criada de um golpe só, que sobra do olhar analítico; mas sua unidade é gerada justamente pela complexa articulação de um decurso apressado. Em analogia com a "Mondnacht", a ideia do *Lied* aqui é da pessoa que é transportada em êxtase para além de si mesma — está implícita no material de partitura. O núcleo da melodia é um acorde de sétima transposto. O intervalo de sétí-

ma é melodicamente pregnante, seu impulso supera as terças dos acordes de base e o preenchimento da harmonia com segundas, o que ajuda, em um espaço composicional deixado pela harmonia, a dar voz a uma subjetividade liberada de seus grilhões. A ergetividade de Schumann não se contenta, porém, com o mero simbolismo dos afetos, mas sim desloca o eixo do intervalo de sétima para uma posição estruturalmente central. O intervalo já está aludido na sucessão de terminações e inícios de frase da passagem "Jauchzen möchte' ich, möchte weinen" [Gostaria de rejubilar, gostaria de chorar]; na palavra "Sterne" [estrelas], ele é acolhido pela parte vocal e, finalmente, antes de "So ist Denn" [Ela é tua], o intervalo é variado pela frase de acompanhamento no piano, de modo que o decurso melódico torna-se idêntico à curva dos sentimentos. O *Lied* da mais extrema erupção deve ser executado em *piano*, retornando após cada onda à sua calma base, o que lhe garante essa tensão de tirar o fôlego, descartada apenas no *forte* de duas linhas. A parte central, "Jauchzen möchte' ich, möchte weinen", sugere novamente um contraponto ao rápido acompanhamento dos acordes, sem que o movimento seja interrompido. A alíquotia intensifica-se quando, antes das palavras "Mit dem Mondglanz herein" [Com o brilho da lua], ocorre-se um acento no compasso. A repetição da primeira estrofe conduz ao clímax não apenas através de variações harmônicas e melódicas, mas porque, no ponto decisivo da seção central, é adicionado um contraponto, só agora completamente livre e satisfatório, que transfora a arte à parte final, onde o motivo do verdadeiro júbilo deixa todos os outros para trás, no exultamento

## A ferida Heine

Quem deseja contribuir seriamente para a memória de Heine, no centenário de sua morte, e não apenas profere um discurso laudatório, deve falar de uma ferida: eo que dói em Heine e em sua relação com a tradição alemã, do que foi reprimido, especialmente na Alemanha, após a Segunda Guerra. O nome de Heine é motivo de escândalo, e apenas quem se dispõe a não doutrar essa situação pode esperar ser de alguma valia.

Os nacional-socialistas não foram os primeiros a difamá-lo. Na verdade, eles quase o honraram quando atribuíram seu poema "Die Lorelei" a um hoje célebre "poeta desconhecido", sancionando inesperadamente como canção folclórica esses versos dissimuladamente cínicos, que lembram figurinos de ninfas renanas parisienses de uma ópera perdida de Offenbach. O *Buch der Lieder* [Livro de canções] exerceu uma influência indescritível, que se estendeu muito além do âmbito literário. Logo em seguida, a lírica foi enfim rebaixada à linguagem do jornal e do comércio. Por isso a má reputação de Heine, na virada do século, entre os responsáveis pela vida do espírito. O veredicto da Escola de George pode ser atribuído ao nacionalismo, mas o de Karl Kraus não se deixa apagar. Desde então a aura de Heine é conspurcada, culpada, como se sangrasse. Sua própria culpa tornou-se o alibi daqueles inimigos que odavam o atravessador judeu, e que acabaram abrindo caminho para o horror indizível.

Evitam o escândalo aspiques que se limitam ao Heine prosaico, cuja estatura é algo que salta aos olhos, em meio ao nível completamente desalador do período entre Goethe e Nietzsche. A prosa de Heine não se esgota na sua capacidade de formulações conscientemente trancadas, de uma força polêmica não inibida por nenhum servilismo, algo sempre raro na Alemanha. August von Platen, por exemplo, teve a oportunidade de experimentar esta força quando redigiu um ataque anti-semita a Heine, sofrendo uma derrota que hoje em dia seria possível chamar de existencial, se o conceito de "existencial" não estivesse sendo tão cuidadosamente preservado do contágio com a existência real dos homens. Mas a prosa de Heine, graças a seu teor, vai muito além dessas "peças de lavra". Desde que Leibniz varou as covas para Spinoza, todo o Iluminismo alemão de certa forma fracassou, na medida em que perdeu o agulhão social e se conformou com afirmativas subservientes. Entre os honras literários da literatura alemã, Heine foi o único a conservar, em toda sua afinidade com o movimento romântico, um conceito não diluído de Iluminismo. O mal-estar disseminado por Heine, apesar de seu espírito conciliador, deriva desse clima cáustico. Com uma ironia cortês, ele se recusou a contrabaldar novamente por debaixo da porta — ou pela entrada do porão da "profundidade" — aquilo que acabara de ser demolido. Pode-se questionar sua forte influência no primeiro Marx, que vários jovens sociólogos gostariam de supor. Politicamente, Heine foi um companheiro inconstante, mesmo em relação ao socialismo. Mas, em contraste com esse movimento, Heine manteve-se fiel, na sua imagem de uma sociedade justa, à idéia de uma felicidade irrestrita, facilmente posta de lado pelo ditado "quem não trabalha não come". Sua aversão à pureza e ao rigor revolucionários indica a desconfiança diante dos elementos ranciosos e ascéticos que, além de permearem vários dos primeiros documentos do socialismo, mais

grande contribuíram para as tendências trágicas de seu desenvolvimento. Mas Heine, o individualista, e em tão alta medida que só ouviu de Hegel a voz do individualismo, não se curvou ao conceito individualista de interioridade. Sua idéia de satisfação dos sentidos compreendia a satisfação com o mundo exterior, uma sociedade sem coerção nem privações.

A ferida, contudo, é a lírica de Heine. Sua imediatez já foi mencionada. Ela interpretava de tal forma o ditado goetheiano da poesia de ocasião, que toda ocasião encontrava sua poesia, e todos consideravam oportuna a ocasião para a criação literária. Mas essa imediatez era ao mesmo tempo inteiramente mediada. Os poemas de Heine eram mediadores, sempre de prontidão, entre a arte e o cotidiano desprovido de sentido. Em suas raias, e também na dos folhetinistas, as vivências elaboradas transformavam-se em matéria-prima sobre a qual se podia escrever. As nuances e valores por eles descobertos tornavam-se ao mesmo tempo fungíveis, entregues à violência de uma linguagem já pronta e preparada para o consumo. A vida, da qual davam testemunho sem maiores meios, era para eles algo venal; a espontaneidade dos poemas se unia à da reificação. Em Heine, a menadora e a rínea tomaram conta da sonoridade articulada, que antes devia sua essência à negação da agitação cotidiana. A violência da sociedade capitalista em desenvolvimento já havia se tornado tão grande que a lírica não podia mais ignorá-la, se não quisesse afundar em um intimismo provinciano. Com isso, Heine se equipara a Baudelaire como ponto alto do modernismo do século XIX. Embora Baudelaire, mais jovem que ele, tenha conseguido articular heroicamente sonhos e imagens da própria modernidade, da experiência implacável da destruição e dissolução incessantes, transfigurando em imagem a própria perda de todas as imagens. As forças desse tipo de resistência cresceram com as forças do capitalismo. Em Heine, cujos poemas ain-



da estavam sendo musicados por Schubert, elas não haviam se tornado tão intensas. Heine se deixou levar pela correnteza, aplicando aos arquétipos românticos tradicionais uma técnica literária de reprodução condizente com a época industrial, mas que não alcançava os arquétipos da modernidade.

É justamente isso que embaraça as gerações posteriores. Pois desde que a arte burguesa existe, desde que os artistas tiveram de ganhar a vida por conta própria, sem patrons, eles acabaram reconhecendo secretamente, ao lado da autonomia de sua lei formal, as leis do mercado, produzindo para quem quisesse comprar. Só que essa dependência desaparecia por trás do anonimato do mercado. Isso permitia ao artista aparecer, diante de si mesmo e dos outros, como puro e autônomo, e mesmo essa aparência era vista como algo digno de honra. O Heine romântico, que vivia desta felicidade da autonomia, foi desmascarado pelo Heine humanista, que tomou o caráter de mercadoria, até então latente, de suas obras. É isso o que jamais lhe foi perdoado. A condescendência de suas poeas, que joga consigo mesma até se tornar autocrítica, demonstra que a libertação do espírito não foi uma libertação das honras, e por isso tampouco uma libertação do espírito.

A raiva dos que perceberam o segredo da própria humilhação na confissão da humilhação dos outros se fixa, com sádica segurança, no ponto fraco de Heine: o fracasso da emancipação judaica. Pois sua fluência e compreensibilidade, emprestadas da linguagem comunicativa, constituem o uposto da segurança nativa na Engagem. Somente dispõe da linguagem como um instrumento aquele que, na verdade, nela não se encontra. Se esta fosse inteiramente sua, ele teria de suportar a dialética entre suas próprias palavras e as já previamente dadas, e o sutil arranjo linguístico se despedaçaria em suas mãos. Mas, para o sujeito que utiliza a linguagem como uma edição esgotada, a própria lingua-

gem é estranha. A mãe de Heine, que ele tanto amava, não dominava completamente o alemão. A docilidade de Heine diante da palavra corrente é o excessivo zelo mimético do excluído. A linguagem assimiladora é a linguagem da identificação mal-sucedida. Há uma anedota bem conhecida segundo a qual o jovem Heine, questionado pela velha Goethe sobre o que andava fazendo, lhe respondeu que escrevia "um Fausto", sendo por isso convidado a se retirar, de modo pouco gentil. O próprio Heine atribuiu esse incidente a sua timidez. Sua impertinência nascia da exatidão daquele que gostaria de ser aceito por suas próprias qualidades, irritar do assim duplamente os nativos estabelecidos, quer ao representá-lo pela vulnerabilidade de sua assimilação calavam o grito da própria culpa por tê-lo excluído. Este é o trauma provocado ainda hoje, pela menção a Heine. Um trauma que somente será curado quando for enfim reconhecido, em vez de pedalar de maneira torva e pré-consciente.

Essa possibilidade, porém, está controlada, como salvaguarda, na própria lírica de Heine. Pois o poder da zombaria impotente supera sua impotência. Se toda expressão é vestígio de sofrimento, então Heine conseguiu que sua própria insuficiência, a carestia de linguagem de sua própria linguagem, fosse recriada para a expressão da fratura. Era tão grande o virtuosismo de quem imitava a linguagem como se a tocasse em um teclado, que ele foi capaz de elevar até mesmo a inadequação de suas palavras a instrumento de quem pôde confessar o quanto sofria. A essência de Heine não se revelou inteiramente na música daqueles que compuseram suas canções, mas somente quarenta anos após sua morte, na obra de Gustav Mahler, na qual o aspecto fraturado do banal e do desvão serve à expressão do que há de mais real, como um lamento livre e selvagem. A música dos versos de Heine só foi liberada por Mahler: na canção do soldado que deserta por servir soldados, na entrada da marcha fúnebre da *Quinta Sinfonia*.

ria, nas alternâncias rápidas de tons maiores e menores de suas canções populares e no gestual convulsivo de sua orquestração. Na boca do estrangeiro, o que é velho e conhecido ganha algo de extravagante e exagerado, e justamente nisso está a verdade. As cédias dessa verdade são os rasgos estéticos; da renúncia à imediatez da linguagem redonda e bem-acabada.

No ciclo que o emigrante denominou *Die Heimkehr* (O retorno ao lar), encontram-se os seguintes versos:

*Mein Herz meine Heim ist tot und  
 Und tag um tag  
 Ich lebe, gelebe an der Erde,  
 Hab' auf der alten Bären.*

*Da draußen fließt der Rhein  
 Nachgeben in stiller Ruh,  
 Ein Kugel führt im Kahn,  
 Und angelt und pfeift dazu*

*Jenseits erleben sich freudlich,  
 In nuziger, hruzer Gestalt,  
 Laubhauer und Gärten und Menschen,  
 und Cichen und Wiesen und Wald.*

*Die Mägde bleichen Wäsche,  
 Und springen im Gras herum  
 Das Mühlrad stübt Darsunter,  
 Ich habe sein feines Gewann.*

*Am stree grauen Lurze  
 Ein Schiblerhauchen steht;  
 Ein zugewandter Bursche  
 Dort auf dem nieden gold*

*Er spießt mit seiner Flinte,  
 Die finkelt im Sonnenschein,  
 Es praestet er mit schüchtern  
 Ich wolt, er schüchtern nicht zu.*

Alí, meu coração bate no peito  
 Enquanto o alegre mar brilha;  
 No alto de antigas muralhas  
 Descanso encostado na tilia.

Lá embaixo o Reno azulado  
 Flui na mansa e tranquila paz;  
 Avolumando e pescando feliz,  
 Coruja a canoa um rapaz.

Esquecem-se de longe, anistosos,  
 Em mundo colorido quadros,  
 Jardas e casinhas e penne,  
 E florestas e campos e gado.

As meninas brincam na relva  
 Lavando suas roupas brilhantes;  
 Faz surgir o moinho longuetado  
 Do mocho moendo diamantes.

Nas antigas torres cimentadas  
 Encontra-se uma pequena guarita;  
 Um menino de calças vermelhas  
 Marchando protege a saída.

Ele brinca com sua espingarda,  
 Que cintila sob o sol vermelho.  
 Apresenta e leva ao artilheiro a arma  
 Quem me deu mentir com seu tiro cerreto.

Levou cem anos para que dessa canção popular intencionalmente falsa nascesse um grande poema, a visão do sacrifício. O tema-chavão de Heine, o amor sem esperança, é metáfora do sentimento de desterro [*Heimatlosigkeit*], e a linha que ele dedica a esse sentimento é uma tentativa de inserir a própria alienação no âmbito da experiência mais próxima. Hoje, depois que o destino pressentido por Heine se cumpriu literalmente, o sentimento de desterro tornou-se comum a todos, tão mudados em essência e linguagem quanto o poeta proscrito. Suas palavras dão voz às palavras dos outros: a única pátria que resta seria um mundo no qual ninguém fosse proscrito, o mundo da humanidade realmente livre. A ferida Heine somente será entrada em uma sociedade que realize a reconciliação.

## Reverendo o Surrealismo

A teoria corrente do Surrealismo, sedimentada nos manifestos de Breton mas também predominante na bibliografia secundária, relaciona o movimento aos sonhos, ao inconsciente e mesmo aos arquétipos junguianos, que tanto nas colagens quanto na escrita automática teriam encontrado uma linguagem inorgânica livre das intercessões do eu consciente. Segundo essa teoria, os sonhos jogariam com os elementos da realidade da mesma maneira que os procedimentos do Surrealismo. Contudo, se nenhuma arte tem a obrigação de entender a si mesma — e as pessoas são tentadas a considerar a auto-compreensão e o êxito da arte como quase incompatíveis — então não é preciso seguir essas concepções programáticas, repetidas por todos os divulgadores e comentaristas. Além disso, é fatal para a interpretação da arte, até mesmo para aquelas filosoficamente responsáveis, uma obrigação de exprimir por meio de algo conhecido aquilo que causa estranheza, na medida em que leva ao conceito o elemento desconcertante, deixando assim de explicar a única coisa que precisaria de explicação: quanto mais as obras de arte esperam ser explicadas, tanto mais cada uma delas acaba traindo seu conformismo, mesmo que essa não tenha sido sua intenção. Se o Surrealismo fosse simplesmente uma coletânea de ilustrações literárias e gráficas de Jung ou mesmo de Freud, ele não apenas reali-

ria uma mera duplicação superficial daquilo que a própria teoria já exprime, em vez de reduzir a metáforas, como também seria tão inofensivo que não deixaria nenhum espaço para o escândalo que o Surrealismo pretendia, e que configurava seu elemento vital. Nivelar o Surrealismo com a teoria psicológica do sonho é já submetê-lo à vergonha de ser tomado como algo oficial. Quando os entendidos dizem "esta é uma figura paterna", são acompanhados em tom satisfeito por um "mas isto nós já sabemos". Aquilo que é pensado como mero sonho, e isto Lacan já havia percebido, não afeta a realidade, mesmo que sua imagem possa ser afetada.

Essa tentiva do Surrealismo não dá conta, porém, da própria crise. Não é assim que se sonha, ninguém sonha desse modo. As composições surrealistas podem ser consideradas, no máximo, como análogas ao sonho, na medida em que a lógica costumeira e as regras do jogo da existência empírica são descartadas, embora respeitem neste processo os objetos singulares retirados à força de seus contextos, ao aproximar seus conteúdos, principalmente os conteúdos humanos, da configuração própria aos objetos. Há decomposição e rearranjo, mas não dissolução. O sonho age, certamente, do mesmo modo, mas o mundo das coisas aparece nele de forma mais velada, sem se apresentar tanto como realidade — o que ocorre em maior grau no Surrealismo, onde a arte abala a própria arte. O sujeito, que no Surrealismo age de maneira muito mais aberta e desinibida do que nos sonhos, concentra sua energia justamente na auto-extinção, o que no sonho não recue nenhuma energia; mas por isso mesmo tudo aparece mais objetivamente, por assim dizer, do que no sonho, onde o sujeito, ausente desde o início, dá novas cores e permeia tudo o que encontra nas bastidores. Os próprios surrealistas descobriram que as pessoas não realizam livres associações da mesma maneira que eles escrevem, nem mesmo na situação psíca-

nalítica. Além disso, a espontaneidade, mesmo nos processos psicanalíticos de associação, não é de modo algum espontânea. Toda analista sabe o quanto é trabalhoso e difícil, quanto vontade é requerida para a expressão espontânea, que ocorre na situação analítica graças justamente a esse esforço, um esforço que, certamente, também configura a situação artística pregada pelos surrealistas. No mundo de dentro do Surrealismo, não vem à tona o em si do inconsciente. Se ele tomasse como medida sua relação com o consciente, os símbolos apareceriam como algo racional demais. Esse tipo de idealização encorajaria a vigorosa multiplicidade do Surrealismo em alguns poucos parâmetros, reduzindo-a a um par de categorias sóficas, como o complexo de Édipo, sem alcançar a violência que emana, se não das obras de arte surrealistas, pelo menos de suas idéias. Freud parece ter reagido nos mesmos termos a Dalí.

Depois da carismática europeia, os cinquês surrealistas perderam toda sua força. É como se tivessem salvado Paris preparando a cidade para o medo: o declínio da metrópole foi um de seus temas centrais. Por isso, se alguém quiser superar [*aufheben*] conceitualmente o Surrealismo, deve retornar não a psicologia, mas os procedimentos artísticos. O esquema desses procedimentos é, sem dúvida, a montagem. Seria fácil mostrar que a pintura surrealista genuína opera com motivos provenientes da montagem, e que a justaposição descontínua das imagens na lírica surrealista também possui esse caráter. Como se sabe, essas imagens derivam, em parte literalmente, em parte por sugestão, das ilustrações do final do século XIX, com as quais conviviam os pais da geração de Max Ernst. Já nos anos vinte existiam, fora da esfera do Surrealismo, coletâneas desse tipo de material pictórico, como a *Our fathers* [Nossos pais] de Allan Bott, que participavam — ainda que parasitariamente — do choque surrealista, dispensando entretanto, por amor ao público, o estígio de

distanciamento presente na montagem. A prática surrealista genuína, porém, substituiu esses elementos por outros, musicados. É justamente esse aspecto musicado que remete, por meio do espanto, a algo de fanfular, àquela "onde é que eu já vi isso tudo?". A afinidade com a psicanálise não será encontrada no simbolismo do incensante, mas sim na tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis. O que o Surrealismo adiciona à reprodução do mundo das coisas é justamente o que perdemos de nossa infância: quando éramos crianças, as antigas ilustrações deviam ter nos excitado como agora as imagens surrealistas. O momento subjetivo se intrinseca na ação da montagem: esta desejava, talvez em vão, mas sem dúvida intencionalmente, reproduzir as percepções tal como elas devem ter sido algum dia. O ovo gigante, do qual a cada momento o manstro do juízo final ameaça nascer, parecia tão grande porque, quando pela primeira vez olhamos um ovo e nos assustamos, somos muito pequenos.

O antiquado contribui, entretanto, para o efeito desejado. Sua paradoxal que, na modernidade, já submerida à maldição da mesmice da produção em massa, ainda haja história. Esse paradoxo causa estranheza, tornando-se, nas "imagens infantis da modernidade", a expressão de uma subjetividade que, com o mundo, tornou-se estranha até diante de si mesma. A tensão no Surrealismo, que se desarticula no choque, está a meio caminho entre a esquizofrenia e a reificação, e justamente por isso não pode ser confundida com uma inspiração psicológica. Em face da reificação total, que o remete completamente a si mesmo e a seu protesto, o sujeito tornado absoluto, dispando de si livremente e sem qualquer consideração pelo mundo empírico, revela-se como algo sem alma, algo virtualmente morto. As imagens dialéticas do Surrealismo são as de uma dialética da liberdade subjetiva em uma situação de não-liberdade objetiva. Nelas, o

*Weltz immer entropen* se petrifica como Niobe, quando ela perde seus filhos: nelas, a sociedade burguesa abandona a esperança de sobreviver a si mesma. É difícil supor que algum dos surrealistas conhecesse a Fenomenologia hegeliana, mas uma frase dessa obra, que deve ser pensada em conjunto com a ideia mais geral de história enquanto progresso na consciência da liberdade, define o teor das obras surrealistas: "A única obra e ação da liberdade geral é por isso a morte, uma morte na verdade sem nenhum sentido ou realização." A crítica aí contida foi tomada pelo Surrealismo como seu próprio assunto: isso explica seus impulsos políticos contrários à utopia, que certamente eram incomparáveis com seu teor. Já se comentou, sobre a frase de Hegel, que nela o Iluminismo supera dialeticamente a si mesmo mediante sua própria efervescência; pagando um alto preço, não como uma linguagem da imediatez, mas sim como testemunha da reversão da liberdade abstrata em uma supremacia das coisas. Nesse sentido, é possível compreender o Surrealismo como uma natureza. Suas mortagens são as verdadeiras naturezas-mortas. Decompondo o antiquado, elas criam uma *nature morte*.

Essas imagens não são aquelas de uma letargia, mas sim fetiches — fetiches da mercadoria — nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido. É assim, e não através da imersão em si mesmo, que as imagens recuperam a infância. As obras pornográficas seriam os melhores modelos do Surrealismo. O que acontece nas colagens, o que nelas está contido de modo espasmódico, assemelha-se às alterações que ocorrem em uma imagem pornográfica no instante da satisfação do *voyeur*. Nas colagens, os seios cortados, as pernas de manequins em meias de seda, são monumentos aos objetos do instinto pervertido, que nutria despetravam a libido. Reificado e morto nas colagens, o que havia sido esquecido revela-se como o verdadeiro objeto do amor, como aquilo que o amor gostaria de parecer, e como nós gostaríamos

atos de ser. Como um instantâneo do momento em que se desperta, o Surrealismo é parente da fotografia. Sem dúvida ele saqueia o mundo das imagens, mas não aquelas invariáveis e a-históricas do sujeito consciente, nas quais a concepção convencional gostaria de neutralizá-lo, mas sim as imagens históricas, nas quais a intimidade do sujeito toma consciência de que é algo externo, imitação de algo histórico-social. "*Gieb Joe, mach die Musik von damals nach*" ["Vantou lá, Joe, toque como a música de antigamente"]).

Neste sentido, porém, o Surrealismo constitui o complemento da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade], que surgiu nesse mesmo período. O horror que esta experimentava diante do "crime do ornamento", para usar uma expressão de Adolf Loos, é mobilizado pelo choque surrealista. A casa tem um tumor, sua sacada. Ele é pintado pelo Surrealismo, na casa cresce uma vertuga de carne. As imagens infantis da modernidade são a quintessência daquilo que a *Neue Sachlichkeit* cobria com um tabu, porque reconstruía sua própria essência reificada e sua incapacidade de lidar com o fato de que sua racionalidade permanecia irracional. O Surrealismo recolhe o que a *Neue Sachlichkeit* recusa aos homens, as deformações ressemelham o efeito da proibição no que um dia foi desejado. Arrastés das deformações, o Surrealismo salva o antiquado, um álbum de idiosyncrasias, no qual se desgasta a promessa de felicidade, pois os homens a vêem negada e n seu próprio mundo dominado pela técnica. Mas se hoje o próprio Surrealismo parece obsoleto, isso ocorre porque os homens já renunciaram a essa consciência da renúncia, capturada no negativo tomográfico do Surrealismo.

## Sinais de pontuação

Quanto menos os sinais de pontuação, tomados isoladamente, estão carregados de sentido ou expressão, quanto mais eles se tornam, na linguagem, o pólo oposto aos nomes, tanto mais desativamente cada um deles conquista seu *status* fisiognomônico, sua expressão própria, que certamente é inseparável da função sintática, mas não se esgota nela. Quando o herói do romance *Der grosse Heinrich* ('O grande Henrique', de Gottfried Keller, é questionado sobre o P maiúsculo alemão [P]), exclama: "É Pumpernickel!" [pão preto]. Essa experiência é ainda mais válida em relação às figuras de pontuação. O ponto de exclamação não se assemelha a um ameaçador dedo em riste? Os pontos de interrogação não se parecem com luzes de alerta ou com uma piscadela? Os dois-pontos, segundo Karl Kraus, abrem a boca, coinado do escritor que não souber saciá-los. Visualmente, o ponto-e-vírgula lembra um rigode caldo, é ainda mais forte, para mim, a veresação de seu saber rústico. Marotas e satisfeitas, as aspas [«»] lambem os lábios.

Todos são sinais de trânsito: afinal, estes os tomaram como modelo. Pontos de exclamação correspondem ao vermelho; dois-pontos, verde; e os travessões indicam *stop*. Mas foi um erro da Escola de George confundirlos, por causa disso, com sinais

de comunicação. Eles são sobretudo sinais de elocução. Uma vez de zelosamente servem ao trânsito entre a linguagem e o leitor, funcionam como hieróglifos no tráfego que acontece no interior da linguagem, em suas próprias vias. É supérfluo, por isso, omiti-los como supérfluos: assim eles apenas se escondem. Cada texto, mesmo o mais densamente tramado, cria-os por si mesmo, espíritos amistosos cuja presença incorporável alimenta o corpo da linguagem.

Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de prisma, pontos de interrogação são acentuações de frases musicais no contratempo, pois pontos são acordes de sétima da dominante; e a diferença entre vírgula e ponto-e-vírgula só será sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical. Mas talvez a idiossincrasia contra os sinais de pontuação, surgida há cinquenta anos e da qual nenhuma pessoa atenta pôde escapar, seja menos a revolta contra um elemento ornamental do que a expressão da forte divergência entre música e linguagem. Seria muito difícil considerar como obra de acaso, entretanto, que o contato da música com os sinais linguísticos de pontuação esteja vinculado ao esquema da tonalidade, um esquema que nesse meio-tempo se desintegrou. Nesse sentido, os esforços de nova música poderiam ser corretamente descritos como a busca de sinais de pontuação sem totalidade. Mas se a música é forçada a preservar, nos sinais de pontuação, a imagem de sua semelhança com a linguagem, também a linguagem assume sua semelhança com a música, na medida em que desconfia desses sinais.

A diferença entre o ponto-e-vírgula grego [;], aquele ponto bem alto que deseja impedir que se baixe a voz, e o alemão [,:], cujo ponto sobreposto ao traço acaba consumar do esse rebaixamento, ao mesmo tempo em que, ao incorporar a vírgula, deixa a voz em suspenso, é verdadeiramente uma imagem dialética. Essa diferença parece imitar aquela entre as Eras Antiga e Cristã, a finitude rompidá pelo infinito, ainda que a comparação seja perigosa, pois talvez os sinais gregos só tenham sido inventados pelos humanistas do século XVI. A história se sedimenta nos sinais de pontuação, e é justamente essa história, para além do significado ou da função gramatical, que a partir deles nos olha de frente, congelada e ainda um pouco trêmula. Quase seríamos tentados a considerar como os verdadeiros sinais de pontuação apenas os da escrita tradicional alemã [*Druckerei*], cuja imagem gráfica preserva traços alegóricos, enquanto os da escrita romana [*Antiqua*] corresponderiam a meras imitações secularizadas.

A essência histórica dos sinais de pontuação vem à luz no modo como, neles, o que se torna obsoleto é justamente o que um dia foi moderno. Pontos de exclamação tornaram-se insuportáveis como gestos de autoridade, com os quais o escritor pretende introduzir, de fora, uma ênfase que a própria coisa não é capaz de exercer, enquanto a contrapartida musical da exclamação, o *sforzato*, é ainda hoje tão imprescindível quanto no tempo de Beethoven, quando marcava a irrupção da vontade subjetiva na trama musical. Os pontos de exclamação, porém, degeneraram em usurpadores da autoridade, asserções de imparcialidade. Foram eles, no entanto, que cunharam a figura gráfica característica do Expressionismo alemão. Sua proliferação apoiava um protesto contra as convenções, e ao mesmo tempo era um sintoma da impossibilidade de se modificar a linguagem por dentro, enquanto ela era abalada por fora. Eles sobrevivem como

marcas da fratura entre a idéia e as realizações de cada época, e sua evocação impotente os redime na memória: desesperados gestos de escrita, que buscaram em vão escapar para além da linguagem. O Expressionismo se consumiu nas chamas deste gesto, preservou a si mesmo, com os pontos de exclamação, o efeito que buscava, e por isso se transformou em fumaça, junto com eles. Nos textos expressionistas, os pontos de exclamação se acumulam às cifras milionárias das cédulas do período da inflação alemã.

Os dilettantes literários podem ser reconhecidos por seu desejo de juntar tudo com tudo. Suas obras conectam as frases por meio de partículas lógicas, mesmo que as relações afirmadas por essas partículas não sejam válidas. Para quem não é capaz de pensar algo verdadeiramente como uma unidade, qualquer coisa que sugira uma desintegração ou descontinuidade torna-se insuportável; apenas quem consegue apreender o todo é capaz de entender as cesuras, que podem ser reconhecidas, entretanto, com o auxílio do "traço de pensamento", o travessão [*Gedankenstrich*]. Nele, o pensamento toma consciência de seu caráter fragmentário. Não é por acaso que, na era da progressiva desintegração da linguagem, esse sinal tenha sido negligenciado precisamente nos casos onde cumpre sua função — onde separa o que pretensamente estaria ligado. O travessão ainda serve apenas para preparar surpresas caquéticas que, justamente por terem sido preparadas, já não são surpreendentes.

O travessão sério; seu mestre inigualável, na literatura alemã do século XIX, foi Theodor Storm. Raramente os sinais de pontuação estiverem tão profundamente aliados ao teor da obra como os travessões em suas novelas, linhas mudas buscando o passado, rugas na face do texto. Com eles, a voz do narrador ca-

em um preocupado silêncio, o tempo inserido entre duas frases, ou e cru entre os dois eventos que se aproximam, é o tempo de uma herança pesada, que insinua a desgraça do contexto natural e do poder de a ele se referir. É assim, com enorme dificuldade, que o mito se esconde no século XIX: buscando refúgio na tipografia.

Entre as perdas sofridas pela pontuação no processo de desagregação da linguagem está a da barra transversal (/), usada por exemplo para separar os versos de uma estrofe, quando estes são citados em um texto em prosa. Dispostos como estrofe, os versos desrecriam barbaramente o equilíbrio da linguagem, mas se fossem reproduzidos simplesmente como prosa causariam um efeito ridículo, porque a métrica e a rima soariam como um jogo de palavras feito ao acaso. O travessão moderno é demasiado bruto para realizar o que deve ser feito nesses casos. A capacidade de perceber fisiognomicamente tais diferenças é, no entanto, o pressuposto para todo uso adequado dos sinais de pontuação.

As reticências, que eram o meio preferido, na época do Impressionismo comercializado como "atmosfera", para se deixar uma frase aberta a vários sentidos, sugerem a infinitude de pensamento e associação, justamente o que falta aos escritores de segunda categoria, que se contentam em simular essa infinitude por meio do sinal gráfico. Mas se aqueles três pontinhos, tomados da repetição de frações decimais na aritmética, são reduzidos a dois, como fez a Escola de George, então o que se pretende é continuar invariavelmente a reivindicar a infinitude fictícia, na medida em que se apresenta como sendo exato algo que, segundo seu próprio sentido, quer ser inexato. A pontuação utilizada pelo escrevinhador sem vergonha não é melhor do que a do escritor envergonhado.



As aspas, sinais que indicam a citação, só devem ser usadas quando algo é citado, ou quando o texto quer se distanciar do sentido de uma palavra a que se refere. Elas devem ser rejeitadas como meio de ironia, pois dispensam o escritor daquele espírito que está no cerne da pretensão irônica, violando assim o próprio conceito de ironia, na medida em que esta é separada do assunto e impõe um juízo predeterminado sobre ele. As abundantes aspas irônicas usadas por Marx e Engels são sombras lançadas pelo procedente totalitário sobre seus escritos, que tinham em vista justamente o contrário: ao sententes daquilo que Karl Kraus finalmente chamou de *Maskendeweich*, misturando Moscou com *Kauderwech* [algaravia]. A indiferença diante da expressão impudica, presente no ato mecânico de delegar a intenção a um cli-hê tipográfico, levanta a suspeita de que até mesmo a dialética, que constitui o conteúdo da teoria, foi paralisada, enquanto o objeto foi subsumido do alto, sem negociação. Onde há algo a ser dito, a indiferença quanto à forma literária sempre indica uma dogmatização do conteúdo. O gesto gráfico desse dogma é o veredicto cego das aspas irônicas.

Theodor Haecker tinha razão em ficar chocado com a morte do ponto-e-vírgula; ele reconhecia nessa morte a prova de que ninguém mais era capaz de escrever um período. Por isso o medo, suscitado pelo mercado, de parágrafos longos, com páginas de extensão; medo dos consumidores que não querem se esforçar, e aos quais os editores, e depois os escritores, tiveram de se adaptar para garantir seus proventos, até que finalmente acabaram inventando ideologias para a própria adaptação, como as de lucidez, objetividade e concisão precisa. Mas a linguagem e a coisa não se deixam separar nesse processo. Quando se sacrifica o período, o pensamento perde o fôlego. A prosa é degradada ao mero registro de fatos, a sentenças protocolares, crianças prediletas dos

positivistas. Quando a sintaxe e a pontuação abdicam do direito de articular e moldar os fatos, de criticá-los, a linguagem está prestes a capitular ao que meramente existe, antes mesmo que o pensamento tenha tempo de realizar outra vez, fervorosamente e por si mesmo, essa capitulação. Isso começa com a perda do ponto-e-vírgula, e termina com a ratificação da imbecilidade por uma racionalidade depurada de qualquer mistura.

A sensibilidade do escritor para a pontuação é posta à prova no tratamento das inserções parentéticas. O cauteloso se inclinará a colocá-las entre travessões, e não entre parênteses, pois estes retiram da frase aquele material, criando o que poderíamos chamar de "enclaves", ao passo que, na boa prova, nada deve ser imprescindível para o todo da estrutura. Ao confessar que são prescindíveis, os parênteses implicitamente renunciam à pretensão de integridade da forma linguística, capitulando ao filisteísmo pedante. Os travessões, ao contrário, na medida em que retiram do fluxo da frase a inserção, sem a encerrar, capturam tanto a relação quanto a distância. Mas, assim como seria ilusória a confiança cega nessa capacidade, pois significaria esperar de um simples meio algo que somente a linguagem e a coisa são capazes de alcançar, também a alternativa entre travessões e parênteses deixa claro o quanto as normas de pontuação são inadequadamente abstratas. Por isso, a quem dificilmente se poderia chamar de filisteu, e cujo pedantismo nada mais é que um aspecto de sua grandiosa força micrológica, não hesitou em utilizar parênteses, provavelmente porque as inserções, em seus longos períodos, tornavam-se tão amplas que sua mera extensão acabava anulando esses parênteses. As inserções precisavam de diques mais sólidos para evitar a inundação de todo o período, sem abrir caminho para aquele caos do qual eles haviam sido retirados, já quase sem fôlego. A justificativa para o uso prussiano da pon-

tação reside, porém, unicamente na abordagem que perpassa todo o seu ciclo de romances: a ilusão de continuidade da narrativa é rompida, e o narrador a-social está disposto a se esgueirar através de todas as suas janelas para iluminar, com a lanterna cega de uma memória de nenhum modo involuntária, o obscuro *tempo durêe*. Suas inserções entre parênteses, que interrompem tanto a imagem da escrita quanto o decurso da narrativa, são monumentos em memória dos instantes em que o autor, cansado da aparência estética e desconfiado da auto-suficiência dos eventos, tratados afinal de contas unicamente a partir de si mesmo, toma abertamente as rédeas.

Diante dos sinais de pontuação, o escritor encontra-se em permanente perigo; se fosse possível, quando se escreve, ter o controle sobre si mesmo, seria perceptível a impossibilidade de usar corretamente qualquer sinal de pontuação, e se desistiria de escrever. Pois as exigências das regras de pontuação são incompatíveis com as necessidades subjetivas de lógica e expressão: nos sinais de pontuação, a promissória que o escritor tomou da linguagem é cobrada em protesto. Ele não pode confiar nas regras, frequentemente rígidas e grosseiras, mas também não pode ignorá-las, se não quiser cair em uma espécie de excentricidade ou ferir a essência do que não é aparente, ao sublinhá-lo — e essa não-aparência é o elemento vital da pontuação. Mas se, por outro lado, ele pretende utilizá-la seriamente, então não deve sacrificar nenhuma parte de seu objetivo a um universal, com o qual nenhum escritor pode hoje se identificar por inteiro e com o qual apenas é possível se equiparar pagando o preço do arcaísmo. O conflito deve ser suportado a cada vez, e é preciso muita força ou muita estupidez para não perder a coragem. De qualquer modo, seria possível um conselho: os sinais de pontuação deveriam ser tratados do mesmo modo como os músicos lidam com os

passos proibidos na harmonia e na progressão das vozes. A cada pontuação, assim como a cada uma dessas progressões, é possível reconhecer se ela traz uma intenção ou é mero desleixo; e de modo mais sutil, se a vontade subjetiva rompe brutalmente a regra ou se o sentimento pendente permite que a regra esteja presente como eco, mesmo quando ela é suspensa. Isso é especialmente evidente no mais discreto de todos os sinais, as vírgulas, cuja mobilidade rapidamente adapta-se ao desejo de expressão, apenas para desenvolver, entretanto, na proximidade do sujeito, a astúcia do objeto, o que as torna particularmente sensíveis, com demandas que ninguém poderia esperar. De qualquer modo, hoje em dia o melhor comportamento é o de quem segue a regra de melhor pecar pela falta do que pelo excesso. Pois os sinais de pontuação, que articulam a linguagem e com isso aproximam a escrita da fala, acabaram se separando, graças à sua independência lógico-semântica, tanto da fala quanto da própria escrita, entrando em conflito com sua própria essência mimética. Um uso ascético da pontuação busca compensar essa situação. Cada sinal cuidadosamente evitado é uma reverência feita pela escrita ao som que ela sufoca.

## O artista como representante

A recepção de Paul Valéry na Alemanha, que até hoje ainda não foi bem-sucedida, enfrenta dificuldades especiais, já que as pretensões desse autor estavam baseadas sobretudo em sua obra lírica. Nem é preciso dizer que a lírica está longe de poder ser transposta, como a prosa, para uma língua estrangeira; muito menos a *poésie pure* de Valéry, o discípulo de Mallarmé, impiedosamente fechada a qualquer comunicação com um suposto público leitor. O próprio George disse, com razão, que o sentido da tarefa de traduzir poemas líricos não seria o de introduzi-los num outro país, mas sim o de erigir para ele um monumento na língua do tradutor, ou, como bem formulou Benjamin, ampliar e intensificar a própria língua pela incursão em obras literárias estrangeiras. Em todo caso, não é possível pensar o material histórico da literatura alemã sem Baudelaire, apesar do justamente por causa da intransigência de George, seu grande tradutor. O mesmo não ocorre com Valéry: aliás, a Alemanha permaneceu essencialmente fechada já mesmo em relação a Mallarmé. Se a coletânea de poemas de Valéry esboçada por Rilke jamais alcançou o peso das grandes traduções de George, ou a das traduções de Swaburne por Borchardt, isso não se deve apenas aos méritos do objeto. Rilke violou a lei fundamental de toda tradução legítima, a fidelidade ao texto, e precisamente

dianete de Valéry é o convite em um exercício impreciso de recriação poética [*Nachdichten*], que não faz jus ao original nem consegue elevá-lo a si mesmo, em virtude da ingorosa imitação do modelo, a uma liberdade completa. Basta comparar com o original a versão que Rilke oferece de um dos mais famosos e, de fato, um dos mais belos poemas de Valéry, "Les Pas", para ver o quanto o encontro dos dois poetas foi marcado por uma má estrela.

A obra de Valéry, como se sabe, não consiste apenas em sua lírica, mas engloba também uma prosa de natureza verdadeiramente cristalina, que se move, provocante, sobre o escrito como entre a configuração estética e a reflexão sobre a arte. Na França, há juízes extremamente competentes, como Gide, que consideram essa parte da produção de Valéry a mais importante. Na Alemanha, ela quase não é conhecida, com exceção dos livros *Monsieur Teste* e *Éupalimos*. Se eu discuto aqui uma de suas obras em prosa, não é simplesmente para reivindicar ao conhecido nome de um autor cuja obra é desconhecida um pouco da ressonância que ele não precisaria pedir, mas sim para mobilizar a força objetiva que reside em sua obra, no ataque à antítese obtusa entre arte engajada e arte pura. Essa antítese é um sintoma da trágica tendência ao estereótipo, ao pensamento enrijecido em fórmulas esquemáticas, que a indústria cultural produz por toda parte e que invadiu há muito tempo o âmbito da reflexão estética. A produção ameaça se polarizar entre os estereótipos administradores dos valores eternos, de um lado, e os poetas da desgraça, de outro, aos quais às vezes caberia perguntar se aprovam os campos de concentração como locais de encontro com o nada. Eu gostaria de apontar o conteúdo histórico e social inerente à obra de Valéry, uma obra que se abstém de atalhos em direção à práxis; gostaria de tornar claro que a persistência na imanência formal não tem nada a ver com a exaltação de idéias imprescindíveis mas perniciosas; que em tais obras, e nos pensamentos que

elas são próximas e semelhantes, pode se manifestar um profundo conhecimento das transformações históricas da essência, mais profundo que o das declarações daqueles que tão ansiosamente se dispõem a modificar o mundo, mas correm o risco de deixar escapar justamente o peso insuportável do mundo que pretendem modificar.

O livro a que me refiro é de fácil acesso. Foi publicado na coleção *Bibliothek Suhrkamp* com o título de *Tanz, Zeichnung und Degas*.<sup>1</sup> A tradução é de Werner Zemp. Ela é adequada, ainda que nem sempre consiga reproduzir com toda sutileza a graça própria ao texto de Valéry, uma graça conseguida com intenso esforço. Em compensação, a tradução conserva seu elemento de leveza, seu caráter de arabesco e sua relação paradoxal com os pensamentos extremamente densos que carregam esse pequeno livro não causará, pelo menos, o suspiro da incompreensibilidade. É invejável a capacidade de Valéry de formular, lindamente e sem peso, as experiências mais sutis e complexas, segundo o programa assumido pelo autor no início do livro sobre Degas: "Assim como um leitor meio distraído rabisca nas margens de uma obra e produz, ao sabor da ausência ou do lapso, pequenos seres ou vagas imagens, baldeando as massas legíveis, farei o mesmo, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas. Acompanharei estas imagens com um pouco de

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Tanz, Zeichnung und Degas*. Tradução por Werner Zemp. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1951. [As indicações das páginas citadas referem-se aqui ao original francês: *Degas dans le dessin*, in *Obras* de Paul Valéry, vol. II, Paris, Gallimard, 1960. Para esta tradução utilizei a edição brasileira, *Degas, dança, desenho* (São Paulo, Cosac & Naify, 2003), realizada por Christina Muresi e Célia Cavaldo, adaptando-a ao sentido do texto em alemão, com o título de "Adami".

texto que seja possível não ler. Ou não ler de uma única vez, e que mantenha com os desenhos as reais soltas ligações e as relações menos estreitas" (p. 1.163). Essa capacidade de Valéry não pode ser simplesmente atribuída ao talento latino para a forma, sempre lembrado como explicação cômica, mas também não deve ser derivada do dom excepcional do autor. Ela se alimenta de um insaciável anseio de objetivação e, nos termos de Cézanne, "realização", que não tolera nada de obscuro, não clarificado, não resolvido; um impulso para o qual a transparência externa torna-se o parâmetro do êxito interior.

Sem dúvida, haveria razões para se escandalizar, quando se vê um filósofo falando de um livro escrito por um poeta estranho, sobre um pintor obcecado pelo trabalho manual. Eu prefiro começar discutindo essa ressalva, em vez de provocá-la ingenuamente: além do mais, isso pode abrir um caminho para a discussão do próprio assunto. Não é meu propósito falar sobre Degas, até porque não me sinto à altura dessa tarefa. Os pensamentos de Valéry que eu gostaria de ressaltar vão muito além do grande pintor impressionista. Mas são pensamentos conseguidos graças àquela proximidade em relação ao objeto artístico, de que só é capaz alguém que o produza por si mesmo, com a mais extrema responsabilidade. De um modo geral, as grandes intuições sobre arte ocorrem ou em uma absoluta distância, por uma dedução conceitual não afetada pela chamada "comprometimento artístico", como em Kant ou Hegel, ou nessa absoluta proximidade, a atitude de quem não se confunde com o público, pois se encontra nos bastidores, acompanhando a realização da obra sob o aspecto da futura, da técnica. O mediano e empático "entendido em arte", o homem de gosto, corre o risco, pelo menos hoje e provavelmente desde sempre, de não alcançar as obras de arte, na medida em que as degrada à projeção de sua contingência, em vez de submergir-se à sua disciplina objetiva. Valéry representa o

caso praticamente único do segundo tipo, alguém que conhece a obra de arte por seu *métier*, entende a precisão do processo de trabalho artístico, mas ao mesmo tempo alguém no qual esse processo se reflete de modo tão feliz, que isso se reverte em intuição teórica, naquela boa universalidade que não abandona o particular, mas sim o preserva, levatilo-o a adquirir um caráter obrigatório, por força de sua própria dinâmica. Ele não filosofa sobre arte, mas sim compete, na construção "sem janelas" da própria configuração, a cegueira do artefato. Desse modo, ele acaba expressando algo da obrigação que hoje se impõe a toda filosofia consciente de si mesma: aquela mesma obrigação cujo pólo oposto, o conceito especulativo, foi alcançado na Alemanha por Hegel, cento e quarenta anos atrás. O princípio da *l'art pour l'art*, levado às últimas consequências, transcende em Valéry a si mesmo. A máxima das *Afinidades eletivas* de Czerthe, segundo a qual toda perfeição em seu gênero aponta para além de seu próprio gênero. A execução do rigoroso processo espiritual inatamente à própria obra de arte significa, ao mesmo tempo, a superação da cegueira e do acanhamento da obra de arte. Não por acaso, os pensamentos de Valéry giram repetidamente em torno de Leonardo da Vinci, no qual se estabelece sem mediação, no início de nossa época, essa mesma identidade entre arte e conhecimento que, no final, através de inúmeras mediações, encontrou em Valéry o caminho para sua magnífica autoconsciência. O paradoxo em torno do qual se organiza a obra de Valéry, um paradoxo que se anuncia também em diversas passagens do livro sobre Degas, é precisamente o de que o homem, como um todo, e toda a humanidade, estão presentes em cada expressão artística e em cada conhecimento científico, mas esta intenção só pode ser efetivada por meio de uma divisão do trabalho esquecida de si mesma e intensificada até o sacrifício da individualidade, até a capitulação de cada homem em particular.

Não estou introduzindo arbitrariamente esses pensamentos em Valéry. "O que chamo de 'a grande arte' é simplesmente a arte que exige que *todas* as faculdades de um homem sejam nela utilizadas, e cujas obras são tais que *todas* as faculdades de um outro homem sejam invocadas no interesse de compreendê-las..." [p. 1.221]. É justamente isto que Valéry, com uma sombra e obliqua visada histórica-filosófica, exige do próprio artista, talvez se lembrando de Leonardo: "aqui, mais de uma exclamará que pouco importa! Quanto a mim, creio que importa bastante que a obra de arte seja a obra de um homem completo. Mas como é possível que se atribuisse outra qualquer importância ao que hoje é considerado tão naturalmente como irrelevante? Um *amador*, um *connoisseur* do tempo de Júlio II ou de Luís XIV, ficaria muito espantado se lhe contassem que quase tudo o que ele considerava essencial na pintura é hoje não somente negligenciado como está radicalmente ausente das preocupações do pintor e das exigências do público. Além disso, quanto mais este público é refinado, mais ele é avançado, ou seja, está distante dos antigos ideais a que me refiro. Mas é do homem total que estamos, assim, nos distanciando. O homem completo está morrendo" [p. 1.220]. Resta saber se a expressão alemã *Volkmensch*, que condiz a pensosa associação, seria a tradução adequada para o *homme complet* de Valéry. De qualquer modo, ele se refere aqui ao homem não dividido, aquele cujas reações e faculdades não foram dissociadas umas das outras, alienadas entre si e encauladas em funções utilizáveis, segundo o esquema da divisão social do trabalho.

Mas Degas, cuja insaciabilidade nas exigências que impunha a si mesmo correspondia, de acordo com Valéry, a essa idéia de arte, é apresentado como o extremo oposto de um gênio universal, embora esse pintor, como se sabe, não apenas trabalhasse como escultor, mas também escrevesse sonetos, a pro-

posiro dos quais chegou a ter uma interessante controvérsia com Mallarmé. Valéry diz de Degas: "O trabalho, o desenho tinham se tornado, nele, uma paixão, uma disciplina, o objeto de uma mística e uma ética que se bastavam por si mesmas, uma preocupação solitária que abolia todos os outros assuntos, uma oportunidade para problemas perpétuos e precisos que o libertava de quaisquer outras curiosidades. Ele era e queria ser um especialista, em um gênero que pode se elevar a uma espécie de universalidade" [p. 1.210]. Segundo Valéry, essa passagem da especialização à universalidade, a desmedida intensificação da produção baseada na divisão do trabalho, contém o potencial de uma reação possível contra aquela desagregação das capacidades humanas — que a terminologia mais recente da psicologia chamaria de "fraqueza do ego" — de que trata a sua especulação. Ele era uma declaração do septuagenário Degas: "É preciso ter uma idéia elevada, não do que se fez, mas do que se poderá fazer um dia; sem a quê não vale a pena trabalhar" [p. 1.210]. Valéry interpreta assim essa passagem: "Éis o verdadeiro orgulho, antídoto de toda vaidade. Como o jogador perseguido por combinações de partidas, assombrado à noite pelo espectro do tabuleiro de xadrez ou do feltro onde as cartas são lançadas, obcecado por imagens tácticas e soluções mais vivas que reais, assim o artista é essencialmente artista. Um homem que não é possuído por uma presença dessa intensidade é um homem desabitado: um terreno baldio. O amor, sem dúvida, e a ambição, assim como a sede de lucro, povoam poderosamente uma vida. Mas a existência de um objetivo positivo, a certeza de estar próximo ou distante, de alcançá-lo ou não, faz com que estas paixões se tornem paixões finitas. Inversamente, o desejo de criar alguma obra em que apareça mais potência ou perfeição é o que encontramos em nós mesmos afasta indefinidamente de nós esse objeto que escapa e se opõe a cada um de nossos instantes. Cada um de nossos pro-

gressos e embeleza e o afasta. A idéia de dominar inteiramente a prática de uma arte, de enquistar a liberdade de fazer uso de seus meios com tanta segurança e leveza quanto de nossos sentidos e membros em seus usos comuns, é daquelas idéias que extraem de certos homens uma constância, um dispêndio, exercícios e tormentos infinitos" [p. 1.210]. E Valéry resume, em seguida, o paradoxo da criação de especialistas universais: "Flaubert e Mallarmé, em gêneros e segundo modos bem diferentes, são exemplos literários da consagração total de uma vida à exigência total imaginária, que eles confiavam à arte da pena" [p. 1.211].

Tomo a liberdade de recordar minha afirmação anterior, de que coube ao notório *artista* e esteta Valéry uma crítica mais profunda da essência social da arte do que a alcançada pela doutrina de sua imediata aplicação prática e política. Isso pode ser confirmado nessas passagens. Pois a teoria da obra de arte engajada, tal como ela hoje se propagou, simplesmente passa por cima do fato que domina de modo irrevogável a sociedade de hoje: a alienação entre os homens e também entre o espírito objetivo e a sociedade que ele exprime e julga. Essa teoria deseja que a arte fale imediatamente aos homens, como se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente. Justamente por isso ela degrada a palavra e a forma a meio meio, a elemento do texto geral de efeitos, a manipulação psicológica, esvaziando assim a coerência e a lógica da obra de arte, que deixa de se desenvolver a partir das leis de sua própria verdade e passa a seguir a linha de menor resistência possível entre os consumidores. Valéry é atual, e também é o contrário desse esteta que lhe foi apreçoado como estereótipo pelo preconceito vulgar, porque contrapõe ao espírito pragmático e de fôlego curto as exigências das coisas desumanas, por amor ao humano. O fascismo demonstrou, de maneira extremamente persuasiva, a verdade social de que a divisão do trabalho não pode ser eliminada

simplesmente por ser negada, e a frieza do mundo racionalizado não pode ser banida pela recomendação de irracionalidade. É preciso mais razão, e não menos, para curar as feridas que a ferramenta razão, em um todo irracional, infligiu à humanidade.

Nesse ponto, Valéry não adotou a posição do artista isolado e alienado, nem fez abstração da história ou criou ilusões sobre o processo social que levou à alienação. Contra os artendatários da interioridade privada, contra essa estética que tantas vezes preenche sua função no mercado, dando a entender que são puros aqueles que ficam em cima do muro, sem olhar para a esquerda ou para a direita, Valéry cita uma belíssima frase de Degas: "Mais um desses emutões que sabem o horário dos trens" [p. 1.217]. Com toda dureza e sem nenhuma ingrediente ideológico, mais radicalmente que qualquer teórico da sociedade, Valéry exprime a contradição entre o trabalho artístico enquanto tal e as condições sociais da produção material contemporânea. Assim como Carl Gustav Jochnann, na Alemanha de quarenta anos atrás, Valéry acusa a própria arte de arcaísmo: "Por vezes me ocorre o pensamento de que o trabalho do artista é um trabalho de tipo muito antigo; o próprio artista é uma sobrevivência, um operário num um artesanato de uma espécie em via de desaparecer, que trabalha em seu próprio quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na incerteza de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca, usa peças quebradas, sucata doméstica, objetos condenados [...] Talvez essas condições estejam mudando, ao aspecto dessas ferramentas improvisadas e do ser singular que com elas se acomoda veterinus quer-se o quadro do laboratório pictórico de um homem rigorosamente vestido de branco, com luvas de borracha, obedecendo a um horário muito preciso, armado de aparelhos e de instrumentos estritamente especializados, cada qual com seu lugar e com uma oportunidade exata de uso? [...] Até

aqui, o acaso ainda não foi eliminado dos atos; o mistério, dos procedimentos; a embriaguez, dos horários: mas não garante nada" [p. 1.174]. Seria possível, sem dúvida, descrever a utopia estética de Valéry como a tentativa de permanecer fiel à obra de arte e, ao mesmo tempo, pela neutralização dos procedimentos, libertá-la da mentira que parece desfigurar toda arte, e sobretudo a lírica, sob as condições tecnológicas hoje predominantes. O artista deve transformar a si mesmo em instrumento: não há-se até mesmo coisa, se não quiser sucumbir à maldição do anarquismo em meio ao mundo realçado. Valéry resume em uma frase o ato de desenhar: "O artista avança, recua, debruça-se, pisca os olhos, comporta-se com todo o seu corpo como um acessório de seu olho, toma-se por artífice, órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização" [p. 1.189]. Com isso, Valéry ataca essa concepção extremamente difundida acerca da essência de uma obra de arte, segundo a qual esta é creditada, conforme o modelo da propriedade privada, àquele que a produz. Ele sabe melhor do que ninguém o quanto pouco de sua obra "pertence" ao artista; sabe que, na verdade do processo artístico de produção, e também no desdobramento da verdade contida na obra de arte, a configuração rigorosa adquire uma legalidade imposta pela própria coisa, diante da qual a famosa liberdade criativa do artista pesa muito pouco. Aqui, Valéry concorda com outro artista de sua geração, igualmente coerente e incômodo, Arnold Schoenberg, que em seu último livro, *Style and idea*, desenvolve a idéia segundo a qual a grande música consiste no cumprimento de "obrigações", de obrigações que o compositor subscrive, por assim dizer, desde a primeira nota. No mesmo espírito, Valéry diz o seguinte: "Em todos os gêneros, o homem verdadeiramente forte é aquele que melhor sente que nada está dado, que tudo é preciso construir, que tudo deve ser comprado; aquele que treme, quando não sente nenhum obstáculo; aquele que us

aria [...] Nele, a forma é uma derisão motivada" [p. 1.212]. Na estética de Valéry impera uma metafísica de caráter burguês. No final da era burguesa, ele quer purificar a arte da tradicional maldição de sua insinceridade, tornando-a honesta. Exige que ela pague suas dívidas, contradas irrevogavelmente por toda obra de arte que se coloca como real, sem realmente o ser. Pode-se questionar se a idéia que Valéry e Schoenberg têm da obra de arte como uma espécie de processo de troca corresponde inteiramente à verdade, ou se ela está submetida justamente àquela constituição da existência com a qual, segundo a concepção de Valéry, não se deve jamais compactuar. Mas há um elemento libertador na autoconsciência alcançada pela arte burguesa a respeito de sua própria essência burguesa, quando ela passa a se levar a sério como uma realidade que não existe. O caráter fechado da obra de arte, a necessidade de confirmar a si mesma, deve curá-la da contingência que a rebaixa diante da força e do peso do real. A afinidade da filosofia da arte de Valéry com a ciência, e até mesmo suas afinidades elevadas com Leonardo, devem ser buscadas nesse momento de obrigação objetiva, e não em uma diluição das fronteiras entre os diferentes âmbitos.

Seu modo de colocar a técnica e a racionalidade em confronto com a mera intuição, que deve ser supetada; sua ênfase no processo, em oposição à obra pronta e acabada; são pontos que só podem ser entendidos quando se percebe o pano de fundo do juízo de Valéry acerca das grandes tendências de desenvolvimento da arte mais nova. Ele constata, nessa arte, uma regressão das forças construtivas, um abandonar-se à receptividade sensível — em suma, justamente a verdadeira fraqueza das forças humanas, do sujeito como um todo, ao qual Valéry refere toda arte. As palavras que, como em uma despedida, ele dedica à poesia e à pintura da era impressionista, poderiam talvez soar, na Alemanha, como se pudessem ser aplicadas a Richard Wag-



ner e Strauss, cujos sinais característicos elas esboçam, sem querer: "Uma descrição compõe-se de frases que se pode, em geral, inventar: posso descrever este quarto com uma série de proposições cuja ordem é mais ou menos indiferente. O olhar vaga como queer. Nada mais natural, nada mais verdadeiro, do que esta vacância, pois [...] a verdade é o acaso [...]. Mas, se esta latitude, e o hábito de facilidade que comporta, chega a ser dominante nas obras, pouco a pouco dissuade os escritores de usar suas faculdades abstratas, assim como recuz a nada, no leitor, a necessidade da mínima atenção, para seduzi-lo somente com os efeitos instantâneos, com a retórica do choque [...]. Este mundo de criar, em princípio legítimo e ao qual se deve tantas coisas belas, leva, assim como o abuso da paisagem, à diminuição da parte intelectual da arte" (p. 1.219). É um pouco adiante, de modo ainda mais radical: "A arte moderna tende a explorar quase exclusivamente a sensibilidade sensorial, em prejuízo da sensibilidade geral ou afetiva, e de nossas faculdades de construção, de adição das durações e de transformações pelo espírito. Sabe maravilhosamente bem excitar a atenção e usa todos os meios para excitá-la: intensidades, contrastes, enigmas, surpresas. Captura por vezes, pela sutileza de seus meios ou pela audácia da execução, algumas presas bastante preciosas: estados muito complexos ou muito efêmeros, valores irracionais, sensações em estado nascente, ressonâncias, correspondências, pressentimentos de uma inafável profundidade [...]. Mas há um preço a ser pago por estas vantagens" (p. 1.220).

Apenas aqui se desvenda por inteiro o objetivo teor social de verdade de Valéry. Ele constitui a crítica às mudanças antropológicas que ocorrem no interior da cultura de massas na era industrial tardia, guiada por regimes totalitários e a corporações gigantescas, que reduzem os homens a meros aparatos receptores e pontos de referência de *conditioned reflexes*, preparando as

sim o caminho para um estado de dominação cega e nova barbárie. A arte que ele oferece como contrapartida aos homens, tais como eles são, significa fidelidade à imagem possível do homem. A obra de arte que exige o máximo de sua própria lógica e coerência, assim como o máximo de concentração de seus receptores, é para ele uma analogia do sujeito consciente e mestre de si mesmo, que não capitula. Não é por acaso que ele cita com entusiasmo uma declaração de Degas contra a resignação. Toda sua obra é um protesto único contra a tentação fatal de tornar as coisas mais fáceis, renunciar à felicidade plena e a toda verdade. É melhor parecer buscando o impossível. A arte que ele tem em mente, uma arte densamente organizada, estruturada sem lacunas e tornada sensível justamente por causa de sua força consciente, é muito difícil de realizar. Mas ela encarna a resistência contra a pressão indelével exercida sobre o que é humano pelo que meramente existe. Ela representa o que nós poderíamos ser um dia. Não se tornar estúpido, não se deixar enganar, não ser cúmplice, estes são os modos de comportamento social sedimentados na obra de Valéry, uma obra que recusa o jogo da falsa humanidade, da aprovação social à humilhação do homem. Para ele, construir obras de arte significa recusar o tipo no qual se transformou a grande arte sensível, desde Wagner, Beethoven e Manet: rechaçar a vergonha que converte as obras em meios e os consumidores em vítimas de uma manipulação psicotécnica.

O que está em jogo é a legitimidade social desse Valéry que é rotulado como esotérico, a legitimidade daquilo que torna sua obra interessante para qualquer um, mesmo quando e precisamente porque ela desdenha agradar a todos. Mas eu espero uma objeção, que não quero simplesmente deixar de lado. Pode-se perguntar se, depois do que aconteceu e ainda ameaça acontecer, a arte não é ela mesma superestimada na obra e na filosofia de Valéry; se por isso mesmo ele não pertence aquele século XIX.

cuja inadequação estética ele foi capaz de perceber tão lucidamente. Além disso, pode-se perguntar se, apesar da guinada objetiva que ele confere à interpretação da obra de arte, ele não acaba impondo, como Nietzsche, uma metafísica do artista. Não me atrevo a decidir se Valéry, ou também Nietzsche, superestimaram a arte. Mas gostaria, para terminar, de dizer algo sobre a metafísica do artista. O espírito estético Valéry, seja ele mesmo ou Leonardo ou Degas, não é um sujeito no sentido produtivo do artista que se expressa. Toda a concepção de Valéry se volta contra essa noção, contra a entronização do gênio, profundamente arraigada, sobretudo na estética alemã, desde Kant e Schelling. O que ele exige do artista, a auto-imposição de limites técnicos e a submissão à coisa, não é uma limitação, mas uma ampliação. O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo. Ao se submeter à necessidade da obra de arte, ele elimina todo o que nela poderia se dever apenas à mera contingência de sua individualização. Mas, junto a essa posição de suplente do sujeito social como um todo, suplente daquele mesmo homem completo e indiviso ao qual apela a idéia de belo de Valéry, pode também ser pensada uma situação na qual a sina da cega individualização fosse cancelada, uma situação na qual se efetivaria socialmente o sujeito completo. A arte que alcançasse a si mesma, segundo a concepção de Valéry, transcenderia a própria arte e se consumaria na vida justa dos homens.

## Nota do organizador da edição alemã

Os três volumes de *Ensayos de literatura* organizados pelo próprio Adorno foram publicados na série *Bibliothek Suhrkamp* pelo editor Suhrkamp, de Frankfurt am Main. *Ensayos de literatura I* que em sua primeira edição ainda trazia a numeração qualificativa em 1958 como volume 47 da *Bibliothek Suhrkamp: Ensayos de literatura II* em 1961, como volume 1; e *Ensayos de literatura III* em 1965, como volume 146. A edição alemã dos *Gesammelte Schriften* [em qual esta tradução brasileira foi baseada] segue as últimas edições publicadas em vida pelo autor. O próprio Adorno forneceu as informações sobre a gênese e publicação de cada um dos trabalhos.

*Der Staat als Form* [O estado como forma], escrito entre 1954 e 1958, inédito.

*Über einige Begriffe* [Sobre alguns conceitos], escrito em 1953, como parte da pesquisa para o livro *Über die Aufhebung* [Sobre a doação, o consumo], em parceria com Max Horkheimer, inédito.

*Skizzen des Erzählens im romanistischen Roman* [Visões do narrativo no romance romanesco], originalmente uma conferência para a BIAS de Berlim, publicada em *Akzente*, 1954, nº 5.

*Rede über Lyrik und Gesellschaft* [Palestra sobre lírica e sociedade], originalmente uma palestra para a BIAS de Berlim, revisada duas vezes, publicada em *Akzente*, 1957, nº 1.

*Zum Gedächtnis Brechtens* [Em memória de Brecht], originalmente uma conferência para a BIAS de Berlim, revisada e ampliada pela presidente-herdeira Suhrkamp em novembro de 1957, publicada em *Akzente*, 1958, nº 1.

*Die Wand'lerer* [A titida Heine], originalmente uma conferência proferida no contentivo d. teatro da sueta, transcrita pela Westdeutsche Rundfunk em fevereiro de 1956, publicada em *Texte zum Zeitgeist* 1956, nº 3.

*Kritik über und über. Anmerkungen* [Reverendo Herrmann], publicado em *Texte zum Zeitgeist* 1956, nº 6.

*Notizen über. Neues de porraçãu*, publicado em *Akzente* 1956, nº 6.

*Die Art der Arbeit* [Artista como representação], originalmente uma conferência para a Bayerischer Rundfunk, publicada em *Merkur*, ano VI, 1953, nº 11.

É responsavel pela edição e está em *Geographische Schriften* de Acarna se limitare a corrigir erros tipográficos e de citações, com o intuito de garantir uma certa unidade aos volumes.

Karl Tiedemann

## Sobre o autor

Thieslau Wessergaard Adorno nasceu no dia 11 de setembro de 1903, na cidade de Frankfurt am Main, Alemanha. Filho de um negociante de vinho e de uma cantora lírica, Adorno foi criado em uma família com uma profissão liberal. Adornino creceu desde criança cercado com uma educação musical. Em 1924, doutorou-se em Filosofia, com um trabalho sobre a fenomenologia husserliana. Logo em seguida viajou para Viena, onde trabalhou com psiquiatria com Alban Berg e piano com Eduard Steinerhain. Seus primeiros como compositor, entretanto, não se realizaram completamente. Ao mesmo tempo em que prosseguiu sua formação filosófica, tornou intensa amizade com os filósofos alemães mais importantes revisito capacidades de pesquisa e para colaborar com o Instituto de Pesquisa Social, sob a direção de Max Horkheimer. Três anos após concluir sua licenciatura, que tem como objeto a obra de Nietzsche, Adorno é obrigado a partir, em 1936, para o exílio em decisão do desmantelamento da universidade alemã com a chegada de Hitler. Em Oxford, dá continuidade ao trabalho iniciado com os membros do Instituto de Pesquisa Social, que prosseguem em maior medida no campo da formação de uma teoria crítica da sociedade. A amizade com Walter Benjamin afeta profundamente os temas da reflexão filosófica de Adorno nesse período. Em 1937, casou-se com Gretel Karpatz e se mudou, no ano seguinte, para os Estados Unidos, onde trabalha em projetos do Instituto, no início em Nova York e depois em Los Angeles, em pesquisas sobre a influência da personalidade autoritária.

A longa parceria com Max Horkheimer da obra de ambos, *Dialética da razão*, publicada em 1947. Com o acesso à sua obra, Adorno também publicou, no mesmo ano, sua *Estética da Nova Música*. Retornou a Frankfurt em 1949, como professor associado de Filosofia e diretor do Instituto de Pesquisa Social, movimento iniciado em sua cidade de origem. Em 1951, surgiu o livro *Musica Moderna que trata através de conceitos de uma "filosofia sobre a vida dançante"*, escrito

um contexto da Segunda Guerra Mundial e a guerra. No confronto com as correntes positivistas e heideggerianas da época, Adorno publica diversos livros de ensaios, entre eles *Préface* (1955), *Intempestivo* (1963) e *Palavras e coisas* (1964). Completou também a organização de três volumes de suas *Notas de literatura*, publicados em 1956, 1961 e 1963. Segue escrevendo sobre música, com diversos livros de ensaios e duas grandes monografias, uma sobre Mahler (1960) e outra sobre Alban Berg (1965). Em 1966 conclui sua obra filosófica mais ambiciosa, *Dialética negativa*, e se concentra na realização de uma *Teoria estética*, que seria publicada postumamente em 1971. Abalado por seu diagnóstico com câncer, por revoltas e quedas de 1969. Adorno morre de infarto at 6 de agosto da mesma ano, quando passava férias em cidade de Weip, na Suíça.

## Obras

- Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen* [Kierkegaard, Construção do estético]. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1933.
- Dialektik der Aufklärung* (com Max Horkheimer) [Dialética do Esclarecimento]. Amsterdam: Querido, 1947.
- Philosophie der neuen Musik* [Filosofia da Nova Música]. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1949.
- The authoritarian personality* (com Else Frenkel-Brunswik, Daniel Levinson e R. Nevitt Sanford) [A personalidade autoritária]. Nova York: Harper, 1950.
- Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951.
- Versuch über Wagner* [Tentativa sobre Wagner]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1952.
- Praxis - Kritiktheorie und Gesellschaft* [Praxis, Crítica cultural e sociedade]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1953.
- Dissonanzen - Musik in der verschlechterten Welt* [Dissonâncias - Música em mundo administrado]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1956.
- Zur Metaphysik der Erkenntnistheorie - Studien über Husserl und die phänomenologischen Antiquarier* [Para a metafísica da teoria do conhecimento - Estudos sobre Husserl e os antiquários fenomenológicos]. Stuttgart: Kohlhammer, 1956.

- Notizen zur Literatur I* [Notas de literatura I]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1958.
- Kierkegaard - Figuren ästhetisch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.
- Mahler - Eine musikalische Psychogenese* [Mahler, Uma psicogênese musical]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1960.
- Notizen zur Literatur II* [Notas de literatura II]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961.
- Einführung in die Musiksoziologie* [Introdução à sociologia da música]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.
- Die Studien zu Hegel* [Estudos sobre Hegel]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- Esquiffe* [Intervenções]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- Der gegenwärtige Kulturkampf* [O atual combate cultural]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- Quasi una fantasia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
- Jargon der Eigenwilligen - Zur deutschen Literatur* [Jargão da intencionalidade - Sobre a literatura alemã]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.
- Notizen zur Literatur III* [Notas de literatura III]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- Negative Dialektik* [Dialética negativa]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- Über Lebnis, Paris, Amsterdam* [Sobre Leibniz, Paris, Amsterdam]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- Insomnie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- Berg - Die Musik des letzten Übergangs* [Berg - O musicista das últimas transições]. Viena: Edition Österreichischer Bundesverlag, 1968.
- Stichworte* [Palavras-chave]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Gesammelte Schriften - textos reunidos*. Organização de Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970-1986.
1. *Philosophische Entwürfe* [Textos escritos filosóficos].
  2. *Kierkegaard - Konstruktion des Ästhetischen* [Kierkegaard - Construção do estético].

3. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos].
4. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschlagnagten Leben* [Minimias Moralia. Reflexões a partir da vida danificada].
5. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* [Para a metacrítica da teoria do conhecimento].
6. *Negative Dialektik* [Dialética negativa].
7. *Asthetische Theorie* [Teoria estética].
8. *Soziologische Schriften I* [Escritos sociológicos I].
9. *Soziologische Schriften II* (2 vols.) [Escritos sociológicos II].
10. *Kulturkritik und Gesellschaft* (2 vols.) [Crítica cultural e sociológica. Contemp. Por uma Outra Teoria da Crítica Cultural].
11. *Noten zur Literatur* [Notas de literatura].
12. *Philosophie des neuen Musik* [Filosofia da Nova Música].
13. *Die wandelbaren Monographien* [As manografias musicais: Wagner, Mahler e Berg].
14. *Organungen. Einführung in die Musiksoziologie* [Organização. Introdução para a sociologia da música].
15. *Komposition für drei Fächer. Der gesamte Komponierprozess* [Composição para três áreas. O processo de composição].
16. *Musikalische Schriften I-III* [Escritos musicais I-III].
17. *Musikalische Schriften IV* [Escritos musicais IV].
18. *Musikalische Schriften V* [Escritos musicais V].
19. *Musikalische Schriften VI* [Escritos musicais VI].
20. *Prolog der Schriften I* (2 vols.) [Escritos musicais].

*Manuskripte* [Escritos de espalho]. Edições organizadas pelo Anjauro Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995-1996. (em andamento previsto)

- 2.1. *Beethoven. Philosophie der Musik* [Beethoven. Filosofia da música], 1993.

- 1.2. *Zu einer Theorie der wandelbaren Reproduktion* [Para uma teoria da reprodução musical], 2001.
- IV.4. *Kritik der neuen Vernunft* [Crítica da razão pura de Kant], 1975.
- IV.7. *Genealogie und Dialektik* (1961-1961) [Genealogia e dialética], 2002.
- IV.10. *Probleme der Musikphilosophie* (1963) [Problemas de filosofia musical], 1996.
- IV.13. *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* (1964-1965) [Da doutrina da história e da liberdade], 2001.
- IV.14. *Metaphysische Begriffsprobleme* (1965) [Metáfora. Conceitos problemáticos], 1998.
- IV.15. *Einführung in die Soziologie* (1966) [Introdução à sociologia], 1993.
- IV.16. *Vorlesungen über Negative Dialektik* [Conferências sobre dialética negativa], 2003.

#### CRONOLOGIA DE SUAS

- Theodor W. Adorno. Fica jovem* (1939-1964). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- Theodor W. Adorno. Alfred Nobe. Bethel* (1936-1939). Marique: text + kritik, 1991.
- Theodor W. Adorno-Walter Benjamin* (1938-1939). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Theodor W. Adorno-Alban Berg* (1923-1933). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Theodor W. Adorno. Theodor Mann* (1941-1955). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Theodor W. Adorno-Max Horkheimer* (1922-1934). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

#### COMPOSIÇÕES MUSICAIS

- Kompositionen I. Lieder für Siegfriedsmare und Klavier* [Composições I. Canções para voz e piano], Marique: text + kritik, 1980.

*Kämpferinnen II. Kämpferinnen. China, Deutschland* [Companheiras II. Múnicas de cântara, poetas para cora e mús ca imperial – Mung tei text e kritik, 1980].

*Kämpferinnen* [Poetas para guerra]. Munique: text e kritik, 2001.

#### OBRA EM PORTUGUÊS NO BRASIL

"O Heideggeriano como mistificação de massas" de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, in *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. Tradução de Julia Elisabeth Levy, revisão de Luiz Costa Lima e Otto Maria Carquejo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969; 2ª edição, 1978.

"A indústria cultural" e "Televisão, consciência e indústria cultural", in *Consciência e indústria cultural*. Organização de Gabriel Coln. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971; 4ª edição, 1978.

*Notas de literatura* [Seleção]. Tradução de Celeste Aida Galvão e Ilana Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973; 2ª edição, 1991.

*Fábula da Nova Música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974; 2ª edição, 1989.

*Contos e poemas*. Tradução de Artur Morio. Lisboa: Edições 70, 1982.

"Textos escolhidos" in *O Pensador*. Vários tradutores. São Paulo: Abril Cultural, 1985; São Paulo: Nova Cultural, 1999.

*Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filantrópicos* (com Max Horkheimer). Tradução de Carolina Auriana de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

"Textos escolhidos", in *Theodor W. Adorno*. Organização de Gabriel Coln. Vários tradutores. São Paulo: Ática, 1986.

"Dialógica sobre as massas: tradição e futuro — Uma conversa entre Elias Canetti e Theodor W. Adorno" Tradução de Otacilio F. Nunes Jr. *Novos Estudos Cebrap*, nº 21, julho de 1985.

*Minima Moralia: reflexões a partir do pole áruffenitá*. Tradução de Luiz Eduardo de Bessa. São Paulo, Ática, 1992; 2ª edição, 1993.

*Palavras e suas motíelas ráticas 2*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995.

*Palavras: crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Werner e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

*Seleções e contemporaneidade*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

*Indústria cultural e sociedade*. Organização de Jorge de Almeida. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

*Notas de literatura 1*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

#### SEMI-OBRAS DE ADORNO

*Arte e sociedade em México. Adorno e Bequith* de José Guilherme Merquior. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

*Brasileiros e Adorno confrontados*, de Eliano René Kothe. São Paulo: Ática, 1979.

*Adorno crítico: ensaios e textos* de Barbara Frick. São Paulo: Brasiliense, 1986.

*Morale e na sociedade: a concepção de Adorno da natureza em Theodor W. Adorno*, de Rodrigo Duarte. São Paulo: Loyola, 1993.

*Crítica da razão e minúcia no pensamento de Theodor W. Adorno*, de Márcia Helena Porto Alegre. Edipucrs, 1995.

*Adorno*, de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

*A dialética negativa de Theodor W. Adorno*, de Mariana Nogueira. São Paulo: Huemano, 1998.

*Adorno. O poder educativo do pensamento crítico*, de Antonio Zum. Bruno Paes e Newton Rames de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 2000.

*Estudos de estética e filosofia da arte: uma perspectiva adorniana*, de Álvaro Valls. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

*Adorno. Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento*, de Rodrigo Duarte. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

*Colóquio sobre Adorno*, de Márcia Helgmann-Soliz. São Paulo: Publifolha, 2003.

*Adorno e a arte contemporânea*, de Verlaire Freitas. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

A imagem reproduzida na capa é  
de *1905* (1905) (leilão) - Mira Schmidt.  
tamanho: aguada e papel - 98 x 66 cm.

## COLEÇÃO ESPÍRITO CRÍTICO

*edição de Augusto Meyer*

A Coleção Espírito Crítico pretende unir em duas frentes publicações que consistem numa melhor edição crítica e torná-las acessíveis ao maior leuitor e ao maior repertório de discussões da crítica internacional. Trabalha, portanto, numa dupla vertente, à perspectiva da coleção e diálogo com a história, a sociologia, a antropologia, a filosofia e as ciências políticas.

O propósito de vista editorial, a propósito dos ensaios, quer seja o resgate de certas discussões mais importantes, a articulação de colocações isoladas, evidenciando as relações de continuidade da vida intelectual. Dessejamos raciocinar na ordem da dia, questões e fatos, sempre em sentido contrário à grande das modas teóricas, possivelmente contribuir para o adensamento da experiência intelectual brasileira.

Roberto Schwarz

*As palavras e as coisas*

João Luís Luzes

*1939, a crítica e o Modernismo*

David Arigoni Jr.

*O século do século*

Roberto Schwarz

*Um mestre no*

*prelúdio do capitalismo*

Georg Lukács

*A teoria do romance*

Antonio Candido

*Os poetas do Rio Grande*

Walter Benjamin

*Reflexões sobre o conceito*

*de história e da cultura*

Vincent Dunster

*História de Antonio Candido*

Antonio Candido

*Leitura de interpretação*

*de Roberto Schwarz e de Vinícius Damásio*

Alfredo Bosi

*Uma reflexão*

Calderón Melero e Souza

*O livro e o leitor*

Hilbert W. Adorno

*Novos de literatura I*

Azar

Frich Auerbach

*Essays de literatura medieval*

Ulida de Mello e Souza

*A leitura e o leitor*